

# Seguendo le tracce di narrazioni orali: gli album fotografici di Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958)

## Abstract

This paper focuses on a series of 25 photographic albums assembled by amateur photographer Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958) during his lifetime. A close analysis of the photographs and of the materiality of these albums according to Martha Langford's notion of "oral-photographic framework" reveals their inherent narrative content and their original function as mnemonic devices for the construction of the family's history.

## Keywords

PHOTOGRAPHIC ALBUM; PORTRAIT; MEMORY; AMATEUR; ORALITY;  
GUICCIARDINI, GIULIO; FLORENCE

**S**eduto nel giardino della tenuta di campagna di Lucignano, Giulio Guicciardini <sup>-1</sup>, in un'estate della fine degli anni Trenta, tiene in mano una pagina sciolta di un suo album fotografico, intento a mostrarla al padre Lodovico (fig. 1). Nella seconda fotografia è, invece, impegnato a sfogliare o a sistemare la sequenza delle pagine (fig. 2). Padre e figlio guardano delle fotografie: e noi cosa vediamo? Frammenti visivi di lunghi racconti o di veloci commenti alle immagini fotografiche? Quale pratiche e consuetudini si intrecciano agli sguardi di Giulio e Lodovico?

Le due fotografie e le pagine visibili in esse sono incluse in una serie di 25 album fotografici conservati nell'archivio di Villa Corsi Salviati a Sesto Fiorentino. Il compilatore degli album e l'autore della maggior parte delle fotografie è Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958), figlio di Francesca Corsi Salviati (1866-1952) e Lodovico Guicciardini (1862-1936), entrambi appartenenti a nobili famiglie di Firenze <sup>-2</sup>.

Un contributo fondamentale che ci ha guidato nell'analisi dei materiali di Giulio Guicciardini è quello proposto da Martha Langford, la quale afferma che gli album fotografici devono essere compresi riconoscendone la loro funzione originale di strumenti mnemonici per racconti orali <sup>-3</sup>. Album e fotografie sono oggetti sociali <sup>-4</sup> in cui permangono indizi di questa funzione comunicativa, così che testi e tracce nelle pagine dell'album concorrono alla costituzione del significato culturale e simbolico delle fotografie <sup>-5</sup>. L'intervento si propone di studiare le fotografie di Giulio analizzandole imprescindibilmente dal supporto sul quale sono montate, per esplorare nuove possibili letture interpretative e tracciare quelle "suspended conversations" che gli album fotografici di famiglia hanno inevitabilmente suscitato e che ne determinano il significato e l'uso.

L'utilizzo degli album come supporto per conservare fotografie è ampiamente diffuso a partire dalla seconda metà del XIX secolo presso le classi borghesi e aristocratiche <sup>-6</sup>. Anche nella famiglia Corsi Salviati la pratica della compilazione degli album era frequente, come dimostrato dai 54 album conservati in archivio <sup>-7</sup>, fra cui i due album di *cartes-de-visite* e i due album *Sesto*, a cui va aggiunto un album con le fotografie di Villa Corsi Salviati realizzate dai Fratelli Alinari negli anni Ottanta del XIX secolo e conservato presso la Fondazione Alinari <sup>-8</sup>. Bardo Corsi Salviati (1844-1907), il nonno materno di Giulio a cui attribuiamo la commissione degli album *Sesto*, scrive in ciascun frontespizio una dedica: le prime due (1885) rivolte a due amici, l'ingegner Bellini e Alessandro Papini, la seconda (1888), più intima, alla figlia Francesca (1866-1952). Attraverso questi album Bardo consolida legami e amicizie e, allo stesso tempo, si proietta verso una dimensione interna e privata, trasformando, in particolare, l'album destinato alla figlia in un veicolo di amore paterno e memorie familiari.

Giulio si avvicina alla fotografia a cavallo del nuovo secolo probabilmente stimolato dal padre Lodovico, fotografo amatore, che dal 1893 al 1901 era socio della Società Fotografica Italiana con sede a Firenze<sup>#9</sup>. Proprio a Lodovico attribuiamo l'autorialità delle 374 fotografie del primo dei 25 album (1887-1893) che riprendono prevalentemente alcuni momenti dell'infanzia del figlio. Giulio eredita dunque dal padre la passione per la fotografia e, come anche il nonno Bardo prima di lui, non è estraneo al contesto fotografico dell'epoca <sup>-10</sup>. Nel 1920, infatti, quando Vittorio Alinari sostituisce definitivamente alla fase pionieristica dell'impresa familiare quella imprenditoriale dando vita alla Fratelli Alinari Istituto di Edizioni Artistiche (I.D.E.A.), Giulio figura tra i membri della nuova società <sup>-11</sup>.

### **La serie degli album di Giulio Guicciardini**

I 25 album costituiscono una serie coerente e unitaria: si presentano tutti nelle grandi dimensioni di 34,5 × 44,5 cm e ciascuna copertina è rivestita con carta marmorizzata. Complessivamente nelle 1.276 pagine sono montate 9.667 fotografie organizzate in ordine cronologico,



**01**

**Roberto Guicciardini  
Corsi Salviati [attr.],  
Lucignano luglio 1936.**  
Stampa alla gelatina  
bromuro d'argento,  
14 × 19 cm (supporto  
secondario 33,5 × 40 cm).  
Album "Fotografie di  
famiglia", 1936-1937, s.p.  
6v. dettaglio della pagina,  
Sesto Fiorentino,  
Archivio fotografico  
Guicciardini Corsi  
Salviati, inv. AfG. 17,  
fotografia n. 6318/6680



**02**

**Roberto Guicciardini  
Corsi Salviati [attr.],  
"Ritratto di Giulio  
Guicciardini Corsi Salviati  
e del padre Lodovico  
Guicciardini".**  
Stampa alla gelatina  
bromuro d'argento,  
14 × 19 cm. Album  
"Fotografie di famiglia",  
1936-1937, fotografia  
sciolta. Sesto Fiorentino,  
Archivio fotografico  
Guicciardini Corsi Salviati,  
inv. AfG. 17, s.n. inv.

seppur con qualche incoerenza temporale, dal 1887 fino al 1958, come è indicato nelle etichette apposte sui dorsi e nelle didascalie riportate sulle pagine.

Giulio fotografa dalla giovane età fino a pochi mesi prima della sua morte: le immagini sono per la maggior parte di ambito familiare a esclusione di quelle realizzate durante la permanenza al fronte nella Prima guerra mondiale e conservate in quattro album (1915-1918). Gli altri album rappresentano la sua infanzia, l'adolescenza, i momenti passati con i nonni materni e il nuovo nucleo familiare formato insieme alla moglie Eleonora Pandolfini (1891-1960), la fanciullezza e l'adolescenza dei figli, i momenti festivi e le occasioni mondane a cui partecipa la sua famiglia. Le fotografie rientrano pienamente nell'"iconografia dell'ordinario"<sup>-12</sup> che, a partire dagli ultimi due decenni del XIX secolo<sup>-13</sup>, viene accolta nel campo delle rappresentazioni fotografiche<sup>-14</sup>, delineando la storia visiva di quasi sessant'anni della famiglia Guicciardini Corsi Salviati dal punto di vista del suo capostipite, Giulio.

Se tradizionalmente sono gli uomini che realizzano la memoria fotografica<sup>-15</sup>, la successiva selezione delle stampe da inserire negli album, la loro compilazione e impaginazione è spesso operata dalle donne<sup>-16</sup>. Dunque non è scontato che Giulio Guicciardini sia, allo stesso tempo, l'autore della maggior parte delle fotografie e il compilatore degli album, e ciò amplifica la risonanza delle intenzionalità narrative<sup>-17</sup>.

### Co-presenze

La fotografia familiare è una forma ideologica di racconto particolarmente selettiva: il filtro viene applicato durante la ripresa, volendo fotografare solo quello che si vuole ricordare, e nella scelta delle stampe da inserire negli album, che vengono montate secondo un ordine preciso<sup>-18</sup>. Negli album di Giulio si riscontra una particolare propensione: l'autore non riprende unicamente la stretta cerchia domestica ma accoglie precocemente anche il *milieu* in cui è immerso. Già all'inizio del secolo, infatti, egli realizza numerosi ritratti fotografici (circa un centinaio) in cui coinvolge non soltanto i parenti o gli amici ma anche il personale di servizio. Nell'album del 1899-1902 questi posano seduti su una sedia, spesso con lo sguardo rivolto fuori campo, all'interno di codici visivi volti a imitare quelli consolidati dei ritratti in studio (fig. 3), di cui il giovane era ben consapevole, vista l'ingente quantità di suoi ritratti realizzati, già in tenera età, nel formato *carte-de-visite*. Se in queste fotografie quello che veniva rappresentato era una *performance*, una dichiarazione di quello che i soggetti ritratti vedevano – e volevano far vedere – pubblicamente di loro stessi<sup>-19</sup>, nel caso delle fotografie al personale di servizio è Giulio che li mette in posa e il significato di tale operazione è evidente analizzando le fotografie nel contesto dell'album in cui sono montate. L'autore decide, infatti, di riprendere singolarmente i soggetti e le fotografie sono ritagliate, rispetto alle proporzioni del negativo, in modo che questi occupino quasi interamente la stampa finale. Le rare eccezioni, i due piccoli gruppi in posa, sono poste alle

estremità superiori e inferiori del centro della pagina, facendo trapelare il gusto per la composizione di questo spazio narrativo che sarà una costante negli album di Giulio. Anche le didascalie concorrono, in modo determinante, a precisare le intenzioni dell'autore: i soggetti vengono precisamente identificati attraverso il nome e l'attività svolta all'interno della Villa. Dunque lo sguardo di Giulio è rivolto alle singole individualità ritratte, che non sono più anonimi 'soggetti' – come invece accade, ad esempio, in una fotografia di Mario Nunes Vais del 1892 dove il personale di servizio è ripreso in gruppo in posa più convenzionale <sup>-20</sup> – ma persone, con tanto di nome riportato in calce, che collaborano pienamente al sistema della Villa che Giulio vuole rappresentare, tanto che anche la pagina titola *Sesto*.

È sempre all'inizio del secolo che Giulio Guicciardini realizza, inoltre, alcuni *divertissement* con gli amici Giovanni Ulivieri, Livio Ninceri, Beppino Monaci e Dino Incontri, in cui è evidente un certo grado di libertà dimostrato anche nei ritratti del personale di servizio. Anche in questo caso il montaggio delle fotografie non è un aspetto secondario nell'economia visiva della pagina: è proprio la fotografia di Beppino Monaci con una maschera da rana, inserita tra i ritratti in posa, l'improvviso elemento perturbante che spezza il ritmo ben scandito delle immagini (fig. 4). In tre fotografie di questa pagina è inoltre ben visibile la macchina fotografica utilizzata da Giulio fino al 1914, una No. 4 Cartridge Camera <sup>-21</sup>, prodotta dalla Kodak, che sembra introdurre il patto narrativo stipulato dall'autore con l'osservatore. È nel trittico dove Giulio riprende Giovanni Ulivieri, poi, che una giocosa ironia viene messa in scena: attraverso dei ritratti multipli, il fotografo sembra voler rappresentare la storia del sortilegio di uno stregone – l'autore stesso – il quale prima sdoppia il giovane, che sorpreso dialoga con se stesso, e poi lo trasforma in una ragazza. Stupisce come Giulio sia attento e preciso nel creare una narrazione coerente, seppur elaborata con l'intento di esplorare il mezzo fotografico, attraverso un particolare procedimento descritto da Vittorio Alinari nel "Bullettino della Società Fotografica Italiana" pochi anni prima (1895) <sup>-22</sup>.

Le immagini mostrano un alto grado di libertà con cui il giovane fotografo trasforma il reale attraverso la fotografia, che non è più il veicolo incontestabile di una verità empirica. In queste fotografie, seppur rare all'interno degli album con soggetti e temi più convenzionalmente familiari, Giulio esplora nuove rappresentazioni, tipiche di una sperimentazione giovanile.

Attraverso i ritratti, Giulio Guicciardini sembra voler fare, dunque, una prima mappatura umana del personale di servizio di Villa Corsi Salviati, dei suoi amici e dei parenti, per poter poi oltrepassare i confini domestici e volgere lo sguardo anche sull'attività nei campi, le fattorie e i contadini che lavoravano sia a Sesto Fiorentino sia negli altri numerosi possedimenti di famiglia. Ciò avviene, in particolare, dopo la morte del nonno Bardo Corsi Salviati nel 1907, quando ne eredita il vasto patrimonio e, da unico amministratore delle aziende, inizia a seguire

**03**

**Giulio Guicciardini  
Corsi Salviati,**

Sesto 1900.

Stampe alla gelatina  
bromuro d'argento,  
11 × 7 – 8 × 7,9 cm  
(supporto secondario  
33,5 × 40 cm).

Album "Fotografie di  
famiglia", 1899-1902,  
s.p. 7r.

Sesto Fiorentino,  
Archivio fotografico  
Guicciardini Corsi  
Salviati, inv. AfG. 02,  
fotografie nn. 445-56/817



**04**

**Giulio Guicciardini  
Corsi Salviati,**

Sesto 1900 (?).

Stampe alla gelatina  
bromuro d'argento,  
7,7 × 7 – 11,3 × 7,3 cm  
(supporto secondario  
33,5 × 40 cm).

Album "Fotografie di  
famiglia", 1899-1902,  
s.p. 3r.

Sesto Fiorentino,  
Archivio fotografico  
Guicciardini Corsi  
Salviati, inv. AfG. 02,  
fotografie nn. 413-25/817



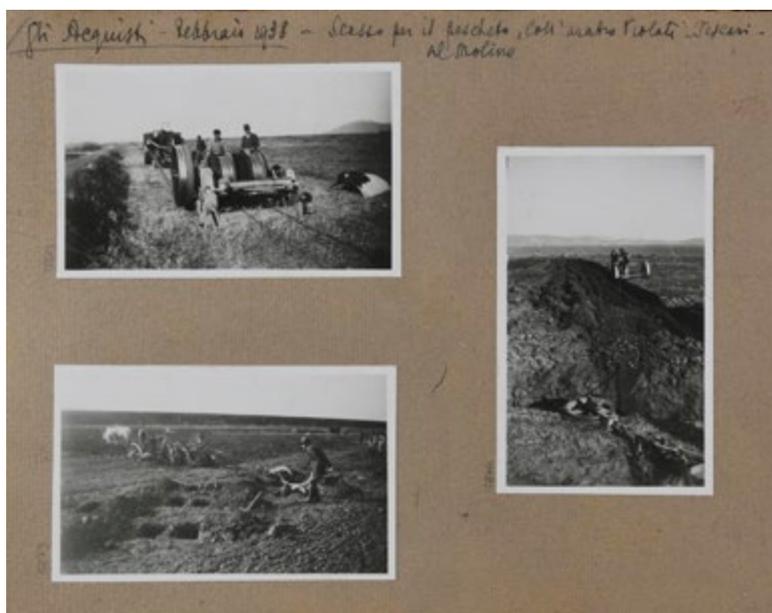


**05**

**Giulio Guicciardini**

**Corsi Salviati,**

Sesto 1900 (?). Stampe alla gelatina bromuro d'argento, 8,2 × 10,3 – 9 × 10,7 cm (supporto secondario 33,5 × 40 cm). Album "Fotografie di famiglia", 1899-1902, s.p. 5v. Sesto Fiorentino, Archivio fotografico Guicciardini Corsi Salviati, inv. AfG. 02, fotografie nn. 432-34/817



**06**

**Giulio Guicciardini**

**Corsi Salviati,**

*Gli Acquisti - febbraio 1938. Scasso per il pescheto coll'aratro Violati Toscani al Molino, 1938.* Stampe alla gelatina bromuro d'argento, 11 × 6,5 cm (supporto secondario 33,5 × 40 cm). Album "Fotografie di famiglia", 1937-1938, s.p. 18v. Sesto Fiorentino, Archivio fotografico Guicciardini Corsi Salviati, inv. AfG. 18, fotografie nn. 6869, 6870, 6873/7207

ogni fase della produzione<sup>-23</sup>. È a partire dagli anni Venti<sup>-24</sup>, dopo il ritorno a Firenze dal Cadore dove era in servizio nella Prima Guerra Mondiale<sup>-25</sup>, che Giulio documenta fotograficamente l'attività agricola nei suoi estesi territori<sup>-26</sup>. Queste immagini, che solitamente non trovano spazio negli album delle famiglie aristocratiche<sup>-27</sup>, vengono invece inserite da Giulio in modo quasi costante. Nel realizzarle, egli utilizza macchine fotografiche leggere e portatili come, dal 1913, quella dell'azienda tedesca Goerz, una Tenax<sup>-28</sup>, e l'anno successivo una Vest Pocket Autographic della Kodak, di facile trasportabilità grazie alle sue ridotte dimensioni (chiusa misura 2,5 × 6 × 12 cm)<sup>-29</sup>. Grazie all'utilizzo di questi apparecchi, lo sguardo di Giulio è mobile e istantaneo e può riprendere l'avvento della meccanizzazione nei suoi terreni, l'aratura effettuata con un nuovo mezzo tirato da un motore elettrico o gli scassi nel terreno per vigna effettuati tramite l'introduzione di nuovi trattori (fig. 6). Attraverso le sue fotografie, Giulio si fa interprete partecipe della propria realtà e restituisce luoghi e spazi vissuti in cui è personalmente coinvolto. Anche quando fotografa i contadini che mietono nei campi o i muratori che lavorano, i soggetti non si mostrano reticenti all'obiettivo ma si dimostrano, invece, avvezzi alla presenza della macchina fotografica.

È stato scritto che una delle caratteristiche della nobiltà fiorentina si desume dal tipo di spazio di cui dispone, dalla connessione che viene a stabilire con i palazzi, le ville e le fattorie e dalle modalità di vivere il rapporto città-campagna<sup>-30</sup>: è proprio questa dimensione intermedia che viene inclusa e rappresentata nelle fotografie di Giulio. La ripresa dell'ambiente feriale e produttivo è soltanto in apparente contrapposizione con quella del nucleo domestico, degli ambienti e della vita aristocratica: crediamo infatti che sia anche attraverso il confronto e lo scambio tra queste due dimensioni che l'autore può definire (per sé e per gli altri) il suo ruolo familiare e sociale.

### **Materialità e "fluidità"**

Gli album fotografici di Giulio Guicciardini non mancano di stupire anche se studiati nella loro qualità di oggetti materiali: analizzando i segni liminari presenti sulle pagine, le didascalie, le iscrizioni e ampliando lo sguardo alla presentazione e al montaggio delle fotografie è possibile comprendere più approfonditamente gli usi e significati di cui sono stati investiti tali oggetti sociali<sup>-31</sup>.

Un esempio dell'applicazione di questa indagine, che travalica il confine dell'immagine fotografica, riguarda l'analisi delle didascalie. Anche se, generalmente, negli album di famiglia non si senta l'esigenza di scriverle o di indicare precisamente i soggetti ritratti, le pagine della serie degli album di Giulio Guicciardini abbondano di sue iscrizioni. Vengono scrupolosamente identificati i personaggi ritratti, i luoghi e gli anni della ripresa fotografica. Spesso vengono annotate anche informazioni che potrebbero riguardare più prettamente un archivio, come il numero della busta in cui erano conservati i negativi delle stampe

fotografiche. In ciascuna delle buste, poste accuratamente in contenitori di legno, l'autore riporta le informazioni sugli anni e i luoghi delle riprese fotografiche e, talvolta, anche i soggetti ritratti. Questi materiali sono attualmente conservati nell'archivio fotografico Guicciardini Corsi Salviati e oggi le buste col loro contenuto sono sommariamente corrispondenti al numero riportato negli album <sup>-32</sup>.

Talvolta, sulle pagine degli album, Giulio scrive brevi testi a matita dove ricorda, ad esempio, che

—  
la pellicola [...] fu lasciata da me, con la macchina [...] a S. Vito di Cadore al momento della nostra ritirata, e ritrovata l'anno dopo con la nostra avanzata. Furono perciò sviluppata dopo un anno <sup>-33</sup>.

—  
L'autore, inoltre, sfrutta la sua peculiare propensione a unire l'immagine fotografica alla scrittura attraverso una particolare possibilità offerta dalla Vest Pocket Autographic. Con questa fotocamera, egli può scrivere annotazioni direttamente sulla pellicola subito dopo la ripresa, mentre è ancora posizionata all'interno della macchina, grazie ad uno sportellino apribile nel dorso. Essendoci un tessuto simile alla carta carbone tra il film e la carta di avvolgimento, la pressione di una matita o di una punta di metallo rende trasparente la pellicola nei tratti toccati <sup>-34</sup>. La luce che filtrava attraverso questi tratti riproduce i segni della scrittura che rimane indelebile e permanente dopo lo sviluppo. Giulio Guicciardini sfrutta questa possibilità durante la Prima guerra mondiale, segnando brevi informazioni in alcuni negativi. La maggior parte delle note, poi, sono confluite nelle didascalie delle relative stampe e riguardano le date e i luoghi delle riprese. In altre didascalie degli album vengono segnate, invece, le conseguenze di alcuni fatti o la conclusione di alcuni avvenimenti posteriormente rispetto alla redazione iniziale, come è evidente in alcune occasioni dove nelle due stesure sono riconoscibili diversi inchiostri. Giulio ci informa, ad esempio, della demolizione della serra oppure della caduta di alcune statue di coronamento collocate nel giardino di Villa Corsi Salviati. Un esempio più drammatico di questa operazione si evince quando Giulio scrive, negli album compilati durante la Seconda guerra mondiale, della tragica sorte di alcune persone ritratte nelle fotografie. Accanto all'immagine di una giovane sorridente scrive che è "morta il 15 settembre" <sup>-35</sup> mentre in una pagina del ventunesimo album (1941-1946) sia l'autore delle fotografie, "vittima dei partigiani", sia la donna che ritrae, "morta a Firenze nel bombardamento del 2 maggio 44", subiscono una sorte violenta <sup>-36</sup>.

Crediamo che questa forte antropizzazione dello spazio delle pagine degli album sia indizio, oltre che della precisione dell'autore, di una particolare uso e consumo di questi oggetti sociali. In un usuale album di cronache familiari, infatti, la narrazione è proiettata costantemente al ricordo del passato, a quell'"è stato" che la fotografia trattiene inevitabilmente con sé <sup>-37</sup>. L'atto fotografico riduce il corso del tempo a un punto, è l'interruzione del flusso del reale in un istante, perpetuando ciò

che è avvenuto una sola volta <sup>-38</sup>. Per questo c'è una contraddizione tra memoria e fotografia:

—  
la prima tende a riconoscere la realtà attraverso il suo fluido mutamento, il suo adeguarsi, lento ma costante, alla coscienza del presente; la seconda cristallizza gli oggetti, restituendoli in una forma strutturata percepibile in una dimensione meramente sincronica <sup>-39</sup>.

—  
Per adeguare l'immagine fotografica alla "coscienza del presente", Giulio si appropria degli spazi forniti dalle pagine degli album e attraverso l'atto della scrittura supera l'*hic et nunc* delle fotografie. In questo modo sembra voler contrastare la contraddizione tra memoria e fotografia: attraverso la scrittura di nuove didascalie, rilegge e reinterpretata le immagini fotografiche aggiornandole al presente, e rispetto a un tempo costantemente proiettato al passato sembra preferire un tempo policronico, non rigidamente scandito e frammentato. L'inserimento di nuovi significati è, dunque, uno sforzo necessario, come ha scritto Geoffrey Batchen,

—  
to overcome – or at least reduce – the power of photography to replace living, emotive memories with static and historical images <sup>-40</sup>.

—  
La fotografia di famiglia è un potente strumento di costruzione della memoria che non ha solo il ruolo passivo di mostrare delle rappresentazioni, ma anche il ruolo attivo di tenerle in vita. Le riletture delle fotografie con l'aggiunta delle didascalie rappresentano il tentativo di Giulio di ricostruire e aggiornare la propria narrazione familiare, in modo da lasciare ai figli e ai discendenti una quanto più precisa affermazione di memoria.

Crediamo che gli album fotografici familiari siano oggetti complessi, da studiare come 'palinsesti' <sup>-41</sup> di narrazioni orali, e che nel nostro caso specifico gli aggiornamenti delle didascalie e le tracce materiali riscontrabili rappresentino i residui visibili di tali racconti.

### **L'oralità oltre il visivo**

Martha Langford, afferma che è necessario studiare gli album fotografici riconoscendone la funzione originale di strumenti mnemonici per racconti che si pongono nella dimensione orale <sup>-42</sup>. Essi, infatti, sono spazi che diventano l'occasione per nuovi momenti di socializzazione <sup>-43</sup>, suscitando narrazioni grazie alle immagini fotografiche <sup>-44</sup>. A questa propulsione 'esterna', tuttavia, se ne aggiunge una 'interna' perché questi materiali conservano i significati di cui sono stati investiti <sup>-45</sup>: ciò è analizzabile seguendo le tracce materiali che la narrazione orale, col suo avanzare, si lascia alle spalle, come approfondito in precedenza attraverso l'analisi delle didascalie.

Partendo da questa intuizione, abbiamo provato ad applicare quello che la Langford chiama "oral-photographic framework" <sup>-46</sup> ai

contenuti, alle strutture e alle forme di presentazione degli album di Giulio. Nelle tradizioni orali, ad esempio, la ripetizione aiuta a fissare eventi e memorie. Negli album ciò può riguardare l'immagine fotografica, che viene stampata nel tempo in più copie e inserita spazialmente e temporalmente in momenti diversi della narrazione, come avviene, in alcuni casi, negli album di Giulio Guicciardini. È interessante notare come nel penultimo album (1954-1956) siano montate in successione tre fotografie ristampate rispettivamente da negativi del 1948, del 1885 e del 1925 che erano inserite originariamente in altri album<sup>-47</sup>. Le fotografie riprendono tutte, da differenti punti di vista, la statua di un contadino collocata sulla sommità della cinta muraria del giardino della Villa di Sesto. Attraverso il montaggio delle stampe all'interno dello stesso album, a ogni immagine, oltre al proprio significato originario, se ne aggiunge uno nuovo. La statua è caduta infatti nel 1954 e attraverso le fotografie Giulio ha potuto narrare dell'avvenimento 'presente' dotando le immagini di un nuovo significato. Le fotografie, inoltre, sono state realizzate da tre autori in contesti diversi tra loro. La prima fotografia è realizzata da Luigino Ragonieri, figlio del giardiniere della Villa a Sesto (1948); la seconda è un ingrandimento di un particolare della fotografia Alinari che, originariamente, riprendeva un'ampia porzione di giardino (1885); la terza è dello stesso Giulio (1925). Nella pagina dell'album, quindi, si confrontano autorialità che operano in contesti temporali e spaziali differenti che, restituendo ciascuna la propria visione della statua, creano dialoghi nuovi e collettivi. Giulio Guicciardini ci invita, inoltre, a recuperare i tre album di riferimento attraverso le scritte "v. album 1948", "v. album Alinari con foto Alinari" e "v. album 1925" indicando una stretta relazione tra i materiali che, a loro volta, contribuiscono a integrare narrazioni e ricordi, dimostrando la potenzialità vitale dell'archivio.

La relazione tra il tatto e le forme orali innesca quello che è stato definito "sonic tactility": l'album fotografico, in quanto oggetto, viene toccato continuamente, veicolando e rinforzando memorie ed esperienze<sup>-48</sup>. Le qualità tattili delle fotografie, e per esteso anche degli album fotografici, con le loro superfici lisce e il supporto di carta, potrebbero sembrare secondarie all'aspetto visivo; tuttavia, sono altamente importanti nella trasmissione di valori e ricordi. I tre sensi della vista, dell'udito e del tatto si uniscono nella materialità dell'album come è ben rappresentato nelle due fotografie descritte in apertura del saggio (figg. 1-2). In queste fotografie è evidente come Giulio Guicciardini abbia sfruttato una particolare possibilità offerta dal tipo di prodotto che aveva a disposizione: tutti gli album della serie, infatti, sono composti da singole parti (il dorso, le copertine e le pagine) che sono tra loro assemblabili. Giulio si è trovato, quindi, di fronte a un oggetto plasmabile fisicamente nel tempo, avendo la possibilità, grazie al semplice tipo di rilegatura in corda, di modificare l'ordine delle pagine senza comprometterne l'integrità complessiva. Ha potuto rimaneggiare e cambiare la narrazione interna anche in tempi successivi alla sua realizzazione

originaria, aggiungendo, spostando o rimuovendo alcune pagine, in un fluido processo che è simile a quello della stessa memoria.

### **“Un'impronta di nobiltà e di famiglia”**

Nell'utilizzare la fotografia come uno strumento di trasmissione di valori e significati, Giulio Guicciardini, attua una strategia ereditata dalla famiglia, com'è dimostrato dall'immagine di un raro dagherrotipo a mezza lastra in cui è ripresa la facciata meridionale di Villa Corsi Salviati <sup>-49</sup> (fig. 7). Il dagherrotipo, ritrovato nel 2017 all'interno di una vecchia e polverosa scatola nella biblioteca della Villa di Sesto, è oggi conservato nell'archivio della stessa dimora assieme ad altri due dagherrotipi (di dimensioni 65 x 50 mm – 75 x 55 mm) in cui sono ritratti un bambino e un uomo in uniforme.

La dagherrotipia ebbe i suoi più assidui estimatori proprio nell'aristocrazia e nell'alta borghesia, che le attribuivano una certa dignità artistica legata alla sua natura di *unicum* <sup>-50</sup>. Non è possibile indicare l'autore del dagherrotipo oggi conservato nell'archivio della Villa, essendo pochi e frammentari i riferimenti ai 'pionieri' dell'attività fotografica in Toscana nel primo decennio dall'annuncio dell'invenzione di Daguerre e numerosa la presenza di fotografi ambulanti che giravano l'Italia allestendo di volta in volta il loro 'studio' <sup>-51</sup>.

Crediamo, tuttavia, che l'autore possa essere identificato grazie a un ritratto posto all'interno di un album che raccoglie *cartes-de-visite*, conservato nell'archivio di Villa Corsi Salviati <sup>-52</sup>, in cui il soggetto è identificato a matita come “Fotografo Metzger” (fig. 8). Raffaello Metzger, oltre a dedicarsi all'attività di fotografo, era anche un pittore, incisore e collezionista <sup>-53</sup> e ciò spiega la presenza, nel ritratto, di due attributi come la scultura e l'apparecchio fotografico, che hanno un preciso significato da riferirsi al soggetto: la scultura come metafora dell'Arte e l'apparecchio come diretto riferimento alla sua attività di fotografo.

La presenza del ritratto di Metzger all'interno di un album di quel genere, in cui erano conservate fotografie che rappresentavano e costruivano una mitologia familiare <sup>-54</sup>, potrebbe rappresentare la concretizzazione di un rapporto instaurato dal fotografo e artista con la famiglia Corsi Salviati. Nello stesso album, infatti, sono inserite anche quattro *cartes-de-visite* che ritraggono Eugenio Agneni (1816-1879), pittore e amico di Bardo Corsi Salviati per il quale aveva realizzato varie opere <sup>-55</sup>. Sembra dunque lecito supporre che tra gli artisti chiamati dalla famiglia ci fosse anche Metzger, il cui ritratto è stato conservato per costruire, confermare e ricordare un sistema di relazioni. Metzger era attivo nel capoluogo toscano già negli anni Cinquanta del XIX secolo, per questo datiamo il dagherrotipo nel decennio tra il 1850 e il 1860, anno in cui, a seguito alla commercializzazione delle lastre al collodio, questa tecnica viene progressivamente abbandonata <sup>-56</sup>.

L'eccezionalità del dagherrotipo a mezza lastra, oltre che per l'inedita proposta di attribuzione, è data anche dal soggetto rappresentato. Nonostante, infatti, fra i soggetti più frequenti delle prime riprese



**07**

**Raffaello Metzger [attr.],**  
"Facciata meridionale di  
Villa Corsi Salviati, Sesto  
Fiorentino", 1850-1860.  
Dagherrotipo, supporto  
primario 15 × 11 cm  
(supporto secondario  
22 × 18 cm).  
Sesto Fiorentino,  
Archivio fotografico  
Guicciardini Corsi  
Salviati, s. n. inv.



**08**

**Fotografo non  
identificato,**

*Fotografo Metzger,*  
1860 circa.  
Stampa all'albumina,  
9,5 × 5,5 cm (supporto  
secondario 10,5 × 6,5 cm).  
Album "Cartes-de-visite",  
s.p 12v.  
Sesto Fiorentino,  
Archivio fotografico  
Guicciardini Corsi  
Salviati, n. inv. AfCdv. 01

fotografiche – insieme ai luoghi e ai paesaggi – vi fossero i monumenti italiani, sono pochi i dagherrotipi realizzati a Firenze e conservatisi fino a oggi che mostrano delle architetture private <sup>-57</sup>.

Il dagherrotipo che riprende Villa Corsi Salviati mette in luce un'eredità tramandata nei secoli: per i membri della famiglia, l'immagine assume importanza per il suo valore storico e patrimoniale. Pensiamo tuttavia che la ripresa della facciata esterna della Villa potrebbe anche simboleggiare la *facies* pubblica che la famiglia avrebbe voluto mostrare al resto della comunità: la discendenza e appartenenza a una stirpe o, come ha scritto lo stesso Giulio Guicciardini “un'impronta di nobiltà e di famiglia” <sup>-58</sup>.

Non è un caso, allora, che anche negli album fotografici di Giulio, oltre a quello dell'autore, siano presenti altri sguardi che, attraverso simili punti di vista, insistono su Villa Corsi Salviati, ripresa esternamente e col suo giardino. Giulio Guicciardini non è, difatti, l'unico autore delle fotografie degli album ma accoglie, all'interno della sua narrazione privata e personale, anche quelle realizzate da altri: professionisti e dilettanti, che, pur gravitando attorno alla famiglia, spesso non ne fanno parte. Tra i ventisette autori che vengono identificati nelle didascalie dallo stesso Giulio, come a voler sottolineare che al suo racconto privato si intrecci una narrazione collettiva autorizzata che restituisce l'immagine pubblica della famiglia, spiccano i nomi di Elena di Savoia, degli architetti inglesi John C. Shepherd, Geoffrey A. Jellicoe e del committente Emanuele Accame, insieme a quelli di altri architetti, ingegneri e amici di famiglia. Crediamo che l'insistenza sulla ripresa della Villa di Sesto e l'inclusione di questa tipologia di fotografie all'interno degli album di Giulio Guicciardini sia significativa non solo perché la dimora rappresenta una dimensione di domestica felicità, ma perché veicola i simboli della famiglia come nucleo di rilevanza economica e storica, inserita e ramificata nel tessuto sociale di cui a sua volta viene riconosciuta l'importanza. Queste fotografie rappresentano, inoltre, anche un riconoscimento tra 'pari' fotografi dilettanti che, attraverso lo scambio delle immagini, rinsaldano amicizie e rappresentazioni.

Le fotografie di Giulio Guicciardini non possono essere ridotte al solo contenuto visuale. Il loro significato, il loro uso e consumo – quindi la loro “biografia sociale” <sup>-59</sup> – vengono compresi pienamente solo se vengono analizzate come un'unica serie indivisibile. Lo studio delle fotografie, infatti, non può essere estrapolato da quello del contesto in cui sono conservate, gli album, i quali, attraverso la successione delle pagine, dotano di una forma narrativo-visiva l'epica familiare dei Guicciardini Corsi Salviati che si snoda per circa sessant'anni.

Seduto nel giardino della tenuta di Lucignano, Giulio tiene saldamente in mano la pagina del proprio album e, attraverso questo gesto, tocca concretamente la propria memoria familiare. Quello rappresentato nelle due importanti e rare fotografie è il momento in cui Giulio e il padre, che morirà pochi mesi dopo, costruiscono attivamente i propri ricordi attraverso una narrazione orale. Pensiamo che sia stato in questi momenti

che sia avvenuta la riscrittura e la risignificazione delle immagini fotografiche attraverso un costante esercizio di memoria che, come un'energia latente <sup>-60</sup>, è accumulata e allo stesso tempo scaturisce dalle fotografie.

<sup>-1</sup> Nel 1907, alla morte del nonno Bardo Corsi Salviati, Giulio Guicciardini Corsi Salviati, eredita il vasto patrimonio di famiglia e si dedica all'amministrazione dei propri beni. Di solida formazione umanistica, Giulio è molto attivo culturalmente: è autore di diversi libri, la maggior parte dei quali trattano di questioni tecnico-amministrative legate alla gestione dei propri territori, si dedica sin da bambino al disegno e alla fotografia. Nel 1914 sposa Eleonora Pandolfini, dalla quale ha nove figli. L'unico profilo biografico, seppur breve, è pubblicato in Contini 2007, pp. 3-19, mentre rimandiamo a Santi 2017-2018 per una biografia più esaustiva.

<sup>-2</sup> Per un breve resoconto sulla storia della famiglia Corsi Salviati fino a Giulio Guicciardini cfr Archivi dell'aristocrazia fiorentina 1989.

<sup>-3</sup> Ci riferiamo a Langford 2008.

<sup>-4</sup> Edwards / Hart 2004, concetto poi ampliato in Serena 2012b.

<sup>-5</sup> Serena 2012a.

<sup>-6</sup> Siegel 2011.

<sup>-7</sup> L'archivio conserva 29 album fotografici (compresi quelli delle *cartes-de-visite*) compilati fra il 1860 ca. e il 1950 ca. A questi si aggiungono i 25 della serie di Giulio Guicciardini.

<sup>-8</sup> Nell'archivio di Villa Corsi Salviati sono

conservati i due album di *cartes-de-visite*, di cui uno completo, compilati negli anni Sessanta del XIX secolo, così come i due album Sesto (dim. 49 × 62,5 cm; nel primo sono montate 15 stampe all'albumina, nel secondo 18), mentre di questi uno è nelle collezioni Alinari (inv. AVQ-A-002109).

Per l'analisi degli album nell'archivio Corsi Salviati cfr. Santi 2017-2018, pp. 14-22. Per un'analisi sugli aspetti degli album fotografici conservati nell'archivio Alinari, tra cui alcuni album di famiglia, rimandiamo a Tomassini 2006, pp. 187-215. Per un approfondimento storico-artistico sulla Villa Corsi Salviati Guicciardini si rimanda al volume, in corso di stampa, Messina / Capodiceci c.d.s.

<sup>-9</sup> In "Bullettino della Società Fotografica Italiana", vol. V, n. 7, 1893, p. 1. Inoltre, Lodovico Guicciardini compare nella lista dei soci stampata nel Bullettino del 1897; 1898; 1899 e del 1901.

<sup>-10</sup> Sullo specifico stato dell'arte della fotografia di fine Ottocento a Firenze in relazione ai Fratelli Alinari cfr. Settimelli / Zevi 1977 e Miraglia 1981, mentre per gli aspetti storico-critici rimandiamo a Quintavalle / Maffioli 2003 e Quintavalle 2003.

<sup>-11</sup> Ciuffoletti / Sesti 2003, p. 240 e Quintavalle 2003, p. 564.

<sup>-12</sup> Frongia 2015, p. 191.

<sup>-13</sup> D'Autilia 2012, p. 121.

<sup>-14</sup> Per una breve introduzione sull'origine degli album, poi analizzati nelle loro varie componenti, cfr. Posever Curtis 2011, pp. 7-13. Per gli sviluppi degli album nell'evolversi della tecnica della stampa fotografica cfr. Coppa 2002, pp. 3-6.

<sup>-15</sup> Chambers 2003, p. 97.

<sup>-16</sup> D'Autilia 2005, p. 177. Un esempio in cui autore delle fotografie e compilatore degli album divergono è *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici*, interessante perché attribuito alla principessa Luisa Scotti Corsini (1808-1888). Cfr. Cestelli Guidi 2016.

<sup>-17</sup> Gli album di fotografie sono da considerarsi contenitori e prodotti culturali nei quali l'autore è il loro produttore (e non il fotografo) perché trasforma col proprio intervento il significato delle immagini, producendo un oggetto che condensa significati personali e valori simbolici. Cfr. Willumson 2004.

<sup>-18</sup> D'Autilia / Cusano / Pacella 2009, p. 24.

<sup>-19</sup> Langford 2008, p. 131.

<sup>-20</sup> Ridolfi 2005, p. 11.

<sup>-21</sup> Per le caratteristiche della fotocamera cfr. Coe 1978, pp. 101-102.

<sup>-22</sup> Alinari 1895, pp. 171-176. Si cfr. anche la sua fotografia *Io multiplo* (1895) disponibile sul sito

—  
Note

<<https://www.alinari.it/it/dettaglio/CDP-S-MAL726-0067?search=c9dd3f5a2c25ba0fb8059e1371eddbd&searchPos=3>> (20.07.2019).

– 23 Guicciardini Corsi Salviati 2013, pp. 11-12.  
– 24 In particolare sono gli album AfG. 13 (1924-1927), AfG. 14 (1926-1929), AfG. 15 (1929-1934), ma questo sguardo continua anche negli album successivi.  
– 25 Sono quattro gli album dove Giulio Guicciardini monta le fotografie realizzate durante la Prima guerra mondiale.  
– 26 I territori della tenuta di Montepescali, ad esempio, nel 1934 erano stimati in circa 5.000 ettari di terreno e, nello stesso anno, la fattoria di Sesto Fiorentino aveva superficie di circa 270 ettari. Cfr. Guicciardini Corsi Salviati 1934, p. 7.  
– 27 D’Autilia / Cusano / Pacella 2009, p. 17.  
– 28 Lo scrive lo stesso Giulio Guicciardini nella didascalia in AfG. 06, a s.p. 37r, dove si legge “prove di fotografie fatte a Collegalle da G. Marzichi con la mia Tenax-Goerz”.  
– 29 Per le caratteristiche di questa fotocamera e la sua diffusione durante la Prima guerra mondiale cfr. Cooksey 2017. La fotocamera è riconoscibile in dieci autoscatti realizzati durante gli anni della guerra.  
– 30 Nesti 1994, p. 22.  
– 31 Edwards / Hart 2004, pp. 1-15 e Serena 2012a.  
– 32 L’archivio è stato creato tra il 2017 e il 2018 in occasione dello studio degli album di Guicciardini (cfr. Santi 2017-2018). In esso sono confluiti i materiali fotografici che

erano sparsi, con diversi gradi di attenzione e cura, in svariati ambienti della Villa.

– 33 In AfG. 25, s.p. [25r].  
– 34 Coe 1978, p. 105.  
– 35 Album n. inv. [AfG. 20], s.p. [38v], fotografia n. 7864/7971.  
– 36 Album n. inv. [AfG. 21], s.p. [33r], fotografia n. 8208/8344.  
– 37 Barthes 2003 [1980], pp. 77-81.  
– 38 Dubois 2009 [1983], pp. 156 e Barthes 2003 [1980], pp. 95-98.  
– 39 Faeta 1988, p. 15.  
– 40 Batchen 2004, p. 94.  
– 41 Termine usato in Edwards / Hart 2012, p. 35 (a suo tempo comunicato all’autrice).  
– 42 Langford 2008, p. 198.  
– 43 Batchen 2009, p. 92.  
– 44 Sull’album in quanto dispositivo narrativo, cfr. Tomassini 2013.  
– 45 Bann 2011, p. 9.  
– 46 Langford 2008, pp. 182-201. Per un altro esempio dell’applicazione di questo modello, cfr. Langford 2006, pp. 223-245.  
– 47 La prima fotografia non è stata trovata all’interno dell’album indicato. La seconda era montata in AfA. 01, s.p. 5r. e la terza in AfG. 13, s.p. 27r, fotografia n. 4864/5034. Nella didascalia della seconda fotografia, in realtà, Giulio scrive “1886?”, esprimendo un dubbio circa la sua datazione.  
– 48 Edwards 2009, p. 44. Cfr anche Batchen 2001, p. 61.  
– 49 Dim. 15 × 11 cm (supporto 22 × 18 cm). Il dagherrotipo è stato restaurato, ma non abbiamo trovato altre informazioni al riguardo.

– 50 Miraglia 1981, p. 431.  
– 51 Maffioli 2003, p. 226.  
– 52 Per la diffusione degli album di *cartes-de-visite* cfr. Siegel 2011, mentre per un’analisi del fenomeno sociale in seguito al brevetto di Disdéri, Freund 2007 [1974] e Batchen 2009.  
– 53 Fanelli 1998, p. 11.  
– 54 Quintavalle 2003, p. 258.  
– 55 Guicciardini Corsi Salviati 2014, pp. 28; 34.  
– 56 Miraglia 1981, p. 453.  
– 57 Maffioli 1996, p. 22, e Maffioli 2003, p. 228. Nel censimento fatto in questa occasione espositiva sono stati contati 6 dagherrotipi che mostrano edifici architettonici di Firenze.  
– 58 Guicciardini Corsi Salviati 1937, p. 54.  
– 59 Kopytoff 1986.  
– 60 Bann 2011, p. 9.

- Alinari 1895** Vittorio Alinari, *Fotografie Multiple*, in "Bullettino della Società Fotografica Italiana", a. VII, n. 8, 1895, pp. 171-176.
- Archivi dell'aristocrazia fiorentina 1989** *Archivi dell'aristocrazia fiorentina. Mostra di documenti privati restaurati a cura della Sovrintendenza archivistica per la Toscana tra il 1977 e il 1989*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1989), Firenze, ACTA, 1989.
- Bann 2011** Stephen Bann (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, atti della conferenza (Washington, 2007), Washington DC, National Gallery of Art, 2011.
- Barthes 2003 [1980]** Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. orig. francese 1980].
- Batchen 2001** Geoffrey Batchen, *Vernacular Photographies*, in Id., *Each Wild Idea. Writing, Photography, History*, Cambridge (Mass.) London, The MIT Press, 2001, pp. 57-80.
- Batchen 2004** Geoffrey Batchen (a cura di), *Forget Me Not. Photography and Remembrance*, catalogo della mostra (Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004), New York, Princeton Architectural Press, 2004.
- Batchen 2009** Geoffrey Batchen, *Dreams of Ordinary Life. Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination*, in Long / Noble / Welch 2009, pp. 80-97.
- Caraffa / Serena 2012** Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, num. mon. di "Ricerche di storia dell'arte", vol. 106, 2012.
- Cestelli Guidi 2016** Benedetta Cestelli Guidi, *Beni patrimoniali e beni simbolici: l'album fotografico della Principessa Luisa Scotto Corsini*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", n. 3, 2016, pp. 28-49.
- Chambers 2003** Deborah Chambers, *Family as Place: Photograph Album and the Domestication of Public and Private Space*, in Joan M. Schwartz / James R. Ryan (a cura di), *Picturing Place. Photography and the Geographical Imagination*, London-New York, Tauris, 2003, pp. 96-114.
- Ciuffoletti / Sesti 2003** Zeffiro Ciuffoletti / Emanuela Sesti, *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in Quintavalle / Maffioli 2003, pp. 239-252.
- Coe 1978** Brian Coe, *La macchina fotografica. Dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, Milano, Garzanti, 1978 [ed. orig. inglese 1978].
- Cooksey 2017** Jon Cooksey, *The Vest Pocket Kodak & the First World War*, Lewes, Ammonite Press, 2017.
- Coppa 2002** Sandro Coppa, *L'album per la storia della fotografia. Aspetti, ruolo e funzioni*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 36, 2002, pp. 3-6.
- Contini 2007** Giovanni Contini, *Le fotografie Guicciardini in Maremma*, in Carlo Bonazza (a cura di), *Giulio Guicciardini Corsi Salviati. Fotografie di famiglia alla tenuta gli Acquisti 1903-1958*, Firenze, Lito Terrazzi, 2007, pp. 3-19.
- D'Autilia 2005** Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Mondadori, Milano, 2005.
- D'Autilia 2012** Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi, 2012.
- D'Autilia / Cusano / Pacella 2009** Gabriele D'Autilia / Laura Cusano / Manuela Pacella (a cura di), *Famiglia. Fotografia e filmati di famiglia nella Regione Lazio*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 2009), Roma, Gangemi Editore, 2009.

- Dubois 2009 [1983]** Philippe Dubois, *L'atto fotografico*, Urbino, Edizione QuattroVenti, 2009 [ed. orig. francese 1983].
- Edwards 2009** Elizabeth Edwards, *Thinking Photography Beyond the Visual?*, in Long/ Noble/ Welch 2009, pp. 32-48.
- Edwards/ Hart 2004** Elizabeth Edwards/ Janice Hart, *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London-New York, Routledge, 2004.
- Edwards/ Hart 2012 [2004]** Elizabeth Edwards/ Janice Hart, *Mixed Box. La biografia culturale di una scatola di fotografie "etnografiche"*, in Caraffa/ Serena 2012, pp. 25-35 [ed. orig. inglese 2004].
- Faeta 1988** Francesco Faeta, *Ordini reali e ordine immaginario. Famiglia e società nelle fotografie di gentiluomini calabresi del primo Novecento*, in Francesco Faeta/ Marina Miraglia (a cura di) *Sguardo e Memoria. Alfonso Lombardi Satriani e la fotografia signorile nella Calabria del primo Novecento*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, 1988 - 1989), Milano-Mondadori-Roma, De Luca Editori d'Arte 1988, pp. 11-18.
- Fanelli 1998** Giovanni Fanelli, *Anton Hautmann fotografo in Toscana 1858-1892*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», a. XIV, n. 28, 1998, pp. 11-15.
- Freund 2007 [1974]** Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi, 2007 [ed. orig. francese 1974].
- Frongia 2015** Antonello Frongia, *Memoria privata e storia sociale: prime osservazioni sulle fotografie dell'Archivio Maruffi*, in Giuliana Calcani/ Pasquale de Muro (a cura di), *Immagini di economia agraria dai Fondi Maruffi tra passato e attualità*, Roma, RomaTrE-Press, 2015, pp. 189-209.
- Guicciardini Corsi Salviati 1934** Giulio Guicciardini Corsi Salviati, *La tenuta di Montepescali e la fattoria di Sesto alla 3ª mostra nazionale di Agricoltura, Firenze 1934-XII*, Firenze, Tipografia Barbèra Alfani e Venturi, 1934.
- Guicciardini Corsi Salviati 1937** Giulio Guicciardini Corsi Salviati, *La villa Corsi a Sesto*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1937.
- Guicciardini Corsi Salviati 2013** Roberto Guicciardini Corsi Salviati, *Il borgo castellano di Gargonza. Personaggi, memorie, immagini*, Firenze, Edifir, 2013.
- Guicciardini Corsi Salviati 2014** Roberto Guicciardini Corsi Salviati, *Gargonza. The Castle, the People. Memoirs of a Landowner*, Firenze, Edifir, 2014.
- Kopytoff 1986** Igor Kopytoff, *The Cultural Biography of Things*, in Arjun Appadurai (a cura di), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.
- Langford 2006** Martha Langford, *Speaking the Album. An Application of the Oral Photographic Framework*, in Annette Kuhn/ Kirsten Emiko McAllister (a cura di), *Locating Memory. Photographic Acts*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2006, pp. 223-245.
- Langford 2008** Martha Langford, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2008.
- Long/ Noble/ Welch 2009** J.J. Long/ Andrea Noble/ Edward Welch (a cura di), *Photography. Theoretical Snapshots*, New York, Routledge, 2009.
- Maffioli 1996** Monica Maffioli, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.
- Maffioli 2003** Monica Maffioli, *Note per una storia della dagherrotipia in Toscana*, in Maria Francesca Bonetti/ Monica Maffioli (a cura di), *L'Italia d'argento. 1839-*

1859. *Storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio; Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 2003), Firenze, Alinari Edizioni, 2003, pp. 226-236.

**Messina / Capodiecici c.d.s.** Maria Grazia Messina / Luisa Capodiecici (a cura di), *Villa Corsi Salviati. Arte e storia a Sesto Fiorentino* (in corso di stampa).

**Miraglia 1981** Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in Federico Zeri (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*, vol. 9, *Grafica e immagine*, tomo II, *Illustrazione e fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 423-517.

**Nesti 1994** Arnaldo Nesti, *Vita di Palazzo. Vita quotidiana, riti e passioni nell'aristocrazia fiorentina tra Otto e Novecento*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

**Posever Curtis 2011** Verna Posever Curtis, *Photographic Memory. The Album in the Age of Photography*, New York, Aperture, 2011.

**Quintavalle 2003** Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari Edizioni, 2003.

**Quintavalle / Maffioli 2003** Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, Firenze, Alinari edizioni, 2003.

**Ridolfi 2005** Maurizio Ridolfi, *Gli spazi della vita pubblica*, in Giovanni De Luna / Gabriele D'Autilia / Luca Criscenti (a cura di), *L'Italia del Novecento. Le fotografie e la storia*, Torino, Einaudi, 2005, vol. II, pp. 4-144.

**Santi 2017-2018** Laura Santi, *Gli album fotografici di Giulio Guicciardini Corsi Salviati (1887-1958): uno spazio intermedio tra pubblico e privato*, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Firenze, A.A. 2017-2018, relatrice Tiziana Serena.

**Serena 2012a** Tiziana Serena, *La materialità della fotografia: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo (a cura di), *Il restauro della fotografia. Materiali fotografici e cinematografici, analogici e digitali*, Firenze, Nardini Editore, 2012, pp. 15-25.

**Serena 2012b** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, in Caraffa / Serena 2012, pp. 51-65.

**Settimelli / Zevi 1977** Wladimiro Settimelli / Filippo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1921*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 1977), Firenze, Alinari, 1977.

**Siegel 2011** Elizabeth Siegel, *Un'epoca di album*, in Walter Guadagnini (a cura di), *La Fotografia. Le origini 1839-1890*, vol. I, Milano, Skira, 2011, pp. 201-225.

**Tomassini 2006** Luigi Tomassini, *La fotografia custodita. Gli album fotografici*, in Monica Maffioli (a cura di), *MNAF. Museo Nazionale Alinari della Fotografia*, Firenze, Alinari Edizioni, 2006, pp. 187-216.

**Tomassini 2013** Luigi Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in Paolo Bertella Farnetti / Adolfo Mignemi / Alessandro Triulzi (a cura di), *L'impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

**Willumson 2004** Glenn Willumson, *Making Meaning. Displaced Materiality in the Library and Art Museum*, in Edwards / Hart 2004, pp. 62-80.

