

Recent archival research have revealed a facet of Giacomo Puccini as a keen and knowledgeable photographer. There are many possible interpretations of this heritage of shots and prints: from a new pathway for further biographical studies to a useful resource for tracing stylistic and aesthetic approaches. We would like to propose an interpretation that focuses on examples in which the fascination with the topological-spatial qualities of places observed and experienced emerges clearly, beyond any lyrical-intimist emphasis. Photographs in which the “geographical truth” is recorded in accordance with a morphological-compositional lexicon of the gaze made of distances and depths, intervals and rhythms, cadences and tone, whose correspondences and divergences with musical syntax remain to be investigated and deciphered.



!Opera mia! Fotografie di Giacomo Puccini !Opera mia! Photographs by Giacomo Puccini

Fabrizio Arrigoni

The soul, he said, is composed
Of the external world.
Wallace Stevens, *Anecdote of Men by the Thousand* (1923)

«E davvero lo spettacolo naturale che mi attornia è veramente degno dei miei grandi sogni: ho a me davanti il profilo michelangiotesco delle Alpi Apuane, il mare etrusco traverso la pineta sacra a Shelley, perennemente canta, e qui non lontani, due poeti il gran canto odono, Pascoli e D’Annunzio né io potrei maggior ideale compagnia dimandare e nel mentre ch’io queste righe vi scrivo in fretta Giacomo Puccini (ora l’odo) improvvisa sul piano delle note evocanti un antico sogno». Potremmo far ricorso alle parole di Plinio Nomellini – da una sua lettera inviata da Torre del Lago il 23 novembre 1904 all’amico e sodale Matteo Oliviero¹ – per comprendere come il paesaggio della Versilia – o più latamente di parte della “Toscana occidentale” – si costituisca, tra Ottocento e Novecento, come impasto di essere naturale e condizione mentale, oasi pastorale e artificio². Una miscela che seppur difficile da ridurre alle sue disseminate componenti – sociali, culturali, politiche – sarà comunque responsabile di un infante *geistiges Gebilde*³, di una specifica determinazione, di una graduale condensazione il cui esito sarà un riconoscibile carattere generale, vale a dire una formazione di stampo unitario, *Einheitsformung*. Fu così infatti che in «un’aria sommamente fluida [...] ossia monda di grandi ricordi e di memorie solenni»⁴ venne a prendere fisionomia una variegata – instabile e «di fresca data» – identità o per meglio dire

The soul, he said, is composed
Of the external world.
Wallace Stevens, *Anecdote of Men by the Thousand* (1923)

“And indeed the natural scenery that surrounds me is worthy of my great dreams: in front of me stands the outline, befitting of Michelangelo, of the Apuan Alps, while the Etruscan sea, through the pine forest sacred to Shelley, sings eternally. Not far from here, two poets, Pascoli and D’Annunzio, listen to this sublime song, and I could not wish for more ideal company. As I hastily write these lines, Giacomo Puccini (I can hear him now) improvises notes on the piano that evoke an ancient dream”. We could resort to the words of Plinio Nomellini – taken from a letter he sent from Torre del Lago on 23 November 1904 to his friend and companion Matteo Oliviero¹ – to understand how the landscape of Versilia, or more generally of “western Tuscany”, was configured between the 19th and 20th centuries as an interplay of nature and state of mind, as pastoral oasis and artifice². A mix which, although difficult to reduce to its separate components – social, cultural and political – would be responsible, however, for a budding *geistiges Gebilde*³, for a specific determination and a gradual condensation whose outcome will be a recognisable general trait, in other words a unitary formation, or *Einheitsformung*. It was thus that, in “an extremely fluid atmosphere [...] devoid of great memories and solemn recollections”⁴, a varied and unstable identity took shape – or, rather, a certain *imāgō*, a world-spectrum that proved surprisingly tenacious and robust. We must thank the Fondazione Centro Studi sull’Arte Licia e Car-



L'autore intende rinnovare i propri ringraziamenti a Patrizia Mavilla, direttrice della Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago, e Paolo Bolpagni, direttore della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ruggieri - ETS, per il sostegno alla pubblicazione del repertorio di immagini qui raccolto.

p. 170

Studio Schemboche, Ritratto multiplo di Giacomo Puccini, fotomontaggio, gelatina ai sali d'argento (94x145 mm), Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.2.1_08

p. 171

Giacomo Puccini, Canale della Bufalina a Torre del Lago, aristotipia (90x305 mm circa), Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1e_02

Giacomo Puccini, «Chiarì» dei cacciatori a Torre del Lago, aristotipia (90x305 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1e_05

pp. 172-173

Giacomo Puccini, Veduta del lago di Massaciuccoli con lo Chalet da Emilio, aristotipia (85x290 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.2.1_01

pp. 174-175

Giacomo Puccini, Barche a vela sul lago di Massaciuccoli, aristotipia (90x305 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1e_10

pp. 176-177

Giacomo Puccini, Villaggio egiziano vicino a una zona di scavi archeologici, febbraio 1908, aristotipia (84x295 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1d_02

pp. 178-179

Giacomo Puccini, Ai bagni di Viareggio, aristotipia (90x300 mm circa) Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. GP_XIII.1.1a_11



una certa *imāgō*, un mondo-spettro rivelatosi sorprendentemente tenace e resistente.

Dobbiamo alla Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti – ETS la rivelazione di un ulteriore tassello di tale mosaico, di tale ipotesi narrativa; in collaborazione con la Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini di Torre del Lago e il Centro studi Giacomo Puccini di Lucca l'istituzione ha proposto e coordinato *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, una mostra tenutasi nella Sala dell'affresco del Complesso di San Micheletto a Lucca dal febbraio all'aprile 2024 per la cura di Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni e Diana Toccafondi⁵. L'esposizione muove dai recenti lavori di censimento e riordino condotti da Manuel Rossi su «centinaia di schegge visive» conservate nell'archivio torrelaghese. Giacomo Puccini coltivò per tutta la vita uno spiccato interesse per l'universo tecnico (una «spregiudicata, cinica, sadica volontà di essere moderno, a dispetto di quell'800 che non doveva essergli tanto caro, come dimostreranno le sue avidità d'automobili, motoscafi e percussioni in partitura» così Sylvano Bussotti nel 1984) e ben comprese le potenzialità e la forza del medium fotografico nel costruire e veicolare una propria presenza pubblica. Numerose furono dunque le relazioni tessute con i fotografi, dai locali F. A. Cinquini, Alfredo Caselli e Giuseppe Magrini al fiorentino Mario

lo Ludovico Ragghianti – ETS for revealing an additional piece of this mosaic, of this narrative hypothesis. This institution, in fact, together with the Fondazione Simonetta Puccini per Giacomo Puccini of Torre del Lago and the Centro Studi Giacomo Puccini of Lucca promoted and coordinated *“Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, an exhibition curated by Gabriella Biagi Ravenni, Paolo Bolpagni and Diana Toccafondi, held at the “Hall of Frescos” of the San Micheletto Complex in Lucca, between February and April, 2024⁵. The exhibition revolves around the recent survey and reorganisation works led by Manuel Rossi involving “hundreds of visual fragments” kept at the archive in Torre del Lago. Throughout his life, Giacomo Puccini harboured a keen interest in technology, characterised by what Sylvano Bussotti described in 1984 as an “unprejudiced, cynical, sadistic desire to be modern, in contrast to a 19th century that probably held little appeal for him, as demonstrated by his passion for cars, motorboats and the use of percussion in his compositions”. Puccini fully understood the potential and impact of the photographic medium in constructing and transmitting his public image. He therefore established numerous relationships with photographers, some local, such as F. A. Cinquini, Alfredo Caselli and Giuseppe Magrini, others located in Florence, like Mario Nunes Vais, as well as with Studio Schenboche in Rome, Studio Va-



Nunes Vais, allo Studio Schenboche di Roma, allo Studio Vari-schi & Artico di Milano, allo Studio Frank C. Bangs Co. di New York; un intreccio e una consuetudine persistente che trovò epilogo solo presso l'Institut Médico-Chirurgical de la Couronne di Bruxelles con gli ultimi scatti di Castille e Faugeras datati 29 novembre 1924⁶. Tuttavia del tutto inattesa la qualità e la consistenza - 485 unità di cui 171 positivi e 311 negativi - dei materiali inventariati riferibili direttamente all'attività del maestro, una numerosità che testimonia di una predilezione non fortuita o episodica e che diviene «soggetto completamente nuovo» nelle ricerche a lui dedicate⁷.

Provengono da questo vasto corpus le 53 stampe originali che l'evento lucchese offre per la prima volta alla fruizione di una platea anche di non specialisti, accompagnate da una selezione di ritratti, tracce di viaggi, frammenti di quotidianità familiare. Per gli studiosi appare arduo stabilire un inizio e un'esatta cronologia di tale *penchant*: una delle prime testimonianze risale al periodo in cui il musicista stava valutando l'ipotesi di impegnarsi su un libretto di Giovanni Verga tratto dalla novella *La lupa*; si tratta di una lettera del 1894 inviata dal Nostro a Ricordi in occasione della trasferta in Sicilia con Alfredo Caselli e Cleto Bevilacqua per esplorare i luoghi del dramma e dove esplicitamente si fa cenno a riprese di «tipi e cascinali»⁸.

rischi & Artico in Milan, and Studio Frank C. Bangs Co. in New York. This persistent connection to photography only came to an end at the Institut Médico-Chirurgical de la Couronne in Brussels with the last photographs of the dying composer, taken by Castille and Faugeras on November 29, 1924⁶. What is surprising is the quality and quantity of the inventoried material – as many as 485 items, of which 171 positives and 311 negatives – related to the Maestro's activities as a photographer. An abundance which bears witness to a passion that was neither accidental nor occasional, and which has become a “completely new topic” in the research dedicated to him⁷.

The 53 original prints presented at Lucca, for the first time to an audience of non-specialists, were selected from this vast corpus and accompanied by a selection of portraits, traces of travels and fragments of everyday family life. It is difficult for scholars to establish the beginning and exact chronology of this interest: one of the earliest indications dates back to the period in which the musician was considering working on a libretto by Giovanni Verga based on the novella *La lupa*. It consists of a letter sent by Puccini to Ricordi in 1894 while travelling in Sicily with Alfredo Caselli and Cleto Bevilacqua to explore the settings of the story, which explicitly refers to photographs of “characters and farm-houses”⁸.



Le immagini raccolte nelle pagine che seguono sono aristotipie, vale a dire stampe ottenute a contatto del negativo – dette anche ‘ad annerimento diretto’ – su carte industriali baritate e fotosensibili – più stabili e resistenti di quelle trattate all’albumina; lo sviluppo di queste carte avveniva attraverso l’esposizione alla luce solare senza far ricorso a specifici prodotti chimici; nel repertorio sono presenti anche stampe sviluppate con gelatina ai sali d’argento, un fototipo che si imporrà nel corso del Novecento⁹. La camera utilizzata da Puccini è la N° 4 Panoram Kodak model B¹⁰, un apparecchio a cassetta realizzato in legno, con inserti in metallo e rivestito in pelle scura, che i curatori si sono preoccupati di portare in visione (Archivio Puccini, Torre del Lago, inv. n. 280). Le macchine *Panoram* furono prodotte a Rochester - New York, USA - da Eastman Kodak tra il 1899 e il 1928; la dotazione standard annoverava un obiettivo basculante in grado di ruotare di circa 142 gradi, un mirino a riflessione, lente a menisco e distanza focale di circa 50 mm. Le pellicole in rullo – negativo 3 1/2 x 12 pollici, circa 8,9 x 30,5 cm. – trovavano alloggio sul dorso disponendosi su un piano focale curvo. La tipologia della fotocamera panoramica fu introdotta nel 1845 da Frederic Martens ma furono gli sviluppi tecnologici approntati alla fine del diciannovesimo secolo dalla Eastman a consentire un utilizzo più diffuso del prodotto, non più confi-

The images on the following pages are aristotypes, in other words contact prints of the negative, also known as “direct blackening”, made on baryte photosensitive industrial paper, which was more durable and resistant than albumen prints. These papers were developed by exposure to sunlight, without the use of specific chemicals. The selection includes some gelatin silver prints, a phototype that would become increasingly popular during the 20th century⁹. The camera used by Puccini is the N° 4 Panoram Kodak B-model¹⁰. It is a wooden-box camera with metal inserts and clad in dark leather, which the curators arranged to be presented at the exhibition (Puccini Archive, Torre del Lago, inv. n. 280). *Panoram* cameras were made by Eastman Kodak in Rochester, New York, USA, between 1899 and 1928. The standard model included a tilting lens capable of rotating approximately 142 degrees, a reflex sight, a meniscus lens and a focal length of approximately 50 mm. The roll films – 3 1/2 x 12 inch negatives, approximately 8.9 x 30.5 cm. – were placed on the back of the device against a curved focal plane. The panoramic camera was introduced in 1845 by Frédéric Martens, but it was the technological developments by Eastman at the end of the 19th century that ensured a widespread use of the camera, no longer limited to professional photographers. However, certain features of the model may indirectly suggest the interest and expectations of



nato alla competenza professionale. Tuttavia anche nel nuovo contesto permangono alcuni vincoli distintivi che indirettamente possono suggerire gli interessi e le attese di chi si affidava a tale dispositivo. La combinazione di un fuoco fisso, una scarsa capacità di catturare il dettaglio e massimamente le proporzioni del formato indirizzavano la ripresa alla media, grande distanza propria del paesaggio: il proprietario poteva rivelarsi soltanto un appassionato *amateur* ma certamente era consapevole delle vocazioni proprie del mezzo e dunque delle sue migliori condizioni di impiego.

Aristotipie di paesaggio ovvero, nel caso di specie, catalogo-ritratto di luoghi di affezione, di patrie scelte e riconosciute. Giacomo Puccini, con Elvira, giungono a Torre del Lago nel giugno del 1891 e qui fisseranno la loro dimora sino alla fine del 1921, quando si sposteranno nel villino di Viareggio; in una lettera di qualche anno posteriore ne abbiamo una sensuale rappresentazione e un definitivo giudizio a riguardo: «gaudio supremo, paradiso, eden, empyreo, *turris ebúrnea, vas spirituale, reggia...* abitanti 120, 12 case. Paese tranquillo, con macchie splendide fino al mare, popolate di daini, cignali, lepri, conigli, fagiani, beccacce, merli, fringuelli e passere. Padule immenso. Tramonti lussuriosi e straordinari, aria maccherona d'estate, splendida di primavera e d'autunno. Vento dominante, di estate il maestrale,

those who chose it. The combination of a fixed focus, a limited capacity for capturing detail and finally the dimensions of the format led to the medium and long-distance shots typical of landscape photography: the owner of the camera could thus be considered as a keen *amateur*, but surely also as someone who was well aware of the characteristics of the device and therefore of its best potential uses.

Landscape aristotypes or, as in this case, a catalogue of portraits of well-loved places, of chosen and recognised homelands. Giacomo Puccini and Elvira moved to Torre del Lago in June, 1891, where they would remain until 1921, when they would move to the cottage in Viareggio, of which we have a romantic description and opinion from a letter dated a few years later: "supreme joy, paradise, Eden, empyrean, *turris ebúrnea, vas spirituale, palace...* 120 inhabitants, 12 houses. Peaceful village, with splendid scrubland all the way down to the sea, populated by deer, hares, rabbits, pheasants, woodcocks, blackbirds, finches and sparrows. An immense marsh. Luxuriant and extraordinary sunsets, dappled summer air, splendid both in spring and autumn. Dominant winds, in summer the *mistral*, the *grecale* or *libeccio* in winter..."¹¹.

The monochrome prints, with their careful attention to the position of the horizon, often placed centrally, emphasise the lumi-



d'inverno il grecale o il libeccio...»¹¹.

È sui vasti vuoti lacustri e sulle sue mobili sponde che le stampe monocrome enfatizzano i valori luminosistici con una calibrata attenzione alla posizione dell'orizzonte generalmente collocato in mezz'aria: un bilanciamento tra necessità imposte dalla volontà di contenere deformazioni ottiche e opzione formale (*Veduta del Lago di Massaciuccoli*, Cat. 2; *Cacciatore in mezzo ai falaschi*, Cat. 9; *Barche a vela sul Lago di Massaciuccoli*, Cat. 38)¹². La non perfetta definizione-precisione della *Panoram* diventa escamotage per affidarsi sovente al controluce, una modalità che smarrendo la grana fine dell'esistente ne mette comunque in risalto le linee-silhouettes e gli accesi contrasti nel gioco dei riflessi e degli sdoppiamenti tra cielo e acqua (*Canale della Bufalina a Torre del Lago*, Cat. 31; *Barche a vela sul Lago di Massaciuccoli*, Cat. 39). La gran parte degli scatti ha per soggetto temi naturali; non potrebbe essere altrimenti se ricordiamo alcuni stralci della lettera inviata ad Alfredo Caselli il 22 dicembre 1894: «Rimpiango solo la quiete del verde paese – Odio queste agglomerazioni di creta che chiamansi città e per di più si ha il coraggio di chiamarle belle! Per me le città non sono altro che turpi appropriazioni indebite fatte alla germogliante natura»¹³. Una predilezione che inevitabilmente avvicina il musicista agli amici del Circolo della Bohème, i frequentatori

nosità of the vast lake spaces and its changing shores. A combination between an aesthetic choice and the need to limit optical distortions (*View of Lake Massaciuccoli*, Cat. 2; *Hunter amidst the rushes*, Cat. 9; *Sailboats on Lake Massaciuccoli*, Cat. 38)¹². The imprecisions and imperfections of the *Panoram* were often exploited to use backlighting, a technique that, while reducing the fine grain of the image, brings out the silhouette lines and vivid contrasts created by the reflections and the dividing lines between sky and water (*Bufalina canal at Torre del Lago*, Cat. 31; *Sailboats on Lake Massaciuccoli*, Cat. 39). Most of the photographs depict natural themes, which is not surprising considering some fragments of the letter sent to Alfredo Caselli on December 22, 1894: "I only miss the peace and quiet of the green country – I hate these agglomerations of clay which they call cities, and what is more, some have the audacity to call beautiful! To me, cities are nothing but vile misappropriations made against a budding nature"¹³. A penchant that inevitably approaches the musician to his friends from the Circolo della Bohème, the patrons of the "baracca di Giovannino", such as Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Libero Andreotti, Lodovico and Angiolo Tommasi. Taking these connections into account, it is legitimate to ask ourselves whether Puccini's visual research can be related to the pictorialist *milieu*¹⁴, or more generally whether it is the result of a dialogue with *en plein air*



della «baracca di Giovannino» quali Ferruccio Pagni, Francesco Fanelli, Libero Andreotti, Lodovico e Angiolo Tommasi. Soppe-
sando questi legami è lecito interrogarsi se possiamo accostare
il laboratorio visivo pucciniano al *milieu* pittorialista¹⁴ o più in
generale se diviene l'esito di un dialogo, di un confronto con la
pittura *en plein air*¹⁵. Certamente alcuni degli esempi citati sem-
brano indugiare sull'idillio – accentuazione degli sfumati, delle
densità, degli impasti tonali oltre la «grande eresia della “nitidez-
za”» (P. H. Emerson) – ma altre mostrano una certa indifferenza
all'«atmosfera» o a formule di idealizzazione, lasciando che la
struttura dell'immagine si costituisca nel rapporto tra minuti,
ciroscritti elementi – siano essi persone, animali, oggetti – e il
grande spazio che tutto contiene e dove appare evidente il pia-
cere di assemblare il quadro secondo il dominio di pesi e misure
in equilibrio tra loro (*Due persone nella pineta*, Cat. 32; *Veduta
della Torre della Tagliata ad Ansedonia*, Cat. 42).

Molteplici i modi di intendere questo lascito: da inedito sen-
tiero di affondo nella biografia a risorsa per risalire a intuizioni
di stampo stilistico e di gusto; vorremmo proporre una lettura
che pone al suo centro gli esempi in cui la fascinazione per le
valenze intimamente topologico-spaziali degli *environments*
osservati e vissuti risulta evidente – fotografie dove 'paesaggio'
è primariamente un insieme articolato secondo un lessico mor-

painting¹⁵. Some of the examples mentioned seem to linger on
the idyllic – accentuating shading, density and tonal mixtures,
going beyond what P.H. Emerson called the “great heresy of
'sharpness'”. Others, however, reveal a certain indifference to
“atmosphere” or to idealisation, allowing instead the structure of
the image to constitute itself in the relationship between minute,
limited elements, whether they are people, animals or objects,
and the great space that contains all and in which the pleasure
of assembling the picture according to a balance of weights and
measures appears evident (*Two people in the pine grove*, Cat.
32; *View of the Tower from the “Tagliata” at Ansedonia*, Cat. 42).
There are many possible interpretations of this legacy: from a
new pathway for further biographical studies to a useful resource
for tracing stylistic and aesthetic approaches. We would like to
propose an interpretation that focuses on examples in which the
fascination with the topological-spatial qualities of places ob-
served and experienced emerges clearly – photographs in which
the “landscape” is primarily an ensemble articulated in accord-
dance with a morphological-compositional lexicon of the gaze
made of distances and depths, intervals and rhythms, cadences
and tone, whose correspondences and divergences with musi-
cal syntax remain to be investigated and deciphered.

Translation by Luis Gatt



fologico-compositivo dello sguardo fatto di distanze, profondità, intervalli, ritmi, cadenze, timbri, le cui corrispondenze-divergenze con le sintassi musicali restano tutte da indagare e decifrare.

¹ Collezione privata; ora in: F. Benzi, P. Bolpagni, M. F. Giubilei, U. Sereni (a cura di), *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti figurative*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2018; p. 30.

² Numerosi gli studi a riguardo; tra essi: C. Cresti et al., *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e architettura tra Otto e Novecento*, Artificio, Firenze 1990; A. Serafini, *Per uno studio del paesaggio versiliese nella pittura del '900*, in *Oltre il '900*, Conferenza programmatica sulla cultura, Forte dei Marmi 1997; G. Bruno, E. Dei, C. Paolicchi (a cura di), *Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento*, Pacini editore, Pisa 1999; A. Paolucci (a cura di), *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, Maschietto editore, Firenze 2004; E. Dei (a cura di), *L'oro delle Apuane. Cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2006; M. A. Giusti (a cura di), *Paesaggio d'autore. Viareggio – la città sognata di Chini e Puccini*, Pacini Fazzi, Lucca 2024.

³ I riferimenti corrono a G. Simmel, *Philosophie der Landschaft* in: «Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift», herausgegeben von Sophie Dorothea Gallwitz, Gustav Friedrich Hartlaub, Hermann Smidt, 3. Jg., 1913, Heft II, S. 635-644 (Bremen).

⁴ A. Savinio, *Il Forte mi parlò*, «Corriere della Sera», 14 novembre 1946; ora in: Id., *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Bompiani, Milano 1989; p. 411.

⁵ Cfr. G. Biagi Ravenni, P. Bolpagni, M. Rossi (a cura di), *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2024. Il comitato scientifico dell'evento vedeva la partecipazione di C. Baroncini, B. Cattaneo, M. P. Ferraris, M. Girardi, G. Godi e U. Sereni.

⁶ Archivio Puccini, Fondo Giacomo Puccini, XV.3.1. Prima del recente riassetto l'unica documentazione disponibile è stata il volume *Puccini nelle immagini* edito da Garzanti nel 1949 per la cura di L. Marchetti e successivamente ristampato nel 1968 dalla moglie di Antonio, Rita Dell'Anna Puccini.

¹ Private collection; also in: F. Benzi, P. Bolpagni, M. F. Giubilei, U. Sereni (eds.), *Per sogni e per chimere. Giacomo Puccini e le arti figurative*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2018; p. 30.

² There are numerous studies in this regard, among which: C. Cresti and Various authors, *Fra il Tirreno e le Apuane. Arte e architettura tra Otto e Novecento*, Artificio, Firenze 1990; A. Serafini, *Per uno studio del paesaggio versiliese nella pittura del '900*, in *Oltre il '900*, Conferenza programmatica sulla cultura, Forte dei Marmi 1997; G. Bruno, E. Dei, C. Paolicchi (eds.), *Alla ricerca dell'Eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra Otto e Novecento*, Pacini editore, Pisa 1999; A. Paolucci (ed.), *L'estate incantata. La Versilia nelle opere di Dazzi, Carrà, Soffici*, Maschietto editore, Firenze 2004; E. Dei (ed.), *L'oro delle Apuane. Cave di marmo e paesaggi apuani nella pittura italiana dell'Ottocento e Novecento*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2006; M. A. Giusti (ed.), *Paesaggio d'autore. Viareggio – la città sognata di Chini e Puccini*, Pacini Fazzi, Lucca 2024.

³ The reference is to G. Simmel, *Philosophie der Landschaft* in: «Die Guldenkammer. Eine bremische Monatsschrift», herausgegeben von Sophie Dorothea Gallwitz, Gustav Friedrich Hartlaub, Hermann Smidt, 3. Jg., 1913, Heft II, S. 635-644 (Bremen).

⁴ A. Savinio, «Il Forte mi parlò», in *Corriere della Sera*, November 14, 1946; also in Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, Bompiani, Milan 1989; p. 411.

⁵ Cf. G. Biagi Ravenni, P. Bolpagni, M. Rossi (eds.), *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Edizioni Fondazione Raggianti Studi sull'Arte, Lucca 2024. The scientific committee included C. Baroncini, B. Cattaneo, M. P. Ferraris, M. Girardi, G. Godi and U. Sereni.

⁶ Puccini Archive, Fondo Giacomo Puccini, XV.3.1. Before the recent revision, the only documentation available had been the volume *Puccini nelle immagini*, edited by L. Marchetti for Garzanti in 1949 and reprinted in 1968 by Antonio's wife, Rita Dell'Anna Puccini.

⁷ The first monograph that provides an in-depth study of the topic is that by Virgilio Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milan 2023. In addition to the aforementioned items, the archive's inventory includes over 400 portraits received as gifts, about 390 photographs with the composer as subject, and other approximately 500 miscellaneous items. See M. Rossi, «Un pantheon per immagini. Le fotografie nell'archivio di Giacomo Puccini» in: *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit.; pp. 29-42.



⁷ La prima monografia che dedica al tema uno specifico approfondimento è quello di V. Bernardoni, *Puccini*, Il Saggiatore, Milano 2023. Oltre alle unità ricordate l'inventario dell'archivio squaderna oltre 400 unità di ritratti ricevuti in dono, circa 390 unità di fotografie aventi il compositore come soggetto, circa 500 unità come miscellanea di vario genere. Su questo cfr. M. Rossi, *Un pantheon per immagini. Le fotografie nell'archivio di Giacomo Puccini* in G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit. pp. 29-42.

⁸ G. Biagi Ravenni, D. Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario I. 1877-1896*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2015, n. 456.

⁹ Cfr. E. Di Rocco, *Tra gli strati, oltre le immagini: la fotografia di Giacomo Puccini*, in: G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit. pp. 51-62.

¹⁰ Cfr. <<https://dati.beniculturali.it/odview-arco/resource/ScientificOrTechnologicalHeritage/0300634078.html>> [aprile 2024]

¹¹ Lettera a ignoto, maggio 1897 in G. Biagi Ravenni, D. Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897-1901*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2018, n. 46, p. 36.

¹² I riferimenti coincidono con la numerazione data nel catalogo G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit., pp. 71-113.

¹³ G. Biagi Ravenni, D. Schickling (a cura di), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1877-1896...*, op. cit., pp. 363-364.

¹⁴ Sul pittorialismo cfr. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Samson Low, Marston Searle & Rivington, London 1889; H. Peach Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, Percy Lund & Co. Bradford 1896; A. Stieglitz, *Pictorial Photography* in «Scribner's Magazine», New York 1899.

¹⁵ P. Bolpagni, *Giacomo Puccini fotografo nel contesto della propria epoca*, in *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, op. cit. pp. 43-51.

⁸ G. Biagi Ravenni, Dieter Schickling (eds.), *Giacomo Puccini. Epistolario I. 1877-1896*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2015; n. 456.

⁹ Cf. E. Di Rocco, *Tra gli strati, oltre le immagini: la fotografia di Giacomo Puccini*, in G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit. pp. 51-62.

¹⁰ Cf. <<https://dati.beniculturali.it/odview-arco/resource/ScientificOrTechnologicalHeritage/0300634078.html>> [April 2024]

¹¹ Letter to an unknown correspondent, May 1897 in G. Biagi Ravenni, D. Schickling (eds.), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1897-1901*, Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini, Olschki, Firenze 2018; n. 46, p. 36.

¹² The references correspond to the numbering in the catalogue G. Biagi Ravenni, *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit., pp. 71-113.

¹³ G. Biagi Ravenni, Dieter Schickling (eds.), *Giacomo Puccini. Epistolario II. 1877-1896...*, Op. cit., pp. 363-364.

¹⁴ On pictorialism see P. H. Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Art*, Samson Low, Marston Searle & Rivington, London 1889; H. Peach Robinson, *The Elements of a Pictorial Photograph*, Percy Lund & Co. Bradford 1896; Alfred Stieglitz, *Pictorial Photography* in: «Scribner's Magazine», New York 1899.

¹⁵ P. Bolpagni, *Giacomo Puccini fotografo nel contesto della propria epoca*, in: *Qual occhio al mondo. Puccini fotografo*, Op. cit. pp. 43-51.