

Beni patrimoniali e beni simbolici: l'album fotografico della Principessa Luisa Scotto Corsini

Abstract

This essay analyzes an album assembled by Roman Princess Luisa Scotto Corsini in the late 1880s and the use of a photographic object within a focused, yet coded narrative. While the album displays the Princess' dynastic, socio-political, and exclusive private life, a section of prints recording each piece of furniture in the Corsini palace stands out for its apparent inconspicuousness. In fact, Luisa Scotto selected these deadpan records from an 1876 series by Filippo Belli to express her own grief after her Roman palace had to be sold to the Italian State in 1883. A multi-layered object, the photographic album thus entwines property and symbolic values to sublimate a sense of loss and displacement.

Keywords

PHOTOGRAPHIC ALBUM, LUISA SCOTTO CORSINI, FILIPPO BELLI, CORSINI PALACE, ROME, FURNITURE

L' album fotografico *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici* è ricoperto di tela cartonata blu e si presenta nella grande dimensione di 54,5 × 67 cm: vi sono raccolte 122 fotografie, disposte sul *verso* e sul *recto* dei suoi 48 fogli -¹. Le stampe sono generalmente munite del *passepertout* originale fornito dal fotografo, su cui si trova stampigliato il timbro a secco, e riempiono perlopiù l'interezza del foglio con la cadenza di una stampa per pagina, tranne in alcuni casi.

Alla metà circa di questa impaginazione, calibrata su una o al massimo due fotografie per pagina, una nuova modalità compositiva rompe il ritmo fin qui tenuto, introducendone uno nuovo. A ben vedere essa si configura come partizione interna all'album, poiché le stampe sono incollate direttamente sulle pagine fino a gruppi di quattro per foglio e formano un *corpus* di 88 stampe sulle 122 complessive, ovvero oltre il

70%. Lo scarto compositivo è reso ancora più evidente dal soggetto delle fotografie, poiché riproducono gli arredi di Palazzo Corsini alla Lungara a Roma. Una partizione dunque anomala in tale contesto narrativo, dedicato alla memoria di sé attraverso il rimando alla costellazione socio-politica di riferimento, qui presentata in forma visiva. Questa sezione interna al racconto principale, che potrebbe apparire un elemento di disturbo, è al contrario centrale per individuare il tema narrativo principale intorno cui ruota l'intero percorso visivo dell'album.

La titolazione induce ad una iniziale confusione circa il suo contenuto: la gran parte delle fotografie documenta infatti le proprietà immobiliari e le opere d'arte che la famiglia Corsini aveva a Roma, privilegiando soprattutto gli esterni e gli interni di Palazzo Corsini alla Lungara. Sono invece pochissime, per l'esattezza soltanto sei, le fotografie che riproducono i possedimenti e le opere fiorentine.

Un ulteriore elemento di ambiguità riguarda l'assenza del nome del sia del proprietario, sia di colui o colei che raccolse le fotografie e le montò nella sequenza che vediamo ancora oggi⁻². Alcuni indizi, tuttavia, spingono ad attribuire questo oggetto fotografico alla principessa Luisa Scotto Corsini (1808-1888)⁻³: a segnalarlo sono due suoi importanti ritratti posti nelle primissime pagine dell'album, uno di quali collocato a fronte di quello del marito Andrea Corsini (1804-1868). Tre fotografie dei suoi gioielli – “i più celebri diamanti di Roma”, come ricordava Silvio Negro⁻⁴ – sono invece poste a chiusura dell'album; in una di queste si distinguono le due gioie ovali con i ritratti dipinti in miniatura del suo unico figlio, bambino e adolescente, Amerigo (1835-1853), che la nobildonna era solita indossare e che sono ben visibili nella fotografia che la riprende nello studio Alinari (fig. 1).

Questi gioielli, o meglio “ritratti-oggetti”⁻⁵, sono agenti di mobilità e di potenziale performatività che si dà ogniqualvolta li si indossa. La loro ostentazione nelle occasioni ufficiali rivela la volontà di Luisa Scotto Corsini di sottolineare l'appartenenza dinastica tramite il ricordo in immagine dei suoi cari, soprattutto allorché la loro scomparsa l'aveva privata del loro affetto. I gioielli ribadiscono la continuità tra il mondo del vivi e quello dei morti; testimoniano la fedeltà ad un ordine oramai frantumatosi; insistono sulla dimensione della presenza seppur nell'ineluttabile assenza. L'insistenza con cui queste gioie vengono esibite e incluse nella narrazione visiva dell'album induce a caricarle di un valore indiziario straordinario: esse sono beni a forte valenza simbolica, oltre che evidentemente economica, e la loro presenza nelle ultime pagine è dunque finalizzata a rimarcare questi valori anche attraverso un bene patrimoniale.

È bene indicare come la presenza dinastica della nobildonna era divenuta sempre più liminare con l'incedere dell'età, e come essa fosse marginalizzata dall'ambito familiare (e patrimoniale), cui addirittura avrebbe seguito una sua invisibilità nel discorso storiografico⁻⁶. L'identità della nobildonna appare infatti a tal punto legata ai suoi gioielli, ai suoi mobili, alle sue stanze, che allorché questi verranno dispersi

anche il suo nome sarà dimenticato. L'album da lei composto rimane, ad oggi, l'indizio più prezioso che abbiamo per avvicinarci ad una costellazione affettiva e patrimoniale rimasta fino ad oggi inesplorata.

L'album come dispositivo narrativo: il tema del lutto

Una delle recenti tendenze critiche della riflessione sulla fotografia ci induce a considerarla non solamente come una superficie bidimensionale, su cui è riprodotta un'immagine, ma piuttosto come un oggetto tridimensionale in cui i dati interessanti coincidono con la sua materialità⁻⁷. La "cosità" o "cosalità"⁻⁸ della fotografia include nel suo orizzonte critico sia i negativi che le stampe: su entrambi si trovano tracce iniziali capaci di svelare intenzionalità alle origini della ripresa e i successivi usi da parte di attori diversi, nell'ampio tratto di tempo che dallo scatto porta alla diffusione della stampa e che bascula tra gli estremi dell'archivio e dell'illustrazione dei rotocalchi illustrati⁻⁹. Se adottiamo questo orizzonte critico vediamo anzitutto la materialità della fotografia e solo in un secondo momento ciò che essa riproduce: la sua mobilità, nonché i meccanismi di inclusione ed esclusione in circuiti specifici di consumo, diventano centrali all'individuazione di dinamiche socio-culturali più ampie. Ogni volta che un negativo o una stampa riemerge dall'archivio, sia esso del fotografo o di una istituzione, questa/o si carica di una nuova temporalità che può essere messa a fuoco solo esaminando i modi e i contesti diversi della sua nuova vita.

In tale prospettiva, emersa con la rivoluzione mediatica indotta dalla fotografia digitale – la cui essenza a-materica ha ribaltato senso e orizzonte critico di riferimento negli studi sulla fotografia analogica, definito come "material turn"⁻¹⁰ – l'album fotografico diventa un dispositivo che accoglie ed amplifica lo statuto oggettuale della fotografia. L'oggetto diventa il condensato di una serie di operazioni rintracciabili nella dimensione sociale e relazionale, poiché è il veicolo di una precisa intenzionalità narrativa comunicata dalla forma e dalla dimensione, dalla presentazione e dal montaggio delle immagini, e infine dal dialogo interno delle fotografie sulla singola pagina e nella giustapposizione sulle due pagine. In tale prospettiva l'autore delle fotografie interessa meno del proprietario dell'album, e sarà quest'ultimo a diventare il nuovo autore⁻¹¹. Spingendo ancora oltre questa riflessione il nuovo autore diviene il curatore dell'album.

L'album è al contempo veicolo di costruzione identitaria e strumento di comunicazione di questa identità all'esterno: una *mise en scène* consapevolmente costruita⁻¹². L'oggetto fotografico che stiamo analizzando rivela senza dubbio una calibrata e sapiente organizzazione delle immagini al suo interno, che ha il fine di comunicare i tratti salienti della narrazione, qui centrata particolarmente sul lutto⁻¹³ che il *medium* fotografico ben si presta a rappresentare ed amplificare⁻¹⁴. La fotografia diventa così documento "di ciò che è stato e non può essere messo in dubbio" poiché, come dice Antonino, il protagonista del racconto di Italo Calvino, "tutto ciò che non è fotografato è perduto, che è come se non

Fratelli Alinari,

“Luisa Scotto Corsini”,

c. 1860.

Gelatina ai sali d'argento,
39 × 51,5 cm (supporto
secondario 50 × 65 cm).

*Vedute dei Palazzi Corsini
di Firenze e Roma. Oggetti
artistici*, s.d. [ma 1876-
1888], San Casciano Val
di Pesa, Villa Le Corti,
Archivio Corsini,
Album S. 1



fosse esistito ⁻¹⁵. La qualità espressiva preminente della fotografia è stata individuata da Roland Barthes nel lutto, e la composizione di questo album sembra massimizzare – nella moltiplicazione delle immagini che riunisce – tale declinazione luttuosa. Lo sforzo di Luisa Scotto Corsini è interamente assorbito dal restituire tale percezione, al fine di darne autografa testimonianza in un racconto visivo che gli eredi avrebbero conservato tra i beni ricevuti in eredità. L'album si costituisce dunque come ricordo di una dimensione esistenziale di fragilità entro un ineludibile processo della perdita, cadenzata e irrevocabile, vissuto dalla sua proprietaria. Le fotografie collezionate, commissionate, acquistate per usi e scopi diversi e successivamente riunite nell'album assumono un nuovo e inedito significato nell'esprimere compiutamente il sentimento legato alla fine di un mondo.

Ipotizziamo che la nobildonna compose l'album tra il 1876 ed il 1888, data della sua morte, dal momento che la partizione fuori ritmo cui accennavamo è frutto di una campagna fotografica realizzata a palazzo nel 1876. Nel complesso la successione delle fotografie restituisce i tratti salienti della vita di Luisa Scotto Corsini, delineando sia la dimensione affettiva e familiare sia la postura pubblica, fissandone simpatie politiche e gusto estetico. Il grande formato, la fattura su commissione e la sequenza delle immagini confermano l'appartenenza dell'album ad una donna di elevato ceto sociale, colta, ricca e attenta all'arte, che sceglieva in tal modo di tramandare la memoria di sé, ben cogliendo la funzionalità di questo oggetto eminentemente visivo che serve, ieri come ancora

oggi, a fissare in immagini il corso della propria vita ⁻¹⁶. Si tratta di un progetto narrativo importante, anche perché consente oggi di guardare dalla prospettiva di una sconfitta, e di genere femminile, a quanto stava accadendo in famiglia Corsini negli anni in cui si intraprendeva il nuovo assetto patrimoniale che nel 1883 avrebbe portato alla vendita di Palazzo Corsini alla Lungara ⁻¹⁷. Al contempo, ci consente di allargare lo sguardo alla situazione politica di fine XIX secolo, marcata dalla progressiva marginalizzazione del potere papale dalla scena politica nazionale.

La nobildonna aveva contribuito con la propria relevantissima dote a risollevarne l'incerta situazione economica del marito Andrea Corsini, sposato nel 1826, cui spettava l'intera eredità della famiglia compreso il palazzo romano. Tuttavia in seguito alla prematura morte del loro unico figlio Amerigo (1853) e all'esclusione di Andrea dall'asse ereditario principale ⁻¹⁸, il patrimonio del marito fu assegnato ai nipoti, nobiluomini fiorentini che mostravano un ambiguo legame con la Chiesa – di cui al contrario gli zii erano sudditi devoti – risoltosi poi nell'aperto schieramento del maggiore, Tommaso Corsini (1835-1919), per il Regno d'Italia, di cui nel 1882 sarebbe divenuto senatore.

Nel cruciale anno 1861, dunque, allorché i due sposi lasciavano Firenze per trasferirsi stabilmente a Roma in segno di fedeltà al papato e insieme di opposizione al neonato Regno d'Italia ⁻¹⁹, a Luisa Scotti Corsini veniva riconosciuto il diritto di vedovanza con cui si stabiliva la proprietà "vita natural durante" di un appartamento in Palazzo Corsini alla Lungara, dove essa sceglieva di risiedere per lunghi periodi fino alla morte ⁻²⁰. Il resto della magnifica proprietà passò al nipote Tommaso Corsini; l'unico modo che la nobildonna trovò per contestare e contrastare le scelte di quest'ultimo durante il lungo processo di valutazione patrimoniale della proprietà e delle sue collezioni in vista della vendita, sembra essere legato alla volontà di documentare la sua presenza negli ambienti di palazzo attraverso una serie di operazioni eminentemente visive, tra cui la raccolta delle fotografie del mobilio – che avrebbe in seguito incluso nel suo album – e l'album stesso, composto e lasciato agli eredi a memoria della sua esistenza e del suo patrimonio ormai perduto.

La vicenda che portò alla vendita di Palazzo Corsini alla Lungara e alla cessione delle magnifiche collezioni allo Stato è ben nota ⁻²¹. Tuttavia, finora è stato minimizzato il ruolo di Luisa Scotti Corsini nella lunga trattativa che vide contrapposti il nipote Tommaso Corsini e i funzionari dell'amministrazione pubblica. Il suo appartamento, sito al secondo piano del palazzo e costituito da quindici ambienti dell'ala nord dell'edificio, venne momentaneamente escluso dalla vendita per passare allo Stato solo dopo la sua morte. Per cinque anni, dal 1883 al 1888, la nobildonna rimase l'unica Corsini a risiedere nel palazzo, e questa difficile permanenza dovette acuire la condizione luttuosa della sua esistenza ⁻²². La percezione della perdita era ora rivolta ai beni patrimoniali, rinforzando la mai celata tristezza per la perdita prematura degli affetti che aveva avuto come conseguenza, sul piano materiale, l'estinzione dell'asse ereditario. Pur avendo dunque mantenuto il suo

appartamento a palazzo, Luisa Scotto Corsini era consapevole della provvisorietà di tale permanenza, una percezione amplificata dai lavori di ristrutturazione del piano nobile per adeguarlo alla nuova missione istituzionale che amplificavano l'inesorabile tramonto di un mondo.

Poco prima che si definisse la vendita del palazzo, alla quale il nipote Tommaso Corsini si dedicò sin dalla metà del decennio precedente ⁻²³, la nobildonna commissionava il suo ritratto al pittore Francesco Gai, scegliendo come scenografia la quinta sala dell'appartamento di rappresentanza del primo piano (attualmente occupata dalla Sala Italiana della Biblioteca dei Lincei). Nel dipinto la nobildonna è ritratta in posizione decentrata, quasi relegata alla sinistra della sala (fig. 2). La percezione della sua marginalità appare immediata rispetto all'accurata descrizione del magnifico contesto degli arredi, anch'esso in parte venduto dalla famiglia e di lì a poco rimosso dai funzionari statali. Luisa Scotto Corsini vi appare quasi come un ulteriore elemento decorativo e l'accurata resa di trine e merletti del vestito in cui sembra svanire amplifica tale percezione ⁻²⁴. Il dipinto potrebbe intitolarsi "Una scena del primo piano del Palazzo Corsini di Roma": protagonista è infatti l'arredo della sala, documentato fin nei minimi dettagli con un'accuratezza tale da restituire finanche la porzione non registrata nel dipinto, quale il dettaglio della decorazione del soffitto e della parete dirimpetto, riflesso nella grande specchiera. Nel bozzetto della sala il dato documentario è rigorosissimo, come testimonia la restituzione del motivo della frammentazione del soffitto nel riflesso dato dagli specchi diversamente inclinati (fig. 3). Il titolo putativo è in realtà l'*incipit* dell'adagio inciso sul nastro inferiore della cornice (escluso dall'inquadratura della fotografia che ne fece Ludovico Tuminello, che qui riproduciamo):

—
ANNO 1880/ UNA SCENA DEL PRIMO PIANO DEL PALAZZO CORSINI DI ROMA/ RITRATTO DELLA PRINCIPESSA LUISA CORSINI NATA SCOTTO/AL BRACCIO IL RITRATTO DEL FIGLIO D. AMERIGO DEI PRINCIPI CORSINI/ IN PETTO DI ESSA IL RITRATTO DEL CONSORTE PRINCIPE ANDREA CORSINI/ PITTORE PROFESSORE FRANCESCO GAI/ VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS ⁻²⁵
—

Il testo è stato letto da Gabriella Centi come metafora della provvisorietà della condizione umana ⁻²⁶: una provvisorietà a ben vedere contestuale alla condizione luttuosa di Luisa Scotto Corsini, che delegava al montaggio accurato e consapevole del suo album fotografico la più compiuta possibilità narrativa.

Un autoritratto per immagini

Se la successione delle fotografie nell'album restituisce i tratti salienti della vita di Luisa Scotto Corsini, il filo rosso che lega tra loro le fotografie sembra essere, sul piano sottile del simbolico, la perdita – una perdita che viene reiterata e scandita in un crescendo di riferimenti ad affetti, luoghi e oggetti. Dicevamo come la morte del figlio Amerigo legasse al



02

Ludovico Tuminello,
"Ritratto di Luisa Scotto
Corsini dipinto da
Francesco Gai",
1879-1880.
Stampa all'albumina,
21 × 26 cm (supporto
secondario 32 × 49 cm).
San Casciano Val di Pesa,
Villa Le Corti, Archivio
Corsini, Cartella S2

lutto personale quello patrimoniale: a tal punto doveva essere nota questa triste storia familiare che ne era a conoscenza anche il diplomatico francese Henry Amédée d'Ideville il quale nel 1864 scriveva:

—

dopo aver attraversato sette o otto saloni splendidi [di Palazzo Corsini] si arriva finalmente nel salotto dove attende la principessa Corsini. La povera signora è semplice e affabile, e in fondo al suo grande palazzo, porta un lutto inconsolabile, quello dell'unico figlio, morto a vent'anni, qualche giorno prima di sposarsi [...] ⁻²⁷.

—

La postura che Luisa Scotto Corsini sceglie di assumere è quella di una fedele suddita dell'*Ancien Régime* nel momento della sua decadenza: le fotografie documentano quei decenni di incertezza politica che avrebbero portato all'Unità d'Italia e alla proclamazione di Roma Capitale del Regno e, elemento di gran lunga più rilevante dalla prospettiva dell'autrice dell'album, al decadimento della rilevanza politica della Chiesa di Roma. La devozione religiosa e la simpatia politica della nobildonna vengono dichiarate fin da subito: le prime due stampe dell'album ritraggono rispettivamente Papa Pio IX e il Granduca Ferdinando IV di Lorena ⁻²⁸. A queste segue il primo ritratto fotografico conosciuto di Luisa Scotto Corsini, realizzato alla fine degli anni 1860 e stampato successivamente nel grande formato 40 × 50 cm ⁻²⁹. All'epoca doveva avere poco più di cinquant'anni (era nata nel 1808) e sebbene sia magnificamente abbigliata il suo volto appare affaticato; il busto

03

Francesco Gai,
*Interno della V Sala
dell'Appartamento di
Rappresentanza di
Palazzo Corsini alla
Lungara, 1876-1879.*
Olio su tela, 50 × 37,5
cm. Collezione Eredi Gai.
Riproduzione Courtesy
G. Centi



rigido tradisce la tensione avvertita per la morte del figlio, il cui ritratto incorniciato si trova sul tavolino che le serve al contempo da sostegno. Il secondo ritratto del figlio adolescente è visibile nel bracciale ovale, decorato da perle, indossato al braccio sinistro, mentre il suo *pendant* con il ritratto del figlio bambino si intravede al braccio destro (fig. 1).

Conosciamo altri due ritratti fotografici di Luisa Scotti Corsini realizzati in studio, ma è significativo che proprio questo sia stato posto a introduzione dell'album, a ricordare come la narrazione riguardi la 'sua' vita. Un secondo ritratto infatti è collocato nella seconda pagina, in dialogo con quello del marito Andrea Corsini, che si trova a fronte ⁻³⁰: la postura meno rigida e il volto più sereno di Luisa Scotti Corsini lo collocano a un momento antecedente la morte del marito (1868) e forse prima di quella del figlio: anche in questo caso, come in tutti i ritratti conosciuti, la madre indossa l'effigie del figlio a chiudere il colletto merlettato ⁻³¹. Un terzo ritratto fotografico, realizzato nello studio romano dei Fratelli D'Alessandri, non incluso nell'album e recentemente esposto a Roma, ritrae Luisa Scotti Corsini in tarda età: lo smagrimento della figura è lo stesso del dipinto del Gai, e l'acconciatura dei capelli più consona ad una donna anziana. Tuttavia la posa scelta mostra la tenacia del suo attaccamento al possibile esito della sua esistenza, interrotto dalla scomparsa del figlio: pur guardando in macchina, Luisa Scotti Corsini ha il busto leggermente ruotato verso il tavolino e pare quasi aggrapparsi con entrambe le mani la cornice con l'immagine di Amerigo, esattamente la stessa che aveva accanto nel primo ritratto dell'album ⁻³².

La narrazione visiva prosegue con una sequenza di sei fotografie del Palazzo Corsini alla Lungara: si tratta di riproduzioni da incisioni e fotografie originali in grande formato che concentrano la narrazione sulla dimora romana, registrando l'ampiezza della proprietà in un montaggio giocato sull'alternanza di campo e controcampo; l'ultima immagine riprende lo *skyline* della città dal Gianicolo ⁻³³. Segue un omaggio all'antenato Clemente XII ⁻³⁴, cui Luisa Scotto Corsini fa seguire l'unico disegno presente nell'album: un bozzetto per la luminaria di Porta Settimiana da lei commissionato nel 1864, la cui inclusione nell'album sembra indicare la continuità di committenza artistica della famiglia, pur nella diversa dimensione dello stabile e dell'effimero ⁻³⁵. La riproduzione di una stampa raffigurante la Scalinata delle Undici Fontane ci riporta nel giardino di Palazzo Corsini ⁻³⁶ e introduce una sequenza di riproduzioni di dipinti della celebre quadreria ⁻³⁷: ai dipinti devozionali più noti seguono le riproduzioni delle tele *I giocatori* e *Il riscatto* di Christoffel Jacobsz van der Lamén, un segnale dell'attenzione della nobildonna per opere minori della collezione scelte per la centralità della figura femminile esposta a inganni e insidie, ma anche, forse, per l'accurata resa degli abiti delle protagoniste decorati da trine e merletti ⁻³⁸. Le due fotografie che chiudono la sezione romana sono un omaggio al patronato Corsini all'epoca di Clemente XII, esercitato a Roma nella commissione della nuova facciata di San Giovanni in Laterano e nella costruzione *ex novo* della Fontana di Trevi ⁻³⁹. Un'esigua sezione di immagini, per un totale di sole tre fotografie, ci conduce a Firenze: magro omaggio alle proprietà e alle collezioni toscane, che ha il sapore di una consapevole semi-omissione da parte di colei che aveva deciso di ritirarsi a Roma ⁻⁴⁰.

Terminata la parentesi fiorentina si ritorna al palazzo romano alla Lungara, documentato questa volta nel dettaglio degli arredi: le successive 88 stampe riproducono i singoli mobili e sono disposte fino a 4 per pagina per i successivi 13 fogli dell'album. Ma prima di esaminare questa partizione, finiamo di sfogliarne le ultime cinque pagine: la narrazione riprende ora il ritmo cadenzato di una stampa per pagina e ci riconduce ancora a Firenze, di cui troviamo due riproduzioni delle pale scultoree della Cappella Corsini alla chiesa del Carmine e il calice di famiglia qui conservato, ornato di pietre preziose ⁻⁴¹. Le successive tre stampe riproducono le gioie di Luisa Scotto Corsini, disposte ordinatamente su un panno nero in modo che siano ben visibili (tra queste, i due ovali con i ritratti in miniatura del figlio), atte a far rammentare le conseguenze patrimoniali del suo lutto. Una didascalia su carta velina apposta direttamente su una delle tre stampe ci informa che i gioielli più preziosi sarebbero spettati in eredità alla primogenitura, cioè al nipote Tommaso e ai suoi diretti discendenti ⁻⁴².

La penultima immagine riproduce un disegno di Alessandro Mantovani commissionato da Luisa Scotto Corsini per essere ricamato su una fascia donata a Pio IX nel 1867, a celebrazione del 'primato cattolico di Roma' a pochi mesi dalla battaglia di Mentana ⁻⁴³. L'ultima fotografia

Fratelli Alinari,
 “La Lepre di Hans
 Hoffman”. s.d.
 Gelatina ai sali d’argento,
 32 × 40 cm (supporto
 secondario 54,5 × 67
 cm). *Vedute dei Palazzi
 Corsini di Firenze e Roma.*
Oggetti artistici, s.d. [ma
 1876-1888], San Casciano
 Val di Pesa, Villa Le Corti,
 Archivio Corsini,
 Album S. 1



riproduce la *Lepre* di Hans Hoffman; nel pastello (post 1585), ceduto allo Stato assieme alla quadreria, il pittore riprendeva lo studio düreriano de *La lepre* (1502) posizionando l’animale in un elaborato contesto faunistico e floreale (fig. 4) ⁻⁴⁴. L’immagine scelta a chiudere il racconto dell’album, che si era aperto con un preciso riferimento alle alleanze politiche ed al rango sociale della sua proprietaria per insistere sul tramonto di un progetto esistenziale costellato da perdite di affetti e cose, è siglato da una tonalità terrena che sembra voglia ricordare il luogo di affezione di Luisa Scottò Corsini: quel giardino che dalla villa romana si estendeva lungo le pendici del Gianicolo, visibile dalle sue stanze private poste al secondo piano del palazzo. Con questa ultima immagine delicata e carica di suggestioni per luoghi amati e perduti, mirabilmente sintetizzati nel pastello, Luisa Scottò Corsini si congeda dalla narrazione sapientemente calibrata della propria esistenza.

Le fotografie degli arredi di Palazzo Corsini: Filippo Belli fotografo di documentazione

Torniamo ora alla partizione interna all’album, costituita dalle 88 stampe all’albumina di 21 × 24 cm incollate direttamente sulle pagine senza *passepapout* e montate fino a gruppi di quattro per pagina, non sempre coerentemente. Le stampe occupano tredici pagine dell’album, cioè un quarto dei fogli di cui è composto. Le fotografie, che documentano gli arredi mobili di Palazzo Corsini alla Lungara, fotografati in una data precedente alla sua vendita, sono incluse a ricordo degli oggetti di affezione quotidiana ⁻⁴⁵.

Le prime dieci stampe, di cui le prime otto sono disposte sul *verso* e sul *recto* di due fogli a doppia pagina, riproducono le sculture e i vasi del

Filippo Belli,

“Vasi e sculture nel giardino Corsini alla Lungara”, 1876. Doppia pagina dell’album fotografico con *consolles* di Palazzo Corsini alla Lungara. Stampe all’albumina, 20 × 25 cm (supporto secondario 54,5 × 67 cm). *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici*, s.d. [ma 1876-1888], San Casciano Val di Pesa, Villa Le Corti, Archivio Corsini, Album S. 1



giardino, posti in gran parte lungo la scalinata delle Undici Fontane che dal Gianicolo degradava verso la Lungara (fig. 5). Anche sul giardino, inteso come spazio architettonico e naturalistico, si era articolata una lunga negoziazione tra la famiglia e lo Stato, terminata con la cessione a quest’ultimo di tutto l’insieme idrico, scultoreo e floristico, tanto che una dettagliata lista delle piante e dei vasi era stata acclusa al contratto del 1883: vi si trovano inventariate fino a 650 piante di rose, 750 felci e “fogliami”, 140 piante di mughetti, solo per menzionare alcune delle varietà presenti ⁻⁴⁶. Le successive 78 stampe riproducono gli interni del palazzo e i singoli arredi. La macchina fotografica è stata tenuta bassa, in modo da riprendere la porzione inferiore delle pareti contro cui sono collocati i mobili, così che i famosi dipinti della Galleria sono sacrificati dall’inquadratura che si concentra, al contrario, su *consolles*, poltrone, sedie, armadi, sgabelli, sculture, porte, lampade, tappeti, orologi (fig. 6). Le riprese laterali delle *consolles*, la disposizione tassonomica delle

Filippo Belli,

“Mobili di palazzo
Corsini alla Lungara”,
1876. Pagina dell’album
fotografico con *consolles*
di Palazzo Corsini
alla Lungara. Stampe
all’albumina, 20 × 25 cm
(supporto secondario
54,5 × 67 cm). *Vedute dei
Palazzi Corsini di Firenze
e Roma. Oggetti artistici*,
s.d. [ma 1876-1888], San
Casciano Val di Pesa, Villa
Le Corti, Archivio Corsini,
Album S. 1



sedie poste una accanto all'altra, le ante aperte delle porte sono funzionali a far emergere composizione e decorazione dei singoli mobili. Alcuni di questi sono ripresi in più di uno scatto dal fotografo, il quale si avvicina progressivamente all'oggetto così da documentarne ambientazione e singolarità compositive. La serialità, la ripresa di sapore tassonomico, la ripetitività dei punti di vista sugli oggetti paiono indizi significativi di una esaustiva inventariazione visiva di beni che sarebbero di lì a breve stati suddivisi e dispersi ⁻⁴⁷. Le stampe sono state realizzate a contatto diretto con il negativo per lo più non trattato, contravvenendo una delle regole principali della fotografia di riproduzione dell'opera d'arte e cioè l'isolamento dell'opera dal contesto, attraverso la mascheratura o la raschiatura del negativo prima della stampa ⁻⁴⁸. Sono pochissimi i casi, tra cui alcune stampe virate all'oro, in cui l'oggetto appare isolato: nel raschiare l'emulsione attorno all'opera il fotografo ha rimosso anche il numero in basso a destra sulla lastra ⁻⁴⁹.

Il numero a quattro cifre, traccia di una inventariazione dell'archivio negativi dell'operatore, è lasciato al contrario in vista sulle stampe; un utile indizio per comprendere le intenzioni del fotografo. Se questi infatti le avesse stampate per la vendita, avrebbe coperto la numerazione in fase di stampa e vi avrebbe aggiunto una fascetta con didascalia, su cui sarebbero stati riportati i dati utili per l'identificazione dell'opera e il numero di catalogo riferito al proprio archivio di negativi; la presenza della numerazione sulle stampe indica al contrario che la loro fruizione era stata pensata per la loro circuitazione in un ambito ristretto, quale parrebbe essere l'*entourage* del fotografo e della famiglia Corsini.

I documenti conservati in Archivio Corsini riportano come Palazzo Corsini alla Lungara fosse meta di fotografi professionisti tra il settimo e l'ottavo decennio del XIX secolo; un avvicendamento di operatori che richiedeva l'autorizzazione per fotografare i dipinti della collezione, le sculture della Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano ed il palazzo. Se dunque la riproduzione dei più importanti dipinti della quadreria era di interesse comune ai fotografi attivi nel contesto della riproduzione di opere d'arte, l'attenzione per gli arredi è al contrario del tutto eccezionale. Ed è proprio in virtù della sua eccezionalità che Paolo Pollastri, custode e *factotum* del palazzo romano, metteva al corrente Tommaso Corsini della ricognizione fotografica sui mobili di palazzo del 1876:

—
Il fotografo [Filippo] Belli ha fatto varie fotografie nella Villa fra le quali la veduta del Gianicolo dal Palazzo; il panorama di Roma dal Casinò -50, le fontane, ed altri punti. Essendo egli qua colla macchina lo pregai a fotografarmi il gruppo del Cristo morto (rimesso insieme) che trovasi nel suo quartierino (gentilmente lo fece) e ne troverà una copia in mezzo alle carte speditoli -51. In oltre mi pregò se si permetteva tirare alcuni mobili come Consol, Sedie, Tavolini ed Arazzi di questo Palazzo, mi azzardai a concedere col patto che non fosse mosso niente dal suo posto, e fosse fatto un album per V. Eccellenza di tutte le fotografie che venisse tirate degli oggetti del E. Vostra... -52

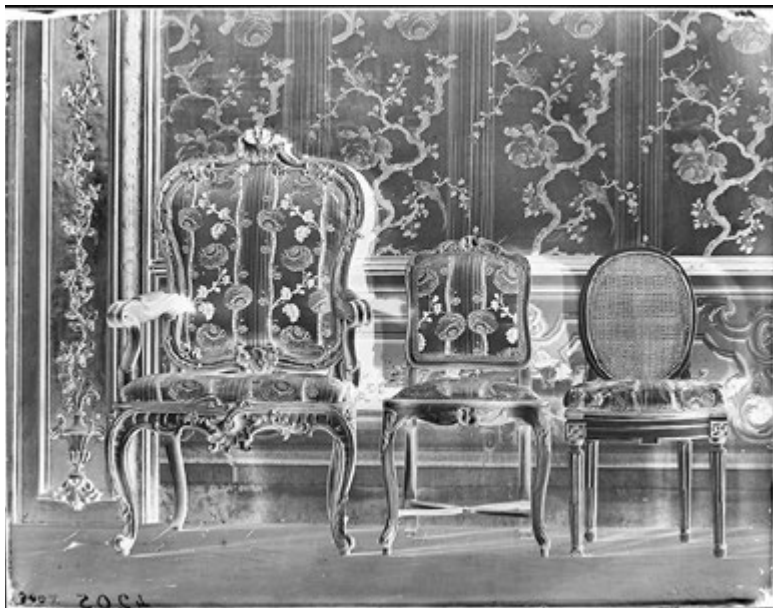
—
Dunque Filippo Belli (1836-1927) -53, a cui erano state commissionate le fotografie del giardino e dell'esterno del Palazzo, di sua iniziativa aveva ripreso anche gli interni, complice il Pollastri che comunicava a cosa fatte la libertà indebitamente concessa al fotografo, smussando al contempo la propria insubordinazione con la promessa dell'invio delle stampe nella forma di un album, oggi disperso, forse la fonte da cui Luisa Scotti Corsini prelevò le fotografie per includerle nel suo album. La ricognizione accurata e completa degli interni del palazzo era composta da molti scatti ed il lavoro prese certamente più giornate di quanto denunciato: l'individuazione di 140 negativi su vetro al collodio, di dimensione 21 x 27 cm, consente una reale valutazione della sua entità -54. Le fotografie, parte di una raccolta ampia ed eterogenea ceduta nel

Filippo Belli,

“Tre sedie della sala da pranzo dell'appartamento di Luisa Scotti Corsini”, 1876.

Negativo al collodio su vetro, 21 × 27 cm.

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Cugnoni, n. D4205



1913 dal pittore e fotografo Valeriano Cugnoni all'allora Gabinetto Fotografico (poi Nazionale) ⁻⁵⁵, sono connotate dagli stessi accorgimenti compositivi che caratterizzano le stampe dell'album, confermando così la sostanziale unità del *reportage* e l'ipotesi di una precisa finalità documentaria. L'insistenza sull'inquadratura orizzontale sbilanciata sulla porzione inferiore delle sale, l'angolazione sguinciata delle *consolles*, l'allineamento di più oggetti simili entro lo spazio dell'inquadratura, la ripetitività nella disposizione del mobilio, il progressivo avvicinamento del fotografo all'oggetto significativo di cui venivano realizzati più scatti, sono accorgimenti ricorrenti nell'intero *corpus* di negativi (fig. 7). La doppia ripresa dell'oggetto, laterale e frontale, rimanda ad un modello inventariale ampiamente documentato in questo periodo, a cui sono da ascrivere anche i cataloghi per le aste ⁻⁵⁶.

La ripetitività dell'identica porzione di parete sullo sfondo di diversi scatti indica lo spostamento dei mobili verso le finestre per avere maggiore luce e segnala il fine di documentare ogni singolo mobile e oggetto di valore. La campagna fotografica proseguì nel cortile di Palazzo: qui vennero trasportati mobili ed oggetti minori, collocati davanti a una porta o ad un telo tirato per l'occasione. Abbiamo così un inventario ancora più esaustivo dei beni mobili: armature, vetri, cassette intagliate in stile arabeggiante, vasi, statuette, sedie, piedistalli e persino una culla. Nessuna di queste fotografie si trova inclusa nell'album di Luisa Scotti Corsini: si trattava probabilmente degli arredi che vennero dispersi, mentre il resto documenta probabilmente quelli lasciati a palazzo e dunque allo Stato, oppure suddivisi tra i componenti della famiglia prima della vendita.

A qual fine dunque Belli realizzava tale inventariazione visiva dei beni mobili di Palazzo Corsini, apparentemente a proprie spese e non per la distribuzione commerciale delle stampe? Alcune stampe all'albumina con le stesse caratteristiche di quelle incluse nell'album di Luisa Scotto Corsini, dunque tratte dagli stessi negativi, sono state rinvenute tra i materiali di studio di Francesco Gai ⁻⁵⁷, il pittore e decoratore a cui si deve il ritratto della nobildonna (fig. 3). A Gai le fotografie servivano per completare i dettagli della decorazione della sala del piano nobile in cui ritraeva Luisa Scotto Corsini; due stampe di sua proprietà riproducono la specchiera e la *consolle* con l'identico motivo della spezzettatura della decorazione della volta qui specchiata. Se, come ipotizzato da Gabriella Centi, il pittore stava lavorando sul bozzetto della sala sin dal 1876 (fig. 4), le fotografie erano di grande utilità durante la lunga gestazione dell'opera, come conferma la sua corrispondenza con la committente ⁻⁵⁸.

Gai, artista molto attivo sul territorio romano, ben introdotto nell'aristocrazia locale, ideatore di interni e di decorazioni di palazzi in stile, condivideva con Belli un progetto culturale teso a riproporre stilemi antichi in città nei cantieri edilizi e decorativi contemporanei ⁻⁵⁹. Il fotografo era indispensabile aiuto nel fissare modelli e decorazioni in fotografia, che sarebbero serviti a Gai e a una nutrita generazione di artisti che usava tanto la pittura quanto la fotografia: questo il contesto culturale in cui operava il Belli, il cui timbro riporta la doppia professione di "pittore e fotografo" sebbene il mezzo espressivo prediletto sembra essere stato la fotografia ⁻⁶⁰. L'ipotesi dell'uso strumentale delle sue immagini è supportata da un'altra campagna fotografica, realizzata anch'essa al collodio umido nello stesso formato 21 × 27 cm nel 1876, sulle pitture delle Logge Vaticane, eseguita ad uso del pittore ornata Alessandro Mantovani ⁻⁶¹. Mantovani aveva incarichi dalla curia pontificia e, forse per questo, Luisa Scotto Corsini incluse la riproduzione di un suo disegno nell'album: ciò pare significativo per tracciare il confine entro cui la nobildonna espletava la sua committenza di opere d'arte e quello entro cui il Belli operava in questo decennio ⁻⁶².

Nel passaggio dalla ripresa fotografica all'inserimento delle stampe nell'album di Luisa Scotto Corsini e all'utilizzo di alcune di queste da parte di un pittore, assistiamo ad uno slittamento del significato dell'immagine dovuto al diverso contesto di produzione e successivo uso delle fotografie, che ne riflette il continuo processo di stratificazione di senso, la sua temporalità. In tale prospettiva la campagna fotografica e la comparsa delle stampe del Belli nell'album tracciano storie diverse, tutte ugualmente meritevoli di essere raccontate. Tra le storie possibili – dove sono le altre stampe del mobilio; perché i negativi si trovano nel Fondo Cugnoni; perché Tuminello avrebbe a breve rifotografato alcuni dei mobili già fotografati da Belli; quale era la relazione professionale tra i due fotografi – scegliamo di chiudere ritornando alla Principessa Luisa Scotto Corsini. La presenza di molte stampe dei mobili nell'oggetto-album conferma l'ipotesi che i Corsini intuirono le potenzialità

di una inventariazione visiva del patrimonio immobiliare romano ben prima che cominciasse la nota negoziazione per la cessione del Palazzo e delle sue collezioni allo Stato. Una campagna fotografica inizialmente eseguita per fornire modelli agli artisti attivi a Roma negli anni di tramonto dell'*Ancien Régime* veniva supportata e sfruttata dai Corsini, i quali l'anno successivo commissionavano al Belli le riprese nella cappella Corsini in San Giovanni e nelle sale della biblioteca corsiniana a Palazzo -⁶³.

Le fotografie realizzate nel 1876 sono decisamente anomale, poiché introducono una dimensione documentaria della fotografia tardo Ottocentesca su oggetti minori: realizzate con una notevole disinvoltura compositiva, sono state per lo più trascurate dalla storiografia che si occupa di arte e di fotografia. Inserite in un oggetto di prestigio come il nostro album, indicano che le motivazioni vanno ricercate nella tesauratione in forma di fotografia del patrimonio familiare che di lì a poco sarebbe stato movimentato, decontestualizzato e infine ricollocato in altre sedi o disperso. Lo scambio di fotografie tra Luisa Scottò Corsini e il nipote -⁶⁴ documenta l'apertura della famiglia al nuovo *medium* di riproduzione visiva, sfruttato poi ulteriormente da Tommaso Corsini, il quale una volta venduto il Palazzo commissionava nel luglio del 1883 a Ludovico Tuminello, un *reportage* completo degli ambienti del palazzo che congela la forma della dimora privata stanza per stanza -⁶⁵. La campagna fotografica del Belli del 1876 sui mobili precede la vendita e dunque la redazione delle liste degli stessi, scrupolosamente redatte, controllate e infine allegate al contratto di vendita. Al contrario degli amministratori statali – che a quanto abbiamo potuto rilevare non ricorsero mai alla fotografia per documentare la forma degli ambienti e la loro loro progressiva alterazione tra il 1883 ed il 1895, data cruciale per l'amministrazione delle Belle Arti, che inaugurava qui la Galleria Nazionale di Arte Antica della Capitale del Regno -⁶⁶ – i Corsini intendevano bene la polisemanticità del *medium* fotografico, che usavano e scambiavano come mezzo di affezione, di documentazione e di registrazione della perdita.

Se il primogenito Corsini aveva preferito rivolgersi a uno dei più abili fotografi romani per riprese che restituissero il contesto ambientale delle sale di palazzo in una serie di fotografie di grande formato destinate a fissarne la forma in un eterno presente, la narrazione articolata da Luisa Scottò Corsini nel suo album insiste sulla temporalità della sua esistenza e dei beni patrimoniali perduti. In questa condizione di autrice-narratrice, la tonalità scelta dalla nobildonna è quella cupa della perdita, articolata tramite la fotografia ed esplicitata in una densità narrativa data dal montaggio in sequenza delle fotografie nell'album. Se dunque l'album amplifica lo statuto oggettuale del *medium*, da quello di Luisa Scottò Corsini emerge un ulteriore dato rilevante: oggetto potenzialmente mobile, la fotografia è in ciò simile alle gioie e agli arredi; ma al contrario di questi ultimi, essa è capace di fissarli nel tempo e di renderli, seppur in immagine, sempre e ancora presenti.

- ¹ Vedute dei Palazzi Corsini s.d. [1876-1888]. Desidero ringraziare i Principi Corsini per aver accolto con garbo la mia intrusione nel loro archivio privato e l'archivista Nada Bacic per la disponibilità mostrata nel condividere l'entusiasmo per la ricerca.
- ² L'ordinata ed elegante grafia delle didascalie che si trova sui *passepertout* di alcune fotografie non è stata ricondotta né a Luisa Scotto Corsini né al nipote Tommaso Corsini.
- ³ Luisa Scotto Corsini era fervente cattolica, fertile scrittrice e grande *socialiter*. Proveniente da una ricca famiglia di mercanti la cui dote di un milione di scudi aveva contribuito a risollevarle le sorti patrimoniali di Andrea Corsini, Luisa Scotto amava spendere con generosità in almeno due ambiti: la promozione di artisti cui commissionava opere che testimoniassero della sua devozione religiosa, e una certa vanità che la portava a curare il suo aspetto ed il suo vestiario in maniera estremamente raffinata. L'ambiente cattolico romano si era riunito attorno a lei e si incontrava nel suo appartamento nel palazzo alla Lungara. Vedi Nesti 1994 e Badon 2015.
- ⁴ Negro 1966 [1943], p. 173.
- ⁵ Pointon 2001.
- ⁶ Le stampe sono anonime; le prime due misurano 50 × 64 cm e la terza 42,5 × 22 cm. Vedi Ago 2009 per un caso analogo che vede protagonista Olimpia Giustiniani Barberini.
- ⁷ Edwards / Hart 2004, pp. 1-15.
- ⁸ Serena 2012, pp. 53-69.
- ⁹ Cinelli et al. 2013.
- ¹⁰ Edwards / Hart 2004; Sassoon 2004, pp. 186-203.
- ¹¹ Willumson 2004, pp. 62-80.
- ¹² Calvino 1970 [1955], p. 35.
- ¹³ Nordstrom 2004, pp. 81-95; Langford 2001.
- ¹⁴ Mignemi 2003, pp. 67-87.
- ¹⁵ Barthes 1980.
- ¹⁶ Posever Curtis 2011, pp. 7-13.
- ¹⁷ Borsellino 1988, in cui lo studioso ha pubblicato documentazione inedita ponendo le basi per le future ricerche sulla storia del palazzo.
- ¹⁸ Badon 2012, pp. 24-25.
- ¹⁹ Salvestrini 1966.
- ²⁰ Quesito di Tommaso Corsini e consulente legale e sua risposta, 7 febbraio 1883, in Fascicolo "Palazzo di Roma", Fascicolo "Principe Tommaso Corsini. Lettere di vari 1870-1886". Nella risposta del legale sono menzionati due atti in favore di Luisa Scotto Corsini, il rogato Benci del 28 novembre 1826 e il rogato Gargioli del 17 ottobre 1861, che regolava il suo diritto di vedovanza.
- ²¹ Borsellino 1998 e ora Nicita 2009.
- ²² Cestelli Guidi 2016.
- ²³ Borsellino 1998.
- ²⁴ Il dipinto ad olio, di 75 × 50 cm, è di proprietà della famiglia Corsini: vedi Centi 1982, pp. 61-63, che riproduce anche i due bozzetti che ritraggono separatamente la sala e la nobildonna. Desidero ringraziare la dott.ssa Centi per aver condiviso le sue conoscenze su questo episodio, e per messo a mia disposizione le fotografie del dipinto e dell'archivio di Francesco Gai.
- ²⁵ La foto-miniatura ovale che la Principessa indossa al colletto raffigura il marito Andrea e non compare tra le gioie riprodotte nella fotografia che si trova a chiusura dell'album fotografico: credo si tratti di una invenzione dell'artista, poiché in tutti gli altri ritratti vi sono due ovali ed entrambi con il ritratto del figlio Amerigo.
- ²⁶ Centi 1997, pp. 146-161, dove è riprodotto nel dettaglio il nastro inferiore della cornice su cui si trova la frase non inclusa nella fotografia che qui si riproduce.
- ²⁷ Lettera, 20 marzo 1864, in d'Ideville 1979, pp. 240-242; Negro 1966 [1943], pp. 172-173.
- ²⁸ Si tratta di due gelatine ai sali d'argento realizzate in epoca successiva rispetto a quella della ripresa. La prima, di dimensione 41,5 × 50,5 cm, era stata eseguita a firma Photographie Americaine e venne ritoccata sul negativo; la seconda, di 17,5 × 23 cm, è di autore ignoto.
- ²⁹ La gelatina ai sali d'argento misura 39 × 51,5 cm e venne realizzata vent'anni dopo lo scatto da un negativo al collodio di piccole dimensioni (forse una *carte de visite*); il negativo venne ritoccato a mano e la stampa posta in un *passepertout* leggermente più piccolo del foglio dell'album, su cui si trova il timbro a secco dei Fratelli Alinari.
- ³⁰ La gelatina ai sali d'argento misura 20 × 25,5 cm ed è montata su *passepertout* su cui si trova stampigliato il timbro a secco dei Fratelli D'Alessandri.

– 31 La gelatina ai sali d'argento di 17,5 × 23 cm è montata su *passepertout* su cui si trova stampigliato il timbro a secco di Michele Petagna. Su Petagna, fotografo attivo a Roma e a Firenze tra il 1864 e il 1873, vedi Becchetti 1978, pp. 67, 108.

– 32 La stampa su carta salata albuminata fa parte del Fondo Negro (n. 19285) ed è stata esposta a Roma nella mostra *L'incanto della fotografia* (Margiotta 2016); sulla produzione dello studio Fratelli D'Alessandri vedi Becchetti 1996.

– 33 Le gelatine ai sali d'argento riproducono in sequenza: la stampa di Giuseppe Vasi del prospetto di Palazzo verso via della Lungara del 1751 (38,5 × 25,5 cm); la facciata verso il giardino realizzata da Pietro Dovizielli da cui venne tratta la stampa intitolata *Palais Corsini à Rome* del 1867 circa, riprodotta in Borsellino 1998, fig. 107 (31 × 40,5 cm); l'ala nord del palazzo ripreso dal giardino dove si trovava l'appartamento della nobildonna eseguita da Pietro Dovizielli (30 × 39 cm); un disegno o forse un acquerello del cortile della Cavallerizza dei Fratelli Alinari (28,5 × 38 cm); il giardino verso le pendici del Gianicolo di Dovizielli (31 × 41 cm); la veduta della Villa presa dal Gianicolo di autore ignoto, ma forse opera di Filippo Belli, che la doveva scattare nel 1874-1876 (31 × 41 cm).

– 34 La prima gelatina ai sali d'argento riproduce l'interno della Cappella Corsini in S. Giovanni in Laterano nel formato 19,5 × 24 cm; la seconda una riproduzione della

stampa della cavalcata in occasione dell'investitura pontificia di Clemente XII nel formato 32,5 × 43 cm, entrambe realizzate dai Fratelli Alinari.

– 35 Fagiolo 1997.

– 36 La gelatina ai sali d'argento porta il timbro dei Fratelli Alinari (39 × 28,5 cm).

– 37 Le gelatine ai sali d'argento riproducono in sequenza *La Pietà* di A. Montauti in San Giovanni in Laterano di autore ignoto (18,5 × 24,5 cm), la *Madre con bambino* di B.E. Murillo di autore ignoto (20 × 30 cm), il S. *Andrea Corsini* di G. Reni di autore ignoto (11,5 × 20 cm), l'*Ecce Homo* del Guercino dei Fratelli Alinari (14 × 11,4 cm), la *Madonna del velo* di C. Dolci.

– 38 Le gelatine ai sali d'argento dei dipinti di C.J. van der Lamen sono eseguite dai fratelli Alinari (17 × 23 e 18 × 25 cm); vedi Alloisi 2002, p. 43.

– 39 Gelatine ai sali d'argento di Tommaso Cuccioni nel formato 32,5 × 45 e 27 × 38 cm. Sul fotografo vedi Miraglia 1985.

– 40 La prima gelatina ai sali d'argento riprende il Palazzo al Parione ripreso da Lungarno di autore ignoto (25 × 19 cm); la riproduzione di una stampa della cappella di famiglia nella chiesa del Carmine dei Fratelli Alinari (17,5 × 21,5 cm); la camera da letto in stile neoclassico del palazzo fiorentino eseguita da Adolphe Bernoud nel formato 19,5 × 26,5 cm.

– 41 Le riproduzioni delle due pale di altare (di dimensioni identiche, 31 × 41 cm) sono dei Fratelli Alinari, così come

la fotografia del calice (27,7 × 36,7 cm).

– 42 La seconda fotografia delle gioie ha la didascalia, entrambe realizzate dai fratelli Alinari in basso a sinistra: "Gioie appartenenti al fidecommissso di Casa Corsini", in *Vedute dei Palazzi Corsini s.d.* [1876-1888].

– 43 Sul margine del foglio su cui è posta la gelatina ai sali d'argento di autore ignoto (38,5 × 58,8 cm) si trova la seguente frase manoscritta: "Fotografie di disegno colorito del Professore Mantovani di Roma, servito per ricamare la fascia donata da L. Corsini al Sommo Pontefice Pio IX, l'anno 1867".

– 44 Sotheby's 1990.

– 45 Ago 2006.

– 46 Assegnazione AC 1883. Cfr. anche Nota di attrezzi 1883.

– 47 Sulla fotografia di documentazione dell'opera d'arte vedi Marsicola 2014.

– 48 La pratica di lavorare i negativi delle fotografie di documentazione del patrimonio è ricca di esempi e metodi: cfr. Valentini 2014.

– 49 Solo le lastre riproducenti le piccole sculture Corsini sono state pulite, tramite la raschiatura dell'emulsione sensibile attorno all'opera, e vi sono state apposte fascette per la loro diffusione sul mercato.

– 50 Si tratta dell'edificio demolito nel 1895: cfr. Borsellino 1998, p. 30. La fotografia dello *skyline* della città potrebbe essere quella ivi menzionata.

– 51 Forse la porcellana bianca di Doccia del gruppo del *Sepolcro* di Massimiliano Soldani.

– 52 Pollastri 1876.

- **53** Becchetti 1978, p. 94.
- **54** Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Cugnoni, lastre al collodio, 21 × 27 cm, nn. D4172-D4247; D4251; D4253-D4259; D4261; D4267-D4268; D4274; D4276-D4284; D4286-D4287; D4289-D4290; D4292; D4294; D4295-D4319; D4402-D4409; D3852-D3856; D2743, D2745- D 2747.
- **55** Becchetti 1983, pp. 27-32; Cestelli Guidi 2014.
- **56** Roberts 1997, pp. 9-53; Foto-Objekte 2016.
- **57** La stampa si trovava in una cartellina intitolata “Mobilio Palazzo Corsini e Palazzo Spada” conservata dagli Eredi Gai, resa nota in Centi 1997, pp. 151-153.
- **58** Lettere di Luisa Scotto Corsini a Francesco Gai, settembre-ottobre 1878: vedi Centi 1997, pp. 157-158.
- **59** Fondo Becchetti.
- **60** Capitelli 2013, pp. 149-152; Mazzarelli 2008.
- **61** La campagna fotografica ammontava a 300 negativi dello stesso formato di quelli Corsini, eseguiti con la stessa tecnica della lastra al collodio.
- **62** La semiscomparsa della sua opera si deve, crediamo, all'assorbimento del suo archivio di negativi in quello di Ludovico Tuminello, con la conseguente rimozione del nome e la rinumerazione delle lastre, prassi allora ampiamente condivisa: cfr. in merito Cestelli Guidi 2016.
- **63** Pollastri 1877.
- **64** Cfr. Scotto Corsini 1883, ove la nobildonna ringraziava il nipote per la fotografia del San Sebastiano di P.P. Rubens che questi le inviava a Pisa.
- **65** Cestelli Guidi 2016.
- **66** Borsellino 1998, p. 365 ha reso noto un collage fotografico di interni, esterni e prospetto del palazzo dopo l'intervento di ristrutturazione operato dallo Stato, che rimane l'unica documentazione visiva a noi conosciuta realizzata dall'amministrazione statale.

- Ago 2006** Renata Ago, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Roma, Donzelli, 2006.
- Ago 2009** Renata Ago, *Le stanze di Olimpia. La Principessa Giustiniani Barberini e il linguaggio delle cose*, in Francesca Cantù (a cura di), *I linguaggi del potere nell'età barocca*, vol. 2, *Donne e sfera pubblica*, Roma, Viella 2009, pp. 171-195.
- Alloisi 2002** Savigliano Alloisi, *Guida alla Galleria Corsini*, Roma, Gebart, 2002.
- Assegnazione Atti 1883** *Assegnazione di un palazzo e dono della Biblioteca Corsiniana alla R. Accademia dei Lincei*, in “Atti della R. Accademia dei Lincei”, a. CCLXXX, serie terza – Transunti, vol. VII, fasc. 150, Roma, 1882-1883, pp. 330-369.
- Badon 2012** Cristina Badon “*Ti lascio con la penna non con il cuore*”. *Lettere di Eleonora Rinuccini al marito Neri dei Principi Corsini 1835-1858*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- Badon 2015** Cristina Badon, *Carte di donne conservate nell'archivio della famiglia Corsini a Firenze*, disponibile online in <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_03_badon.pdf> (03.04.2015).
- Banta / Hinsley 1986** Melissa Banta / Curtis Hinsley, *From Site to Sight: Anthropology, Photography and the Power of Images*, Cambridge, Peabody Museum Press, 1986.

- Barthes 1980** Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, 1980 [ed. orig. francese 1980].
- Becchetti 1983** Piero Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Colombo, 1983.
- Becchetti 1978** Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- Becchetti 1996** Piero Becchetti, *Roma nelle fotografie dei fratelli D'Alessandri 1858-1930*, Roma, Colombo, 1996.
- Borsellino 1998** Enzo Borsellino, *Palazzo Corsini alla Lungara. Storia di un cantiere*, Fasano, Schena, 1988.
- Calvino 1970 [1955]** Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in Id., *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 35-45 [ed. orig. *La follia del mirino*, in "Il Contemporaneo", a. II, n. 18, 30 aprile 1955].
- Capitelli 2013** Giovanna Capitelli, *Arte di Controrisorgimento. Pio IX e la "monumentomania" vaticana*, in Novella Barbolani di Montauto et al. (a cura di), *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 149-152.
- Centi 1982** Gabriella Centi (a cura di), *Palazzo Brancaccio; inizio di una ricognizione. I materiali dell'archivio capitolino e dello studio Gai*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Brancaccio, 1982), Roma, De Luca, 1982.
- Centi 1997** Gabriella Centi, *Cenni sulla figura di Francesco Gai nell'ottavo decennio del XIX secolo*, in Paola D'Amore (a cura di), *Il Museo Nazionale d'Arte Orientale a Palazzo Brancaccio*, Livorno, Sillabe, 1997, pp. 147-156.
- Cestelli Guidi 2014** Benedetta Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche 'Ludovico Tuminello' e 'Valeriano Cugnoni' tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale*, in "Bollettino d'Arte", nn. 22-23, 2014, pp. 207-236.
- Cestelli Guidi 2016** Benedetta Cestelli Guidi, *Due ritrovamenti a Palazzo Corsini. L'appartamento di Luisa Scotto Corsini e la campagna fotografica di Ludovico Tuminello*, in A. Cosma / S. Pedone (a cura di), *Storie di Palazzo Corsini. Protagonisti e vicende nell'Ottocento*, atti della conferenza (Roma, 2015), Roma, in corso di stampa.
- Cinelli et al. 2013** Barbara Cinelli / Flavio Fergonzi / Maria Grazia Messina / Antonello Negri (a cura di), *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- d'Ideville 1979** Henry d'Ideville, *Diario diplomatico romano 1862-1866*, a cura di Guido Artom, Milano, Longanesi, 1979.
- Edwards 2001** Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford / New York, Berg, 2001.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London / New York, Routledge, 2004.
- Fagiolo 1997** Marcello Fagiolo (a cura di), *La festa a Roma. Dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 1997), Torino, Allemandi, 1997.
- Foto-Objekte 2016** *Foto-Objekte und Kunstgewerbe in der Photothek. Eine Online Ausstellung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, mostra digitale, disponibile online in <www.expo.khi.fi.it> (03.01.2016)
- Langford 2001** Martha Langford, *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2001.

- Margiotta 2016** Anna Margiotta (a cura di), *L'incanto della fotografia. Le collezioni Silvio Negro e Valerio Cianfarani al Museo di Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 2016), Roma, Artemide, 2016.
- Marsicola 2014** Clemente Marsicola (a cura di), *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2014-2015), Roma, ICCD, 2014.
- Mazzarelli 2008** Carla Mazzarelli, "Aumentar virtù per via dell'emulazione"; *il cantiere delle Logge Pie (1847-1876)*, in Giovanna Capitelli / Carla Mazzarelli, (a cura di), *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2008, pp. 69-77.
- Mignemi 2003** Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Miraglia 1985** Tommaso Cuccioni (ad vocem), in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 31, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1985, pp. 303-306.
- Negro 1966 [1943]** Silvio Negro, *Seconda Roma 1850-1870*, Vicenza, Neri Pozza, 1966 [ed. orig. 1943].
- Nesti 1994** Arnaldo Nesti, *Vita di palazzo. L'aristocrazia fiorentina tra Otto e Novecento*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.
- Nicita 2009** Paola Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma: Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma, Campisano, 2009.
- Nordstrom 2004** Alison Nordstrom, *Making a Journey. The Tupper Scrapbooks and the Travel They Describe*, in Edwards / Hart 2004, pp. 81-95.
- Pointon 2001** Marcia Pointon, "Surrounded with Brilliants": *Miniature Portraits in Eighteenth-Century England*, in "The Art Bulletin", vol. 83, n. 1, 2001, pp. 48-71.
- Posever Curtis 2011** Verna Posever Curtis, *Photographic Memory. The Album in the Age of Photography*, New York, Aperture, 2011.
- Roberts 1997** Russell Roberts, *Taxonomy. Some Notes Towards the Histories of Photography and Classification*, in Chrissie Iles / Russell Roberts (a cura di), *In Visible Light. Photography and Classification in Art, Science and the Everyday*, catalogo della mostra, Oxford, Museum of Modern Art, 1997, pp. 9-51.
- Sassoon 2004** Joanna Sassoon, *Photographic Materiality in the Age of Digital Reproduction*, in Edwards / Hart 2004, pp. 186-203.
- Salvestrini 1966** Arnaldo Salvestrini, *Il movimento antiunitario in Toscana (1859-1866)*, Firenze, Olschki, 1966.
- Serena 2012** Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per 'cose' come fotografie e archivi fotografici*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Archivi fotografici. Spazi del sapere, luoghi della ricerca*, numero monografico di "Ricerche di Storia dell'arte", n. 106, 2012, pp. 53-69.
- Sotheby's 1990** *A Highly Important Painting by Hans Hoffmann from the Collection of the Emperor Rudolf II (1552-1612) in Prague*, London, Sotheby's, 4th July 1990.
- Valentini 2014** Stefano Valentini, *Il laboratorio fotografico. Materiali, procedimenti e tecniche*, in Marsicola 2014, pp. 183-191.
- Willumson 2004** Glenn Willumson, *Making Meaning. Displaced Materiality in the Library and Art Museum*, in Edwards / Hart 2004, pp. 62-80.

- Assegnazione AC 1883** *Assegnazione di un palazzo e dono della Biblioteca Corsiniana alla R. Accademia dei Lincei 1883.* San Casciano Val di Pesa, Villa Le Corti, Archivio Corsini (d'ora in poi AC), art. 9, lista siglata Q.
- Corsini 1883** *Quesito di Tommaso Corsini e consulente legale e sua risposta,* 07.02.1883, AC, fascicolo "Palazzo di Roma", fascicolo "Principe Tommaso Corsini. Lettere di vari 1870-1886", stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 66.
- Fondo Piero Becchetti** Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Becchetti, scatola 7, n. inv. 97.
- Nota di attrezzi 1883** *Nota di attrezzi di giardino, sportelli mobili per le vasche, vasi con piante e vasi vuoti esistenti a tutto il tredici maggio milleottocentoattantadue,* AC, Contratti, 11.03.1883, "Allegato Q".
- Pollastri 1876** Lettera di Paolo Pollastri al Principe Tommaso Corsini, 20.07.1876 in *Lettere di vari mittenti al Principe Tommaso Corsini 1871-1878.* AC, corridoio, 14, campata 12, palchetto 3.
- Pollastri 1877** Lettera di Paolo Pollastri a Tommaso Corsini, 1877, in *Miscellanea richieste e permessi per copiare.* AC, stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 50, busta 6.
- Scotto Corsini 1883** Lettera manoscritta di Luisa Scotto Corsini a Tommaso Corsini, 19.03.1883, in *Principe Tommaso, lettere di vari 1870-1886.* AC, stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 66.
- Vedute dei Palazzi Corsini s.d. [1876-1888]** Album S. 1, *Vedute dei Palazzi Corsini di Firenze e Roma. Oggetti artistici,* s.d. [ma 1876-1888], 54,5 × 67 cm, 48 fogli. AC, stanza 4, bancone.
- Verzaschi 1872** Lettera di E. Verzaschi a Tommaso Corsini, 08.08.1872. AC, *Miscellanea richieste e permessi per copiare,* stanza 15, campata 6, palchetto 4, inserto 50, busta 6.4.