

## FOTOTIPI STORICI SUI BENI MONUMENTALI DELLA VALLE D'AOSTA CONSERVATI A TORINO E PRESSO LA DIOCESI DI AOSTA. RESTAURO DELLE STAMPE ALL'ALBUMINA DI VITTORIO ECCLESIA CUSTODITE NELL'ARCHIVIO FOTOGRAFICO DELL'UFFICIO BENI ARCHEOLOGICI

Pietro Fioravanti, Daniela Giordi\*

### Le autocromie di Anselmo Sacerdote conservate a Torino e le stampe all'albumina di Vittorio Ecclesia appartenenti alla Diocesi di Aosta

Pietro Fioravanti

Nel corso del 2012, grazie alla collaborazione formalizzata mediante apposita convenzione tra la Regione Autonoma Valle d'Aosta e la Fondazione Torino Musei, è stato possibile acquisire inedite informazioni riguardanti un piccolo fondo fotografico storico comprendente alcuni fototipi realizzati, nel primo decennio del Novecento, in Valle d'Aosta. Su richiesta del conservatore del Borgo Medievale di Torino, Fondazione Torino Musei, dottoressa Maria Paola Ruffino, si è proceduto ad effettuare l'esame di una parte del materiale fotografico prodotto da Anselmo Sacerdote (Torino 1868-1926), inizialmente assistente di Vittorio Avondo, pittore, incisore e fotografo e conservatore del Museo Civico d'Arte Antica di Torino per 23 anni (fig. 1). Il fondo fotografico è conservato presso l'abitazione dell'attuale proprietario, l'ingegner Ugo Sacerdote, figlio dell'autore ed è stato esaminato e digitalizzato per conto del personale del Borgo Medievale di Torino che aveva la necessità di acquisirne la riproduzione nel corso delle operazioni di inventario e schedatura. Il materiale esaminato era costituito da diverse tipologie di fototipi, conservati prevalentemente nelle scatole in cartone originali (fig. 2):

- Autocromie su lastra in vetro,<sup>1</sup> in formato 90x120 mm;
- Autocromie stereoscopiche su lastra in vetro, in formato 60x130 mm;
- Autocromie stereoscopiche su lastra in vetro, in formato 45x107 mm;
- Negativi monocromatici, gelatina AgBr su vetro,<sup>2</sup> in formato 90x120 mm;
- Negativi monocromatici, gelatina AgBr su vetro, in formato 130x180 mm;
- Positivi monocromatici stereoscopici, gelatina AgBr su vetro, in formato 60x130 mm;
- Positivi monocromatici, gelatina AgBr su vetro, in formato 90x120 mm;
- Stampe aristotipiche e alla gelatina AgBr, di diverso formato.

I fototipi sono stati ripresi in diversi momenti della vita artistica di Anselmo Sacerdote, alcuni sono stati utilizzati come studi e memorie visive al fine di poterne, in un secondo tempo, dipingere i soggetti. Anselmo Sacerdote, pittore dilettante contribuì alle attività della Società Promotrice delle Belle Arti e del Circolo degli Artisti di Torino. La Fondazione Torino Musei ha in preparazione, per il 2013, un'esposizione a lui dedicata: *Il Piemonte dell'Ottocento nell'opera di Anselmo Sacerdote*, che si terrà presso il Borgo Medievale del Valentino.

Di particolare interesse è stato l'esame delle autocromie stereoscopiche mediante l'utilizzo di un visore stereoscopico binoculare di Brewster,<sup>3</sup> in legno, originale e molto ben conservato, che ha consentito di ammirarle nello stesso modo in cui venivano visionate dal loro au-

tore.<sup>4</sup> Le autocromie, in base a quanto riferito dall'ingegner Sacerdote, in merito alle frequentazioni della Valle d'Aosta da parte della famiglia e in considerazione della data di scadenza riportata sulle scatole del materiale fotosensibile, sono state riprese in un periodo compreso tra il 1910 ed il 1913. Anselmo Sacerdote oltre che pittore era fotografo attento e appassionato, utilizzava anche una lanterna magica per visionare in proiezione le autocromie e i positivi monocromatici su vetro. L'ingegner Ugo Sacerdote, proprietario del fondo, ha acconsentito con generosa liberalità alla riproduzione dei fototipi, a condizione che i beni fotografici non lasciassero la sua abitazione torinese. Questa circostanza ha determinato la scelta delle modalità tecniche di riproduzione. La soluzione ottimale per riprodurre fototipi positivi e negativi trasparenti sarebbe stata la digitalizzazione mediante *scanner* professionale dotato di ottica di elevata qualità. Il trasporto presso l'abitazione del proprietario di uno *scanner* adeguato e della dotazione informatica necessaria al suo funzionamento non sarebbe stato logisticamente praticabile. Si è pertanto optato per una riproduzione con camera fotografica *reflex* professionale con sensore *full-frame* da 21,10 megapixel di



1. Anselmo Sacerdote, autoritratto, autocromia, 120x90 mm. (Riproduzione fotografica per trasparenza P. Fioravanti)

risoluzione e ottica macro. Per la retroilluminazione dei fototipi è stato utilizzato un piano luminoso a luce controllata, di temperatura colore pari a 5.400 K, al fine di ottenere riproduzioni con caratteristiche cromatiche fedeli agli originali. Sono state preventivamente predisposte delle mascherine in cartoncino nero per i diversi formati dei fototipi. Gli spazi esigui e il tempo limitato hanno comunque condizionato le riprese rispetto agli intendimenti ottimali: i fototipi sono stati riprodotti solo in trasparenza, mediante retroilluminazione, rinunciando allo scatto in luce incidente di entrambi i lati, che sarebbe stato utile per l'analisi conservativa dei supporti. È da rilevare che tale circostanza, in questa fase di esame dei beni fotografici, non ha comportato la perdita di dati importanti in quanto i supporti non presentavano iscrizioni o dati documentali. Il risultato del lavoro effettuato è costituito da *file* ad alta risoluzione in formato RAW, da *file* in formato TIFF ad alta risoluzione derivanti dallo sviluppo dei *file* RAW ed elaborati in *post* produzione per ottimizzarli, nel rispetto delle caratteristiche dei fototipi originali.<sup>5</sup> Sono stati inoltre prodotti dei *file*, anche a immagini multiple, sempre in formato TIFF a media risoluzione e in formato JPG, a bassa risoluzione, per la semplice visualizzazione a video. Il materiale digitale, grazie ad accordi formalizzati ufficialmente con l'ingegner Ugo Sacerdote, la Fondazione Torino Musei e la Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta, è conservato presso entrambi gli enti e consultabile per motivazioni di studio.

Tra i materiali riprodotti, di grande importanza nel contesto storico fotografico della Valle d'Aosta, risultano due autocromie stereoscopiche aventi per soggetto la corte interna del castello di Issogne (fig. 3).<sup>6</sup> Si tratta, in relazione al periodo considerato e alla tipologia dei fototipi impiegati, di documenti rari.<sup>7</sup> I contenuti possono essere il punto di partenza per ricerche concernenti sia le pitture murali della corte del monumento, sia la fontana del melograno (fig. 4): l'informazione sul colore data oramai a circa cento anni or sono consentendo la valutazione di elementi non più disponibili in sito. La maggior parte del materiale fotografico del fondo concerne paesaggi della valle del Lys, presso la quale la

famiglia amava trascorrere le vacanze estive. Altre località frequentate dalla famiglia sono la Valtournenche e la valle di Cogne. Tra i ritratti in posa dei famigliari dell'autore risaltano quelli in cui i soggetti indossano i costumi tradizionali della valle di Gressoney (fig. 5).

Gli effetti cromatici dei toni di rosso vengono infatti magnificamente descritti nel procedimento autocromico, specialmente nei fototipi in formato 90x120 mm che sono caratterizzati da tonalità particolarmente vive e profonde.

Un'altra importante ricerca concernente fototipi non di proprietà regionale, ma i cui soggetti sono beni monumentali della Valle d'Aosta, è stata la ricognizione effettuata presso il Seminario Maggiore della Diocesi di Aosta, ove si trovavano 4 stampe all'albumina<sup>8</sup> di grande formato.<sup>9</sup> Si è constatato trattarsi di fotografie di Vittorio Ecclesia (1847-1928), uno dei più importanti fotografi piemontesi e italiani del suo periodo cui fu assegnata, tra gli altri premi, la medaglia d'oro all'Esposizione di Torino del 1884. Uno degli incarichi più rilevanti ricevuti da Ecclesia, specializzatosi nelle vedute architettoniche, oltre che nella ritrattistica in studio,<sup>10</sup> riguardò la ricognizione fotografica dei monumenti dei territori di Ivrea e di Aosta, assegnatogli dalla Commissione conservatrice dei monumenti di antichità e d'arte della Provincia di Torino, su mandato del Ministero della Pubblica Istruzione.<sup>11</sup> Si è trattato di un mandato importantissimo e storico, trattandosi del primo censimento fotografico dei monumenti d'Italia, da svolgersi seguendo *standard* di formato e qualità molto elevati. Le inquadrature dei soggetti dovevano anche ricomprendere precisi riferimenti metrici. È certa l'appartenenza di questi 4 fototipi alla ricognizione di cui si è accennato, in quanto è stato possibile effettuare un confronto puntuale con le stampe all'albumina conservate presso l'Archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici, certamente appartenenti a questa ricognizione.<sup>12</sup> Le 4 stampe all'albumina di proprietà della Diocesi sono del medesimo formato di quelle della Soprintendenza di Aosta, circa 390x300 mm, ma sono montate su un elegante supporto secondario, decorato con cornice ad inchiostro color oro spento e stemma araldico della *Ville d'Aoste*.



2. Scatola originale, autocromie stereoscopiche Lumière. (P. Fioravanti)



3. *Anselmo Sacerdote, corte interna del castello di Issogne, autocromia stereoscopica, 60x130 mm.*  
(Riproduzione fotografica per trasparenza P. Fioravanti)



4. *Anselmo Sacerdote, corte interna del castello di Issogne, fontana del melograno, fotogramma da autocromia stereoscopica, 60x130 mm.*  
(Riproduzione fotografica per trasparenza P. Fioravanti)

La qualità di stampa, inoltre, è molto elevata: considerato lo stato di conservazione e la loro stabilità tonale si tratta di stampe virate all'oro. Potrebbe trattarsi di copie donate alla Diocesi di Aosta quale gesto di riconoscenza per l'accordato permesso all'esecuzione di riprese fotografiche su beni di proprietà ecclesiastica. I soggetti sono 4, tutti ripresi nella città di Aosta: la facciata della cattedrale Santa Maria Assunta, il chiostro (fig. 6) e la facciata della chiesa della collegiata dei Santi Pietro e Orso e l'Arco d'Augusto. Risulta di grande importanza, per spunti di ricerca archeologica e storico artistica, la stampa avente per soggetto il chiostro della collegiata: negli intonaci delle pareti interne è infatti presente e ben visibile una decorazione dipinta oggi scomparsa e di cui, attualmente, non sono conosciute altre rappresentazioni, perlomeno di così grande qualità. È da no-

tare che già all'epoca, quasi certamente per risolvere un problema di umidità di risalita (si notano efflorescenze saline molto evidenti alla base delle pareti interne del chiostro), la parte inferiore dell'intonaco decorato era stata tagliata presumibilmente con l'intento di interrompere la risalita per capillarità dell'acqua e garantire una migliore areazione delle superfici (fig. 7). Si può ipotizzare che questi intonaci possano essere andati perduti successivamente, a seguito del perdurare dell'inconveniente e che le poche tracce rimaste siano state celate o rimosse dagli importanti interventi realizzati presso la collegiata alla fine degli anni '60 del Novecento.<sup>13</sup> Vista l'importanza dei fototipi si è concordato di procedere al loro restauro conservativo e adeguato condizionamento, congiuntamente al lotto di fotografie conservato presso l'Archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici.



5. *Anselmo Sacerdote, ritratto in posa di famigliari con costume tradizionale di Gressoney, autocromia, 120x90 mm.*  
(Riproduzione fotografica per trasparenza P. Fioravanti)



6. Vittorio Ecclesia, chiostro della collegiata dei Santi Pietro e Orso, stampa all'albumina, 283x393 mm, supporto secondario 450x618 mm, 1882.

(Riproduzione fotografica in luce incidente P. Fioravanti)



7. Vittorio Ecclesia, chiostro della collegiata dei Santi Pietro e Orso, stampa all'albumina, 1882, particolare.

(Riproduzione fotografica in luce incidente P. Fioravanti)

## Restauro e condizionamento delle stampe all'albumina di Vittorio Ecclesia

Daniela Giordi\*

All'interno dell'ampio progetto di restauro delle immagini del fondo storico dell'Ufficio beni archeologici,<sup>14</sup> rientra l'intervento condotto su un lotto composto da 16 albumine<sup>15</sup> di Vittorio Ecclesia. Il gruppo di immagini fotografiche è suddiviso topograficamente e raffigura i siti archeologici di seguito elencati: il Ponte Romano di Châtillon e quelli di Pont-Saint-Martin e di Saint-Vincent, mentre di Aosta sono presenti le immagini raffiguranti la Porta Pretoria, la Cinta Muraria con Torre di Bramafam, la Tour du Pailleron, il Ponte di Pietra, il Ponte Romano e l'Arco d'Augusto.

### Iter metodologico<sup>16</sup>

Le stampe all'albumina sono state prese in carico presso i locali dell'Archivio fotografico. Le fotografie erano collocate, ognuna singolarmente, all'interno di buste trasparenti in materiale plastico, sia in polivinilcloruro sia in polipropilene;<sup>17</sup> su ogni busta era presente un'etichetta in carta riportante il numero identificativo del documento, le stampe erano ripartite per nuclei definiti in base al Comune e al sito archeologico ed erano riposte in cartelline in cartoncino leggero. Per la presa e lo spostamento, in linea con il protocollo metodologico per la movimentazione delle opere fotografiche, le stampe Ecclesia all'albumina sono state poste in una scatola per la conservazione di documenti fotografici con adeguate compensazioni; la medesima è stata posizionata in contenitore da trasporto atto alla movimentazione in sicurezza, stagno, resistente agli sbalzi termoisometrici e agli urti. Predisposte per il viaggio le fotografie sono state trasferite, sotto copertura assicurativa, da Aosta a Torino presso i locali del laboratorio di restauro di ABF-Atelier per i Beni Fotografici ove si è atteso, per provvedere all'apertura del box da trasporto e alle operazioni preliminari di restauro, il tempo necessario all'acclimatazione delle copie ai fini dell'accoglienza nel locale d'archivio e nelle debite cassettiere. L'operazione



8. Cod. 02.02 PONT-SAINTE-MARTIN, esempio di crettatura dell'emulsione all'albumina, strappi, lacune perimetrali e pieghe parallele generate dalle operazioni meccaniche di srotolamento della copia. (S. Ortolani ABF-Atelier)



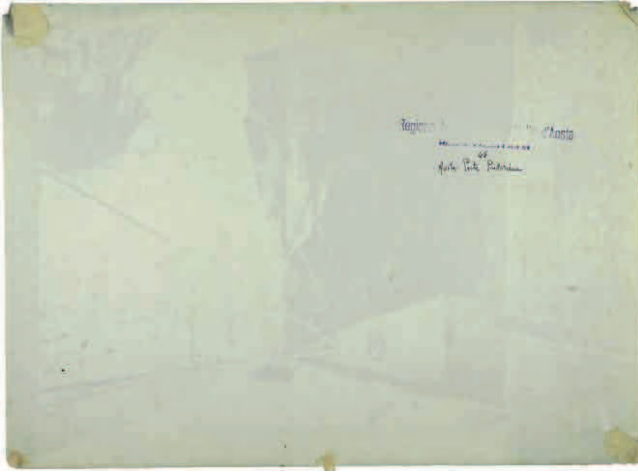
9. Cod. 05.01 CINTA-BRAMAFAM, evidenti strappi e ampie lacune di supporto ed emulsione. (S. Ortolani ABF-Atelier)

di apertura del contenitore è stata condotta contestualmente all'analisi dello stato dell'arte del lotto e delle singole copie, in concomitanza con l'inserimento provvisorio di lavorazione, delle fotografie in nuove camicie in carta conservazione 180 gr a pH neutro. Detti involucri sono stati utili in tutte le fasi di movimentazione, manipolazione e restauro, idonei a sottoporre i materiali in sicurezza, avviarli alla documentazione fotografica diagnostica e alla schedatura preliminare di restauro. Le camicie di lavorazione in carta sono state inoltre il materiale scrittoria per le annotazioni e trascrizioni manoscritte a grafite, da appuntarsi in corso d'opera.

Tutte le stampe del lotto hanno emulsione argentea con legante all'albumina, 14 dei documenti fotografici con intonazione bruna sono virati all'oro, mentre 2 presentano l'intonazione seppia da solforazione. Dalle attività preliminari si è evinto che le stampe fotografiche presentano perimetri irregolari e sono iscritte in 3 differenti formati, indicativamente riferibili alle seguenti misure espresse in millimetri: 275x375, 305x390, 315x410. L'intero lotto Ecclesia versava in cattivo stato di conservazione, in particolare si è ravvisato un accentuato indebolimento delle carte di supporto primario,<sup>18</sup> una grave crettatura non solo superficiale dell'emulsione, perdita dell'elasticità e della risposta del legante all'azione meccanica.<sup>19</sup>

Su tutte le stampe l'analisi visiva è stata condotta tramite illuminazione diretta, radente, per trasparenza e lampada di Wood, con l'ausilio di strumenti quali lenti d'ingrandimento e microscopio binoculare. Si sono riscontrate tracce di materiale scrittoria, pieghe differenziate profonde e segnatura regolare e parallela dell'emulsione dovuta a pregresso storico e non idoneo srotolamento delle fotografie (dette copie erano state conservate nel passato arrotolate, da cui le pieghe e le smagliature della superficie, causate dalla forzata azione meccanica compiuta per svolgerle, fig. 8).<sup>20</sup>

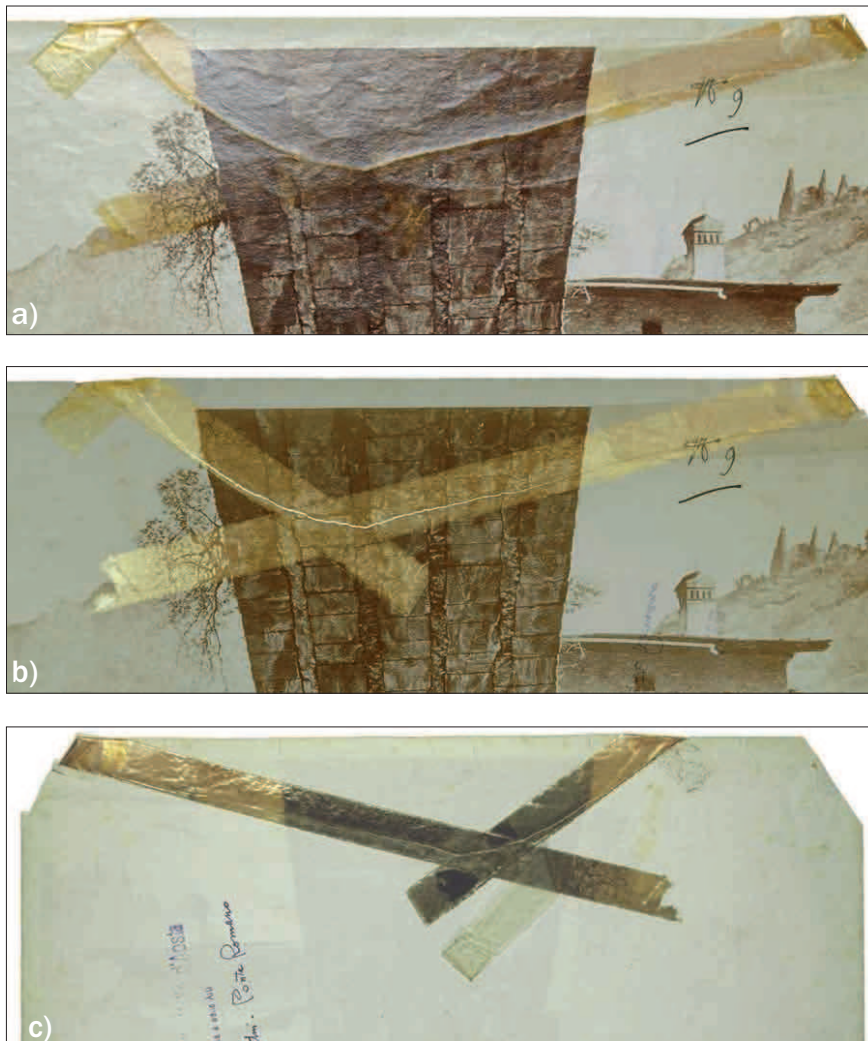
Sulla totalità delle albumine sottoposte a restauro erano evidenti i numerosi strappi di differente proporzione, da minimi a gravi, presenti lungo i perimetri delle copie, con origine dal bordo delle carte fotografiche fino all'interno dell'immagine (fig. 9). Molte lacerazioni erano conseguenti



10. Cod. 04.04 PORTA-PRAETORLA, verso dell'immagine, residui di colla e cartacei perimetralmente e negli angoli; timbro e iscrizione manoscritta ad inchiostro su supporto primario. (S. Ortolani ABF-Atelier)

ti anche al grave indebolimento delle carte di supporto primario e alla naturale tendenza delle albumine a ritrarsi e arrotolarsi su se stesse, nel tentativo di ritornare al proprio stato originario di copia arrotolata. Le stampe erano state private dell'originaria cartoneratura di suppor-

to secondario, sul verso di ognuna ne apparivano ancora ben visibili i segni dei residui cartacei, dovuti ad un pregresso forzato distacco a strappo, azione invasiva che si manifestava non solo tramite lacune più o meno regolari e strappi ma anche per i frammenti di differente entità evidenti sul dorso delle copie: fibre del cartone, colle residue e conseguenti macchie. In molti casi per dissimulare il danno prodotto dall'azione meccanica utile a separare il cartone di supporto dalla fotografia, gli angoli delle copie erano stati recisi in diagonale. Numerose le macchie brune e i residui di colla sul retro delle immagini, applicata con casualità nella modalità di scelta dei 4 punti perimetrali di ancoraggio (fig. 10). Sul verso delle fotografie erano presenti iscrizioni e didascalie realizzate con materiale scrittoria manoscritto a grafite e con inchiostro per stilografica. L'indicazione di proprietà alla Regione Valle d'Aosta Sovrintendenza Antichità e Belle Arti era stata apposta con differente tipologia di timbro a tampone ed inchiostro blu: una con lettura circolare e l'altra con sviluppo in verticale. Le fotografie erano particolarmente sporche, con materia magra e grassa sedimentata sulle carte e nelle emulsioni, con sbiadimenti, macchie, specchio d'argento diffuso e localizzato. Non mancavano pieghe profonde, ondulazione e i nastri adesivi applicati per trattenere le porzioni delle immagini strappate (fig. 11).



11. Cod. 02.01 PONT-SAINT-MARTIN, particolare, applicazione di nastro adesivo e conseguente deterioramento, assorbimento del collante nel supporto cartaceo primario e nell'emulsione: a) recto per luce riflessa; b) recto per trasparenza; c) verso per luce riflessa. (S. Ortolani ABF-Atelier)

## Intervento di restauro

In conformità con il protocollo metodologico, a seguito degli interventi preliminari e propedeutici al restauro conservativo, ovvero alle citate attività di estrazione dell'albumina e sua collocazione in cartella per le lavorazioni, si è proseguito nell'iter operativo con la fotoreproduzione diagnostica e la schedatura preliminare (titolo, autore, formato, tecnica, trattamenti di finitura e stato di conservazione) di ogni singola immagine, in ordine consequenziale da 1 a 16.

Affrontando le copie in serie per le diverse pratiche d'intervento, la prima azione di restauro è stata la spolveratura e la pulitura a secco delle superfici, compiuta con lo scopo di rimuovere e asportare tutte le impurità. In funzione delle criticità riscontrate e della delicatezza dei supporti si è intervenuti con pennellesse morbide in pelo di capretto, con tamponi in ovatta e microaspiratore da tavolo. Prima di porre le copie ai più delicati interventi ad umido, le azioni sono state condotte anche a bisturi e getto d'aria con emissione regolabile, sotto microscopio binoculare, onde rimuovere corpi estranei quali residui di colla e cartacei, oltre alle minuscole deiezioni di insetti. L'intervento a bisturi è stato condotto anche per la rimozione degli scotch adesivi e dei residui di colla cristallizzata trasferiti sulle carte e le emulsioni dagli stessi. L'intervento a seguire è stato la sgommatura delle emulsioni e delle carte tramite gomma in polvere e in spugna di pelle di daino pressata (denominata Wishab). L'azione meccanica di sfregamento utile alla rimozione dello sporco e delle macchie superficiali, è stata condotta con lo scrupolo di non abraderne la superficie emulsionata né rimuovere o indebolire il materiale scrittoria a grafite, preparando la copia alle lavorazioni ad umido, evitando il rischio che la sporcizia potesse veicolarsi all'interno dei materiali del documento fotografico. Le numerose informazioni archivistiche hanno reso indispensabile lo svolgersi del test di solubilità per ogni copia fotografica, sui timbri presenti e sulle indicazioni manoscritte a inchiostro, risultati sempre positivi; questo è stato praticato anche sul legante dell'emulsione per verificarne la resistenza alle operazioni di lavaggio e pulitura ad umido.<sup>21</sup> Causa la solubilità degli inchiostri, la pulitura dei dorsi delle stampe è stata condotta a tampone con addensato di metilidrossietilcellulosa al 5%,<sup>22</sup> il collante è stato rimosso tramite risciacquo controllato con tamponi di ovatta imbibiti di acqua demineralizzata a temperatura ambiente, evitando il sanguinamento degli inchiostri risultati solubili anche ai fissatori idonei per la fotografia quali il Primal AC33. Per non incorrere in rischi aggiuntivi la deacidificazione dei dorsi ha coinciso con i passaggi di addensato di metilidrossietilcellulosa preparato con soluzione limpida di idrossido di calcio in acqua demineralizzata.<sup>23</sup>

Tutte le emulsioni fotografiche sono state pulite ad umido utilizzando tamponi preparati con soluzione idroalcolica e conseguentemente risciacquate con tamponi di acqua demineralizzata. Si è in tal modo rimosso tutto lo sporco da cui erano ricoperte le immagini, sebbene in taluni casi siano rimaste delle maculature di natura chimica, generate da originari difetti di trattamento o dall'inversione dell'argento allo stato metallico, non sempre totalmente reversibile con la semplice azione di pulitura e lavaggio dell'emulsione. Del lavaggio a tampone hanno decisamente beneficiato le emulsioni fotografiche non solo dal punto di vista della percezione visiva ma anche di restituzione di elasticità del legante, ora

reattivo favorevolmente alle differenti eventuali sollecitazioni meccaniche e termo igrometriche (fig. 12).

Per quel che concerne i danni fisici, strappi, lacerazioni e lacune delle fotografie, in tutte le fasi si è lavorato sotto velatura provvisoria sul dorso delle copie con velo giapponese precollato, applicato localmente con ausilio di termocauterico.



12. Cod. 06.02 TOUR-DU-PAILLERON, lavaggio a tampone dell'emulsione. (S. Ortolani ABF-Atelier)

Tale velatura è stata rimossa per essere sostituita dai risarcimenti permanenti, anch'essi reversibili, per la riparazione degli strappi e delle piccole/medie lacune con velo e carta giapponese di congrua grammatura in tinta *natural*.<sup>24</sup>

La citata presenza dei timbri e degli inchiostri ha rallentato e reso difficoltosa anche la spianatura delle copie fotografiche che poteva esser praticata solo tramite controllo rigoroso dell'umidità, altrimenti, per effetto di diffusione capillare della stessa, si sarebbe rischiato di generare la formazione di gore e macchie. La spianatura delle copie si è svolta necessariamente in differenti e graduali step fra tessuto/non tessuto Reemay e carte assorbenti, sotto piani in cristallo e peso controllato. Il grave indebolimento delle carte e la naturale tendenza delle albumine a riprendere l'originaria posizione arrotolata, riproducendo le texture superficiali delle pieghe con conseguente formazione di cretture, ha reso indispensabile la foderatura di rinforzo di tutte le copie, condotta con velo precollato Neschen (Filmoplast R), applicato con termocauterico. Nei casi di percezione visiva dell'immagine inficiata da evidenti lacune e strappi, si è intervenuti con integrazione cromatica, spuntinando le copie.<sup>25</sup>

Tutte le operazioni sono state affiancate a quelle di documentazione fotografica e alla fotoreproduzione del *pre* e *post* restauro, dei *verso* e dei *recto* (fig. 13). Alla fine dell'intervento, per quanto concerne il montaggio conservativo delle albumine di Vittorio Ecclesia, le fotografie sono state supportate su cartoni conservativi senza incollarle direttamente agli stessi, bensì ancorandone gli angoli con delle piccole braghette in velo giapponese. Il piatto di supporto è stato successivamente doppiato a cerniera laterale con coperta atta a formare una cartella destinata a proteggere l'originale fotografico dagli agenti esterni in fase di manipolazione, movimentazione e anche in occasione della valorizzazione<sup>26</sup> (fig. 14).

Ogni albumina al termine degli interventi descritti è stata inserita con la propria cartella conservativa in una busta di carta a 4 falde e successivamente nella scatola per l'archiviazione.<sup>27</sup>





13. Cod. 05.01 CINTA-BRAMAFAM, particolare, esempio di documentazione fotografica di pre e post restauro. (S. Ortolani ABF-Atelier)

1) L'autocromia è il primo procedimento fotografico a colori ad aver avuto una significativa diffusione. Louis ed Auguste Lumière lo hanno ideato e messo a punto nel 1907 mentre il limite temporale di utilizzo giunge sino alla seconda metà degli anni Trenta del Novecento. In precedenza, nel 1891, era stato ideato dal fisico Gabriel Lippmann il metodo ad interferenza luminosa, che sfruttava la riflessione della luce all'interno di una lastra in vetro alla gelatina AgBr per la presenza di un apposito strato riflettente in mercurio. Il procedimento era complicato: era possibile percepire i colori solo osservando la lastra sotto un determinato angolo visivo tanto che, sovente, il fototipo veniva montato insieme ad uno speciale prisma in vetro. Altrettanto complicato fu un altro procedimento a colori, la tricromia, sempre attribuibile ai fratelli Lumière, che lo misero a punto nel 1896. La tricromia richiedeva l'esposizione di tre distinti negativi opportunamente trattati con i tre colori primari: ciano, magenta e giallo. La particolarità del procedimento autocromico, invece, finalmente più pratico e versatile rispetto ai precedenti, non era costituita dalla sostanza sensibile alla luce (sempre la solita gelatina bromuro d'argento), ma dalla stratificazione su di un unico supporto, mediante sospensione dei pigmenti in finissima fecola di patate, dei tre strati colorati impiegati. La terna di colori utilizzati, tra l'altro, differisce da quella primaria consueta (blu, rosso e giallo) trattandosi di quella secondaria: arancio, verde e violetto. La sospensione dei colori nella fecola di patate conferisce un aspetto particolare alle autocromie: una granularità che le rende facilmente identificabili anche senza l'utilizzo del lentino. È da notare che il procedimento autocromico si è rivelato essere stabile nel tempo, a differenza del successivo procedimento a colori cromogenico. Quest'ultimo ha avuto larghissima diffusione a partire dal secondo dopoguerra ma ora cagiona grandi problemi ai conservatori degli archivi fotografici, per la necessità di condizionamento a basse temperature dei materiali.

2) Il procedimento negativo alla gelatina bromuro d'argento è stato inventato nel 1871 da Richard Leach Maddox ed ha avuto grandissima diffusione a partire dal 1880. Si tratta del metodo che ha fatto entrare la fotografia nell'epoca moderna, favorendone la grandissima diffusione. Rispetto al precedente processo al collodio, infatti, presentava una serie di grandi vantaggi: l'emulsione era molto sensibile e consentiva finalmente l'utilizzo di tempi di esposizione misurabili in frazioni di secondo; le lastre negative erano prodotte industrialmente e potevano essere conservate a lungo prima dell'utilizzo; una volta esposte, potevano essere trasportate in laboratorio e sviluppate anche a distanza di tempo. Il procedimento al collodio, oltre alla scarsa sensibilità, costringeva i fotografi a spostarsi con tutte le sostanze chimiche necessarie alla sensibilizzazione e allo sviluppo delle lastre, per poter agire entro pochissimo tempo dall'esposizione, nonché con camere oscure portatili, indispensabili all'effettuazione al buio di tali operazioni.

3) David Brewster mette a punto il primo stereoscopio lenticolare nel 1849, adatto alla visualizzazione di dagherrotipi stereoscopici. I modelli successivi, con la caratteristica forma binoculare e realizzati generalmente in legno, si adatteranno alle diverse tipologie di fototipi, opachi o trasparenti, che si diffonderanno con il progredire della tecnologia fotografica. La ditta francese Jules Richard Instruments ne produrrà diversi modelli tra cui il famoso *vérascope*.

4) Le autocromie, riferite al loro periodo storico di utilizzo, erano degli oggetti unici. Venivano osservate tramite appositi visori oppure potevano essere ingrandite e proiettate con l'ausilio di lanterne magiche. I procedimenti di stampa a colori, infatti, ai primi del Novecento, non erano ancora disponibili.

5) Gli interventi, mediante *software* in *post* produzione, sono stati rispettosi delle caratteristiche dei fototipi storici, in particolare non sono stati modificati i parametri di colore e saturazione. Si sono utilizzati gli strumenti idonei per ottimizzare le ombre e le alte luci, al fine di garantire una lettura ottimale dei soggetti ripresi, in particolare nei casi in cui i fototipi presentavano sottoesposizioni o sovraesposizioni. Il ritocco è stato limitato alla "spuntinatura" della polvere, non sono state eliminate le alterazioni dell'emulsione e i graffi presenti sui supporti in vetro, nel rispetto della valenza documentale del materiale storico. Sempre in fase di *post* produzione, sono state effettuate leggere correzioni prospettiche e di parallelismo dei bordi dei fototipi, per l'impossibilità di utilizzo, presso l'abitazione del proprietario del fondo, di uno stativo da riproduzione munito di colonna.

6) Riguardo al castello di Issogne si rimanda a S. BARBERI (a cura di), *Il castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, Torino 1999.

7) Le principali campagne fotografiche sul monumento sono state realizzate nel 1882 da Vittorio Ecclesia e, successivamente, da Alfieri e Lacroix mentre ai primi del Novecento vi opera anche Carlo Nigra. Tutti questi autori hanno utilizzato materiali fotografici monocromatici. Secondo Pia è l'unico autore conosciuto che abbia operato presso il castello di Issogne nei primi decenni del Novecento e che potrebbe avere utilizzato il procedimento autocromico, da questo autore ben conosciuto ed utilizzato sia per finalità creative sia per la riproduzione di opere d'arte, ma si tratta di un'ipotesi tutta da verificare presso gli archivi che ne conservano le opere. Si veda a riguardo M. FALZONE DEL BARBARÒ, A. BORIO (a cura di), *Secondo Pia, fotografie 1886-1927*, Torino 1989.

8) La stampa all'albumina è un procedimento fotografico storico che appartiene tipologicamente alla categoria dei processi positivi a due strati. Il primo strato è costituito dal supporto primario in carta di grammatura sottile e di elevata qualità. Il secondo strato è costituito dal trattamento a base di albume d'uovo ed è finalizzato a coprire le fibre della carta per renderla più regolare, migliorando considerevolmente le proprietà dell'immagine rispetto al precedente procedimento della carta salata. Le differenze qualitative sono evidenti soprattutto per quanto concerne definizione dei dettagli, contrasto e profondità dei toni. L'immagine finale, ottenuta per annerimento diretto, giace sullo strato di preparazione in albume ed è chimicamente costituita da cloruro d'argento. Questo procedimento è stato inventato nel 1850 da Louis-Désiré Blanquart-Evrard ed ha avuto larghissima diffusione sino alla fine dell'Ottocento. Autori come Eugène Atget e pochissimi altri hanno tuttavia continuato ad utilizzarlo sino agli anni '20 del Novecento.

9) La preziosa segnalazione della presenza di queste fotografie si deve ad Omar Boretta, che qui ringrazio, come ringrazio Gilbert Turcotti, segretario del vescovo di Aosta, per il suo interesse e la sua disponibilità, senza le quali non sarebbe stato possibile intraprendere l'azione di tutela di materiali così importanti. Le stampe erano incorniciate e appese nella grande sala al piano terreno del Seminario, l'azione di tutela intrapresa ha comportato il restauro e il condizionamento del materiale storico e la sua sostituzione, in esposizione, con delle riproduzioni montate nelle cornici originali.

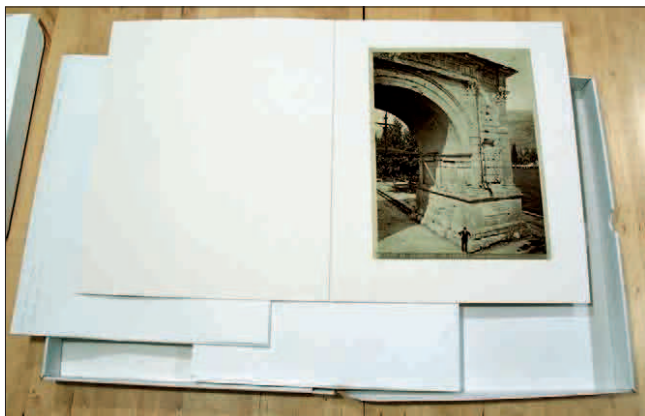
10) Per approfondimenti in merito all'attività di fotografo ritrattista di Vittorio Ecclesia si rimanda a C. CASSIO, *Fotografi ritrattisti nel Piemonte dell'800*, Aosta 1980.

11) Fondamentali elementi sull'attività di Vittorio Ecclesia nei territori di Piemonte e Valle d'Aosta sono contenuti in P. CAVANNA, *Vittorio Avondo e la fotografia*, Torino 2005.

12) Le vicende e il contesto storico di queste stampe sono state trattate diffusamente da Pierangelo Cavanna in P. FIORAVANTI, P. CAVANNA, *Le stampe fotografiche all'albumina di Vittorio Ecclesia conservate nell'Archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici: aspetti di tutela e inedite ricerche storiche*, in BSBAC, 8/2011, 2012, pp. 287-302.

13) Importanti interventi di restauro, condotti da Antonietta Beneyton, e di indagine archeologica presso la collegiata dei Santi Pietro e Orso sono stati eseguiti tra il 1967 e il 1969.

14) I lavori hanno avuto inizio con il restauro conservativo di 1.050 lastre negative gelatina ai sali d'argento (I e II lotto 2007/2008) proseguendo con l'intervento eseguito su di una copia del volume fotografico del 1869, con stampe originali all'albumina applicate, *La Vallée d'Aoste monumentale, photographiée et commentée par P. Meuta et J. Riva*; allo stato attuale si è concluso anche l'intervento di restauro sulle stampe



14. Cod. 08.01 ARCO-D'AUGUSTO, condizionamento dell'albumina in cartella protettiva con piatto a ribalta, busta in carta conservazione 100% cotone e scatola in cartone Corri-Corri per l'archiviazione. (S. Ortolani ABF-Atelier)

fotografiche storiche I, il lotto e sul corpus Vittorio Ecclesia oggetto del presente testo.

P. FIORAVANTI, A. RÉAL, D. GIORDI, *Il restauro di un primo lotto di lastre negative alla gelatina d'argento, risalenti ai primi decenni del Novecento, conservate presso l'Archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici*, in BSBAC, 4/2007, 2008; P. FIORAVANTI, D. GIORDI, *Il restauro di una copia del volume fotografico La Vallée d'Aoste monumentale photographie et commentée par P. Meuta et J. Riva, edito nel 1869 a Ivrea dalla tipografia Garda*, in BSBAC, 5/2008, 2009.

15) Procedimento di stampa fotografica messo a punto da Louis-Désiré Blanquart-Evrard nel 1851, in auge nel XIX secolo vede la sua massima diffusione fra il 1855 ed il 1890 circa. Nella tecnica all'albumina il legante dell'emulsione fotografica è composto da albume d'uovo mescolato con cloruro di sodio, tale miscela veniva sensibilizzata con nitrato d'argento. Lo strato fotosensibile era annegato nelle fibre della carta. I fogli all'albumine erano commercializzati in formati standard, le copie fotografiche venivano solitamente trattate con un bagno di viraggio all'oro, azione che andava a conferire stabilità chimica incidendo sulla percezione visiva dell'immagine grazie alla colorazione bruno-rossastra, bruno-porpora. Sulle tecniche della fotografia storica e sui relativi trattamenti: J.M. REILLY, *Care and Identification of 19th-century photographic prints*, Rochester N.Y. 1986. L. SCARAMELLA, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma 1999.

16) D. GIORDI, *La fotoreproduzione digitale e la gestione dei dati nel protocollo metodologico di manutenzione e restauro delle collezioni fotografiche*, in *La digitalizzazione e la salvaguardia degli Archivi e delle collezioni fotografiche*, Atti del Workshop SEPIA *Safeguarding European Photographic Images for Access* (Roma, 27-29 ottobre 2003), ANAI Associazione Nazionale Archivistica Italiana, Roma 2005.

17) Per gli standard per la fotografia e i materiali di conservazione e a contatto con i materiali fotosensibili: ISO 6051 (1992); ISO 5466 (1980); ISO 10214 (1991-E); ISO 18902 (2007); *International Organisation for Standards*, R1996 (1991); *National Standards for Imaging Media-Photographic Activity Test*. ANSI/NAPM IT9.16-1993 aggiornamento ISO 18916 (2007); *American National Standards Institute*, New York 1994.

18) Il supporto primario di una fotografia è quello sul quale giace la materia dell'immagine, nel caso delle stampe all'albumina le carte utilizzate erano di buona qualità con trama particolarmente fitta e sottile, dalla superficie liscia e compatta in funzione del microdettaglio da ottenersi in fase di stampa. La composizione del fiocco di carta doveva essere pura per non incorrere in difetti di trattamento per la presenza di metalli nelle fibre, i quali in sinergia con i sali argentici e i prodotti di trattamento della copia avrebbero potuto produrre delle macchie.

19) Il legante all'albumine a differenza di quello alla gelatina non reagisce elasticamente alle variazioni termoisometriche, in particolare le emulsioni in oggetto erano molto sporche, indurite e disidratate.

20) Solitamente a causa della naturale tendenza delle carte albuminate ad arrotolarsi su se stesse le copie venivano incollate su cartoni con funzione ambivalente spianando la fotografia per la manipolazione ai fini della destinazione d'uso: conservazione e/o esposizione. Il recto del supporto attorno all'immagine offriva la possibilità di comunicare tramite araldiche, grafiche, decori a stampa aurea o a pigmento, lasciando debito spazio alle firme e alle indicazioni pubblicitarie dell'atelier di pro-

duzione. Nel caso delle albumine Ecclesia dell'Ufficio beni archeologici della Valle d'Aosta i cartoni di supporto secondario erano stati rimossi in occasione non identificata. Dai residui cartacei rinvenuti in fase di restauro le cartonature di sostegno originarie non sembrerebbe siano state di pregio.

21) Il test verifica il livello di solubilità dei costitutivi dell'opera ed è da eseguirsi prima di ogni intervento ad umido; per le opere fotografiche può riguardare il legante dell'emulsione o i diversi costitutivi dell'immagine, il materiale scrittoria eventualmente presente, sia manoscritto che tipografico, i timbri e le colle, parte dei montaggi originari e delle etichette eventualmente presenti, le vecchie carte e nastri adoperati per le riparazioni delle lesioni e degli strappi. La funzione è verificare che le metodiche d'intervento ad umido non producano deterioramenti e indebolimento dei materiali costitutivi e dei pigmenti. Il test si pratica depositando una piccola goccia del liquido da utilizzarsi lasciandola agire qualche secondo e tempestivamente asciugandola con della carta assorbente. Se l'inchiostro, il pigmento, il colore o la grafite "sanguina" ovvero rilascia della sostanza e si solubilizza, il prodotto testato e la metodica ad umido non sono idonei e perseguibili, diversamente l'intervento verrà messo in atto con cautela e sotto osservazione.

22) Colla Thylose MH300P (metilidrossietilcellulosa) in acqua demineralizzata.

23) La deacidificazione delle carte consiste in un trattamento con sostanze alcaline applicate con l'intento di neutralizzarne l'acidità, fornendo ad esse all'occorrenza una riserva alcalina che possa tamponare le future possibili insorgenze di acidità. La deacidificazione si può praticare per immersione, per nebulizzazione o tramite tamponamento. La durata del trattamento è funzionale allo stato dell'arte dei materiali, alla presenza di pigmenti ed elementi grafici, alla quantità di acidità riscontrata sul documento. Essendo le copie del corpus Ecclesia tutte albumine, notoriamente sensibili al pH alcalino, si è rimosso l'addensato utilizzato per la pulizia e la deacidificazione dei dorsi, onde non correre il rischio di futuri rilasci gradualmente, con funzione di riserva alcalina.

24) La riparazione delle carte si attua tramite operazioni di restauro che hanno lo scopo di riunire i lembi delle lacerazioni tramite l'uso di fibre ed adesivo, questi interventi possono essere eseguiti sia sul verso che sul recto in funzione della gravità del danno e della grammatura del supporto da riparare. Si opta per una metodica in funzione della specificità del deterioramento: taglio slabbrato (sutura), taglio netto (saldatura), lacuna del materiale di supporto (rattoppo o doppio rattoppo). Le caratteristiche fondamentali delle carte e veli giapponesi utilizzate per il restauro dei supporti sono il pH neutro, l'assenza di lignina e metalli quali rame e ferro, collatura inidonea dell'impasto, la composizione di fibre vegetali disposte longitudinalmente per offrire una maggiore resistenza alle sollecitazioni meccaniche; le carte e i veli sono disponibili con varianti di grammatura e di colore da scegliersi in funzione della destinazione d'uso. Il velo deve essere sottile, resistente e soprattutto trasparente per non inficiare leggibilità e percezione visiva. Le colle utilizzate sono la Thylose MH 300P preparata in acqua demineralizzata e la Klucel G in alcol etilico o in soluzione idroalcolica.

25) Utilizzando pigmento Winsor & Newton reversibile con tampone in ovatta imbibito di acqua distillata.

26) Il cartone utilizzato allo scopo è il Crescent Museum Card Board RagMat 100% cotone pH neutro, per la cartella conservativa la cerniera è in nastro Filmoplast T della Neschen, in tela 100% lino, adesivo acrilico a riserva alcalina e reversibile.

27) Carta Crescent Museum Board RagMat 100% cotone buffered 8,5+/-1%.

\*Collaboratrice esterna: Daniela Giordi, restauratrice ABF-Atelier per i Beni Fotografici.