

## **Dagli archivi degli storici dell'arte del Novecento: viaggi di formazione, di conoscenza e di tutela**

Gli archivi scientifici degli storici dell'arte del Novecento sono fortemente caratterizzati dalla presenza della fotografia. Le foto (direttamente eseguite, acquisite o commissionate) sono state strumento fondamentale nella documentazione per lo studio, il confronto e l'analisi delle opere d'arte e delle architetture. Gli studi, inventariazioni e valorizzazioni (anche tramite digitalizzazione) delle fototeche e archivi di studiosi storici dell'arte, si stanno intensificando negli ultimi decenni e consentono la ricostruzione della storia critica novecentesca e insieme offrono materiali per ulteriori approfondimenti con nuove domande. Qui di seguito sono raccolti scritti che restituiscono i diversi approcci e le diverse capacità informative di archivi di storici dell'arte, esiti e riflessi delle esperienze e degli interessi degli intellettuali che li hanno raccolti e costituiti. Al di là della documentazione degli specifici ambiti di studio essi possono offrire: tagli cronologici di situazioni monumentali, urbane e paesaggistiche legate ai viaggi (di formazione o di documentazione/ricerca/tutela); approcci metodologicamente innovativi o collegati al momento storico; la possibilità di cogliere lo sguardo (altamente specializzato) sulle città di storici dell'arte, tramite le scelte, le selezioni delle riprese effettuate autonomamente.

Michela Agazzi



# 1920-25, viaggi di tutela in Istria e Venezia Giulia nel primo dopoguerra: le campagne di Antonio Morassi attraverso le fotografie conservate nella sua fototeca

Beatrice Marangoni

Università di Venezia Ca' Foscari – Venezia – Italia

**Parole chiave:** Archivio fotografico, tutela, restauro, fotografia, patrimonio culturale, Venezia Giulia, Istria, Dalmazia.

L'Archivio Fototeca Antonio Morassi costituisce un importante nucleo delle collezioni storiche del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali di Ca' Foscari: venne acquisito dall'Università nel 1980, insieme alla biblioteca personale dello studioso, per volere degli eredi e in seguito all'interessamento dell'allora rettore Feliciano Benvenuti e di Terisio Pignatti<sup>1</sup>. Il fondo è composto da 35.000 stampe fotografiche accompagnate da un consistente insieme di materiale documentario (lettere, schede di opere d'arte, manoscritti e dattiloscritti, *expertise*, ecc.) raccolto e prodotto da Morassi nel corso della lunga e articolata carriera come storico dell'arte e funzionario presso diverse soprintendenze italiane<sup>2</sup>. L'archivio è stato oggetto di un intervento completo e coordinato da parte di Morassi che suddivise il materiale in sezioni ordinate alfabeticamente per nome d'artista o per località, fece realizzare i faldoni in cui i documenti sono contenuti e intestò personalmente cartelle e buste. L'organizzazione rivela l'approccio sistematico e la cura che lo studioso ebbe per la sua fototeca, che fu per lui senza dubbio uno strumento di lavoro essenziale; l'ordine dei materiali è stato volutamente mantenuto nell'attuale sistemazione del fondo in Università in modo da non disperdere le connessioni di senso create da Morassi tra i contenuti del suo archivio.

Nella sezione "Varie" della fototeca si conservano tre buste intitolate "Venezia Giulia" (buste VIII, IX e X) che contengono le fotografie risalenti agli anni tra il 1920 e il 1925 in cui Morassi fu impiegato presso l'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Regia Soprintendenza di Trieste. Le prime due buste costituiscono un insieme coerente di materiale e comprendono i centinaia di scatti prodotti nell'ambito delle operazioni di tutela condotte dall'Ufficio nei primi anni Venti. Le stampe fotografiche (gelatine ai sali d'argento su carta, bianco e nero, misure: 13x18 cm; 18x24 cm) sono contrassegnate dal timbro a secco "Ufficio Belle Arti Venezia Giulia" e presentano il numero progressivo corrispondente al "Registro di entrata negativi" conservato presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza di Trieste. Le fotografie sono annotate sul retro a matita da Morassi o da suoi collaboratori con dati tecnici riguardanti lo scatto, la data e il luogo, insieme ad informazioni riguardanti il soggetto

---

<sup>1</sup> B. Tagliapietra, «Dall'Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti (1970-1986)», *Venezia Arti*, 1, 1987, p. 157; M. Agazzi, «La fototeca di Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 10, 1996, pp. 187-188; Ead., «Perizie: le "expertises" nella fototeca di Antonio Morassi», in A. Gentili, M. A. Chiari Moretto Wiel (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 445-450; Ead., «Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012, pp. 39-60; Ead., «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti, memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti», *Venezia Arti*, 22/23, 2013, pp. 51-53; la biblioteca personale di Morassi è stata catalogata ed è consultabile presso la Biblioteca Umanistica dell'Università.

<sup>2</sup> Per approfondire la figura di Antonio Morassi si rimanda agli atti del convegno internazionale: S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi, op. cit.*



1. Duomo di Pola, interno dopo l'incendio del 1924

rappresentato, e sono ordinate nelle buste secondo l'ordine alfabetico delle località in cui vennero scattate<sup>3</sup>.

La Soprintendenza aveva allora acquisito la giurisdizione anche sulle province della Venezia Giulia, dell'Istria e della Dalmazia, territori che erano appena stati annessi al Regno d'Italia e nei quali andavano affrontate le urgenti problematiche legate alla definizione del patrimonio artistico locale e alle modalità con cui questo potesse essere conservato e valorizzato<sup>4</sup>. A questo scopo furono organizzati viaggi di studio e promosse campagne fotografiche a tappeto. La ripresa fotografica veniva in questo modo intesa come strumento di tutela e conoscenza e tali progetti assunsero il valore di censimenti non solo della cultura artistica, ma anche dell'identità delle località indagate. Ogni singola fotografia era determinata dall'azione di persone diverse, coinvolte a vario titolo nell'attività di tutela<sup>5</sup>: le perlustrazioni erano infatti condotte dai funzionari

dell'Ufficio, storici dell'arte e archeologi, sempre accompagnati da un operatore specializzato nell'utilizzo della macchina fotografica. Molti viaggi di tutela furono sicuramente guidati da Morassi, che si trova ritratto in diverse fotografie.

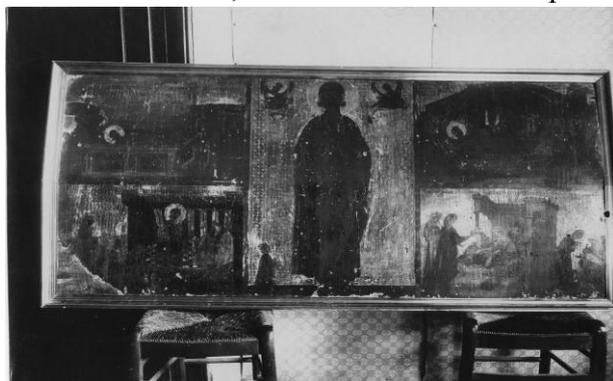
Analizzando l'insieme documentario si evince innanzi tutto la capillarità delle campagne, che non tralasciarono né frazioni né isole. Nella scelta dei soggetti si poneva molta attenzione al rilievo delle architetture: gli edifici ecclesiastici, i palazzi nobiliari e le costruzioni di edilizia residenziale peculiari di un determinato territorio; contestualmente si censivano i singoli elementi urbani, come le vere da pozzo o i bassorilievi presenti sugli edifici. I beni artistici, mobili e immobili, erano registrati meticolosamente, essi venivano studiati con sistematicità, ritraendo dapprima il sito e poi l'edificio in cui erano collocati. Inoltre, molta cura era riservata non solo alla riproduzione di opere di pittura o scultura, ma anche di oggetti d'arte

<sup>3</sup> Le fotografie della sezione "Venezia Giulia" sono state digitalizzate e catalogate secondo gli standard ministeriali e sono consultabili online sul sito della Regione Veneto dedicato ai Beni Culturali.

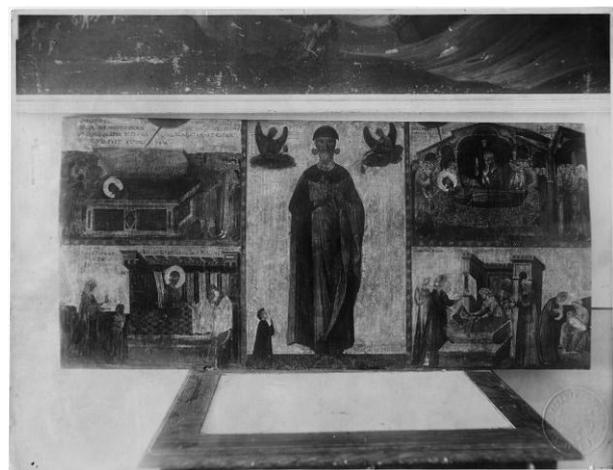
<sup>4</sup> G. Perusini, R. Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni Culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918) = Atti del convegno internazionale* (Udine, 30 novembre 2006), Vicenza, Terraferma, 2008; G. Pavan, «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)», *Archeografo Triestino*, 79, 2009, pp. 167-229; P. Santoboni, «Nelle "terre redente": la direzione dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti», in G. Cassani, G. Zucconi (a cura di), *Guido Cirilli: architetto dell'Accademia = Catalogo della Mostra* (Venezia 4 giugno-21 settembre 2014), Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-115; I. Spada, «Dall'Ufficio Belle Arti alla Regia Soprintendenza alle Opere d'antichità e d'arte di Trieste», in D. Rogoznica (a cura di), *Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria = Atti della giornata di studio* (Capodistria, 10 giugno, 2011), Capodistria, Histria Editiones, 2015, pp. 207-224.

<sup>5</sup> E. Bertaglia, «L'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia - Ufficio di Udine», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 243-253.

applicata, come i paramenti e gli indumenti liturgici, gli arredi e i vasi sacri e le oreficerie. Tali fotografie sono testimonianze storiche di primaria importanza, poiché gran parte degli oggetti d'arte mobili e dell'arredo liturgico risultano oggi dispersi o non visibili al pubblico. Molte oreficerie, ad esempio, non verranno più citate dalla critica dopo il secondo conflitto mondiale: di esse, scomparse o dislocate in nuove sedi, se ne è persa la conoscenza diretta<sup>6</sup>. Nell'archivio sono documentate opere provenienti da collezioni private, o interni di palazzi. Vi è un nucleo di fotografie che ritrae la collezione del Museo Civico di Capodistria e i locali di Palazzo Tacco, in cui il museo venne spostato negli anni Venti per intervento dell'Ufficio<sup>7</sup>.



2. Paolo Veneziano, *Pala del Beato Bembo*, Dignano, estate 1923



3. Paolo Veneziano, *Pala del Beato Bembo*, Dignano, estate 1924

Un corposo gruppo di foto rappresenta inoltre gli oggetti presentati all'*Esposizione di Arte Popolare* tenuta a Trieste del 1922 e curata da Morassi<sup>8</sup>.

Le fotografie offrono almeno cinque livelli di lettura e possibilità di ricerca. I primi due, storico e documentario, permettono di recuperare la situazione in cui i territori giuliani, istriani e dalmati si trovavano negli anni immediatamente successivi

all'annessione italiana e la memoria dell'attività svolta in essi dalla Soprintendenza. Sono di particolare interesse a questo proposito le riprese realizzate in occasione di restauri che documentano lo stato delle opere prima degli interventi e ad esecuzione completata, divenendo testimonianza delle scelte di restauro, critico o di ripristino, seguite dall'Ufficio. Esempi emblematici sono le fotografiche degli affreschi dell'absidale della Basilica di Aquileia dell'autunno del 1920 che presentano le pitture prima dell'intervento e della primavera del 1921 a lavoro ultimato, oppure le due foto della Pala del Beato

Bembo di Paolo Veneziano con le pitture molto annerite e dopo l'intervento di restauro (figg. 2 e 3). Talvolta si rappresentava anche

la fase d'esecuzione dei lavori, come negli scatti dell'interno della Basilica di Santa Maria delle Grazie a Grado con assi e impalcature; oppure l'azione di calamità (fig. 1). Le fotografie, sul piano amministrativo, avevano la funzione di testimoniare l'avanzamento e la conclusione dei lavori promossi dalla Soprintendenza e funzionano come nulla osta per il pagamento delle maestranze coinvolte. Il valore aggiunto di questo materiale iconografico consiste nel dar conto dei danni prodotti dalla prima guerra mondiale e nel comprovare la vastità delle operazioni di risarcimento e restauro realizzate negli anni seguenti la fine del conflitto.

<sup>6</sup> B. Marangoni, *Catalogo di Oreficerie Istriane, considerazioni partendo dalle fotografie conservate nella fototeca Antonio Morassi a Ca' Foscari* [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2012.

<sup>7</sup> A. Morassi, «Il Museo di Capodistria», *L'Era Nuova*, 31 gennaio, 1922.

<sup>8</sup> *Catalogo della mostra d'arte popolare italiana*, Trieste, Tipografia Moderna M. Susmel & Co., 1922.

Un terzo livello consente di recuperare il valore propriamente fotografico d'interpretazione della realtà che si esprime nelle modalità di ripresa dei beni: nell'inquadratura, la particolare attenzione riservata al contesto urbano o paesaggistico in cui i monumenti erano inseriti è dichiarata dalle didascalie sul retro delle fotografie, come "panorama", "veduta dalle mura", "vecchie case".

Un quarto fa invece emergere gli aspetti socio-antropologici legati ai territori indagati. Spesso, nelle fotografie, si trovano inserite delle presenze umane: queste non sono casuali, in quanto la scelta d'includere nello scatto gli abitanti di un determinato luogo va letta come la



4. "Casa gotica", Capodistria

volontà di offrire una testimonianza completa di un contesto sociale e di uno spaccato temporale (fig. 4). In alcune di esse sono ritratti, in posa, i membri più illustri di una comunità e le istituzioni civili e laiche che ne facevano parte.

Un quinto livello, infine, permette di considerare e apprezzare le fotografie come dei beni esse stesse.

Dalla fine dell'Ottocento la fotografia si era imposta in Italia come uno dei mezzi più efficaci per tutelare il patrimonio culturale, nel 1895 nasce il Gabinetto Fotografico Nazionale e, parallelamente, si iniziano a creare laboratori e archivi fotografici presso le varie Soprintendenze italiane<sup>9</sup>. Non è noto quando fu istituito un laboratorio fotografico presso la Soprintendenza di Trieste<sup>10</sup>; tuttavia, da una lettera di Achille Bertini Calosso, funzionario dell'Ufficio nel 1920, si evince che si stava lavorando per la costituzione di un archivio fotografico. Bertini Calosso, infatti, scrive che

stava: «acquistando riproduzioni dal commercio ma più specialmente procurando la collaborazione di studiosi e collezionisti della regione nel duplice intento di dotare l'Ufficio di un materiale indispensabile per le indagini, i raffronti, la definitiva compilazione degli Elenchi, e di fornire all'Archivio Fotografico di codesta Direzione generale le riproduzioni di quanto, nella Venezia Giulia, presenti un maggiore interesse d'arte»<sup>11</sup>. Il funzionario spiega inoltre le modalità seguite per far nascere l'archivio: «presi accordi col Comando Supremo e con la Direzione del Museo Civico di Trieste, si ottenne per opera mia il concorso finanziario ed il consenso per far lavorare a disposizione dell'Ufficio l'ottimo operatore fotografico di quel Museo. All'atto delle consegne date dal sottoscritto, le fotografie già raccolte erano 1282, di cui 459 destinate a codesta Direzione Generale»<sup>12</sup>. Non si trova menzione del nome del fotografo che scattò le fotografie per l'Ufficio Belle Arti, né sul retro delle stampe e nemmeno nei registri della Soprintendenza, tuttavia, la menzione dell'«ottimo operatore

<sup>9</sup> A. Stanzani, O. Orsi, C. Giudici (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere: il catalogo del patrimonio culturale = Catalogo della Mostra* (Bologna, 2 dicembre-17 marzo 2002), Cinisello Balsamo, Silvana, 2001; A. M. Spiazzi; L. Majoli; C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici*, cit.

<sup>10</sup> R. Fabiani, G. Nicotera, «L'Archivio fotografico della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici*, cit., pp. 235-242.

<sup>11</sup> G. Pavan, «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)», *Archeografo Triestino*, 79, 2009, p. 203.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 204.

fotografico» del Museo Civico ha permesso di identificare l'autore delle fotografie con Pietro Opiglia<sup>13</sup>. A lui è attribuita una campagna fotografica che ritrae alcuni quartieri di Trieste prima di essere demoliti nella quale si colgono la stessa modalità d'esecuzione e la medesima sensibilità che caratterizzano le riprese realizzate per l'Ufficio. Opiglia non firmò o timbrò le fotografie scattate nell'ambito dei viaggi di tutela della Soprintendenza perché era un funzionario statale, non un fotografo di professione impegnato nella salvaguardia dei propri diritti d'autore. La busta X presenta, invece, un insieme di materiale non omogeneo che venne raccolto da Morassi durante gli anni triestini come approfondimento per gli studi e i lavori condotti parallelamente all'attività in soprintendenza. Un consistente nucleo di fotografie è inerente ad Aquileia, alcune vennero acquisite dall'Istituto Nazionale Luce, altre da fotografi privati come Pignat di Udine o Alinari, queste sono pubblicate, insieme a foto della Soprintendenza, in un saggio di Morassi sulle pitture della Basilica<sup>14</sup>. Inoltre sono presenti delle riproduzioni della Danza Macabra di Vermo su cartoncino timbrato *Emporium*, anche queste utilizzate come corredo ad un articolo dello studioso<sup>15</sup>. La bibliografia prodotta da Morassi tra il 1920 e il 1925 è infatti il frutto diretto delle campagne e delle attività promosse dall'Ufficio<sup>16</sup>. Egli inoltre tornerà negli anni Trenta ad occuparsi di opere istriane: nella mostra *Antica oreficeria italiana* curata dallo studioso nell'ambito della VI Triennale di Milano del 1936, insieme a capolavori quali la Chiocchia con i pulcini di Monza o la Croce di Desiderio di Brescia, vennero esposti importanti oreficerie come il calice e l'ostensorio del Tesoro del Duomo di Capodistria e l'altare di Montona<sup>17</sup>. Molte delle fotografie contenute nelle tre buste sono inoltre pubblicate nei resoconti dei lavori della Soprintendenza e nell'inventario dei beni artistici conservati in Istria, promosso dal Ministero dell'Educazione Nazionale, al quale collaborò lo stesso Morassi<sup>18</sup>.

## Bibliografia

M. Agazzi, «La fototeca di Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 10, 1996, pp. 187-188.

M. Agazzi, «Perizie: le “expertises” nella fototeca di Antonio Morassi», in A. Gentili, M. A. Chiari Moretto Wiel (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 445-450.

M. Agazzi, «Il deposito dei saperi di Morassi. L'archivio scientifico e la fototeca di Antonio Morassi presso l'Università Ca' Foscari di Venezia», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012, pp. 39-60.

<sup>13</sup> Pietro Opiglia venne assunto dal Comune di Trieste nel 1908 come custode, ma dagli Atti dei Musei Civici sul personale si legge che il dipendente doveva dimostrare di possedere la pratica della fotografia: in quegli anni venne infatti allestito un Laboratorio fotografico presso il Museo dove Opiglia poté lavorare. Per l'identificazione del fotografo: B. Marangoni, «L'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Soprintendenza di Trieste (1920-1925). Considerazione a partire dai materiali della Fototeca Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 25, 2016, pp. 163-168.

<sup>14</sup> A. Morassi, «Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia», in *Bollettino d'Arte del Ministero per la Pubblica Istruzione*, agosto 1923, pp. 75-94.

<sup>15</sup> A. Morassi, «Cronache: gli affreschi di santa Maria delle Lastre a Vermo», *Emporium*, 63, 1926, pp. 204-208.

<sup>16</sup> Per la bibliografia di Morassi si rimanda a: V. Vuerich, «Bibliografia aggiornata di Antonio Morassi», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi*, cit., pp. 313-334. La stesura completa della bibliografia di Morassi è stata possibile grazie a un voluminoso quaderno conservato presso l'Archivio Morassi nel quale lo studioso conservava i ritagli dei vari articoli pubblicati su quotidiani e periodici locali che altrimenti sarebbero risultati introvabili.

<sup>17</sup> A. Morassi (a cura di), *Antica oreficeria italiana = Catalogo della mostra* (VI Triennale di Milano), Milano, Hoepli, 1936.

<sup>18</sup> A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*, Roma, Libreria dello Stato, vol. 5, 1935.

- M. Agazzi, «Morassi, Bettini, Dorigo. Archivi scientifici di ricerca legati al Dipartimento di storia delle arti, memoria di operatività e occasioni di ulteriori arricchimenti», *Venezia Arti*, 22/23, 2013, pp. 51-53.
- E. Bertaglia, «L'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Friuli Venezia Giulia – Ufficio di Udine», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 243-253.
- Catalogo della mostra d'arte popolare italiana*, Trieste, Tipografia Moderna M.Susmel & Co., 1922.
- R. Fabiani, G. Nicotera, «L'Archivio fotografico della Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia», in A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di). *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 235-242.
- S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012.
- B. Marangoni, *Catalogo di Oreficerie Istriane, considerazioni partendo dalle fotografie conservate nella fototeca Antonio Morassi a Ca' Foscari* [tesi di laurea magistrale], Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, 2012.
- B. Marangoni, «L'Ufficio Belle Arti e Monumenti della Soprintendenza di Trieste (1920-1925). Considerazione a partire dai materiali della Fototeca Antonio Morassi», *Venezia Arti*, 25, 2016, pp. 163-168.
- A. Morassi, «Il Museo di Capodistria», *L'Era Nuova*, 31 gennaio, 1922.
- A. Morassi, «Il restauro dell'abside della basilica di Aquileia», in *Bollettino d'Arte del Ministero per la Pubblica Istruzione*, agosto 1923, pp. 75-94.
- A. Morassi, «Cronache: gli affreschi di santa Maria delle Lastre a Vermo», *Emporium*, 63, 1926, pp. 204-208.
- A. Morassi (a cura di), *Antica oreficeria italiana = Catalogo della mostra* (VI Triennale di Milano), Milano, Hoepli, 1936.
- G. Pavan, «Guido Cirilli e i suoi collaboratori nell'ufficio belle arti della Venezia Giulia (1918-1924)», *Archeografo Triestino*, 79, 2009, pp. 167-229.
- G. Perusini, R. Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni Culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918) = Atti del convegno internazionale* (Udine, 30 novembre 2006), Vicenza, Terraferma, 2008.
- A. Santangelo, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Provincia di Pola*. Roma, Libreria dello Stato, vol. 5, 1935.
- P. Santoboni, «Nelle “terre redente”: la direzione dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti», in G. Cassani, G. Zucconi (a cura di), *Guido Cirilli: architetto dell'Accademia = Catalogo della Mostra* (Venezia 4 giugno-21 settembre 2014), Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 101-115.
- I. Spada, «Dall'Ufficio Belle Arti alla Regia Soprintendenza alle Opere d'antichità e d'arte di Trieste», in D. Rogoznica (a cura di), *Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria = Atti della giornata di studio* (Capodistria, 10 giugno, 2011), Capodistria, Histria Editiones, 2015, pp. 207-224.
- A. M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze: tutela e storia, territori veneti e limitrofi = Atti della giornata di studio* (Venezia, 29 ottobre, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010.
- A. Stanzani, O. Orsi, C. Guidici, (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere: il catalogo del patrimonio culturale = Catalogo della Mostra* (Bologna, 2 dicembre-17 maro 2002), Cinisello Balsamo, Silvana, 2001.
- P. Sticotti, «Recenti scoperte d'antichità a Trieste e territori», *Archeografo Triestino*, 3, 1911, pp. 204-208.

- B. Tagliapietra, «Dall'Istituto di discipline artistiche al Dipartimento di Storia e critica delle arti (1970-1986)», *Venezia Arti*, 1, 1987, p. 157.
- V. Vuerich, «Bibliografia aggiornata di Antonio Morassi», in S. Ferrari (a cura di), *Antonio Morassi. Tempi e luoghi di una passione per l'arte = Atti del convegno internazionale* (Gorizia, 18-19 settembre), Udine, Forum, 2012, pp. 313-334.



## “Diario di Costantinopoli”: un viaggio di Sergio Bettini

Silvia Peressutti

Università Ca' Foscari – Venezia – Italia

**Parole chiave:** fotografia, Istanbul, Bettini, architettura bizantina, S. Sofia, Kariye camii.

Momento cruciale della formazione di Sergio Bettini, storico dell'arte e professore universitario presso l'università di Padova<sup>1</sup>, furono i viaggi di esplorazione e ricerca nell'oriente bizantino. Le documentazioni di viaggio sono collocate presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari, che conserva l'archivio di studio del professore. Il fondo è costituito dall'archivio scientifico documentario e dalla fototeca, ordinata rispettando i criteri adottati dallo studioso, basati sull'argomento (architettura, pittura e scultura) sulla periodizzazione (arte tardoantica, medievale e bizantina) e sull'area geografica o culturale. Dal 1934 al 1939, grazie ai finanziamenti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, dell'Istituto Nazionale di archeologia e dell'Istituto storico archeologico FERT di Rodi, Bettini poté compiere numerosi soggiorni in Bulgaria, in Grecia, a Creta e in Turchia. Il 18 ottobre 1935 giunse a Istanbul. Cominciò subito il lavoro sul campo disegnando, fotografando e prendendo appunti su un piccolo blocco a quadretti, una sorta di diario di viaggio<sup>2</sup>. Si tratta di uno strumento di lavoro su cui annotava i monumenti visitati, gli incontri con altri studiosi, le impressioni e i confronti suscitati dall'osservazione delle opere, lo stupore derivato dalla loro contemplazione. Nel diario vi è un costante riferimento alle fotografie che scattava di visita in visita, al punto che testo e immagini sono strettamente correlati. Il viaggio si protrasse fino al 23 ottobre (poi non ci sono altre indicazioni) ma probabilmente rimase qualche giorno in più. La sua attenzione si focalizzò sul passato bizantino della città: il 18 pomeriggio visitò.



*Chiesa della Vergine Pammakaristos. In basso a destra l'ombra proiettata da Bettini nel momento in cui scattò la foto*

<sup>1</sup> Sergio Bettini (Quistello, 9 settembre 1905 – Padova, 12 dicembre 1986). Laureatosi nel 1929 a Firenze con una tesi su Jacopo Bassano (relatore Giuseppe Fiocco), dopo i primi interessi sull'arte moderna si dedicò allo studio dell'arte bizantina, con lunghi soggiorni all'estero. Nel 1939 fu nominato direttore del Museo civico di Padova e nel 1942 vinse la cattedra di Archeologia cristiana. Presso l'università di Padova insegnò anche Estetica e successivamente Storia dell'arte medioevale e Storia della critica d'arte, fino al 1975, anno del congedo. I suoi principali interessi spaziavano dall'arte tardo antica alla contemporaneità, con una particolare attenzione alla metodologia critica. Alla sua scuola si sono formati Giuseppe Mazzariol, Wladimiro Dorigo, Lionello Puppi e Massimo Cacciari. Fu autore di importanti monografie (*Venezia, nascita di una città*, 1978; *Architettura di San Marco*, 1946; *L'arte alla fine del mondo antico*, 1948) e protagonista della scena culturale novecentesca partecipando attivamente nelle attività di istituti come La Biennale, La Fondazione Cini, il Centro Internazionale di Storia dell'architettura A. Palladio, il Centro di Antichità Ravennate e Bizantine.

<sup>2</sup> Archivio Sergio Bettini (Dipartimento Filosofia e Beni Culturali Università Ca' Foscari), IV. *Schedari Scientifici*, busta 1.

Pera e Galata, il giorno dopo compì la prima visita a S. Sofia, poi si recò a S. Irene, all'Ippodromo, ai Santi Sergio e Bacco (oggi *Küçük Aya Sofya Camii*) e percorse un tratto delle mura. Il 20 vide la Colonna bruciata, S. Maria Diaconissa (*Kalenderhane Camii*), l'acquedotto di Valente, l'ex chiesa del Pantocratore (*Molla Zeyrek Camii*), la colonna di Marciano, il Museo archeologico. In seguito non sono indicate le giornate, ma il 21 o il 22 dovette recarsi per la seconda volta a Santa Sofia, poi all'ex chiesa dei Santi Pietro e Marco, in serata un'altra visita alla mura e a S. Anastasia. Il 23 mattina terzo sopralluogo a S. Sofia e poi, passando per la porta di Adrianopoli, giunse alla moschea Kariye. Andò all'*Obelar Camii* per ammirare il panorama, ritornando poi a S. Anastasia. Nel pomeriggio visitò la *Fatih Camii* e antiche chiese convertite in moschee: la *Eski-Imaret Camii*, la *Gül Camii*, la *Fethiye Camii*, ex chiesa della Pammacaristos. Il diario si conclude con alcune considerazioni su S. Sofia, che forse visitò ancora prima di ripartire. Tornato a casa non creò un album di viaggio, ma suddivise le immagini per tipologia: architettura, pittura, scultura, secondo un ordinamento che permette comparazioni geografiche e cronologiche. Predispose anche delle schede visuali corredate da didascalia, incollando le fotografie su dei supporti in cartoncino grigio. Gettò così le basi della fototeca, custodita e implementata costantemente, nella quale le buste dedicate a Istanbul sono cinque<sup>3</sup>.



*Kariye Camii. Esempio di fotografia montata su cartoncino con didascalia a penna*

<sup>3</sup> Archivio Sergio Bettini, V. Fototeca, unità 39. [ARCHITETTURA] COSTANTINOPOLI; unità 63. [MOSAICI COSTANTINOPOLI KAHRIE GIAMIA]; unità 75. [MOSAICI COSTANTINOPOLI SANTA SOFIA]; unità 76. [MOSAICI COSTANTINOPOLI CENTRI MINORI]; unità 103. [AFFRESCHI COSTANTINOPOLI].

La Costantinopoli ritratta da Bettini – così la nomina sempre e così era nota al mondo fino agli anni '30 del XX secolo – è caratterizzata da tre *Landmark* fondamentali: le mura, le colonne, le chiese. Delle due cinte murarie terrestri, l'una eretta da Costantino (306-337d.C.), l'altra da Teodosio II (408-450 d.C.), sopravvive la seconda, che abbraccia il centro storico dal Corno d'Oro fino al Mar di Marmara, proseguendo anche lungo il litorale. Espressione del potere imperiale sono invece gli obelischi, eretti nell'Ippodromo, e le colonne, alzate negli snodi viari della città. Persa la connotazione politica ad imitazione – e superamento – di Roma, col passare del tempo hanno assunto significato simbolico, diventando riferimento costante nella cartografia e nell'immaginario erudito dell'Occidente. Moltissime sono le chiese o, più opportunamente, le moschee immortalate (*camii* in turco, pronuncia giami). Dopo la conquista ottomana del 1453, i templi cristiani non furono demoliti, ma convertiti. Ciò spiega il doppio uso del nome turco e il titolo bizantino nelle didascalie delle sue fotografie. I nuovi dominatori mantenevano quasi inalterato l'impianto architettonico, mentre sorti alterne avevano affreschi e mosaici. Nei casi migliori furono ricoperti, altrimenti scialbati. Spesso gli edifici vennero progressivamente abbandonati e lasciati languire: stato che traspare in diverse immagini.

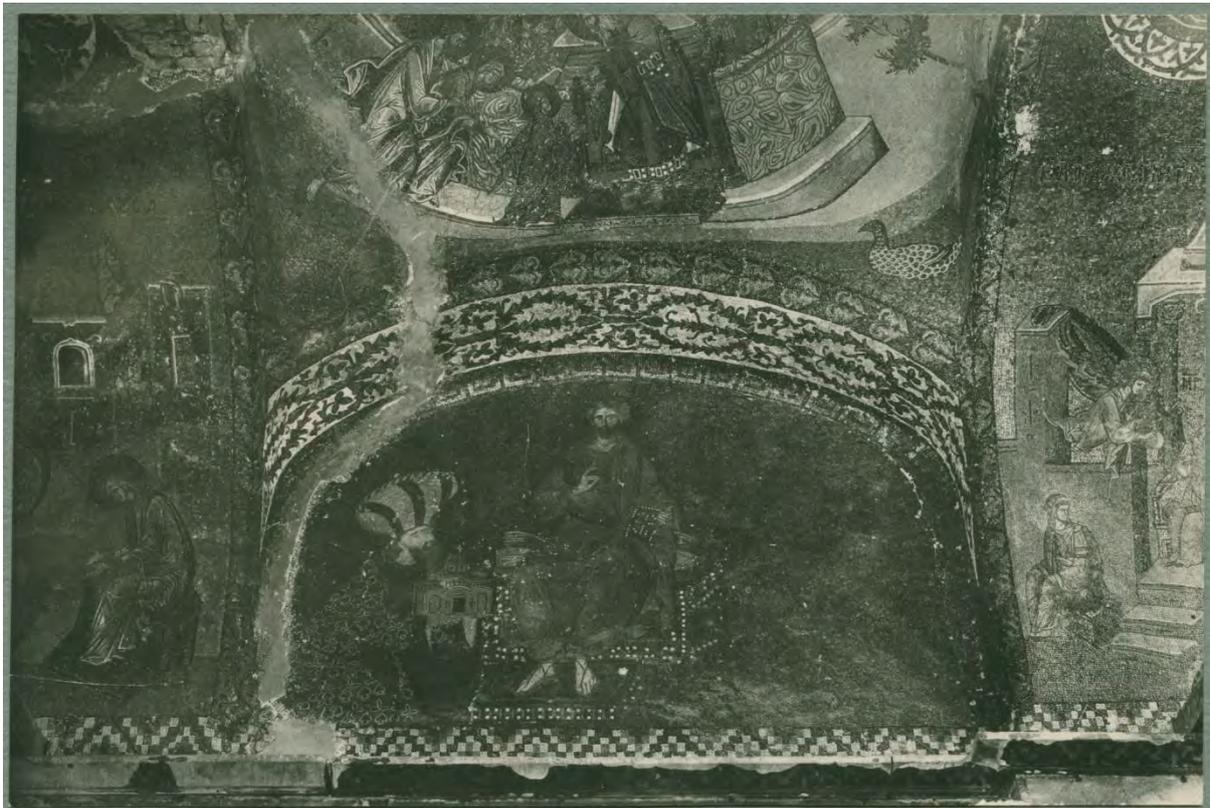
Leggendo gli appunti e guardando le fotografie comprendiamo quali furono i due monumenti che più affascinarono Bettini: S. Sofia e la *Kariye Camii*. Si recò tre volte a S. Sofia, e in almeno un sopralluogo fu accompagnato da Thomas Whittemore, l'archeologo fondatore del Byzantine Institute of America, all'epoca direttore della grande campagna di restauro dell'edificio: «Terza visita a S. Sofia. Wittemore si sofferma soprattutto sugli scavi fatti nel cortile della missione tedesca [...] Wittemore, che ha seguito da vicino gli scavi, assicura che fino a Giustiniano, anzi fino a dopo la sedizione di Nica, non si trova a Bisanzio nulla che non sia nettamente romano (ciò che anch'io pensavo)». Il giovane studioso ebbe così la possibilità di confrontarsi con uno dei maggiori esperti dell'epoca in un contesto favorevole agli studi, dato che proprio nel 1935 il monumento era stato riaperto al pubblico come museo. Oltre alla complessa periodizzazione delle parti architettoniche dell'immenso edificio, si interessò particolarmente al ciclo musivo:

«Caratteristico di S. Sofia è quest'uso piuttosto arcaizzante ma bello dei mosaici d'argento, i quali aumentano la luminosità degli ori con uno scintillio perlaceo. Giacché persino in quei fondi, che a prima vista sembrano tutti di oro luminoso, guardando meglio si scoprono disseminate inegualmente, ma sapientemente, varie tessere argentee, che danno sotto la luce dei bagliori stellari».

Negli anni successivi, in seguito alla conclusione dei restauri, acquistò varie fotografie professionali dedicate al ciclo musivo di questa chiesa. Sono perlopiù ingrandimenti che si focalizzano sui volti degli imperatori bizantini, delle loro consorti, della Vergine Maria e del Cristo. L'ingrandimento, mostrando nel dettaglio la disposizione delle tessere musive, permette confronti tecnico-stilistici fondamentali per la datazione dell'opera e coglie inoltre l'intensità degli sguardi amplificandone la valenza iconica. Proseguiamo la lettura degli appunti di viaggio:

«Salutato Wittemore e il suo amico inglese col quale ho discusso se l'arte bizantina possa o no paragonarsi alla musica di Mozart, prendo il tram di Edirne Kapi e arrivo alle porte di Adrianopoli, di cui rimane poco sotto i rifacimenti turchi. Passo poi alla Kahrie Giami, di cui faccio varie foto esterne, soprattutto del bell'exonartece angolare del periodo paleologo».

La moschea Kariye era in origine la chiesa del San Salvatore in Chora, parte di un complesso monastico al di fuori della cinta muraria, a nord-ovest della città. Il nome della chiesa è strettamente legato alla sua ubicazione, in quanto Kariye deriva dal greco Chora, che può essere tradotto in paese o campagna. Si tratta di un palinsesto architettonico: costruita sotto Giustiniano I; in seguito trasformata in cappella imperiale dalla dinastia comnena; saccheggiata durante la quarta crociata (1204); riportata a splendore all'epoca di Andronico II, imperatore Paleologo. Teodoro Metochites (1270-1332), Ministro alla corte imperiale, promosse la campagna di ampliamento, finanziando l'aggiunta del narcece a ovest e del *parekklesion* (cappella) a sud, e chiamando i migliori artisti a realizzare il ciclo decorativo. Egli è raffigurato in una lunetta del narcece interno, nell'atto di offrire la nuova chiesa a Cristo. I conquistatori ottomani mantennero la funzione dell'edificio, per poi convertirlo in moschea all'inizio del XVI secolo. Fu in quel momento che le decorazioni cristiane vennero ricoperte da pannelli lignei: questa operazione permise di salvare la maggior parte dei mosaici e degli affreschi. Nel 1945 la moschea fu chiusa e il monumento aperto al pubblico come museo. I mosaici e gli affreschi della chiesa sono riconosciuti come il migliore esempio di pittura del periodo paleologo. Si contraddistinguono per delicatezza cromatica, snellezza delle figure e una certa libertà narrativa, che predilige soggetti inconsueti, più intimi e pittoreschi, della vita del Cristo e della Vergine.



*Kariye Camii, narcece interno, mosaico della lunetta: Teodoro Metochites nell'atto di offrire la chiesa al Cristo*

Questo ciclo straordinario colpì particolarmente Bettini:

«Entro e sono impressionatissimo dalla bellezza dei mosaici, alquanto frammentari, dell'exonartece. A tutta prima non so fissare l'attenzione su nessun riquadro o figura, tanto mi attrae la raffinatissima armonia di quelle tinte accordate con una tale sensibilità da non aver idea. I riquadri sono listati da grosse fasce di verde piuttosto cupo, a piccoli

fiori e decorazione rosa e giallo chiaro (poche) ma tali da non turbare l'unità del verde profondo non denso ma acquoreo, cristallino benché cupo. I riquadri figurati sono di un pallore senza pari; del colore delle attinie, di cose sottomarine. Vi sono azzurri in tutte le gradazioni, che nelle ombre delle pieghe s'addensano in viola, mentre alle emergenze dei corpi rabbriviscono di un celeste chiarissimo, gelido, con qualche screziatura d'argento. Un grigio-perla, stranamente iridato, con riflessi d'opale e di giada, si stende sul fondo d'un oro perfetto, non troppo chiaro né troppo rosso, un oro ambrato, compatto, disteso a tessere minutissime».

La descrizione quasi poetica delle *nuances* di colore non scaturì solo dalla forte impressione suscitata, ma anche dalla necessità di fissare un riferimento per i colori dei mosaici, una sorta di “Pantone” personale dello studioso che andava ad integrare la documentazione fotografica allora in bianco e nero. Documentazione che ampliò il più possibile, acquistando una serie fotografica dedicata espressamente agli interni della chiesa, eseguita dallo studio professionale Sebah et Joaillier. Le fotografie sono databili al 1892 (confronto con il database della Library of Congress di Washington), ma si vendevano ancora negli anni '30, dato che gli operatori dello studio erano intervenuti sulle lastre negative eliminando la data in modo da aggiornare le ristampe successive senza dover compiere un'altra campagna fotografica. Bettini tracciò una pianta della chiesa in cui ad ogni numero corrisponde una scena musiva ritratta da una fotografia di questa serie. Grazie alla legenda della pianta (foglio a parte conservato in fototeca datato ottobre 1935), è possibile dare un titolo alle immagini delle scene musive, altrimenti prive di didascalia. La serie testimonia lo stato delle decorazioni antecedente al restauro degli anni '50 del XX secolo, mentre il suo utilizzo abbinato al disegno della pianta è un esempio specifico del metodo di lavoro del professore.



*Kariye Camii, cupola del Pantocrator. Immagine Sebah et Joaillier*

Bettini acquistò anche album, cartoline e libri dedicati all'architettura bizantina, e questa “fame” di immagini è testimoniata dall'ampiezza della fototeca. Oltre ai fini di studio, alcune fotografie personali furono anche repertorio utile alla pubblicazione: il frutto dei viaggi degli anni Trenta sono i manuali di storia dell'arte bizantina editi dal 1937 al 1944 per la NEMI (Nuovissima enciclopedia monografica italiana), nei quali si possono identificare le foto scattate dal professore in persona.

In conclusione, possiamo affermare che il diario scritto durante il soggiorno a Istanbul accompagna le immagini e permette di cogliere lo spirito critico, le ipotesi storiche, l'emozione e lo stupore provati da Bettini di fronte agli antichi monumenti. Inoltre testimonia

i rapporti tra gli studiosi dell'epoca, il prezioso scambio di informazioni e opinioni e l'interesse internazionale per l'archeologia bizantina. Le immagini hanno alto valore documentario, in quanto ritraggono edifici, mosaici e pitture prima di importanti campagne di restauro, cogliendo un preciso stato di conservazione o degrado. Memoria di un paesaggio mutato, hanno valore storico: in esse si scorge una città ancora parzialmente rurale, fatta di selciati, piante di fico, animali da cortile nell'aia. I monumenti giacciono maestosi, quasi abbandonati, intorpiditi dal sonno dei secoli. Per l'Italia di ieri sono state una testimonianza unica e di "primo scatto" di un'arte e di una regione poco note, permettendone la divulgazione anche per immagini. Sono anche prova del metodo di studio adottato da Bettini e del suo *modus operandi* per le pubblicazioni, in quanto svariate foto presentano sul retro indicazioni per essere ritagliate e collocate sulla pagina di un testo. Infine, in quanto fotografie, hanno intrinseco valore artistico, e Bettini studioso si rivela anche ottimo reporter.

## **Bibliografia**

S. Bettini, *L'architettura bizantina*, Firenze, Nuovissima enciclopedia monografica italiana, 1937.

*L'opera di Sergio Bettini*, a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Venezia, Marsilio, 2011.

*Mosaici e affreschi nella Kariye-Cami ad Istanbul*, testi di A. Grabar, T. Velmans, Ginevra/Milano, Skira/Fabbri, 1965.

P. A. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, Bollingen Foundation, 1966, 3 voll.

# Dalla fototeca dell'Archivio Sergio Bettini< lo “sguardo” dello storico dell'arte

Sara Zucchi

Università Ca' Foscari – Venezia – Italia

**Parole chiave:** Archivi di storici dell'arte, sedimentazioni fotografiche, viaggi di formazione, Grecia.

## Le fotografie di viaggio: documenti per la ricerca storico-artistica

Gli archivi scientifici degli storici dell'arte del Novecento costituiscono un patrimonio imprescindibile per lo studio della critica d'arte contemporanea. Nello specifico, la presenza di documentazione fotografica ha contribuito al rinnovo delle capacità informative che questi luoghi di conservazione rappresentano. La fotografia, prodotto culturale ottocentesco che anticipa le caratteristiche peculiari del mondo contemporaneo, è in grado di restituire quell'approccio visivo che è difficilmente indagabile prima del suo avvento.

La ricerca si è sviluppata a partire dalla sedimentazione fotografica raccolta da Sergio Bettini (1905–1986) durante la sua carriera di storico dell'arte e docente universitario, oggi conservata presso il Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia. La collezione offre spunti interessanti per l'indagine sul metodo critico e didattico sviluppato da Bettini, soprattutto se si considerano le fotografie da lui stesso realizzate durante i viaggi di formazione che lo videro impegnato in Grecia tra il 1934 e il 1938.

Durante queste spedizioni Sergio Bettini svilupperà un peculiare linguaggio fotografico che è riscontrabile nei documenti e nell'uso che ne farà: le fotografie, spesso destinate alla pubblicazione, sono caratterizzate da inquadrature precise e mai scontate e l'attenzione posta dall'autore nel montaggio su supporti secondari corredati da puntuali didascalie e indicazioni manoscritte, fanno di questo patrimonio un indispensabile strumento per l'analisi del metodo bettiniano.

## 1. L'Archivio e la fototeca Sergio Bettini

Il materiale fotografico raccolto da Sergio Bettini durante la sua lunga attività di studioso e docente universitario è oggi conservato presso l'Archivio Sergio Bettini del Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia<sup>1</sup>.

Si compone di 152 unità archivistiche contenenti circa 15.000 gelatine ai sali d'argento, prevalentemente in bianco e nero, databili tra gli anni '30 e gli anni '60 del Novecento. Tra gli autori-fotografi individuati non mancano studi importanti quali Fratelli Alinari, Böhm, laboratori fotografici delle Soprintendenze o dei Musei italiani e stranieri, ma la peculiarità di questo fondo sta, a mio avviso, nelle fotografie realizzate dallo stesso Bettini, che saranno oggetto specifico di questa ricerca.

Il fondo fotografico è in stretta relazione con l'intero nucleo documentario appartenuto a Bettini e confluito nel Dipartimento veneziano nel 1987 a seguito di acquisto deliberato da parte del Consiglio di Amministrazione dell'Università Ca' Foscari.

L'Archivio Sergio Bettini comprende: la “biblioteca di lavoro”, che raccoglie materiale librario monografico e periodico, la raccolta fotografica di cui si tratterà; il nucleo

---

<sup>1</sup> Per una biografia di Sergio Bettini si veda di M. Agazzi: “Per una biografia di Sergio Bettini”, in *L'opera di Sergio Bettini*, atti del convegno a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Marsilio Editori, Venezia 2011, p. 49; “Notizie sulla operosità scientifica e sulla carriera didattica (curriculum) del prof. Sergio Bettini”, in S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936–1977*, a cura di M. Agazzi e C. Romanelli, Marsilio Editori, Venezia 2011.

documentario dei manoscritti, nel quale sono confluiti i molti materiali cartacei rinvenuti nello studio del docente (bozze dei testi per pubblicazioni e conferenze, canovacci preparatori per le dispense universitarie, appunti di vario genere); il nucleo composto da dispense universitarie e tesi di laurea.

Come affermato da Wladimiro Dorigo (1927–2006) che, nello specifico, ha diretto le attività di riordino e messa in sicurezza dell'archivio protratte fino al 1997, «Questi materiali costituiscono, secondo quanto a suo tempo riconosciuto e deliberato, un fondo coerente e inseparabile di grande valore e tuttavia suscettibile di specifiche destinazioni e utilizzazioni»<sup>2</sup>. L'Archivio presenta, quindi, le caratteristiche peculiari degli archivi di persona, nei quali le sedimentazioni documentarie sono esito diretto di ricerche e studi personali e dove, nella maggior parte dei casi, gli interventi di riordino risultano complessi poiché l'organizzazione interna dei documenti è di difficile interpretazione<sup>3</sup>.

Il gruppo di ricerca, guidato da Dorigo e composto da diversi ricercatori ha comunque raggiunto gli obiettivi prefissati e l'intero nucleo documentario, suddiviso in 11 classi (1. schede di viaggio; 2. corrispondenza; 3. schedari scientifici; 4. bozze di stampa; 5. manoscritti editi e inediti; 6. materiale iconografico; 7. carte personali e biografiche; 8. lezioni e conferenze; 9. materiale preparatorio per dispense; 10. testi e materiali di studiosi e allievi; 11. carte frammentarie), è oggi interamente consultabile presso il Dipartimento di Venezia.

A questo risultato sono seguite importanti esperienze, non ultima, la pubblicazione in due volumi degli atti del convegno che si tenne nel 2005 a Venezia, in occasione del centenario dalla nascita di Sergio Bettini, in cui vennero esposti i risultati del lavoro intrapresi sul corpus bettiniano<sup>4</sup>.

Uno sforzo minore ha coinvolto il riordino della documentazione fotografica, che, se si esclude l'attività di messa in sicurezza, ricalca ancora oggi l'ordinamento voluto dal suo possessore: le fotografie, al momento dell'acquisto dell'archivio, vennero trovate all'interno di una cassettera, i quali cassette riportavano una breve titolazione tematica. Quest'ultima, in fase di riordino, è stata trascritta, e all'esigenza integrata, sulle 152 unità-busta che oggi raccolgono l'intero nucleo fotografico e per ogni unità è stata realizzata una scheda analitica relativa alla consistenza e ai soggetti prevalenti<sup>5</sup>.

Rispettando il criterio d'ordinamento voluto da Bettini, le fotografie risultano suddivise per macro temi riconducibili agli ambiti della Pittura, Scultura e Architettura medievali.

Il progetto di riordino e inventariazione ha reso possibile alcune importanti attività volte alla valorizzazione della documentazione fotografica, vitali per la sopravvivenza di questi “tesori nascosti”. Vorrei ricordare, a questo proposito, l'organizzazione e l'allestimento di due importanti mostre: la prima, permanente e visitabile presso il Dipartimento di Venezia, dal titolo *Sergio Bettini, l'inquieta navigazione della critica. I viaggi in Grecia* (2012), e la seconda allestita nel 2015 relativa a *Sergio Bettini 1935: un viaggio a Istanbul*.

L'attenzione riservata a questi materiali ha inoltre promosso diverse campagne di catalogazione volute dal Dipartimento veneziano e redatte da chi scrive: più di 500 fotografie sono state descritte seguendo lo standard ministeriale promosso da ICCD (Scheda F, livello C) e sono oggi consultabili sul Catalogo dei Beni Culturali della Regione Veneto<sup>6</sup>.

---

<sup>2</sup> W. Dorigo, “La ricerca «L'opera di Sergio Bettini»”, in *L'opera di Sergio Bettini*, cit., p. 41.

<sup>3</sup> C. Romanelli, “Il lavoro sull'archivio e la fototeca di Sergio Bettini”, in *L'opera di Sergio Bettini*, cit., p. 81.

<sup>4</sup> M. Agazzi, C. Romanelli (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, cit.; S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936 – 1977*, cit.

<sup>5</sup> L'inventario dell'intero nucleo fotografico è oggi consultabile attraverso la pagina web dedicata all'Archivio Bettini <https://www.unive.it/pag/18038/>.

<sup>6</sup> <http://beniculturali.regione.veneto.it/xway-front/application/crv/engine/crv.jsp>.

## 2. I viaggi di formazione di Sergio Bettini

Nell'autunno del 1933 Giuseppe Gerola, docente di Storia dell'arte bizantina presso l'Ateneo di Padova, propone al Regio Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti il nome di Sergio Bettini (laureato da qualche anno e già assistente di Giuseppe Fiocco nell'attività didattica della sezione storico-artistica della Scuola Filologica delle Tre Venezie) per continuare gli studi sui monumenti cristiani in Grecia. Iniziano così le regolari spedizioni nel Levante che impegneranno Bettini fino al 1938, interrotte solo dall'avvento della guerra.

È durante questi viaggi che lo studioso raccoglie il materiale che oggi compone, per una buona parte, il suo archivio: Sergio Bettini prende appunti che utilizzerà per le proprie pubblicazioni, scheda i monumenti, disegna le piante delle architetture, ma soprattutto fotografa.

La documentazione fotografica che ci ha lasciato ricalca la «viva preoccupazione classificatoria»<sup>7</sup> dello studioso: le fotografie, allestite con molta probabilità una volta tornato in patria, sono montate in modo accurato su cartoncino e riportano didascalie e indicazioni circa i soggetti rappresentati.

Non è usuale, negli archivi di storici dell'arte, che il possessore sia anche autore degli scatti e questa caratteristica fa della sedimentazione fotografica di cui trattiamo un patrimonio di peculiare importanza. I fototipi restituiscono quello “sguardo” che sarà la base per l'elaborazione degli studi sull'arte medievale che Sergio Bettini produrrà durante la sua carriera.

## 3. «Diario greco»

«Passando da una riva all'altra di Grecia non ritrovavo quel senso di limpida e netta serenità che m'ero aspettato di sentirvisi riflettere dal cielo nell'animo, come il riflesso di una figura di marmo candido elevata contro l'azzurro. Le onde di sensazioni che mi investivano erano straordinariamente precise, ma fuggitive [...]»<sup>8</sup>.

Così si apre un manoscritto di sapore letterario ritrovato tra le carte d'archivio e redatto da Bettini probabilmente nel 1935, durante la sua esplorazione di alcune zone greche. Il testo, che presenta l'intestazione «Dafni, ottobre» fa riferimento anche al soggiorno a Creta (e nello specifico a Festo) e ci riporta a un altro documento molto suggestivo rinvenuto accanto alle *Note di viaggio 1935, Bulgaria, Grecia, Costantinopoli*<sup>9</sup>: una cartina illustrativa del percorso che Sergio Bettini si apprestava a intraprendere, corredato dall'elenco delle località e dei monumenti che avrebbe visitato.

Le fotografie che scatterà durante questi soggiorni, oltre a rappresentare una documentazione preziosa per le proprie ricerche, probabilmente sopperivano a quella “fuggevolezza di sensazioni” che lo studioso ci descrive nel *Diario*. La precisione della ripresa, il montaggio delle fotografie su cartoncino e l'attenzione riposta nella stampa dei fototipi possono essere letti come la necessità dello studioso di non perdere le “sensazioni” provate durante i suoi viaggi. L'immagine fotografica si fa, quindi, indispensabile quanto l'annotazione scritta.

La riflessione nasce anche dall'osservazione sull'uso che Sergio Bettini farà del proprio materiale fotografico e un esempio ci viene fornito dalla collana in sei volumi dedicata all'arte bizantina pubblicata da NEMI (Novissima enciclopedia monografica italiana) tra il 1937 e il 1944. Si tratta del primo manuale organico sull'argomento e il primo volume, relativo

---

<sup>7</sup> M. Agazzi, “Per una biografia di Sergio Bettini”, in *L'opera di Sergio Bettini*, cit., p. 54.

<sup>8</sup> S. Bettini, *Diario greco*, Archivio Sergio Bettini, Inediti, ms. 130.

<sup>9</sup> S. Bettini, *Note di viaggio 1935, Bulgaria, Grecia, Costantinopoli*, Archivio Sergio Bettini, ms. 1/1.

all'architettura bizantina<sup>10</sup>, raccoglie molte delle fotografie realizzate da Sergio Bettini in Grecia.

Particolarmente suggestive risultano le immagini realizzate a Meteora nel 1935 [Fig. 1], scattate sia dalle cime delle falesie di arenaria che ospitano i monasteri, sia dalle vallate sottostanti: alcune di queste fotografie verranno pubblicate sul volume NEMI ed è interessante notare come non vi siano sostanziali differenze tra l'oggetto fotografico originale e la sua riproduzione per la pubblicazione. Questo non può che confermare l'abilità fotografica di Bettini che, senza esitazione, scatta e ci restituisce paesaggi mozzafiato.

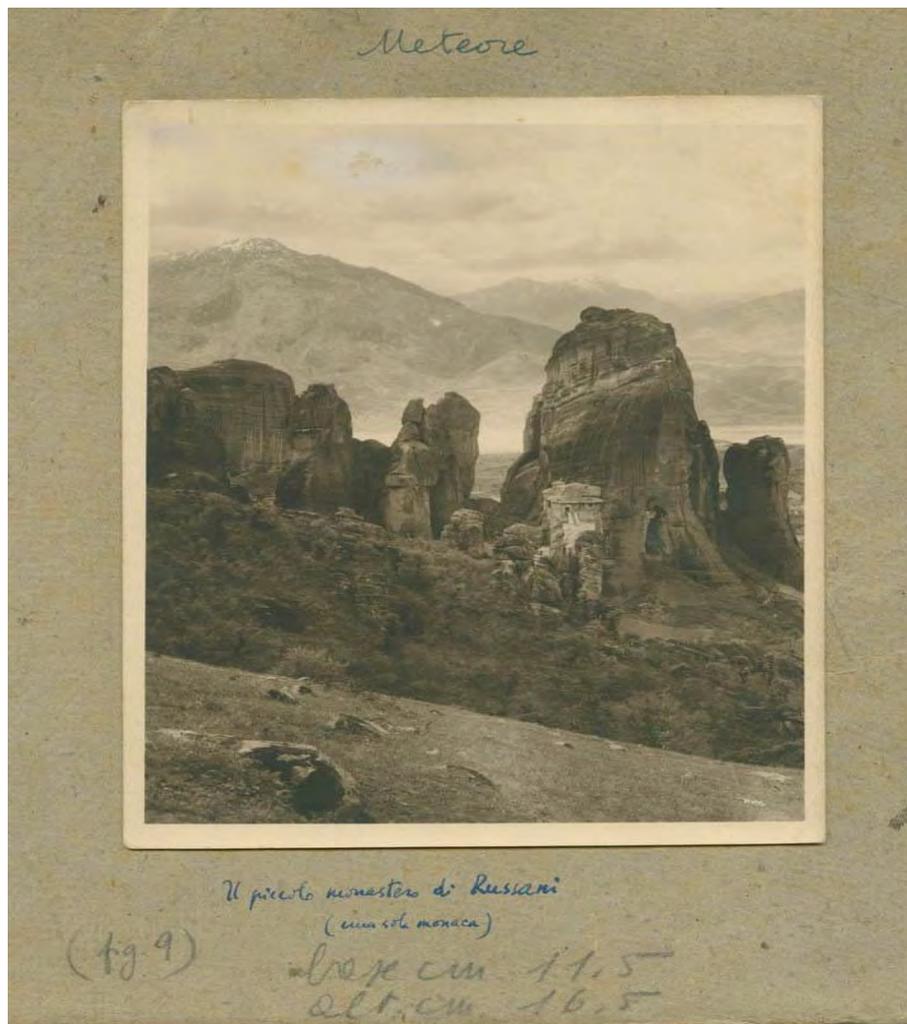


Fig. 1: Meteore: il piccolo monastero di Russani, 1935

Del nucleo di fotografie realizzate in Grecia si possono individuare differenti approcci fotografici adottati da Bettini: il primo, accennato poc'anzi, coinvolge le fotografie di più ampio respiro relative ai paesaggi, dove lo sguardo si perde tra vallate e vedute e dove l'aspetto documentario è strettamente connesso a un preciso intento estetico. Tra queste immagini, oltre alle già citate fotografie di Meteora, si ricordano anche le fotografie realizzate a Mistrà che restituiscono paesaggi sorprendenti e incontaminati [Fig. 2].

<sup>10</sup> S. Bettini, *L'Architettura bizantina*, vol. I, NEMI, Firenze 1937.



*Fig. 2: Mistra: Metropoli ed Evanghelistria, 1935-1938*

Un differente linguaggio fotografico è individuabile nei documenti che maggiormente rispecchiano la ricerca bettiniana e mi riferisco alle immagini che restituiscono le architetture cristiane, riprese dall'esterno, dove l'inquadratura non è mai scontata, ma puntuale.

Un esempio ci viene dato dalle fotografie realizzate ad Atene, dove i monumenti sono contestuali al paesaggio urbano e perciò ben differenti dai monasteri isolati delle Meteore. Bettini si preoccupa di "riempire" l'inquadratura con il solo soggetto d'interesse, evitando la presenza umana, quasi inevitabile in certe zone cittadine.

Il nucleo di immagini relative alle chiese di Atene raccoglie anche alcune fotografie realizzate dallo Studio Alinari: è presumibile che Bettini abbia preso spunto da questi fototipi, poiché nei suoi scatti si ritrova quella scelta di riprendere il soggetto non frontalmente, ma sfruttando i volumi propri dei monumenti [Fig. 3].

Un discorso differente coinvolge le ricerche riguardanti la pittura: le fotografie realizzate all'interno dei monumenti che restituiscono le pitture bizantine sono spesso riconducibili ad altri autori e quelle di mano di Bettini risultano più incerte rispetto a quelle descritte finora. Questa indecisione è sicuramente imputabile alla mancanza di attrezzatura specifica, come luci adatte per gli ambienti bui delle chiese e cavalletti idonei.

Un'ultima osservazione riguarda le fotografie che indugiano tra le vie cittadine, nello specifico tra le vie di alcune isole quali Corfù, Zante e Cefalonia: le immagini di questo tipo, poco più di una decina, esulano dall'intento documentario (questa la ragione della quantità ridotta) e rientrano nella sfera più personale dell'autore, che ci restituisce immagini dal sapore quotidiano e perduto, popolate da bambini che reggono ceste di pane, donne anziane e carretti trainati da asini [Fig. 4].



*Fig. 3: Atene, 1935-1938*



*Fig. 4: Vie di Corfù, 1935*

## **Bibliografia**

M. Agazzi, C. Romanelli (a cura di), *L'opera di Sergio Bettini*, atti del convegno, Marsilio Editori, Venezia 2011.

S. Bettini, *L'inquieta navigazione della critica d'arte. Scritti inediti 1936-1977*, a cura di M. Agazzi, C. Romanelli, Marsilio Editori, Venezia 2011.

S. Bettini, *L'Architettura bizantina*, vol. I, NEMI, Firenze 1937.

*Venezia Arti*, vol. 2, 1988.

## **Sitografia**

Archivio Sergio Bettini: <https://www.unive.it/pag/18038/>

Catalogo Beni Culturali-Regione Veneto: <https://www.regione.veneto.it/web/cultura/catalogo-beni-culturali>

## **Materiale d'archivio**

S. Bettini, *Diario greco*, Inediti, Archivio Sergio Bettini, ms. 130.

S. Bettini, *Note di viaggio 1935, Bulgaria, Grecia, Costantinopoli*, Archivio Sergio Bettini, ms. 1/1.

S. Bettini, *Meteore: il piccolo monastero di Russani*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02050030.

S. Bettini, *Mistrà: Metropoli ed Evangelistria*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02050044.

S. Bettini, *Atene*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02048014.

S. Bettini, *Vie di Corfù*, Fototeca Sergio Bettini, fotografia, n. inv: 02048099-100.



# Gli archivi di Michele De Angelis, ingegnere con aspirazioni da storico e fotografo

Annarita Teodosio

Università di Salerno – Salerno – Italia

**Parole chiave:** Michele De Angelis, Salerno, arte medioevale, fotografia.

## 1. De Angelis ingegnere

Michele De Angelis (1875-1939) ricopre un ruolo di primo piano all'interno del panorama architettonico e storico-culturale della Salerno di inizio '900. Pur non avendo conseguito la laurea, esercita con discreto successo la professione di ingegnere, spesso attirando le antipatie dei colleghi<sup>1</sup>.

Seppur la sua attività investa un ambito geografico abbastanza circoscritto – la città e la provincia di Salerno – numerose ed eterogenee sono le tipologie di interventi progettati e realizzati di committenza sia pubblica che privata: strade e ponti, reti idriche e fognarie, residenze popolari o per la ricca borghesia, scuole, cappelle gentilizie, restauri e incarichi peritali presso il Tribunale.



*Salerno, cantiere per la costruzione del Liceo Tasso su progetto di Michele e Luigi De Angelis.  
Foto di Michele De Angelis*

L'Ingegnere assiste a quel momento storico di crescita e trasformazione della sua città natale che prende avvio nei primi decenni del XX secolo. Salerno si amplia sul litorale a meridione

---

<sup>1</sup> Avvalendosi di una legge in vigore ai suoi tempi, si iscrive per merito all'Albo dell'Ordine degli Ingegneri di Salerno. Si veda: A. R. Amarotta, «Michele De Angelis», in *Rassegna Storica Salernitana*, I, 1, 1984, pp. 127-147; qui p.141.

(*Piano Colamonico*, 1914), verso l'interno nell'area nord-orientale (*Piano Donzelli-Cavaccini*, 1925) e inizia a dotarsi di sedi istituzionali e servizi per le rinnovate esigenze della comunità<sup>2</sup>. E il De Angelis vive appieno questo periodo di grande fermento connotandosi come uno degli artefici della "città moderna". Portano il suo nome molte dimore aristocratiche – Angrisani, Braca, Catino, Colonnelli, Daniele, Iemma, Scaramella – costruite a ridosso delle principali arterie di espansione urbana (Corso Garibaldi a sud, Via dei Principati a est), le proposte per il risanamento Rione Fornelle nel centro storico (con l'ingegner Mario Ricciardi) e la costruzione dei Magazzini Generali al Molo Manfredi. Sue sono anche le più importanti realizzazioni di edilizia scolastica salernitana: le scuole elementari "Barra" e "Vicinanza" (con l'ingegner Carlo Giordano) e il Liceo Ginnasio "Tasso", forse la sua opera più celebre, progettata con il figlio Luigi, laureatosi presso la Scuola di Ingegneria di Napoli nel 1927, che spesso lo affianca nella attività professionale. Non mancano neppure interventi di restauro: dal Convitto Nazionale, all'Acquedotto Normanno sino al Duomo che lo vede operare accanto a Gino Chierici.

Ma il De Angelis, travalicando i confini del suo specifico ambito professionale, coltiva interessi molteplici ed eterogenei nutrendo particolare passione per la storia dell'arte, principalmente del periodo medioevale, e la fotografia, che utilizza soprattutto per corredare i suoi studi e suffragare le ipotesi storiche.

I documenti personali e professionali, dell'Ingegnere, attualmente depositati presso l'Archivio Storico del Comune di Salerno, hanno subito solo un parziale riordino e restano tuttora in attesa di archiviazione<sup>3</sup>. Mentre il cospicuo fondo fotografico, acquisito dal Museo Didattico della Fotografia (MuDif) di Sarno (Sa), è in corso la catalogazione<sup>4</sup>.

## 2. Lo storico e fotografo

Tra gli anni Venti e Trenta, Michele De Angelis pubblica numerosi scritti soprattutto sulle autorevoli riviste cittadine "*Archivio Storico della Provincia di Salerno*", divenuta poi "*Rassegna Storica Salernitana*", e "*Salernum*". I monumenti della Salerno medioevale – castello, Palazzo di Arechi, acquedotto e cattedrale – costituiscono i suoi temi di ricerca prediletti e pressoché esclusivi. Al Duomo dedica anche due dettagliate monografie edita da Di Giacomo – "*Il Duomo di Salerno nella sua storia, nelle vicende e nei suoi monumenti. Notizie documentate sui restauri e sulle modifiche subite dall'edificio*" (1936), "*Nuova guida del Duomo di Salerno, critica storico artistica illustrata*" (1937) – che lasciano trasparire la perfetta conoscenza del manufatto e delle sue trasformazioni.

Partendo da casi particolari, spesso lo Studioso elabora teorie storico artistiche di carattere generale sulla genesi dell'architettura dell'Italia meridionale e i rapporti con la cultura

---

<sup>2</sup> Tra le varie pubblicazioni sull'argomento si vedano: M. Bignardi M. (1982), «*La "nuova città": progetti e realizzazioni urbanistiche nei primi decenni del XX secolo*», in «Guida alla storia di Salerno e della sua provincia» a cura di A. Leone, G. Vitolo, Laveglia, Salerno, 1982, pp. 349-36; V. Dodaro, *Salerno durante il Ventennio. Gli edifici pubblici, l'edilizia popolare, l'urbanistica*, De Luca, Salerno 1997; G. Giannattasio, *Salerno. La città moderna. Piani e progetti dall'Ottocento ai primi decenni del Novecento*, Edizioni 10/17, Salerno, 1995.

<sup>3</sup> La catalogazione di massima del consistente fondo dell'Ingegnere, svolta nell'ambito del Progetto di Ricerca del Diciv dell'Università di Salerno "*Archivi di architetti e ingegneri salernitani tra Otto e Novecento*" è stata coordinata dall'autrice che ringrazia le dott.sse Lucia Napoli e Maria Manzo dell'Archivio Storico del Comune di Salerno ed le dott.sse Emilia e Luisa Alfinito, eredi De Angelis, per la disponibilità e la collaborazione offerte durante questo lungo percorso di ricerca tuttora in corso.

<sup>4</sup> Il fondo si compone di circa 1000 elementi di vario formato, perlopiù negativi su lastra di vetro alla gelatina di bromuro d'argento e pellicole al nitrato di cellulosa. L'autrice ringrazia il dott. Rosario Petrosino, direttore del MuDif, per le preziose informazioni fornite.

bizantina e arabo-sicula i cui influssi esclude categoricamente, anche in nome della sua personale concezione dell'arte in continua evoluzione quale risposta ad esigenze pratiche<sup>5</sup>.



Salerno, quadriportico del Duomo.  
Foto di Michele De Angelis

L'Ingegnere analizza anche lo sviluppo di Salerno nel corso dei secoli. Già nel suo primo studio del 1923<sup>6</sup>, più volte ripreso e rimaneggiato negli anni successivi, ricostruisce, pure in pianta, le fortificazioni romane e longobarde con l'andamento delle mura e l'ubicazione delle porte urbane. Si tratta di un argomento molto complesso, che tuttavia egli ritiene opportuno affrontare pur senza avere, per sua stessa ammissione, la pretesa di risolverlo e dubitando di giungere a conclusioni precise. Infatti intende approssimarsi alla

soluzione fornendo un'ipotesi verosimile e circostanziata che possa avvalersi anche del «sussidio di considerazioni di indole topografica ed architettonica», più consone alla sua formazione e che possa costituire «un argomento tangibile intorno al quale i veri competenti potranno discutere, per correggere gli errori, per far luce nei punti oscuri, e per giungere a più esatte conclusioni»<sup>7</sup>. E difatti, la sua planimetria costituisce una preziosa base di partenza per molti altri studiosi.

Nel 1925 De Angelis firma il numero monografico "*Salerno. Prima capitale del Mezzogiorno*" della celebre collana edita dalla Sonzogno "*Le cento città d'Italia Illustrate*" in cui racconta la storia e le bellezze della sua amata città, «una gemma della Corona d'Italia che splende di luce propria ed illumina col suo illustre passato la millenaria civiltà italiana», una «insigne città, baciata dalle tranquille acque del suo mare, recinta ai fianchi ed alle spalle dalle campagne ricche e felici, che si disperdono a distanza verso i venerandi ruderi di Posidonia, mentre stringe, in amorevole amplesso, il vecchio duomo del Guiscardo, custode delle sue più care memorie». Tratteggia con grande accuratezza la storia e l'evoluzione urbana riservando, ancora una volta, maggiori approfondimenti agli eventi e le emergenze del periodo medioevale. Ma non trascurava avvenimenti più recenti come l'apertura al mare e la costruzione dei nuovi edifici rappresentativi – che elenca senza descrivere, forse perché ancora poco storicizzati – i lavori di ammodernamento del porto, ora collegato con la stazione ferroviaria, e le industrie nella città che «veglia ed opera per un avvenire sempre più degno del suo radioso passato». Sulla scorta di questa esperienza, l'Ingegnere scrive di Salerno anche all'interno del catalogo a tiratura limitata realizzato per la celebrazione dell'ottavo centenario della fondazione del Regno Meridionale (1927)<sup>8</sup> e nella Guida del Touring "*Napoli e dintorni*" (1932). Queste pubblicazioni riscuotono un discreto successo, forse anche per il ricco corredo iconografico realizzato dall'autore stesso. Basti pensare che nel 1931 la

<sup>5</sup> M. De Angelis, «Le origini dell'architettura dell'Italia Meridionale ed i mosaici della Cattedrale di Salerno», in *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, IV, 1-2, 1924, pp.1-52.

<sup>6</sup> M. De Angelis, «Sui muri di Salerno verso il mare», in *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, III, 2-3, 1923, pp.100-116.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.100.

<sup>8</sup> AA.VV., *Città di Salerno, VIII centenario dell'Unione politica della Sicilia alla terraferma e della fondazione del Regno nell'Italia Meridionale*, Salerno, Stamperia Raffaello Beraglia, 1927.

redazione de “*La grande Illustrazione d’Italia*”, avendo apprezzato le «nitide fotografie» per la monografia della Sonzogno, chiede al De Angelis del materiale per illustrare un articolo su Salerno da pubblicare nel giornale.

La fotografia costituisce un’altra grande passione dell’Ingegnere che, seppur autodidatta, sembra padroneggiare l’utilizzo di strumenti professionali<sup>9</sup> realizzando immagini di vario formato e grande accuratezza, inquadrature rigorose e tecnicamente ineccepibili con le quali illustra i suoi studi riservando invece le acquisizioni esterne – presso gli archivi Alinari, Foto Brogi, ecc. – esclusivamente agli edifici non salernitani che cita in alcune opere. Il De Angelis utilizza la fotografia per “mostrare” e “dimostrare”. Mostrare l’amata Salerno e le sue emergenze – il Duomo *in primis*, ampiamente rappresentato in tutti i suoi dettagli scultorei e



*Salerno, Palazzo della Prefettura fra il Lungomare Trieste (ultimato nel 1921) ed il Corso Garibaldi (costruito nel 1810). Foto di Michele De Angelis*



*Salerno, pescatori che tirano le reti sulla spiaggia di Santa Teresa. Foto di Michele De Angelis*

decorativi – divulgandone la conoscenza anche mediante pubblicazioni dirette ad ipotetici visitatori esterni; dimostrare teorie storico-architettoniche, come quella sull’origine dell’arco circolare rialzato, suffragata con le immagini del quadriportico della cattedrale salernitana, legata a suo dire, a problemi di ordine costruttivo scaturiti dalla differente altezza delle colonne e degli interassi fra di esse<sup>10</sup>. Anche il De Angelis sceglie la fotografia per documentare le fasi di lavorazione di alcune sue opere, come testimoniano le numerose immagini del cantiere del Liceo Tasso e del restauro del Duomo. Queste riprese costituiscono la preziosa, seppur inconsapevole, testimonianza dell’evoluzione urbana di Salerno. Difatti, mentre alcuni scorci del centro storico (dintorni del Duomo, via dei Mercanti, piazza Portanova) sono ancora sovrapponibili alla situazione attuale, altri ritraggono scenari perduti o irrimediabilmente compromessi. Come quello intorno al campanile dell’Annunziata di lì a poco pesantemente danneggiato dai bombardamenti del ’43 e dall’alluvione del ’54; gli archi

<sup>9</sup> In alcuni documenti del fondo De Angelis si fa riferimento ad una fotocamera Zeiss modello Ikonta e una Ernemann, per la quale chiede il preventivo di riparazione nel maggio 1933; inoltre tra gli oggetti personali sono stati rinvenuti pezzi appartenenti ad una fotocamera modello folding 912.

<sup>10</sup> M. De Angelis, «Le origini dell’architettura dell’Italia Meridionale ed i mosaici della Cattedrale di Salerno», in *Archivio Storico della Provincia di Salerno*, IV, 1-2, 1924, pp.1-52.

dell'acquedotto, inglobati in alcune costruzioni; la spiaggia di ponente cancellata dall'installazione del porto commerciale negli anni '60 e il vecchio Molo Manfredi con le sue taverne; le industrie accanto all'Irno. Gli scatti lungo la via Marina, che De Angelis stesso compara con vedute storiche precedenti, ritraggono una zona in piena trasformazione in cui si stanno costruendo i giardini lungo la costa e le sedi istituzionali e prestigiosi edifici borghesi sui lotti ricavati dalla colmata a mare. D'altro canto, le vedute panoramiche che riprendono Salerno dall'esterno, permettono invece di apprezzare la crescita urbana e leggere le principali linee di espansione.

Da quanto detto finora emerge che per l'Ingegnere la fotografia costituisce un ausilio irrinunciabile per le sue ricerche storiche e artistiche. Le immagini, improntate ad un forte rigore scientifico e generalmente prive di carica emozionale, sembrano rispondere unicamente ad un intento documentale. Tuttavia, l'esplorazione del suo fondo personale ha portato alla luce anche alcune interessanti vedute di genere: i pescatori sulla spiaggia che tirano le reti, i bimbi alla villa comunale, il lustrascarpe e l'organetto ambulante al corso Vittorio Emanuele. Immagini inedite che fermano situazioni e momenti della città del Ventennio mostrando un'altra faccia, pressoché inesplorata, del De Angelis fotografo.

### 3. La fortuna controversa

Michele De Angelis vive in una piccola realtà della provincia italiana, Salerno, che ama in maniera sviscerata e dalla quale sembra non essersi mai allontanato se non per piccoli spostamenti nei dintorni legati all'attività professionale<sup>11</sup>. E quindi anche i suoi interessi personali sembrano tutti convergere sull'amata città natia, che diventa l'oggetto quasi esclusivo dei suoi studi storico-artistici così come delle riprese fotografiche. È uno studioso molto prolifico e riveste un ruolo attivo nel dibattito culturale cittadino, nel 1935 ricopre anche la carica di Presidente del Circolo Artistico "Gaetano Esposito". Intesse scambi epistolari con eminenti storici dell'arte italiana a cui chiede pareri, e forse rassicurazioni<sup>12</sup>, e provvede personalmente alla diffusione dei suoi scritti spedendoli ai più autorevoli rappresentanti della cultura salernitana e non solo<sup>13</sup>.

Ma se è abbastanza indiscusso il ruolo del De Angelis ingegnere, più controverse sono le sorti dello studioso. Alcune delle sue teorie generano grandi perplessità negli altri rappresentanti della intelligenza salernitana. Grande eco ha la *querelle* innescatasi con l'architetto e storico Armando Schiavo e il direttore della rivista "Archivio Storico della Provincia di Salerno" Carlo Carucci a proposito dell'origine e la datazione dell'Acquedotto e sulle relazioni e gli scambi culturali tra Oriente ed Occidente<sup>14</sup>; anche Arcangelo R. Amarotta nel suo saggio monografico degli anni '80 ne traccia un profilo abbastanza controverso<sup>15</sup>.

Sicuramente il De Angelis non è uno storico di formazione, e forse non aspira ad esserlo se in una lettera al Salmi datata aprile 1932, chiede addirittura scusa per la sua «niuna competenza

---

<sup>11</sup> Dai suoi documenti personali e dai ricordi delle eredi, non sembrano emergere viaggi fuori città ad eccezione di quello quale delegato comunale alla Prima Mostra Italiana di Attività Municipale tenutasi a Vercelli nel 1924.

<sup>12</sup> Tra questi il medievista Pietro Toesca che interpella sulle origini dell'arte meridionale e Mario Salmi, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte di Firenze e Membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, che aveva probabilmente conosciuto a Salerno, a cui spedisce una copia della pubblicazione sui mosaici della Cattedrale e alcune foto dell'Exultet e del Paliotto.

<sup>13</sup> Nel Fondo personale dell'Ingegnere sono stati reperiti i lunghi elenchi dei tanti destinatari delle sue spedizioni postali e numerosi biglietti di ringraziamento e apprezzamento della sua opera.

<sup>14</sup> La polemica si svolge sulle pagine delle riviste e culmina nel saggio dello Schiavo, una controreplica molto aspra e a tratti ingiustificatamente ingenerosa nei confronti del De Angelis. Si veda: A. Schiavo, «Arabi e archi acuti in provincia di Salerno», in *Archivio Storico per la Provincia di Salerno*, III nuova serie, 3, 1935, pp. 165-201.

<sup>15</sup> A. R. Amarotta, «Michele De Angelis», in *Rassegna Storica Salernitana*, I, 1, 1984, pp.127-147.

in materia di storia dell'arte, nella quale mi sono voluto cimentare nei momenti di ozio ed in quelli di sconforto».

Tuttavia, al di là di quelli che possono essere i suoi limiti culturali e metodologici e, indipendentemente dai risultati raggiunti, ha il merito di approcciarsi allo studio dell'arte medioevale nel meridione, argomento ancora poco indagato<sup>16</sup>, affermandosi come indiscusso punto di riferimento per gli studiosi successivi. E forse i suoi scritti andrebbero riletti alla luce del contesto spazio-temporale e culturale in cui si trova ad operare e, probabilmente anche la sua figura andrebbe maggiormente esplorata anche alla luce della recente acquisizione del cospicuo fondo personale che ha aperto una nuova stagione di interesse su Michele De Angelis, un uomo dagli interessi trasversali, progettista, storico e fotografo che, attraverso scritti e scatti, racconta la sua amata città, una realtà nel pieno del mutamento di cui anch'egli, da ingegnere, è fautore e promotore.

---

<sup>16</sup> L'opera di Émile Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale* (1904), ha da poco inaugurato una stagione di interesse sull'arte del periodo medioevale nel sud dell'Italia.