

Editoriale 10

La parte monografica di questo numero è dedicata alle relazioni fra la fotografia e il museo d'arte fra Ottocento e inizio Novecento. Che la fotografia abbia condizionato, in questo arco cronologico, tanto la pratica della *connoisseurship*, quanto l'idea di museo e le sue strategie di comunicazione, anche attraverso la creazione di collezioni e archivi fotografici, è un fatto assunto tranquillamente dalla storiografia, per quanto non ancora sufficientemente indagato e problematizzato.

Presentiamo tre saggi, due dei quali trattano dei rapporti fra organi di tutela, istituzioni museali e fotografi specializzati nella riproduzione delle opere ivi conservate, fino a seguire i destini delle fotografie confluite nei loro archivi per il deposito obbligatorio previsto da regolamenti e leggi nazionali. I testi di Marta Binazzi e Chiara Naldi indagano il caso di studio delle Gallerie degli Uffizi sulla base di approfondite ricerche d'archivio, restituendo importanti e inedite novità sul sistema degli archivi fotografici di questa istituzione. Il recente ritrovamento del Regio Archivio Fotografico, fondato dal neo-direttore Corrado Ricci nel 1903, sembrerebbe confermare una serie di ipotesi sollevate dalle ricerche qui presentate, realizzate sulla base dell'analisi di altre fotografie e archivi. Un terzo testo, di Donata Levi, propone una riflessione sulle contraddizioni della *connoisseurship* tedesca di fronte alle promettenti opportunità offerte dall'uso della fotografia come strumento per una nuova filologia visiva applicata all'opera d'arte conservata al museo.

Marta Binazzi offre una preziosa sintesi dei diversi regolamenti emanati dalla Direzione delle Regie Gallerie di Firenze, dal 1860, e della legislazione nazionale in materia, prodotta fra il 1867 e il 1902, che avevano come scopo quello di disciplinare la concessione per la riproduzione fotografica delle opere e l'obbligo della consegna di fotografie. Il saggio getta una luce sulla storia di quello che Binazzi denomina il "progetto Firenze" per la fotografia, che avrebbe preso avvio dagli anni Ottanta dell'Ottocento con l'operato di Nerino Ferri, conservatore del Gabinetto Disegni e Stampe, e dei direttori delle Regie Gallerie, dapprima Cesare Donati, poi Enrico Ridolfi. Essi, per primi, cercarono di risolvere quello "status ambiguo" e irrisolto della fotografia nel contesto museale, che troverà un nuovo assetto con il summenzionato progetto ricciano di archivio fotografico. Quest'ultimo, assieme ad altri archivi iconografici, era destinato all'uso delle Gallerie e a puntellare il progetto più ampio del loro riallestimento.

Naldi prende in considerazione il periodo fra il 1855 e il 1890, focalizzandosi sulle vicende e le trattative intercorse tra la ditta Brogi e il museo. Se sin dal 1867 la legge nazionale imponeva ai fotografi, che

riproducevano opere d'arte nelle gallerie statali, la consegna di due stampe (una alla sede museale che conservava l'opera, l'altra al Ministero della Pubblica Istruzione), fino a oggi nulla o poco sapevamo degli effettivi processi di sedimentazione di queste fotografie. A Firenze i passaggi dalle Gallerie al loro Archivio Storico, nonché le relazioni con il Regio Archivio Fotografico e con altri archivi iconografici, sono ricostruiti da Naldi attraverso una scrupolosa lettura della materialità delle fotografie sopravvissute nell'Archivio Storico. Viene restituita così una biografia sociale della singola fonte, delineando anche il profilo del sistema degli archivi degli Uffizi.

Donata Levi propone un saggio sulla pratica della *connoisseurship* nel contesto tedesco affinata a contatto diretto con le opere conservate nel museo d'arte, che si confronta con le possibilità di un esercizio visivo e con le nuove modalità di analisi rese possibili dalla fotografia. Il periodo indagato, dagli anni Sessanta dell'Ottocento fino alla fine del secolo, corrisponde all'affermarsi delle ambizioni scientifiche della disciplina storico-artistica e, allo stesso tempo, a una prima sistematica disponibilità di fotografie che lo storico dell'arte può avere a disposizione sul proprio tavolo di lavoro. Da un lato, Levi problematizza la relazione fra la filologia visiva dell'opera e la diffusione delle fotografie, rintracciando una serie di contraddizioni del discorso storiografico. Dall'altro, evidenzia il cortocircuito per il quale il pubblico percepisce via via il museo come spazio godibile proprio attraverso le fotografie, che risultano un succedaneo o una possibile anticipazione dell'esperienza dell'opera. Il cortocircuito non risparmia del resto gli addetti ai lavori, per i quali la selezione delle opere d'arte da passare al vaglio dell'analisi storiografica è condizionata dalla loro fotogenicità.

In aggiunta alla sezione monografica presentiamo due testi che in modi diversi discutono di temi ancora vivi o di attualità. Angelo Pietro Desole affronta il tema del celebre fotolibro *Conversazione in Sicilia*, analizzando il controverso rapporto fra Elio Vittorini e Luigi Crocenzi, a partire dal viaggio siciliano che assieme compirono nel tardo inverno del 1950. Fu subito chiaro che le ragioni illustrative del committente e scrittore non trovarono, né poterono farlo, fedele traduzione nel *corpus* di fotografie di Crocenzi. La contesa, che riguardava squisitamente un problema di sguardo e di visione, sfocerà nell'accesa polemica pubblica all'uscita del volume. Questa volta lo scontro sarà sull'impaginazione, rimasta nelle mani esclusive di Vittorini: il modo di significare le fotografie nella pagina, di relazionarle all'apparato testuale, non solo non poteva soddisfare Crocenzi, ma risultava un modo per svilire, fino a metterla in dubbio, la sua autorialità di fotografo. La ricostruzione di

questa vicenda permette di discutere proprio la considerazione di Vittorini della fotografia come un “film immobile”, sfruttato per realizzare un’opera letteraria che è sì intermediale, ma privata delle concrete possibilità offerte da una reale contaminazione con la fotografia.

Luigi Tomassini presenta, invece, uno studio delle vicende della storica ditta fiorentina Alinari, in occasione della sensazionale notizia dell’acquisizione al settore pubblico del patrimonio fotografico della Alinari S.p.A., rilevato dalla Regione Toscana nel 2019. Nel ripercorre le principali tappe biografiche di un’azienda che sin dalle origini nel 1852 ha prodotto e commercializzato immagini per un pubblico nazionale e internazionale, Tomassini si sofferma sui diversi cambi di proprietà in relazione a periodi di crisi e sui momenti di trasformazione legati all’affermarsi di nuove prospettive industriali, editoriali e culturali. Il modello di gestione e di produzione Alinari è narrato attraverso l’individuazione di sette periodi: le origini; 1870-1890; 1890-1914 (direzione Vittorio Alinari); 1920-1958 (direzione Luigi Ricasoli Firidolfi); 1958-1973 (direzione Vittorio Cini); 1973-1982 (direzione Renato Zevi); 1982-2019 (direzione Claudio de Polo Saibanti). Le notizie storiche sono accompagnate da analisi di carattere economico, con affondi particolarmente interessanti come quello dei bilanci negli anni Cinquanta e il sistema di vendita basato sulla rete dei negozi. Le conclusioni chiamano in causa la SISF, di cui Tomassini è Presidente onorario, e la rete di operatori del mondo della fotografia, con l’auspicio di dialoghi fruttuosi sul futuro di questo patrimonio fotografico.

Nella sezione Fonti ospitiamo due testi. Katia Mazzucco propone uno studio sulle fotografie di opere d’arte collezionate da Aby Warburg, che inizia questa raccolta sin dagli anni della sua formazione all’Università di Bonn. L’analisi si concentra in particolare su tre fotografie, conservate assieme ad altre immagini nella raccolta iconografica (che lo studioso reputava necessaria quanto quella libraria) della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, trasferita a Londra nel 1933. Acquisite a Firenze nel 1888 quando era studente delle lezioni di August Schmarsow – come si evince da uno studio accurato e sistematico di timbri e iscrizioni impressi originariamente sul verso delle stampe, ora nascosti da una successiva telatura – queste fotografie riproducono opere fiorentine e padovane collegabili, secondo l’interpretazione di Mazzucco, a quella che sarà la teoria dell’espressione di Warburg. La proposta di leggerle in relazione ai testi illustrati e posseduti dallo studioso, come quelli sull’espressione umana di Charles Darwin e Theodor Piderit, è assai convincente e permette un affondo sulla tematica, sulla sua illustrazione e sulla dibattuta verosimiglianza della fotografia a fine Ottocento.

Lorena Santoro propone uno studio sulla famosa *Mostra della Fotografia Italiana* che si tenne nel 1953 a Firenze. Voluta da Giuseppe Cavalli, all’apice del suo successo come fotografo e ideologo al gruppo La Bussola, l’esposizione non mancava di nessun ingrediente retorico: doveva esporre fotografie (finalmente) inedite, ambiva ad assumere un

carattere nazionale grazie alla circolazione in numerose città italiane, ma soprattutto voleva aprire nuovi spazi ai giovani talenti, secondo un principio che l'anno successivo sarebbe stato fondamentale per la nascita del Misa di Senigallia (che fra i nuovi arrivati, accanto ai nomi tutelari di Vincenzo Balocchi e Giulio Parmiani, vide emergere la figura di Mario Giacomelli). Santoro analizza l'allestimento della mostra alla Galleria fiorentina Vigna Nuova – attribuendola alla direzione di Emanuele Cavalli (fratello di Giuseppe) – evidenziando il dispositivo del confronto, ottenuto presentando coppie di fotografie sulla parete. La soluzione però non si dimostrò in sé sufficiente a sostenere il presunto carattere di novità della mostra, che le fotografie di fatto non confermarono. Nel 1953, anno cerniera nella cultura fotografica italiana, il progetto espositivo di Cavalli, nonostante l'appoggio di Paolo Monti, Giulio Parmiani e Vincenzo Balocchi, tradiva l'idea di una fotografia di retroguardia, configurandosi come il canto del cigno di un'intera stagione.

Tiziana Serena