

IL RESTAURO CONCLUSIVO DELLE LASTRE NEGATIVE ALLA GELATINA BROMURO D'ARGENTO E LA CONTESTUALIZZAZIONE STORICA DEI FOTOTIPI DEL TEATRO ROMANO DI AOSTA

Maria Cristina Fazari, Pietro Fioravanti

Caratteristiche del fondo oggetto di restauro

Pietro Fioravanti

Il 2009 è stato un anno importante per l'archivio fotografico dell'Ufficio beni archeologici della Direzione restauro e valorizzazione. Nel corso dell'estate, infatti, si è concluso l'intervento di restauro del secondo ed ultimo lotto di lastre negative alla gelatina bromuro d'argento, costituito da circa 700 fototipi, affidato alla ditta *ABF-Atelier per i Beni Fotografici* di Torino. Un primo lotto di 350 fototipi della medesima tipologia era stato in precedenza restaurato nell'anno 2007.¹ L'azione di tutela e conservazione dei negativi più antichi dell'archivio, complessivamente un migliaio di lastre in vetro, si è pertanto conclusa offrendo finalmente la possibilità di effettuare approfondimenti per lo studio e la valorizzazione del fondo stesso.

I materiali fotografici oggetto di restauro sono stati ereditati dalla Soprintendenza regionale nel 1964 con il trasferimento delle funzioni amministrative territoriali da quella di Torino che, all'epoca, accorpava Piemonte e Valle d'Aosta in un'unica istituzione. Il fondo non era strutturato con

le correlate informazioni sui soggetti rappresentati e dalla seconda metà degli anni '60 del Novecento le lastre negative sono state schedate ed inventariate in almeno due distinti momenti. La situazione del fondo antecedente ai restauri si presentava quindi abbastanza complessa e ad ogni fototipo erano associati tre differenti numeri di inventario: il primo assegnato originariamente a Torino e gli altri due, in tempi successivi, ad Aosta. Dopo l'acquisizione del materiale sono state realizzate delle schede con incollati positivi tratti dalle lastre di due distinte tipologie: stampe alla gelatina d'argento con supporto baritato e stampe alla gelatina d'argento su supporto politenante.² Su queste schede sono riportati i dati geografici e temporali all'epoca disponibili ma che, in alcune situazioni, si sono dimostrati essere non coerenti con i soggetti dei negativi. Le ragioni di questo stato di fatto sono chiaramente da imputarsi al lungo periodo intercorso tra il momento della ripresa dei fototipi, compreso tra fine dell'Ottocento e gli anni '40 del Novecento, e il momento di esame e classificazione di molto successivo. È da notare, inoltre, che parte dei negativi ha per soggetto vedute di zone di scavo



1. La cavea durante i lavori di sterro. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 1211-186A con inversione tonale effettuata mediante software.



2. Il Teatro romano inserito nel tessuto urbano dei primi anni '20 del Novecento. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 103-299-231A con inversione tonale effettuata mediante software.

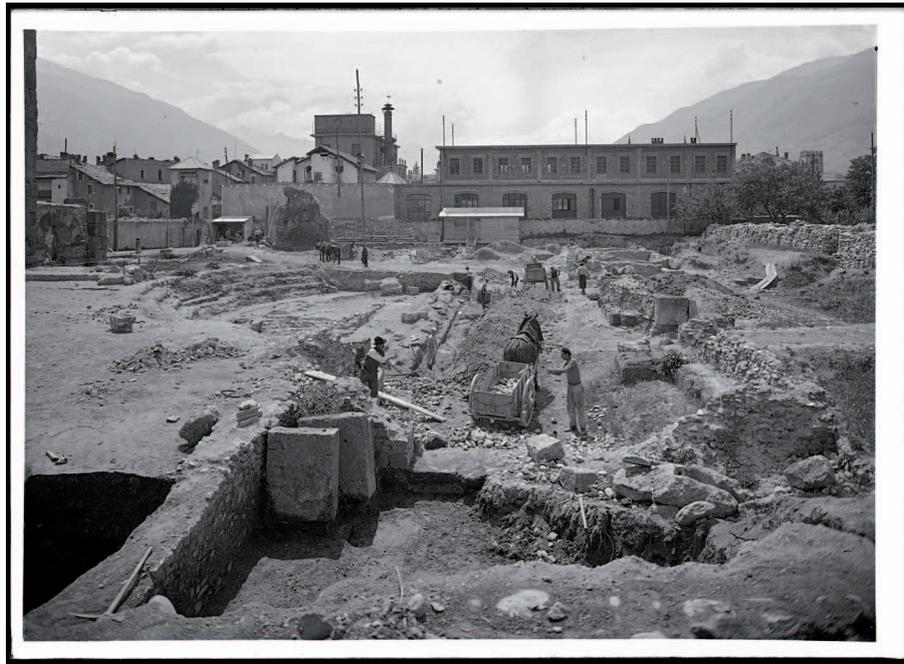
o di interventi di restauro (per non parlare delle immagini di singoli reperti) con angoli di ripresa e inquadrature molto strette e difficilmente contestualizzabili a luoghi e siti specifici.

Indispensabile all'azione di tutela, e alla successiva finalità di utilizzo, è stato quindi il lungo lavoro preliminare svolto da Arlette Réal e da Graziella Cino, della Direzione restauro e valorizzazione, che per diversi mesi, nell'arco temporale di due anni, hanno proceduto in maniera sistematica al confronto tra le lastre negative e le schede, ristabilendone la corrispondenza attraverso la raccolta di informazioni dalle più diverse fonti scritte e orali. In tal modo il fondo è stato riorganizzato in maniera più coerente per siti oggetto di intervento o di documentazione tematica, fornendo ai restauratori il materiale già diviso per soggetti. Il riordino ha altresì consentito di conservare i fototipi restaurati in appositi contenitori suddivisi per sito, razionalizzandone così la gestione, riducendo i rischi dovuti alla manipolazione e facilitando gli studi sistematici appena intrapresi.

Come precisato in esordio, la tipologia fotografica dei beni costituenti il fondo è omogenea: si tratta di lastre negative in vetro alla gelatina bromuro d'argento. Questo procedimento fotografico è stato ideato e pubblicato da Richard Leach Maddox nel 1871 e dal 1880 circa ha dato l'avvio alla produzione industriale dei materiali fotografici moderni. Prima di questa invenzione i negativi su vetro utilizzavano quale legante tra supporto e soluzione sensibile il collodio, un composto costituito da nitrocellulosa, alcool ed etere. Le lastre al collodio, pur garantendo un'elevata qualità dei negativi, avevano il grande inconveniente di



3. Controfacciata del Teatro dopo la demolizione degli edifici addossati e durante i primi consolidamenti effettuati negli anni 1931-1932. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 147-343-779B con accanto l'inversione tonale effettuata mediante software.



4. La cavea e il proscenio durante i lavori di sterro della prima metà degli anni '30 del Novecento. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 452-2189-11A con inversione tonale effettuata mediante software.

dover essere preparate e sensibilizzate appena prima della ripresa poiché l'esposizione doveva essere effettuata a lastra ancora umida. Ciò comportava discrete limitazioni e la scomodità, per i fotografi che lavoravano all'aperto, di doversi spostare con appresso tutte le soluzioni chimiche necessarie e con apposite tende per poter effettuare la preparazione al buio. Anche lo sviluppo ed il fissaggio non potevano essere rinviati nel tempo e dovevano quindi seguire immediatamente l'esposizione.³ L'innovazione messa a punto da Maddox, con l'utilizzo della gelatina animale quale legante, consentiva invece di avere a disposizione lastre negative preparate industrialmente e pronte all'uso. L'applicazione dell'emulsione sensibile veniva effettuata a caldo e in condizioni fisiche controllate, garantendo il mantenimento della sensibilità alla luce nel tempo. Anche l'immagine latente ottenuta mediante l'esposizione era stabile dando così la possibilità al fotografo di tornarsene agevolmente nella camera oscura dello studio e di sviluppare il negativo a distanza anche di giorni. L'innovazione, in realtà, non era costituita solo dal tipo di legante (la gelatina), ma dall'abbinamento di quest'ultimo con un nuovo sale sensibile: il bromuro d'argento, originato dalla combinazione tra bromuro di cadmio o potassio e nitrato d'argento. Questa nuova emulsione conferiva alle lastre caratteristiche di grande conservabilità oltre ad una sensibilità alla luce molto maggiore rispetto ai negativi al collodio. L'emulsione alla gelatina bromuro d'argento ha segnato, nell'ambito della storia dei procedimenti fotografici, sia il grande ampliamento delle possibilità di ripresa, anche in condizioni di illuminazione critica (la maggiore sensibilità porrà tra l'altro le basi per il procedimento di ingrandimento) che l'avvio della produzione e della diffusione industriale dei materiali sensibili.⁴ In ambito archeologico queste agevolazioni hanno contribuito alla larga diffusione del mezzo fotografico che si è così affiancato definitivamente ai procedimenti di rilievo e disegno tradizionali.

Uno degli svantaggi della gelatina utilizzata quale legante, tuttavia, è la sua spiccata igroscopicità. La gelatina, infatti, è solubile in acqua e quindi risulta particolarmente sensibile all'umidità ed alle sue variazioni ambientali.⁵ Le tipologie di degrado dovute a fattori esterni, che interessavano le lastre negative del fondo prima del restauro, dipendevano da tali variazioni: tra queste l'ossidazione a specchio d'argento e l'adesione di particelle di sporco di diversa origine sul lato emulsionato delle lastre. I fototipi non presentavano, invece, significativi fenomeni di sollevamento dell'emulsione, salvo in alcuni casi in cui il distacco era limitato ai bordi. I negativi non erano interessati da infestazioni e infezioni di origine biologica, mentre pochissimi esemplari presentavano incrinature del supporto in vetro o rotture dello stesso. In merito alle cause di degrado intrinseche ai materiali fotografici, in alcuni esemplari erano presenti macchie dovute, con ogni probabilità, al procedimento di fissaggio eseguito non correttamente (bagno quasi esaurito o lavaggio per l'eliminazione dei residui di tiosolfato o di iposolfito di sodio non sufficientemente accurato).⁶ In merito alle tecniche e metodologie del restauro si rimanda alla lettura del testo di Daniela Giordi (citato nella nota 1), in quanto sono state del tutto analoghe a quelle adottate per il primo lotto di fototipi restaurati.

Dal punto di vista della ricerca sui soggetti, invece, sono iniziati degli approfondimenti sul lotto costituito da 268 negativi concernenti l'area del Teatro romano di Aosta, uno tra i più importanti per numero e qualità dei contenuti. Il lotto è databile nel periodo compreso dal 1920 al 1941. In questi anni sono documentate due fasi principali di scavo archeologico e restauro: la prima dal 1920 al 1931, eseguita con la supervisione di Ernesto Schiaparelli e Piero Barocelli, ha riguardato la demolizione dei corpi di fabbrica addossati alla facciata, il consolidamento della stessa e lo scavo della cavea; la seconda, dal 1933 al 1941, diretta da Giorgio Rosi e Carlo Carducci, ha visto il



5a. La cavea durante i lavori di restauro. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 457-2194-17A e sotto l'inversione tonale effettuata mediante software. Si noti la scontornatura dei bordi documentante l'utilizzo del fototipo in stampa fotografica o tipografica.



5b. La lastra in vetro negativa n. 457-2194-17A ripresa in luce incidente. La mascheratura con la matoleina rossa applicata sul lato emulsionato non è stata rimossa in fase di restauro. Si tratta di un intervento storicizzato, eseguito con ogni probabilità dall'autore, sul quale sono riportati i numeri originali di inventario. I rischi di eliminare, insieme al prodotto di mascheratura, porzioni di emulsione esposta sono in questi casi sempre molto elevati.

completamento degli scavi della cavea e l'estensione degli stessi nelle zone del proscenio e della scena, il restauro con parziale ricostruzione in anastilosi della facciata ed il restauro delle strutture messe in luce dagli scavi. Altri interventi concomitanti hanno riguardato la demolizione dei fabbricati situati nella zona sud e lo scavo parziale delle *insulæ* 31 e 32.⁷

Dall'esame visivo della superficie delle lastre sul lato emulsionato, ossia ove di consueto venivano riportate iscrizioni a matita o a punta secca, non sono stati ricavati elementi utili.

Un importante riscontro per l'attribuzione dei fototipi è venuto, invece, dal volume *Forma Italiae*⁸ di Piero Barocelli: alla fine della sua prefazione l'autore specifica «Ad Edoardo Baglione sono dovuti molti dei rilievi e disegni pubblicati in questo volume. La maggior parte delle fotografie è pure dovuta a lui». Il testo è illustrato con alcune immagini fotografiche del teatro romano tratte proprio dai negativi oggetto di restauro. Un'ulteriore conferma viene da un'altra nota di Barocelli che compare su «Aosta. Rivista della Provincia»: «Le fotografie pubblicate, alle quali non è apposta nessuna diversa indicazione, furono prese dal sig. Edoardo Baglione, disegnatore della R. Soprintendenza delle Antichità del Piemonte e della Liguria, in seguito ad incarico avuto dall'Autore della presente Memoria».⁹ Queste informazioni sono particolarmente interessanti in quanto testimoniano l'utilizzo del mezzo fotografico da parte di un operatore del settore archeologico e non da un professionista proveniente dal mondo della fotografia. Sempre a Baglione si devono, inoltre, i pochi rilievi dell'area del Teatro eseguiti in quegli anni e conservati negli archivi della Soprintendenza.

Alcune lastre negative hanno per soggetto la visita del Teatro romano, ad interventi quasi ultimati, da parte di autorità militari e civili del periodo. Si è trattato dello spunto per le prime ricerche storiche che hanno portato nuovi e preziosi elementi di conoscenza del fondo e della sua contestualizzazione.

Il Teatro romano: una riscoperta nel quadro della retorica culturale del ventennio fascista

Maria Cristina Fazari

Negli anni che videro l'affermarsi e il consolidarsi del regime fascista si assistette a una manipolazione e ad un uso pubblico della storia volti a esaltare Mussolini come erede dei grandi imperatori, e a identificare la Roma contemporanea con la capitale del mondo antico. I resti archeologici divennero dei simboli e dei luoghi sacri, e ai monumenti, utilizzati a fini politico-demagogici, si cercò di dare la massima visibilità, demolendo quelle strutture che ne impedivano o disturbavano la visuale. Ogni manifestazione di architettura successiva alla romanità classica era considerata espungibile dal tessuto urbanistico e perciò sacrificabile qualora in conflitto con quest'ultima. Non si trattava di comprendere il passato attraverso lo studio delle testimonianze materiali (e quindi di ogni elemento che si potesse ricavare dallo scavo archeologico), ma di mettere in evidenza i monumenti nella loro solitudine e grandezza. In questo clima di appiattimento ideologico e di romanolatria, l'archeologia e il restauro assunsero un valore fortemente propagandistico.¹⁰

Roma e impero furono le parole impiegate più di frequente nella retorica del Ventennio, espressioni di un mito e di una nuova idea di civiltà che mirava ad essere universale quanto quella romana nel mondo antico.¹¹ Il culto della romanità non aveva in sé nulla di antimoderno, viene perciò frainteso quando lo si consideri solamente come nostalgia reazionaria o venerazione dell'antico, perché Mussolini, che mirava a conferire al fascismo una legittimazione storica, presentò il suo movimento politico proprio come una rinascita dello spirito romano nella nuova Italia nata dalla guerra.

Nel suo saggio *Fascismo di pietra*,¹² Emilio Gentile dice chiaramente che non fu la Roma antica a romanizzare il fascismo, quanto il fascismo a fascistizzare la Roma antica e la sua storia. Un mito esaltato e portato all'estremo non in risposta ad un vuoto ideologico, ma in funzione di una ben precisa azione politica: un mito che guardava al passato perché decisamente proiettato verso il futuro. E che Mussolini pensasse al nuovo lo testimonia la sua po-



6. La cavea e la scena dopo i pesanti restauri integrativi degli anni '30 del Novecento. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 474-2211-1124 con inversione tonale effettuata mediante software.



7. Il Teatro dopo gli interventi di restauro integrativo e l'area delle insulae 31 e 32. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro negativa n. 602-2341-12A con accanto l'inversione tonale effettuata mediante software.

litica urbanistica nei confronti della Capitale, che doveva essere trasformata per apparire ordinata, potente e meravigliosa come ai tempi di Augusto. Roma doveva liberarsi degli agglomerati urbani formati nei secoli per riprendere il respiro e la maestosità del suo passato imperiale. L'opera di distruzione fu teorizzata e realizzata, in meno di vent'anni, da numerosi architetti del regime, tutti solerti nell'interpretare lo spirito di grandiosità propugnato dal duce. Vennero così rase al suolo intere aree del centro storico: quelle intorno a piazza Venezia per la costruzione di via dell'Impero (oggi via dei Fori Imperiali), quelle che circondavano il Mausoleo di Augusto, la "spina" di palazzi che divideva il Borgo vecchio da quello nuovo e che fu abbattuta per aprire via della Conciliazione, quelle che nascondevano i fori di largo Argentina e quelle che lasciarono il posto a corso Rinascimento. Tutto questo avvenne senza risparmiare edifici di innegabile valore storico, stravolgendo l'aspetto secolare della città rinascimentale e barocca, distruggendo la topografia del territorio e sfrattando migliaia di abitanti, dirottati in massa nelle nuove borgate sorte ai margini della città proprio per ospitarli. A documentare, per l'ultima volta, il paesaggio urbano che stava scomparendo furono soprattutto i fotografi dell'Istituto Luce, che realizzarono immagini di straordinario valore storico e caratterizzate da un malinconico sapore di rimpianto.¹³

La consacrazione della continuità spirituale fra la Roma antica e quella fascista si ebbe un anno dopo la «riapparizione dell'impero sui colli fatali»,¹⁴ con una grande mostra aperta nella Capitale il 23 settembre 1937 per commemorare il bimillenario della nascita di Augusto. Le celebrazioni, che si protrassero per tutto il 1938, furono precedute da lunghi preparativi. Il governo operò su vasta scala, non solo a Roma ma anche nel resto della penisola e nelle colonie, promuovendo interventi di scavo e restauro dei monumenti romani. In Valle d'Aosta, già nel 1933, il numero di dicembre di "Aosta. Rivista della Provincia", offriva la testimonianza del clima di attesa attorno all'avvenimento: «Ricorrerà nel 1937 il bimillenario della nascita di Augusto. Tutte le città che Roma fondò, innalzeranno statue ai loro fondatori. Aosta avrà la sua statua trionfale di Ottaviano Augusto, il braccio fisso nel gesto imperiale». La pagina, intitolata *Augustus*, si concludeva con un auspicio poi tradotto in programma concreto dalla soprintendenza dell'epoca: «E vorremmo pure che nella data del secondo millennio i monumenti di Roma - liberi tutti dalle costruzioni moderne che oggi li opprimono diminuendone all'occhio la grandiosità - fossero convenientemente sistemati e restaurati. Il teatro, le porte, le mura - vestigia che nessun'altra città all'infuori della *caput mundi* può vantare - dicano agli italiani ed agli stranieri che Aosta sa onorare con religioso orgoglio i segni di Roma». Nel 1934, la stessa rivista uscì con un numero straordinario scritto da Piero Barocelli e intitolato *Ricerche e studi sui monumenti romani della Val d'Aosta*. Molte delle fotografie che accompagnano il testo rendono testimonianza delle demolizioni e dei lavori di restauro e di consolidamento all'epoca già eseguiti o in via di svolgimento.

Il nuovo impulso a scavi e restauri nell'area del Teatro è testimoniato da Giorgio Rosi (sovrintendente dal 1936 al 1939) che parla di «lavori ingenti resi possibili dalla deci-

sa volontà del Ministro De Vecchi di Val Cismon il quale, troncando i timidi indugi che avevano in passato limitato le ricerche e la sistemazione del monumento, ne ha in pochi mesi attuato l'isolamento e lo scavo completo»,¹⁵ e da Justin Boson, che sulle pagine del "Bollettino dell'Accademia di Sant'Anselmo" traccia un breve resoconto delle ricerche che hanno interessato l'insigne monumento aostano, sottolineando come «*ce ne fut qu'à partir de juin 1936 qu'une disponibilité financière abondante donna une impulsion définitive aux fouilles et à la restauration du théâtre romain*».¹⁶

L'attuale fisionomia del teatro e il suo "isolamento" sono il risultato di una serie d'interventi succedutisi nel tempo, proprio a partire dagli scavi e dai restauri condotti durante il fascismo. Ai primi lavori degli anni '20 che ripresero, dopo un lungo intervallo, le pionieristiche ricerche di Carlo Promis,¹⁷ seguirono quelli più traumatici degli anni '30. Calati, come abbiamo visto, in un preciso contesto politico e culturale, questi ultimi scelsero di mantenere e ricostruire solo quanto ritenuto pertinente alla funzione teatrale. Queste premesse portarono allo sterro totale dell'area e alla demolizione degli edifici addossati alla facciata, con la perdita di buona parte delle strutture riferibili alle diverse fasi di vita del sito. Si intervenne dapprima con l'abbattimento degli edifici in appoggio, che facevano parte di un complesso edilizio tardo e postmedievale,¹⁸ e successivamente si portò avanti lo scavo delle strutture antiche, rimuovendo le fondamenta dei fabbricati abbattuti e le sottostanti murature sovrapposte ai resti dell'impianto teatrale. Pesanti restauri integrativi interessarono la cavea e parte della facciata, in alcuni casi portando a delle vere e proprie ricostruzioni, in parte realizzate con materiale antico recuperato nel corso dello scavo.



8. Copertina di "Aosta. Rivista della Provincia", numero straordinario dedicato ai monumenti romani della Valle d'Aosta, pubblicato nel 1934.



9. La visita al Teatro del ministro Giuseppe Bottai il 3 settembre 1938. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro n. 760-2500 con inversione tonale effettuata mediante software.

I condizionamenti ideologici influirono notevolmente sulla comprensione e la sistemazione finale dell'intera area. Come osserva Antonina Maria Cavallaro,¹⁹ l'unico documento scritto degli sterri degli anni '30, più che un resoconto obiettivo di quello che fu effettivamente trovato, era in realtà una visione idealizzata di quello che si sarebbe dovuto trovare per meglio corrispondere ad un'immagine ufficiale di romanità. Giorgio Rosi,²⁰ infatti, descrive «un'orchestra pavimentata di marmi rari e di vari colori, connessi secondo un regolare scomparto geometrico» e «una bassa parete, *il pulpitum*, interrotta da una serie di larghe rientranze, alternativamente piane e curve, e interamente rivestita da marmi di vario colore: le superfici di cipollino bianco venato di verdastro, le modanature di africano rosso venato di bianco. Le sottili sagome rosse, snodandosi lungo l'accidentato andamento della parete, ne accentuavano la varietà prospettica e l'effetto coloristico». In realtà, nulla di tutto questo fu realmente osservato sul posto.

Per quanto riguarda il restauro,²¹ le strutture del Teatro presentano due diverse tecniche di integrazione delle murature, riconducibili a due momenti distinti sia in senso cronologico che culturale. La prima, subito successiva alle campagne di scavo e demolizione, è caratterizzata dall'impiego di blocchi di travertino ed è finalizzata a restituire visibilità all'assetto architettonico nel suo complesso (rialzamenti di pavimenti e ricostruzione delle gradinate della cavea); la seconda, invece, è relativa ai restauri conservativi del dopoguerra, e la scelta del materiale utilizzato (ciottoli annegati in abbondante legante) testimonia della volontà di evitare precisi suggerimenti strutturali.

I restauri di epoca fascista, dunque, furono per lo più di natura ricostruttiva e didattica, condotti nell'ottica di offrire una migliore lettura dei resti archeologici, anche se a scapito del loro valore storico-documentario.

Il discorso della romanità, come abbiamo visto, non investì in quegli anni solo i monumenti archeologici in quanto tali, ma li collegò a un più globale discorso urbanistico. Il periodo fra le due guerre mondiali fece da cesura tra due diversi modi d'intendere la riqualificazione e lo sviluppo delle città. Paradigmatico, ancora una volta, il caso di Roma che vide il successivo dispiegarsi di due opposte concezioni: la prima, caratterizzata dalla massiccia e convinta distruzione della città precedente, con case, vie, piazze, chiese, palazzi e interi quartieri che venivano demoliti con la sicurezza (salvo pochi dissensi) che ciò fosse un bene e che fosse indispensabile per costruire la città nuova; la seconda, invece, che prevalse dal dopoguerra in poi, basata sulla convinzione che la città vecchia sia parte integrante della contemporaneità e vada tutelata e protetta non solo come patrimonio storico, ma come ricchezza della nostra società e della nostra cultura.

Far convivere l'antico, il vecchio e il nuovo, è un problema col quale si confrontarono, all'epoca, anche i solerti amministratori di Aosta. Per rispondere alle esigenze di una città in espansione, nel 1934 fu emanato un bando di concorso per il nuovo piano regolatore.²² Nel 1937 venne approvato quello redatto dal giovane ingegnere comunale Umberto Rossi in collaborazione con l'ingegner Aldo Pavan, che sintetizzava i contenuti dei nove progetti presentati, ai quali facevano difetto alcune caratteristiche di organicità e completezza. Il piano, un po' aggressivo, pre-

vedeva di mettere in rilievo le mura e i monumenti romani, con pesanti interventi sul tessuto urbano preesistente, al fine di restituire alla città la sua ortogonalità originaria. Proprio a causa delle demolizioni radicali previste, il progetto venne bloccato dal Ministero dell'educazione nazionale nel febbraio del 1940. Sempre agli stessi anni risale la proposta (gradita al regime ma ugualmente respinta) di un gruppo facente capo ad Adriano Olivetti, che prevedeva sventramenti talmente massicci da portare alla quasi totale cancellazione di Aosta fatta eccezione per i monumenti.

Il 1937 è anche l'anno in cui Aosta cedette allo Stato la proprietà di alcuni monumenti in corso di restauro, conservando solo l'onere della loro manutenzione. Si trattava della Torre di Bramafam, del Teatro romano, dell'Arco di Augusto, della Tourneuve e del Criptoportico.²³ L'opera di tutela svolta dallo Stato, però, era iniziata ben più addietro nel tempo, e al 1914 risaliva un decreto del Ministero della pubblica istruzione - Direzione generale di antichità e belle arti, che considerando la necessità di assicurare la conservazione dei monumenti romani di Aosta, vietava ogni nuova costruzione e la modifica dei fabbricati situati vicino ad essi. Il provvedimento riguardava, oltre al Teatro, anche l'Anfiteatro, l'Arco di Augusto, il Criptoportico, la Porta Pretoria, la cinta muraria e il ponte sul Buthier.

In concomitanza con le imminenti celebrazioni del bimilenario augusteo, in riferimento alla nota del Ministero dell'educazione nazionale del 19 settembre 1936, sempre nel fatidico 1937 si procedette con una serie di espropri di immobili antistanti al Teatro e fiancheggianti le mura romane tra la Porta Pretoria e il Teatro stesso, al fine di provvedere alla loro demolizione. Anche l'*enclos* del convento delle suore di San Giuseppe fu a più riprese interessato da espropri finalizzati agli scavi archeologici. In una relazione²⁴ datata 5 maggio 1951 e indirizzata alla Giunta regionale, le religiose lamentavano la perdita della parte meridionale del recinto del loro convento dovuta all'intervento della Soprintendenza alle antichità del Piemonte « *en une époque où la politique nationale était en faveur du droit du plus fort* ». E, in effetti, il terreno di proprietà dell'Istituto fu occupato in diverse riprese già a partire dal 1914. Un prezioso documento²⁵ ci mostra la situazione urbanistica dell'area del Teatro nella seconda metà dell'Ottocento: si tratta del *Plan topographique des restes précieux du Théâtre Romain et des Portes Prétoriennes qui existent dans l'enceinte de la ville d'Aoste, avec les constructions modernes qui masquent la facade du dit théâtre est obstructent le libre accès aux dites portes, lesquelles constructions on propose de raser complètement pour dégager et démasquer ces monuments dignes de l'admiration des touristes*, datato 1863.

L'abbondante documentazione fotografica che accompagnò sterri e demolizioni, e fa parte del materiale restaurato, rappresenta una fonte preziosa per ricostruire lo svolgimento degli scavi e dei restauri compiuti negli anni '30. La sequenza delle immagini che maggiormente interessa il presente studio, infatti, inizia proprio dopo i lavori di abbattimento degli edifici in appoggio all'estremità est della facciata, avvenuti nel 1930-31. Il fotografo dell'epoca riprendeva con frequenza e regolarità ciò che avveniva nel cantiere: sono istantanee che ci parlano di uomini, di



10. Il ministro Bottai (al centro) durante la visita al Teatro. Scansione, dopo il restauro, della lastra in vetro n. 762-2502 con inversione tonale effettuata mediante software.

tecniche, di ideologie. L'elemento umano è spesso presente, ed è possibile osservare le squadre degli operai, i loro strumenti di lavoro (pala e piccone), il loro vestiario. Nella maggior parte dei casi la presenza di persone era inevitabile o funzionale a indicare i rapporti fra le cose, spesso però si ha l'impressione che servisse anche per avere "la scena". In alcune immagini gli operai sono in posa, in altre hanno solo momentaneamente sospeso le loro mansioni in attesa dello scatto, in altre ancora sono ripresi nel pieno della loro attività. Tra le altre cose, non si può non osservare quanto il modo di operare nei cantieri archeologici sia oggi radicalmente mutato: l'organizzazione del lavoro è diversa, le tecnologie e i mezzi meccanici si sono sviluppati, le tecniche di scavo si sono evolute. In questo scorcio di più di settant'anni fa i carretti carichi di materiale sono trainati da cavalli, rudimentali passerelle realizzate con vecchie assi di legno poggiano sui resti della cavea, altrettanto rudimentali ponteggi risalgono alle murature della facciata, qua e là si scorgono un argano, ceste, carriole. Nelle fotografie non antropizzate, invece, il Teatro con la sua facciata e i suoi ruderi, benché già isolato, ancora dialoga con gli edifici (ora scomparsi) che gli fanno da cornice: la fila di case sul lato orientale e su

quello meridionale, la birreria Zimmerman su quello occidentale.

In questa ricostruita cornice storica e ideologica si svolge, il 3 settembre 1938, uno dei momenti principali (documentato da una serie di quattro fotografie) della visita in Valle d'Aosta del ministro dell'Educazione nazionale, Giuseppe Bottai.²⁶

Le pagine del settimanale fascista "La Provincia d'Aosta" ci permettono di seguire lo svolgimento dell'evento. La visita, prevista per i giorni 3 e 4 settembre, viene annunciata da un articolo che parla con enfasi di «clima imperiale». Con la consueta retorica si pone l'accento sulla continuità tra antico e moderno, sulla passata grandezza che torna a vivere e si attualizza nelle realizzazioni del regime. È un doppio volto quello ormai assunto da Aosta: «Attorno a questi ruderi romani, attorno a questi monumenti medievali è sorta la nuova Aosta fascista che seguendo le direttive del Regime, ricondurrà la città di Augusto al suo antico splendore. Ed ecco nuovi palazzi, nuovi e grandiosi edifici: ed ecco le provvide istituzioni del fascismo che, sul concetto romano fonda la base dell'educazione impartita ai giovani per fare di essi dei cittadini e dei guerrieri degni dell'Italia fascista e di Roma».²⁷

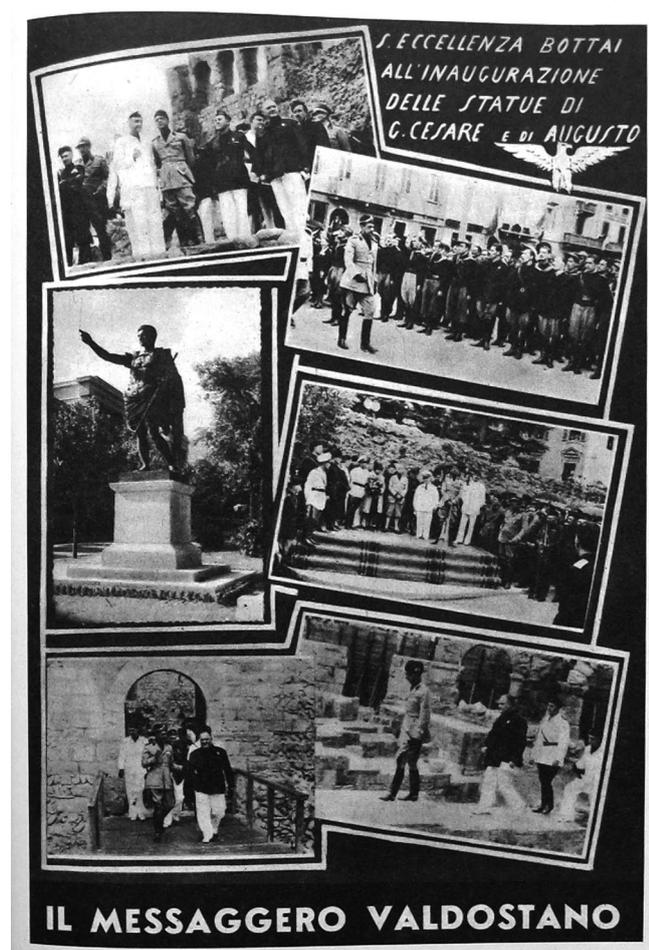
La settimana successiva, il numero dell'8 settembre riporta con dovizia di particolari la cronaca dell'avvenimento intitolandola: *Significativo rito romano e fascista. S. E. Bottai Ministro dell'Educazione Nazionale inaugura le statue Imperiali di Cesare e Augusto. La visita ai monumenti romani e medievali*. Ricevuto al suo arrivo dalle autorità convenute all'Arco di Augusto, Bottai e il suo seguito proseguono attraverso «le porte romane che per il loro perfetto stato di conservazione, si impongono alla più viva attenzione» e giungono in piazza Carlo Alberto (ora Émile Chanoux) dove vengono deposti dei fiori dinnanzi al monumento ai caduti. Il corteo giunge poi nel luogo in cui sono state collocate le statue di Cesare e di Augusto, al limitare del piazzale della stazione, lungo via dell'Impero (attuale via Amilcare Cretier), dove avviene la cerimonia d'inaugurazione.²⁸ Dopo aver tenuto il suo discorso, e in seguito visitato le torri di Bramafam e del Lebbroso, il ministro prosegue per il Teatro romano dove si erano nel frattempo ammassate le organizzazioni del regime e la cittadinanza: «Il Teatro Romano, così rigoglioso di vita e di giovinezza, inneggiante al Duce dopo tanti secoli di assoluto silenzio, offriva uno spettacolo veramente suggestivo ed imponente. In alto sui ruderi, tra i massi e gli archi dell'ala superstite del teatro si era collocata la fanfara dei bersaglieri di Aosta che recava una nota di significativa festosità tra la severità profonda delle colonne e delle scalee. Il ministro è stato salutato al suo arrivo con le note festose dell'Inno Impero al quale la stessa località donava un qualche cosa di più

grandioso. Visitati minutamente i lavori di sistemazione del teatro ancora in corso».²⁹

Da questo momento il Teatro fungerà da quinta scenografica per molte manifestazioni del regime. Vi si svolgeranno, ad esempio, le cerimonie di solenne chiusura dell'anno scolastico e l'incontro con delegazioni estere, come quella spagnola nel 1939. Nello stesso anno il Teatro farà da sfondo anche alle fotografie commemorative del soggiorno della famiglia reale in Valle d'Aosta.³⁰

Abstract

In 2009, restoration of the second and last batch of silver bromide slides came to an end, there were about one thousand slides in the photographic archive of the management for restoration and valorisation. This batch dated from the end of the 18th century to the 1940s and was transferred from the Superintendence of Turin to Aosta in 1964. The photographic typology of this batch is homogenous because all of these slides have been produced following the photographic procedure created and published by Richard Leach Maddox in 1871. Following the preliminary systematic work by Arlette Réal and Graziella Cino, the batch was re-organised in a coherent way providing the restorers with material subdivided according to site and subject. The restored slides were preserved in a manner which ensured a rational management of the batch and also reduced risks of damage. The re-organisation and restoration of this batch allowed for in-depth study of the 268 slides of the Roman theatre of Aosta. This batch dates from 1920-1941 and documents the archaeological excavation and restoration of this period. Four of these negatives show the Italian Minister of Education, Giuseppe Bottai, visiting the Roman Theatre on 3rd September 1938. This material is a cue for verifying just how much the policy of exalting all things Roman, particular to the Fascist regime of the time, affected Valle d'Aosta. It is thus possible to make a parallel with what happened in Rome, Italy and the colonies where monuments became symbols used for political-demagogic purposes. Rome and the empire were the most frequently coined words of the rhetoric of the twenties, expressions of a myth and a new idea of civilisation which aimed at being universal just like Rome in its heyday. This logic meant that all architecture successive to the Roman period was subordinate and expendable and was, if necessary, demolished if its presence impaired the visibility of Roman structures. Various monuments in Aosta were subject to the same treatment, the Roman Theatre being one example. Its current aspect is thanks to changes during this period when bordering buildings were demolished. Restoration of the Fascist era was by nature re-constructive and didactic, aiming at allowing for improved interpretation of archaeological remains, even if this was at the detriment of the historical-documental value of the aforesaid.



11. Collage fotografico pubblicato sul "Messaggero Valdostano" nel 1939.

1) Si rimanda a 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, pp. 282-288.

2) Si tratta comunque di stampe non vintage in quanto le stampe storiche, inventariate con un'ulteriore numerazione, sono conservate a parte. Le carte alla gelatina bromuro d'argento con doppio strato in Polietilene, finalizzato ad evitare l'assorbimento delle sostanze chimiche da parte del supporto cartaceo durante sviluppo, arresto e fissaggio,

riducevano radicalmente i tempi di lavaggio ed asciugatura rispetto alle carte baritate e sono state messe in commercio per la prima volta dalla Kodak intorno al 1970.

3) Per approfondimenti sul procedimento al collodio si rimanda a H. GERNSEHEIM, *Storia della fotografia 1850-1880, l'età del collodio*, Milano 1981.

4) Per approfondimenti sul procedimento alla gelatina bromuro d'argento si rimanda a L. SCARAMELLA, *Fotografia, storia e riconoscimento dei materiali fotografici*, Roma 1999.

5) Gli aspetti concernenti le problematiche conservative della gelatina al bromuro d'argento sono esposti in S. BERSELLI, L. GASPARINI, *L'archivio fotografico*, Bologna 2000.

6) I processi di degrado chimico dei procedimenti fotografici sono trattati approfonditamente in L. RESIDORI, *Fotografie. Materiali fotografici, processi e tecniche, degradazione, analisi e diagnosi*, Padova 2009.

7) Per l'inquadramento temporale degli interventi vedere L. APPOLONIA, C. FAZARI, *Il Teatro romano di Aosta*, Aosta 2005.

8) P. BAROCELLI, *Forma Italiae. Regio XI: Transpadana*, vol. I, *Augusta Praetoria*, Roma 1948.

9) P. BAROCELLI, *Ricerche e studi sui monumenti romani della Val d'Aosta*, in "Aosta. Rivista della Provincia", anno VI, 1934.

10) Sul ruolo ideologico e politico-culturale svolto dall'archeologia classica e per quanto accadde alla cultura archeologica italiana fra le due guerre mondiali, che al di là della facciata uniforme di venti anni di regime politico presentò comunque diversi filoni, si veda D. MANACORDA, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in "Archeologia Medievale", IX, 1982, pp. 443-470.

11) I riferimenti retorici ed estetici alla romanità erano comunque stati una moda comune a tutto il nazionalismo italiano precedente, soprattutto durante il Risorgimento e nei decenni successivi. Il rifarsi alla cultura romana o romanizzante non appartiene a tutta la storia del fascismo - che anzi, agli inizi, preferiva dare di sé un'immagine di giovinezza e novità - ma soprattutto alle fasi finali o comunque a partire dagli anni '30, nel periodo di maggior consenso, quando talune manifestazioni assunsero dei toni improntati a deciso cattivo gusto.

12) E. GENTILE, *Fascismo di pietra*, Roma - Bari 2007.

13) Per conoscere le trasformazioni avvenute a Roma durante il Ventennio esistono diverse pubblicazioni. Oltre al già citato volume di E. Gentile, si vedano I. INSOLERA, *Roma fascista*, Roma 2001 e I. INSOLERA, A.M. SETTE, *Roma tra le due guerre. Cronache da una città che cambia*, Roma 2003, entrambi supportati dall'eccezionale archivio fotografico dell'Istituto Luce.

14) La sera del 9 maggio 1936, dal balcone di Palazzo Venezia, Benito Mussolini annunciava che l'Italia, dopo la conquista dell'Etiopia, era diventata una potenza imperiale. Il mito della romanità fascista si era trasformato in realtà e il processo di costruzione dello Stato totalitario era giunto al suo apice.

15) G. ROSI, *Il teatro romano di Aosta*, in "Rivista Italiana del Dramma", I, n. 1, 1937, p. 4. Cesare Maria de Vecchi di Valcislmon, ministro dell'Educazione Nazionale negli anni 1935-36, si fece promotore di una storiografia che individuava nei Savoia il collegamento tra la Roma imperiale e quella fascista. Animato da passione medievalista a sfondo littorio elaborò un ambizioso programma per i castelli valdostani. A questo proposito si veda S. BARBERI (a cura di), *Il Castello di Issogne in Valle d'Aosta*, Torino 1999, pp. 86-87.

16) J. BOSON, *Le Théâtre romain d'Aoste*, in BASA, XXIV, 1937, p. 159.

17) Le prime indagini archeologiche nell'area del Teatro romano furono condotte da Carlo Promis, un ingegnere-architetto nominato nel 1837 ispettore dei Monumenti d'Antichità dei Regi Stati, e incaricato dal re Carlo Alberto di effettuare uno studio approfondito dei monumenti antichi di Aosta. Gli scavi riguardarono il quadrante sudorientale e suggerirono una pianta dell'edificio con la cavea orientata secondo un asse sud-est, ipotesi poi confutata dalle indagini degli anni '20 del Novecento condotte da Ernesto Schiaparelli e Piero Barocelli. La figura di Barocelli è riconoscibile in alcune fotografie del fondo.

18) A metà del XVII secolo risale un disegno a penna di Jean-Claude Mochet, inserito nel manoscritto del suo *Profil Historial et Diagraphique de la très antique cité d'Aouste*. Si tratta di un prospetto del Teatro reso con tratto semplice, che evidenzia come nella parte bassa del monumento si trovassero gli ingressi delle casupole addossate al muraglione di facciata.

19) Si veda *Aree pubbliche e assetto urbano di Aosta fra età romana e medioevo*, in *Voisins? Vallée d'Aoste et Valais / Nachbarn? Valle d'Aosta und Wallis*, "Histoire des Alpes / Storia delle Alpi / Geschichte der

Alpen", annuario dell'Associazione Internazionale per la Storia delle Alpi, IV, 1999, p. 26.

20) ROSI 1937, p. 9.

21) Nel 1997 la Soprintendenza ai beni culturali ha avviato una ricerca su più fronti nell'area del Teatro. Tra le altre cose, l'indagine ha portato a una puntuale lettura stratigrafica dell'intera facciata sud delle strutture antiche superstiti, e prodotto un accurato rilievo planimetrico delle parti sicuramente distinguibili da integrazioni e interventi moderni. L'operazione è stata condotta affiancando l'osservazione sul posto con lo spoglio della documentazione fotografica d'archivio realizzata al momento dei lavori. La descrizione degli interventi di scavo e restauro degli anni '30 del secolo scorso si trova in A. VANNI DESIDERI, *Gestione dello spazio urbano in Val d'Aosta. Analisi archeologica nell'area del teatro*, in S. GIORCELLI BERSANI (a cura di), *Gli antichi e la montagna: ecologia, religione, economia e politica del territorio*, Atti del Convegno (Aosta, 21-23 settembre 1999), Torino 2001, pp. 261-276.

22) Le vicende del piano regolatore di Aosta del 1937 sono trattate da T. OMEZZOLI, *Aosta sotto i podestà fascisti 1927-1945*, in idem (a cura di), *Il Comune di Aosta*, Aosta 2004, pp. 421-422.

23) OMEZZOLI 2004, p. 422.

24) Una copia di detta relazione è conservata presso gli archivi della Soprintendenza ai beni culturali della Valle d'Aosta.

25) Il documento è conservato presso gli archivi della Soprintendenza ai beni culturali della Valle d'Aosta.

26) Giuseppe Bottai (1895-1959), noto per essere stato in qualche modo un fascista atipico (o un fascista "critico"), fu una personalità assai complessa, legislatore illuminato, fine letterato, amico e mecenate di intellettuali e artisti. Subito dopo la prima guerra mondiale iniziò a collaborare con la rivista "Roma futurista" e fu tra i firmatari del manifesto del movimento futurista romano. Rivestì vari incarichi di governo fino a quando, il 22 novembre del 1936, venne nominato ministro dell'Educazione nazionale. Durante il suo mandato introdusse importanti modifiche nell'ordinamento scolastico e nel 1939 promosse due eccellenti leggi per la protezione dei beni culturali e paesistici rimaste in vigore fino al 1999: la legge 1089 "Tutela delle cose d'interesse artistico e storico" e la legge 1497 "Protezione delle bellezze naturali". Sempre nel '39 venne creato l'Istituto centrale di restauro. Nel 1940 fondò "Primato", la più importante rivista letteraria del Ventennio, aperta anche a scrittori non fascisti (o sotteraneamente antifascisti), alla quale collaborò il meglio della cultura italiana. Dal 1938-39 la rivista "Le Arti" sostituì il "Bollettino d'Arte", organo ufficiale della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, avendo un carattere esplicitamente storico-artistico, molto più interessato ai problemi dell'arte moderna e contemporanea. La cultura archeologica italiana ebbe solo deboli legami con la componente "bottaiana" della cultura fascista, poco attenta verso l'antichistica, salvo i contatti superficiali sul piano della retorica della romanità. La figura di Bottai è stata oggetto di numerosi studi tra i quali si segnalano: A.-J. DE GRAND, *Bottai e la cultura fascista*, Bari 1978 e G. BRUNO GUERRI, *Giuseppe Bottai, fascista*, Milano 1996.

27) "La Provincia d'Aosta", giovedì 1 settembre 1938.

28) Al già citato ingegnere comunale Umberto Rossi, progettista di un buon numero di edifici pubblici e coordinatore di tutti gli interventi che danno ad Aosta il suo aspetto moderno, si deve pure la sistemazione scenografica delle due statue all'imbocco di corso Vittorio Emanuele II (avenue Conseil des Commis). La notizia si trova in OMEZZOLI 2004, p. 414, n. 45.

L'indomani Bottai visitò alcune località dell'alta Valle e i castelli di Fénis e Issogne, mentre il cattivo tempo non gli consentì di recarsi nella vallata del Cervino, come previsto dal programma.

29) Si vedano a questo proposito i *collages* fotografici proposti dal "Messager Valdôtain" (allora italianizzato in "Messaggero Valdostano") negli anni 1939 e 1940.