



# rsf

RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA

## sist

Società italiana per lo studio della fotografia

ISSN 2421-6941

Poste Italiane spa - Tariffa pagata - Pieg. di libro  
Aut. n. 072/DCB/Fl/VF del 31.03.2005



N. 10 • 2019

La fotografia al museo d'arte  
fra metà Ottocento e inizi Novecento



**rsf**

**RIVISTA DI STUDI DI FOTOGRAFIA**

# rsf rivista di studi di fotografia

Periodico semestrale

n. 10, 2019

## **Direttore scientifico**

*Tiziana Serena*

## **Direttore responsabile**

*Giovanna Calvenzi*

## **Redazione**

*Antonello Frongia, Sauro Lusini, Monica Maffioli*

## **Comitato di redazione**

*Cosimo Chiarelli, Giacomo Daniele Fragapane, Adolfo Mignemi, Silvia Paoli*

## **Segreteria di redazione**

*Cristiana Sorrentino*

## **Comitato Scientifico**

*Alberto Abruzzese, Jan Baetens, Costanza Caraffa, Francesco Faeta, Giovanni Fiorentino, Thilo Koenig, Maria Grazia Messina, Maria Antonella Pelizzari, Michel Poivert, Luigi Tomassini, Roberta Valtorta, Giorgio Zanchetti*

## **Progetto grafico**

*Luca Pitoni*

## **Proprietà**

*SISF Società Italiana per lo Studio della Fotografia*

## **Abbonamenti (print e on-line)**

Socio SISF (compreso nella quota associativa)

Ordinario € 40; sostenitore da € 50; ente € 500

Segreteria organizzativa SISF: Maria Francesca Bonetti

<http://www.sisf.eu/sisf/come-associarsi> · [info@sisf.eu](mailto:info@sisf.eu)

Non socio SISF

Individuale € 50

Firenze University Press – Via Cittadella 7 – 50144 Firenze (FI)

<http://www.fupress.com> · [ordini@fupress.com](mailto:ordini@fupress.com)

Istituzionale € 100

Casalini Libri SpA – Via Faentina 169/15 – 50014 Caldine Fiesole (FI)

[www.casalini.it](http://www.casalini.it) · [info@casalini.it](mailto:info@casalini.it) · tel. +39 055 50181

## **RSF. Rivista di studi di fotografia**

ISSN: 2421-6429 (print) 2421-6941 (online)

Versione elettronica: <http://www.fupress.com/rsf>

Copyright © 2019 The Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions.

Open Access. This issue is distributed under the terms of the Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license (CC BY-NC-ND 4.0). The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

Published by Firenze University Press – Università degli Studi di Firenze

Via Cittadella 7 – 50144 Firenze, Italy

<http://www.fupress.com>

Printed in Italy

# Indice

## 4 Editoriale 10 — TIZIANA SERENA

### SAGGI 01 LA FOTOGRAFIA AL MUSEO D'ARTE FRA METÀ OTTOCENTO E INIZI NOVECENTO

### FONTI

### RECENSIONI

**10** Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l'accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906  
— MARTA BINAZZI

**122** "Alle Hilfsmittel an der Hand": note sulle prime fotografie collezionate da Aby Warburg  
— KATIA MAZZUCCO

**156** Pierangelo Cavanna / Francesca Mambelli (a cura di), *Un patrimonio da ordinare. I cataloghi a stampa dei fotografi*  
— MONICA MAFFIOLI

**36** Il patrimonio fotografico dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine: ragioni e provenienza di alcune fotografie dello stabilimento Brogi  
— CHIARA NALDI

**140** *Mostra della Fotografia Italiana 1953. Ambizioni disattese del progetto di Giuseppe Cavalli*  
— LORENA SANTORO

**158** Christina Riggs, *Photographing Tutankhamun: Archaeology, Ancient Egypt, and the Archive*  
— NICOLETTA LEONARDI

**60** La fotografia nel museo d'arte a fine Ottocento: sovrapposizioni e occasioni per una rinnovata filologia visiva. Alcuni spunti  
— DONATA LEVI

**160** Pierre Schill, *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chéreau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*  
— MONICA DI BARBORA

### SAGGI 02 ALTRI STUDI

**82** *Conversazione illustrata in Sicilia (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzi*  
— ANGELO PIETRO DESOLE

**163** Autori

**100** Il patrimonio fotografico Alinari: *excursus* storico e questioni attuali  
— LUIGI TOMASSINI

## 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 Ricassoli 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. Acquistate 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**



# — saggi

## LA FOTOGRAFIA AL MUSEO D'ARTE FRA METÀ OTTOCENTO E INIZI NOVECENTO

**10** Fotografie e istituzioni  
museali: il sistema della  
doppia copia e l'accumulo  
dei fondi. Le Regie Gallerie  
di Firenze, 1860-1906

— MARTA BINAZZI

**36** Il patrimonio fotografico  
dell'Archivio Storico delle  
Gallerie Fiorentine:  
ragioni e provenienza  
di alcune fotografie dello  
stabilimento Brogi

— CHIARA NALDI

**60** La fotografia nel museo  
d'arte a fine Ottocento:  
sovrapposizioni e occasioni  
per una rinnovata filologia  
visiva. Alcuni spunti

— DONATA LEVI

## ALTRI STUDI

**82** *Conversazione illustrata  
in Sicilia* (1953):  
una controversia fra  
Vittorini e Crocenzi

— ANGELO PIETRO DESOLE

**100** Il patrimonio fotografico  
Alinari: *excursus* storico  
e questioni attuali

— LUIGI TOMASSINI

# Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l'accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906

## Abstract

Beginning in the late 1850s, photographic companies reproducing artworks kept in the Royal Galleries of Florence were required to submit copies of their work to the Ministry of Public Education and the museum's director. This paper shows that while photographers obeyed the rule, their photographs were stored away and left mostly unused for over two decades before the process of creating a proper collection began in the 1880s. Countering traditional histories of how photographic collections were constituted, this paper analyzes bureaucratic practices of documentation and questions the status of photographs in 19<sup>th</sup> century museums.

## Keywords

MUSEUM; HISTORICAL ARCHIVE; PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS;  
PHOTOGRAPHIC COMPANIES; DEPOSIT; PHOTOGRAPHIC ARCHIVES;  
GALLERIE DEGLI UFFIZI; FLORENCE

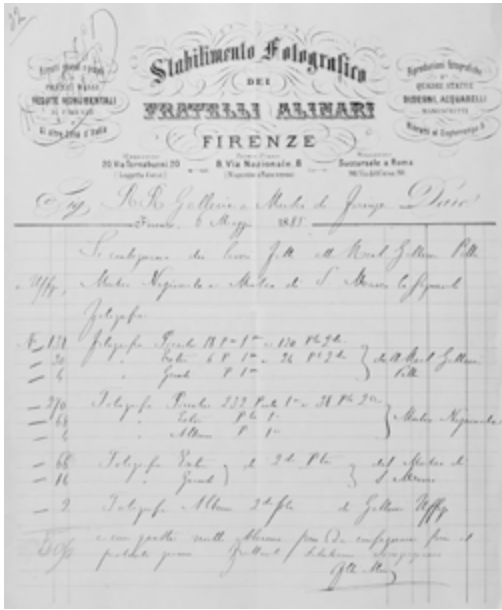
**D**al 1867, anno della prima circolare nazionale riguardante i permessi concessi ai fotografi nei musei statali italiani, al 1902, anno della prima legge sul patrimonio artistico nazionale che regolamentava anche la riproduzione fotografica delle opere nelle collezioni pubbliche, una richiesta costante caratterizzò i vari regolamenti volti a disciplinare la presenza dei fotografi nei musei italiani: lasciare almeno due copie positive di ogni negativa tratta, una destinata all'istituto dove la fotografia era stata realizzata e l'altra al Ministero della Pubblica Istruzione (d'ora in poi MPI) –<sup>1</sup>. Delle fotografie lasciate presso le Regie Gallerie di Firenze, oggetto di questo studio, sappiamo, ad esempio, che nel 1877 Carlo Brogi consegnò 16 fotografie; nel 1879 la

Direzione delle Regie Gallerie ricevette 70 fotografie di vari fotografi; nel 1884 Vincenzo Paganori consegnò 214 riproduzioni fotografiche e gli Alinari 346; nel 1885 questi ultimi ne lasciarono, invece, 596 (fig. 1); nel 1889 Brogi consegnò alla Direzione 480 fotografie e sempre nello stesso anno la stessa ricevette 430 fotografie da vari fotografi (e la lista potrebbe continuare) <sup>-2</sup>.

Questo articolo ricostruisce la storia dei vari regolamenti volti a disciplinare la riproduzione fotografica di opere d'arte appartenenti allo Stato che furono emanati dal Ministero della Pubblica Istruzione in concordanza con la Direzione delle Regie Gallerie di Firenze, così da poter esaminare da una prospettiva inusuale il modo in cui le istituzioni considerassero le fotografie stesse. In particolare, l'articolo ricostruisce la pratica e le vicende intorno al lascito delle due copie dalla prospettiva di un'istituzione museale, quella delle Regie Gallerie di Firenze, utilizzando la copiosa e perlopiù inedita documentazione relativa alle riproduzioni fotografiche conservata presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF) <sup>-3</sup>. Indagare il sistema del deposito è rilevante perché consente, da un lato, di esaminare le dinamiche del rapporto tra fotografi professionisti e musei e, dall'altro, di verificare in quale modo le fotografie siano entrate a far parte delle istituzioni museali e come siano state considerate e classificate. Su questo argomento generalmente si hanno poche informazioni perché, come hanno sottolineato Elizabeth Edwards e Christopher Morton, le fotografie all'interno del museo hanno avuto e hanno uno *status* ambiguo, dato dalla loro natura e dalle varie funzioni affidate alla fotografia a seconda delle esigenze <sup>-4</sup>.

Che cosa venne fatto delle fotografie depositate? Quale *status* ricevettero? Erano documenti o veniva riconosciuto loro un altro valore? Furono sistematicamente collezionate o quale altro utilizzo fu previsto? E perciò quali erano le intenzioni nel richiederle?

Per quanto riguarda le fotografie che arrivavano al Ministero, recenti studi sull'Archivio Fotografico della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, oggi assegnato all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione e denominato Fondo Fotografico del MPI, rivelano che le copie d'obbligo, unite alle acquisizioni e alle campagne dirette, ne hanno costituito il fondo originario <sup>-5</sup>. In merito, invece, alle fotografie lasciate nelle istituzioni museali fiorentine, la questione è più complessa, anche perché se il Ministero chiese le fotografie con una maggiore consapevolezza dei loro possibili utilizzi per fini di ricerca, le istituzioni museali periferiche probabilmente soddisfacevano una richiesta che non coincideva necessariamente con le loro esigenze <sup>-6</sup>. Se fino agli anni Ottanta dell'Ottocento, infatti, negli Uffizi le fotografie venivano raccolte quasi involontariamente a seguito delle pratiche quotidiane dell'istituzione, negli anni Ottanta gli accumuli di fotografie cominciarono ad avere una certa consistenza, le richieste di riproduzione si moltiplicarono (esigendo pratiche di ordinamento) mentre contemporaneamente la storiografia dell'arte faceva sempre più riferimento al confronto visivo <sup>-7</sup>. Fu in questo periodo che i funzionari statali cominciarono a



01

**Stabilimento Fotografico dei Fratelli Alinari,**

*Sig. RR Gallerie...*,

lettera ms.,

Firenze, 6 maggio 1885.

Firenze, ASGF, 1885, J,

Affari Generali, 32.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

pensare di poter costituire una collezione fotografica che potesse essere utile agli studi; e fu allora che cominciò a prendere forma quello che potremmo definire il ‘progetto Firenze’. Come dimostro nell’articolo, negli anni Ottanta dell’Ottocento una collezione di fotografie fu costituita presso il Gabinetto Disegni e Stampe <sup>-8</sup>; agli inizi del Novecento fu poi fondato l’Archivio Fotografico degli Uffizi voluto dal direttore Corrado Ricci, archivio che doveva far parte di un particolare progetto legato alle collezioni grafiche che si concretizzò negli anni successivi negli Uffizi <sup>-9</sup>.

Le fotografie depositate dai fotografi professionisti costituiscono, con un vero e proprio processo di sedimentazione, i nuclei originari di questi archivi <sup>-10</sup>. A oggi, solo parte di queste fotografie è stata rintracciata nei diversi archivi esistenti presso i musei fiorentini. Alcune delle fotografie lasciate come copie d’obbligo sono state rinvenute nell’Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, altre ancora nell’Archivio Fotografico del Museo Archeologico di Firenze, ma molte altre attendono ancora di essere identificate <sup>-11</sup>.

**L’instaurazione del meccanismo del lascito della doppia copia (1860-1892) e le fotografie sepolte nell’Archivio della Direzione**

Nei documenti conservati nell’ASGF, il primo riferimento all’obbligo di lasciare una copia di ciascuna negativa tratta da un’opera conservata nelle Gallerie si trova nella corrispondenza del 1860, relativa alla richiesta dei fratelli Alinari di ottenere un permesso annuale per fotografare i quadri degli Uffizi; furono i fotografi stessi a obbligarsi “come di dovere a rilasciare alla Biblioteca della Galleria una copia di ciascun quadro ch’essi fossero per riprodurre” <sup>-12</sup>. Le parole degli Alinari fanno

intendere che il lascito della copia fosse una pratica già comune nelle istituzioni museali e, infatti, già nel 1857 nell'Accademia di Belle Arti di Venezia e nell'Accademia di Brera<sup>-13</sup> e nel 1858 nell'Accademia di Firenze<sup>-14</sup>, la copia veniva domandata ai fotografi che facevano richiesta di riprodurre opere ivi conservate. Nel 1860 e nel 1861 nelle Gallerie Fiorentine erano stati pubblicati Regolamenti per i copiatori, senza però riferimenti ai fotografi<sup>-15</sup>, e solo nel 1867 il Ministero inviò la prima circolare nazionale volta a uniformare le condizioni di accesso degli stessi nei musei<sup>-16</sup>. Fino a quella data, ogni galleria amministrava autonomamente la presenza dei fotografi e le regole a cui essi dovevano sottostare<sup>-17</sup>. Questo indica che la sistematizzazione della presenza dei fotografi nei musei non era esigenza primaria né del Ministero né della Direzione e che il lascito della copia non era condizione essenziale per lavorare nei musei.

D'altronde, le richieste di permesso erano poche – nelle Gallerie Fiorentine risultano essere meno di 25 tra il 1855 e il 1870 – e l'attività commerciale dei fotografi stava solo iniziando a porre alla Direzione nuovi problemi di amministrazione. Dai documenti fiorentini emerge con chiarezza che la fotografia, un'invenzione ancora recente “i cui risultati erano spesso fallaci”<sup>-18</sup>, veniva accolta nei musei con diffidenza durante quello che possiamo definire il primo periodo. La Direzione era preoccupata per la conservazione delle opere d'arte ma anche per la mediocrità delle riproduzioni fotografiche, così come per la concorrenza che le fotografie avrebbero alimentato rispetto al mercato delle copie, fonte di sostentamento per molti artisti dell'epoca. La diffidenza con cui la fotografia fu accolta nei musei non fu una caratteristica esclusivamente italiana, ma contraddistinse l'approccio anche di altri grandi musei europei: nel 1866, il permesso di riprendere fotografie al Louvre fu revocato fino a nuovo ordine perché l'attività dei fotografi era considerata pericolosa per le opere esposte<sup>-19</sup>.

Dopo questo primo periodo, a partire dal 1867, in Italia, le regole furono imposte a livello ministeriale in quelli che si possono individuare come due momenti distinti. In una prima fase, tra il 1867 e il 1893, il Ministero emanò, di concerto con la Direzione dei musei, una serie di regolamenti perlopiù rivolti ai copisti, con qualche articolo relativo ai fotografi. Una seconda fase, iniziata nel 1893 con l'emanazione del primo decreto esplicitamente dedicato alla riproduzione fotografica e culminata nel 1902 con l'emanazione della prima legge sul patrimonio artistico nazionale, fu caratterizzata da una chiara intenzione dello Stato di sfruttare il nuovo mercato delle immagini fotografiche di opere d'arte<sup>-20</sup>.

Per quanto riguarda la prima fase, nel 1867 il Ministero stilò il primo regolamento volto a uniformare le condizioni di accesso dei fotografi, nel 1876 fu inviata una circolare a tutti i musei riguardo la presenza dei fotografi, nel 1877 furono pubblicati un avviso (fig. 2) e un libretto dal titolo *Norme da osservarsi per i copiatori delle RR. Gallerie*, nel 1879 venne pubblicato un nuovo avviso con lo stesso soggetto, nel 1881 un libello (fig. 3) e, infine, nel 1888 un nuovo libro<sup>-21</sup>. Fino al 1893, in



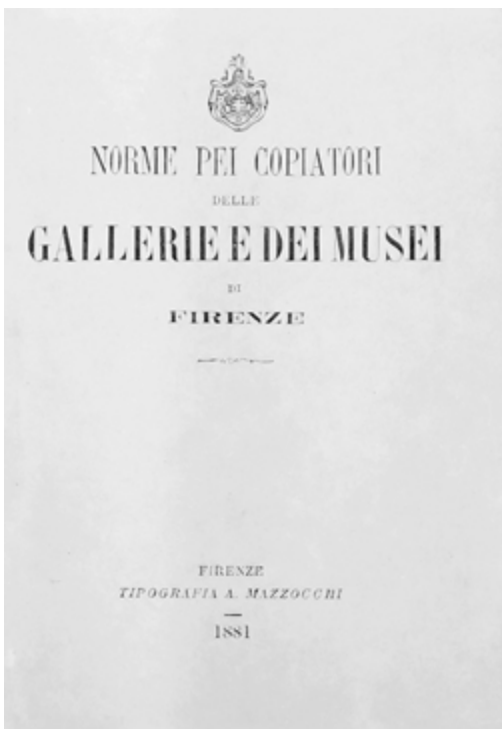
**02**

**Ministero della Pubblica Istruzione,**  
*Norme da osservarsi  
 nei Copiatori delle RR.  
 Gallerie,*

mat. a stampa, locandina  
 36 × 50 cm, 1 agosto 1877.

Firenze, ASGF, 1877, B,  
 Galleria delle Statue, 124.

Su concessione del  
 Ministero per i Beni e le  
 Attività Culturali



**03**

*Norme per i Copiatori  
 delle Gallerie e dei Musei  
 di Firenze,*

Firenze, Tipografia  
 Mazzocchi, 1881,  
 mat. a stampa, copertina.

Firenze, ASGF, 1881, B,  
 Galleria degli Uffizi, 97.

Su concessione del  
 Ministero per i Beni e le  
 Attività Culturali



assenza di chiari riferimenti legislativi, la Direzione si riferì ad alcuni articoli di decreti, quali quello sui calchi delle opere d'arte del 1873 e, in alcuni casi, a quello per il servizio nei musei del 1877, che però non regolamentava specificatamente l'attività dei fotografi <sup>-22</sup>. Durante questa prima fase, i regolamenti erano spesso frutto di un confronto tra il Ministero e la Direzione dei musei, queste ultime davano indicazioni in base alle necessità delle proprie collezioni, come testimoniano sia la corrispondenza che, ad esempio, il regolamento del 1877 (fig. 2) nel quale sono indicate alcune norme aggiuntive specificatamente decise dalla Direzione delle Regie Gallerie di Firenze.

I regolamenti emanati fino al 1893 avevano le medesime finalità. Da un lato, il Ministero, di concerto con la Direzione fiorentina, intendeva affrontare questioni organizzative, di conservazione e di accesso: in nessun caso e per nessun motivo era possibile rimuovere dalla propria collocazione il dipinto da riprodurre; il permesso non sarebbe stato concesso se le macchine o gli sgabelli dei copisti avessero ingombrato il percorso dei visitatori; e per i fotografi, rispetto ai copiatori, era prevista una pratica più complessa, per la quale era necessario richiedere un permesso non solo alla Direzione, ma anche al Ministero <sup>-23</sup>. Dall'altro lato, con una norma dedicata espressamente alla riproduzione fotografica, fu stabilito il deposito obbligatorio delle due copie. Tale richiesta era stata spiegata nella circolare del 1876:

—  
Affinché gli istituti traggano qualche vantaggio da tali concessioni, prego la signoria vostra di non dare per l'avvenire alcun simile permesso se non colla condizione che i fotografi rilascino due esemplari degli oggetti e monumenti fotografati [...] <sup>-24</sup>.  
—

Con l'emanazione della circolare divenne più costante il richiamo all'obbligo del deposito, anche a scapito di altre regole meno rispettate, come quella di spostare i dipinti. Nel 1878, ad esempio, i fratelli Alinari chiesero di poter spostare due quadri di Raffaello conservati a Pitti per poterli riprendere in una luce migliore; il Ministero, nel ricordare "l'obbligo ai fotografi di rilasciare gratuitamente due copie delle loro riproduzioni", concesse il permesso in deroga ai regolamenti vigenti (fig. 4) <sup>-25</sup>.

D'altra parte, quella di spostare i dipinti era una necessità fondamentale per i fotografi d'arte e fu probabilmente per ottenere questo tipo di concessione che essi si adattarono a consegnare le copie richieste. Nonostante i sostanziali cambiamenti tecnici intervenuti tra gli anni Sessanta e Novanta – con novità quali l'introduzione delle lastre al collodio secche e al bromuro, che riducevano i tempi di esposizione da secondi a frazioni di secondi, di emulsioni ortocromatiche che permettevano di non invertire i toni e di apparecchi più precisi – fotografare i dipinti in un museo rimase sempre, ed è ancora oggi, un'operazione complessa <sup>-26</sup>. Per i fotografi era generalmente necessario muovere i dipinti, anche quelli di grandi dimensioni, per porli in luoghi rischiarati; utilizzando carrucole e scale, collocavano i quadri su cavalletti di



04

**Ministero della Istruzione Pubblica,**

*Visto il parere...*

lettera ms.,

Roma, 1 febbraio 1878.

Firenze, ASGF, 1878, A, Galleria delle Statue, 13.

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

fronte alle macchine fotografiche, modulavano l'illuminazione con riflettori di foglia d'argento e specchi e, nella fase di ripresa, utilizzavano diversi tipi di obiettivi, differenti formati di lastre e, in fase di sviluppo e stampa, svariati materiali chimici e tecniche <sup>-27</sup>. La buona riuscita di una campagna fotografica presupponeva grande competenza e organizzazione e richiedeva di avere a disposizione molti materiali, oltre che tempo per ripetere anche numerose volte le operazioni. È anche per tali ragioni, quindi, che i fotografi depositavano, solitamente, le copie senza eccessive lamentele. C'è da aggiungere, inoltre, che il costo di due stampe era irrisorio rispetto ai profitti che i fotografi potevano trarre dalla riproduzione delle opere: all'inizio degli anni Settanta, gli Alinari affermano di lavorare "in media per lire 60.000 annue" <sup>-28</sup> e nel 1873, come indicato nel loro catalogo, una fotografia piccola montata (25×18 cm) è in vendita a 1 lira e 75 cent., una fotografia mezzana (35×27 cm) a 3 lire, una extra (44×33 cm) a 5 lire e infine una grande (60×45 cm) a 8 lire <sup>-29</sup>. Di conseguenza, anche se furono le istituzioni a imporre il lascito, gli editori fotografi, consapevoli del beneficio che poteva essere loro accordato e interpretando il deposito come uno scambio vantaggioso per le loro necessità, lasciarono generalmente le copie positive senza frequenti polemiche <sup>-30</sup>. Sebbene le lettere scambiate tra i fotografi, la Direzione e il MPI lascino supporre che, nella maggior parte dei casi, la pratica del lascito fosse ormai consuetudinaria, le prime conferme

documentarie negli archivi degli Uffici arrivano con la consegna di Giacomo Brogi del 1877<sup>-31</sup>. Quest'ultimo, nel consegnare 404 fotografie all'Accademia, ritiene "che la consegna di dette copie debba esimersi da farne il deposito che la legge richiede per assicurarsi la proprietà artistica"<sup>-32</sup>. Brogi si riferisce qui alle tre copie che dovevano essere depositate alla Prefettura in osservanza della legge del 1865 sui diritti d'autore<sup>-33</sup>. Egli, perciò, sembra scambiare le due forme di deposito o forse accenna a una polemica riguardo alla quantità di copie che devono essere depositate.

Dalla corrispondenza tra il Ministero e la Direzione degli Uffici emerge chiaramente come sia il primo a chiedere con insistenza che l'obbligo del lascito delle copie venga rispettato. Questa perseveranza può essere messa in correlazione con i progetti, attivati proprio intorno alla fine degli anni Settanta, che prevedevano l'utilizzo della fotografia come supporto all'inventariazione e alla catalogazione del patrimonio<sup>-34</sup>. Alla Direzione, invece, spettava principalmente il compito di gestire nei musei la presenza 'ingombrante' e quotidiana dei fotografi e dei copisti, i quali, per ragioni di studio e commerciali, si succedevano a ritmi serrati per poter riprodurre i grandi capolavori delle gallerie, dando vita, oltretutto, a varie *querelles* rispetto alla posizione (se nella prima, seconda o terza fila di fronte al dipinto) dei loro sgabelli. Questi sono alcuni dei motivi per cui, negli anni Sessanta e Settanta, la Direzione non curò in maniera particolare l'accumulo delle copie di deposito, con conseguenze dirette per il destino fisico delle fotografie. Nella loro richiesta del 1860, gli Alinari menzionano la Biblioteca in cui lasceranno le loro fotografie, ovvero quella degli Uffici. Nel 1879, invece, Luigi Pigorini, allora Regio Commissario straordinario alle Gallerie e ai Musei di Firenze fa riferimento ad alcune fotografie conservate nell'Archivio della Direzione<sup>-35</sup>. In generale, tuttavia, le fotografie non erano conservate in maniera organizzata e non vi era alcun intento di collezionarle, come si evince in una corrispondenza del 1879 tra il MPI e il Regio Commissario. Il Ministero aveva chiesto al Commissario alcune fotografie, ma quest'ultimo dopo essersi informato sui prezzi, scriveva:

—  
Quanto alla convenienza poi di comperarle per cederle in cambio di altre al governo dei Paesi Bassi, non io [sic] pronunziarmi favorevolmente. Nelle Gallerie di Firenze non esiste collezione di fotografie, né crederei utile di iniziarla. Non essendovi nelle Gallerie scuola di belle arti a cui quelle fotografie potrebbero giovare, resterebbero esse inutilmente sepolte nell'archivio, nella biblioteca della direzione<sup>-36</sup>.

—  
Benché il Commissario straordinario riconoscesse alle fotografie un ruolo per la formazione artistica, allineandosi così al pensiero dell'epoca e alla pratica sviluppatasi nel corso dei due decenni precedenti di costituire collezioni fotografiche presso le Accademie di Belle Arti (come dimostrato dai casi di Milano, Venezia e Firenze), nel caso delle Gallerie non trovava ragionevole avviare un simile progetto, affermando tra

l'altro che se si fosse dovuto spendere del denaro, “credo valga meglio impiegarlo nel [...] mettere alla vista del pubblico quanto d'importante giace tutt'ora in stanze chiuse” -<sup>37</sup>. L'impegno, però, era stato preso e il Ministero aveva bisogno delle fotografie: l'affare si concluse poco dopo con la consegna di tre pacchi contenenti complessivamente 63 fotografie, ovvero “gli esemplari rimasti presso questa direzione secondo il disposto dell'art. XII delle norme ministeriali pei copiatori” -<sup>38</sup>.

Il fatto che, nel 1879, la Direzione avesse (o credesse di avere) solo 63 fotografie è un ulteriore indizio della mancanza, fino a quel momento, di uno specifico interesse nel collezionarle o conservarle, tanto che queste fotografie erano “just there” -<sup>39</sup>: frutto delle prassi amministrative del museo, erano invisibili, scomparse, in una condizione che trova un corrispettivo nella loro situazione odierna, dal momento che a tutt'oggi la collezione non è stata localizzata.

### **Il primo utilizzo delle fotografie lasciate per deposito, 1883-1895**

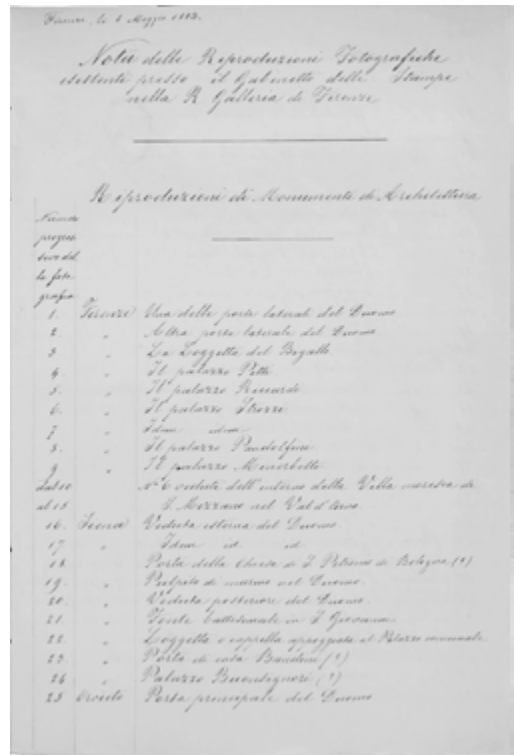
Almeno fino alla fine del 1870, le fotografie depositate erano dunque sepolte nell'Archivio o nella Biblioteca della Direzione, senza che quest'ultima vedesse un'utilità nell'organizzarle e renderle consultabili. Questo *modus operandi* cambiò negli anni Ottanta. Nel maggio 1883 Nerino Ferri, conservatore del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, informa il Direttore delle Regie Gallerie di aver compilato, come richiesto, una nota delle riproduzioni fotografiche ivi presenti -<sup>40</sup>. Si tratta della prima testimonianza di una raccolta di fotografie conservate presso il Gabinetto e di un utilizzo delle copie lasciate dai fotografi. È lo stesso Ferri a indicarcelo, quando spiega che le riproduzioni fotografiche saranno “riunite alle altre depositate presso codesta Direzione dai fotografi che man mano riproducono gli oggetti d'arte delle nostre gallerie” e serviranno

—  
come la S.V. molto opportunamente deliberava, per fare dei baratti con altrettante fotografie riprodotte da oggetti d'arte che si ammirano in altri musei nostrani e forestieri. Provvedimento che porgerà modo agl'impiegati di questi istituti artistici di farsi almeno un'idea di molte pregevolissime opere d'arte esistenti in altre città, e che soltanto a pochi d'essi è dato poter visitare -<sup>41</sup>.

—  
Era stato Cesare Donati, Direttore delle Regie Gallerie, a proporre nel 1881 al Ministero di realizzare un “album di fotografie” dei capolavori degli antichi maestri delle più importanti pinacoteche d'Italia e d'Europa, utilizzando le “fotografie che man mano si vanno accumulando in questa soprintendenza” in forza del nuovo regolamento e le copie giunte al Ministero dalle varie pinacoteche d'Italia -<sup>42</sup>. Queste fotografie sarebbero state messe a disposizione degli studiosi nelle Gallerie degli Uffizi e di Pitti, perché

—  
Prima che ad abbellimento o a decoro, [...] le collezioni artistiche dovrebbero servire all'arte e allo studio di esse [...]. Siffatta raccolta gioverebbe

**Nerino Ferri,**  
*Nota delle Riproduzioni...*,  
 lettera ms.,  
 Firenze, 8 maggio 1883.  
 Firenze, ASGF, 1883, D,  
 Galleria degli Uffizi, 62.  
 Su concessione del  
 Ministero per i Beni e le  
 Attività Culturali



pure a questa amministrazione, la quale spesso si trova a dover dar giudizio di opere d'arte conservate in gallerie e musei stranieri <sup>-43</sup>.

Dopo che il Ministero aveva accolto la richiesta, si può supporre – poiché non sono state al momento rinvenute lettere tra Ferri e Donati fra il 1881 e il 1883 – che al conservatore fosse stato affidato il compito di sovrintendere alla costituzione di questo album, inventariando le fotografie esistenti. A una lettera del maggio 1883, Ferri allega infatti una “Nota delle riproduzioni fotografiche esistenti presso il Gabinetto delle stampe” in cui si contano un totale di 363 fotografie, a cui si aggiunge la raccolta di 1.487 fotografie dei disegni degli Uffizi realizzati dalla ditta Braun, conteggiata separatamente (fig. 5). La corrispondenza tra Ferri e la Direzione attesta che la collezione di fotografie conservata presso il Gabinetto delle stampe, identificata come tale fin dal 1884, crebbe rapidamente: nell’agosto 1883 le fotografie erano 710, mentre nel 1884 ne furono registrate prima 840 e poco dopo 1.019 <sup>-44</sup>. Nella nota del 1887 i numeri progressivi assegnati alle fotografie vanno dal numero 1.772 al 1.903, mentre nel 1890 dal numero 1.904 al 2.333, per un totale, solo in quest’ultima *tranche*, di 434 fotografie inserite <sup>-45</sup>. La provenienza delle fotografie non sempre è rintracciabile, perché nelle note compilate da Ferri vengono indicati solo il soggetto e il luogo, solo in alcuni casi il nome dell’autore della fotografia. Nella maggior parte dei casi, ad ogni

modo, le fotografie erano le copie d'obbligo, come confermano le molte lettere di Ferri presenti in Archivio. A titolo esemplificativo, la quarta appendice alla nota del 1883, compilata nel 1884, coincide con le 173 fotografie inviate dagli Alinari in doppio esemplare.

L'ultima nota scritta da Ferri è del 1890, anche se i documenti indicano che egli continuò a ricevere fotografie anche in seguito. Nel 1892 il conservatore scrisse alla Direzione per accusare ricevuta di 52 fotografie da parte della ditta Brogi, sottolineando che "le dette riproduzioni hanno preso i numeri dal 4.599 al 4.650 della raccolta di fotografie custodite in questo Gabinetto" <sup>-46</sup>. La presenza di una collezione di fotografie presso il Gabinetto è poi confermata sia nel 1893 sia nel 1894 da documenti che indicano che esse arrivavano anche attraverso dono o acquisto diretto da parte di Ferri.

Nel 1895 il Direttore degli Uffizi Enrico Ridolfi proponeva ai fratelli Alinari e alla ditta Brogi un nuovo progetto:

—

Questa Direzione reputerebbe necessario l'impianto di una regolare amministrazione relativa alle riproduzioni fotografiche che essa richiede ai signori fotografi o commette loro di eseguire per i suoi studi, nonché di quelle che i signori fotografi stessi sono in dovere di dare al seguito dei permessi che da essi ottengono per lavorare negli Istituti <sup>-47</sup>.

—

Questa amministrazione sarebbe servita a gestire il dare e l'avere fra la Direzione e i fotografi e, continuava Ridolfi,

—

La Direzione per i suoi studi ha di frequente bisogno di procurarsi delle riproduzioni fotografiche di oggetti d'arte eseguite dai vari stabilimenti fotografici in varie parti d'Italia e d'altro lato gli stabilimenti medesimi avendo frequente bisogno di eseguire riproduzioni negli istituti [...] si trovano a dover dare alla Direzione le copie di tali riproduzioni prescritte dal vigente regolamento <sup>-48</sup>.

—

Sulla base di queste premesse, viene proposto agli stabilimenti fotografici di consegnare alla Direzione, "invece delle riproduzioni dovute, altre che potrebbero abbisognare per i suoi studi" <sup>-49</sup>.

Nei documenti dell'ASGF degli anni successivi non si fa più alcun riferimento alla costituzione di questa amministrazione; l'assenza di documenti potrebbe essere motivata dalla mancata continuazione del progetto, ma è anche ascrivibile a una forte diminuzione dei documenti relativi alla riproduzione fotografica dal 1895 in poi. Anche i riferimenti alla collezione di fotografie diminuiscono e, soprattutto, non ci sono più le note manoscritte da Ferri. Tutti questi fattori non consentono di ricostruire con chiarezza le vicende successive di questa collezione <sup>-50</sup>. A ciò va aggiunto che la localizzazione odierna di queste fotografie rimane ignota. Miriam Fileti Mazza ha affermato che esse costituiscono la base della Fototeca conservata nel Gabinetto Disegni e Stampe <sup>-51</sup>. Tuttavia la Fototeca conserva solo fotografie di disegni, ponendo un

interrogativo sull'ubicazione delle fotografie di dipinti e sculture lasciate come deposito. È plausibile, quindi, che le fotografie, considerate solo come un supporto alle attività di studio, circolassero nei vari ambienti degli Uffizi senza trovare una stabile collocazione <sup>-52</sup>.

Rintracciare e analizzare questo *corpus* consentirebbe oggi di fornire indicazioni importanti sulla sua costituzione. In ogni caso è rilevante sottolineare che tale collezione venne effettivamente costituita e che questo progetto è ricollegabile, anche se solo per precocità di nascita, con il Ricetto fotografico dell'Accademia di Brera del 1899. In quest'ultimo archivio – che Corrado Ricci, uno degli ideatori, proporrà poi a Firenze nel 1903 – sarebbero state raccolte non solo riproduzioni di opere d'arte, ma anche fotografie etnografiche, storiche, di luoghi, avvenimenti, arti minori, persone ragguardevoli utile agli studi <sup>-53</sup>.

Le fotografie lasciate per deposito costituirono un nucleo sostanziale della collezione e del progetto proposto da Ridolfi, il quale nella lettera inviata ai fotografi scriveva che l'idea di costituire l'amministrazione era conseguenza dell'incremento delle fotografie che giungevano al museo quasi sicuramente dovuto all'emanazione, nel 1893, del primo decreto esplicitamente dedicato alla riproduzione fotografica delle opere appartenenti allo Stato <sup>-54</sup>. L'aumento delle fotografie era anche ascrivibile alla democratizzazione della pratica fotografica, dovuta principalmente ai cambiamenti tecnologici che permettevano (quasi) a tutti di fare fotografie, con un conseguente incremento esponenziale delle richieste di permesso. I dilettanti, inoltre, come espressamente dichiarato dal Ministro, dovevano seguire le stesse regole imposte ai fotografi professionisti <sup>-55</sup>. Il Ministero intendeva fornire le medesime norme a tutti i musei italiani, regolamentando in maniera più stringente la presenza dei fotografi. La richiesta di permesso diventava ora più precisa e richiedeva di indicare lo scopo della ripresa, il metodo da applicare, la presunta durata dell'operazione e il nome dell'operatore (art. 2); in una serie di articoli si regolamentavano invece le questioni conservative, che imponevano di non movimentare i quadri esposti (art. 5). L'aspetto più rilevante, però, riguardava l'obbligo dei fotografi di consegnare due copie positive e una negativa per i cimeli scientifici e letterari e tre copie positive per i monumenti e i cimeli artistici (art. 3).

Il decreto del 1893 rappresentava perciò l'apice di una politica ministeriale che, fin dal 1867, aveva avuto come elemento ricorrente la richiesta delle copie fotografiche (ora integrata dall'obbligo di consegnare, in aggiunta alle riproduzioni eventualmente ritoccate, anche gli esemplari senza ritocco). Il decreto, che rientrava in una maggiore consapevolezza ministeriale degli utilizzi della fotografia, era stato motivato anche dalla necessità di provvedere alla migliore preparazione del catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d'arte del Regno <sup>-56</sup>: proprio nel 1892, a Roma, era stato istituito l'ufficio, che diventerà in seguito il Gabinetto Fotografico Nazionale, che avrebbe avuto il compito di coadiuvare la realizzazione del catalogo <sup>-57</sup>. A ciò si aggiungeva la possibilità di uno sfruttamento economico: nel disegno di legge sulla

conservazione dei monumenti del 1892, il Ministero aveva previsto infatti una tassa tra L. 10 e L. 50 per la riproduzione fotografica di opere conservate nei luoghi chiusi di proprietà statale, così da far fronte ai problemi finanziari creati dalle esigenze di tutela<sup>-58</sup>. L'articolo fu poi abrogato grazie anche all'interessamento dei fotografi, in particolare di Carlo Brogi e della Società fotografica italiana<sup>-59</sup>.

Il decreto del 1893 destò le critiche delle aziende fotografiche. Vittorio Alinari, in un già noto libello, lo definì "illegale ed incostituzionale perché arbitrario e assurdo"<sup>-60</sup>. Alinari criticava la tipologia di informazioni che dovevano essere inserite nella domanda, ritenendole espressione della limitata competenza dei compilatori del regolamento, ma dissentiva soprattutto nei confronti dell'onere imposto alle case fotografiche di depositare un così alto numero di copie<sup>-61</sup>. Nonostante queste critiche, negli anni Ottanta e Novanta i fotografi continuarono a inviare le fotografie, il cui numero, rispetto ai decenni precedenti, aumentò esponenzialmente. Il fatto che ai fotografi venisse ora richiesto di montare direttamente le copie su cartoncino suggerisce una nuova volontà di conservare, archiviare, titolare e utilizzare le fotografie depositate.

Un episodio avvenuto sul finire degli anni Ottanta risulta estremamente indicativo dei rapporti tra la Direzione e i fotografi. Nel 1887 la ditta alsaziana Adolphe Braun aveva richiesto di fotografare tutta la collezione di Palazzo Pitti e degli Uffizi, con una serie di concessioni straordinarie volte a facilitare le operazioni. Tra queste vi era la richiesta di costruire un *atelier* provvisorio in un luogo ben rischiarato quale "una terrazza come quella che dagli Uffizi dà sulla Piazza della Signoria"<sup>-62</sup> dove, durante la stagione propizia, avrebbe portato le opere dei due musei per poterle riprendere. La Direzione, seguendo le insistenze del Ministero, concesse la costruzione dell'*atelier* richiedendo anche l'edificazione di un padiglione per riparare i quadri dalle intemperie e dai raggi solari, "potendosi dare il caso che un quadro di grandi dimensioni debba rimanere per più ore esposto sulla terrazza perché appunto per la sua mole deve essere spostato da più persone"<sup>-63</sup>. A quel punto, la ditta Brogi polemizzò fortemente per le concessioni accordate a Braun, una ditta straniera con la quale gli stabilimenti fotografici italiani erano in competizione nel mercato europeo. Viste le insistenze, sia ad Alinari che a Brogi fu dunque concesso di fotografare nuovamente tutta la collezione di Pitti e degli Uffizi e di costruire – anch'essi – un *atelier* sulla terrazza per poter, come affermarono i fotografi nelle loro richieste, stare al passo con le nuove invenzioni<sup>-64</sup>. Come riporta con preoccupazione il conservatore della Galleria Pitti, Eugenio Pieraccini, Brogi e Alinari, in deroga ai regolamenti vigenti, poterono staccare i quadri dalle pareti e spostarli – anche quelli di grandi dimensioni – sulla terrazza degli Uffizi, dove venivano lasciati anche per tutto il giorno in attesa di essere posti sul cavalletto per essere riprodotti<sup>-65</sup>. Come è possibile rilevare dalle più di cento lettere in cui si affronta la questione, Alinari e Brogi, come contropartita a tali concessioni, dovettero pagare il personale del museo e il conservatore per il lavoro straordinario, lavorare solo negli



orari di chiusura delle gallerie (la mattina molto presto e a fine giornata) e lasciare le copie richieste. Episodi come questi, per quanto eccezionali, fanno ben capire quanto il lascito delle due copie fosse per i fotografi un'ottima contropartita a fronte di un'interpretazione spesso di favore delle norme vigenti. La situazione, però, cambiò drasticamente con l'attuazione della prima legge sul patrimonio artistico nazionale.

### **La prima legge sul patrimonio artistico nazionale e il primo progetto di Archivio Fotografico (1902-1906)**

Nel 1902 venne emanata la prima legge sul patrimonio artistico nazionale, mentre nel 1904 divenne operativo il regolamento per la sua attuazione<sup>-66</sup>. Nove articoli della legge reiteravano le disposizioni già previste dai regolamenti precedenti in merito alle riproduzioni fotografiche, con due eccezioni. L'articolo 246 prevedeva il pagamento di una tassa, variabile tra L. 1 e 10 a seconda dell'importanza dell'oggetto fotografato; l'articolo 249 stabiliva l'obbligo di consegnare una negativa perfetta e senza ritocco e due copie positive, aggiungendo che "le negative consegnate rimangono di proprietà dello Stato, che potrà servirsele ai fini della riproduzione con altri mezzi fotomeccanici"<sup>-67</sup>.

Durante l'interpellanza parlamentare presentata dall'onorevole Filippo Torrigiani al Ministro della Pubblica Istruzione "per sapere perché con una circolare abbia sospeso i permessi per riproduzioni fotografiche delle opere d'arte e monumenti dello Stato" il 13 giugno 1904,<sup>-68</sup> Emilio Pinchia, sottosegretario di Stato per l'istruzione pubblica, aveva sostenuto che se le concessioni date ai fotografi avevano rappresentato fino ad allora una forma di privilegio, da quel momento esse avrebbero dovuto tramutarsi in un profitto per lo Stato<sup>-69</sup>. La tassazione sulla riproduzione era intesa, infatti, a costituire una cassa destinata all'acquisto di opere, mentre i negativi sarebbero stati usati per la catalogazione del patrimonio artistico nazionale, compito già affidato al Gabinetto Fotografico di Roma. Oltre alla tassa e al lascito dei negativi, nel maggio del 1904, poco prima dell'emanazione del regolamento, il Ministero decise inoltre di sospendere i permessi<sup>-70</sup>.

La decisione di trarre un profitto dalla riproduzione fotografica di opere appartenenti allo Stato non fu solo italiana. In Francia, nel 1885, la ditta Braun firmò una convenzione con lo Stato che la portò a ottenere un *atelier* di riproduzione fotografica all'interno del museo, una sala di esposizione e una di vendita e il titolo di fotografo ufficiale del Louvre. In cambio, i negativi sarebbero diventati di proprietà dello Stato, con l'impegno di consegnarne un minimo di 7.000. Anche in Francia, come in Italia, i fotografi reagirono con forza alla ratifica di questo contratto, che videro come l'instaurazione di un monopolio di fatto<sup>-71</sup>.

In relazione alle delibere del Ministero del 1904, la reazione dei fotografi non si fece attendere. Fu Carlo Brogi, appoggiato dalla Camera di Commercio di Firenze e dalla Società Fotografica Italiana, con sede in città, a guidare la protesta, affermando che l'applicazione di questi articoli sarebbe stata esiziale per l'industria fotografica italiana<sup>-72</sup>. La

richiesta principale fu quella di revocare l'obbligo di lasciare le negative poiché, così facendo, lo Stato avrebbe legalizzato la pratica di utilizzare le fotografie senza pagare agli autori alcun diritto di riproduzione, eludendo così la proprietà artistica <sup>-73</sup>. Il mancato rispetto di questo diritto era al tempo una pratica comune, considerando che, negli stessi anni, le tre maggiori aziende fotografiche in Italia – Alinari, Brogi e Anderson – avevano inviato una circolare ai loro clienti e rivenditori per tutelarsi contro l'utilizzo da parte degli editori delle loro fotografie senza il pagamento dei diritti <sup>-74</sup>. È importante sottolineare che commentando la richiesta dei negativi, alcuni adombrarono il timore che lo Stato avrebbe potuto commerciare nuove stampe tratte da essi. Giovanni Santoponte sottolineò che non era in discussione il diritto dello Stato di realizzare riproduzioni delle proprie opere e di metterle in circolazione in concorrenza con quelle dei fotografi commerciali, “come, in piccola scala, fa già da tempo”; tuttavia, aggiungeva, non si può ammettere che lo Stato stesso

–

mentre protegge il fotografo dalle contraffazioni, per parte di concorrenza sleali, dei lavori eseguiti, accettandone il deposito ai sensi della legge sulle opere dell'ingegno, si arroghi il diritto di profittarne egli stesso dell'opera altrui imponendo perfino la consegna dei mezzi per sfruttarla più facilmente <sup>-75</sup>.

–

Similmente, Carlo Brogi faceva riferimento a

–

un deposito dello Stato [in cui] chiunque possa (non pagando che le spese o poco più) andare a chiedere tutte le positive che vuole siano per proprio conto tratte da quella negativa e poi farne l'uso che vuole. Ma questa è pirateria di terra! Il fotografo dovrebbe eseguire riproduzioni per lo Stato e lo Stato metterle a disposizione di tutti! Il frutto dell'ingegno o del semplice lavoro è proprietà privata inviolabile <sup>-76</sup>.

–

Come si evince da una lettera finora inedita di Brogi a Corrado Ricci – all'epoca direttore delle Regie Gallerie – del 26 dicembre 1905, nel luglio del 1904 i fotografi avevano avviato un'opera di boicottaggio delle opere appartenenti allo Stato <sup>-77</sup>. Questa azione, spiegava Brogi, non arrecava danno alle ditte fotografiche ma alla cultura in generale, dato che, fino a quel momento, erano stati gli stabilimenti fotografici

–

a sciacquare con la propria tasca per fare riproduzioni che tornavano d'utilità agli studi, ma non avevano sufficiente valore remunerativo sotto l'aspetto commerciale <sup>-78</sup>.

–

Ora, proseguiva la lettera, si sarebbe tornati al paesaggio e alle vedute, soggetti liberi sui quali il governo non avrebbe potuto intervenire e che avrebbero garantito maggiore facilità di vendita “nella massa della gente”. Brogi consigliava al Ministero di valutare quali fossero stati gli

effetti reali del regolamento, dal momento che aveva bloccato la realizzazione di nuovi negativi. Nei documenti non è conservata nessuna risposta diretta, ma se ne può trovare una indiretta nel decreto emanato nel 1906 – quando Ricci era alla Direzione Generale delle Antichità – che modificava il regolamento: le tasse da pagare erano state abbassate tra L. 0,50 e 5 e, soprattutto, non veniva più richiesto di lasciare i negativi ma solo le tre copie positive di ogni negativa originale <sup>-79</sup>.

Questi eventi devono essere collegati con l'istituzione di un archivio fotografico presso gli Uffizi: una raccolta pubblica in una sede pubblica, come scrisse Ricci in un già noto appello del 1903, dove tutti avrebbero potuto consultare i documenti utili per i propri studi, istituita grazie alle donazioni e alle fotografie depositate per legge <sup>-80</sup>. Ad oggi non sono state individuate tracce di questo archivio; in ogni caso la sua definizione, di cui qui si può solo accennare brevemente, sembra essere più complessa di quanto solitamente supposto. Mi riferisco in particolare all'ipotesi secondo la quale l'appello di Ricci portò alla costituzione del Gabinetto Fotografico nel 1904 <sup>-81</sup>. Il Gabinetto Fotografico (tutt'oggi esistente) sembra essere stato una realtà separata dall'Archivio, e fu – stando a un documento d'archivio inedito che contraddice, ciò che è stato precedentemente affermato da Marilena Tamassia che ha collocato la nascita del Gabinetto al 1904 – costituito nel 1906 per gestire le richieste di riproduzioni di opere esistenti nelle Gallerie <sup>-82</sup>.

I documenti dell'ASGF attestano che Ricci, alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, aveva previsto l'apertura di un archivio fotografico come già evidenziato nell'appello del 1903, e l'archivio avrebbe fatto parte di un particolare progetto museografico per le collezioni grafiche degli Uffizi di cui rende conto, in prima istanza, Ferri nel 1908. Quest'ultimo, infatti, fa riferimento al “Gabinetto Disegni e Stampe”, a una “Raccolta Storico-Topografica fiorentina”, a una “Raccolta Iconografica”, a una “Biblioteca Artistica” e, non ultimo, a un “Archivio Fotografico” <sup>-83</sup>. Pochi anni più tardi, nel 1911, Alberto Parisotti, nuovo direttore delle Gallerie, nel riassumere la struttura gestionale di alcuni dipartimenti riferisce nuovamente dell'esistenza di un “Archivio Fotografico”, scrivendo che esso consta di circa 20.000 fotografie e che è articolato in due sezioni: quella artistica, costituita da 15.000 fotografie divise per autori e per scuole, e quella topografica; oltre a ciò, egli segnala la presenza di 2.000 negativi che “questo Gabinetto Fotografico ha tratto” <sup>-84</sup>. All'Archivio Fotografico, come scrive Parisotti, si aggiungeva poi la “Collezione iconografica”, costituita da circa 40.000 tra incisioni e fotografie, ma priva di un adeguato ordinamento e in alcune parti senza una netta distinzione con l'Archivio Fotografico, data forse da una vicinanza fisica delle fotografie che aveva portato a creare confusioni tra le due raccolte.

La costituzione di un archivio fotografico che potesse avere una sede pubblica presso gli Uffizi rappresenta l'atto finale di un processo iniziato negli anni Ottanta, quando Ferri scrisse la sua prima nota sulle riproduzioni fotografiche collocate presso il Gabinetto Disegni

e Stampe. La ricerca non ha individuato fisicamente le collezioni, ha invece individuato la documentazione scritta relativa a questa serie di collezioni fotografiche costituite nel tempo presso gli Uffizi: una presso il Gabinetto Disegni e Stampe, una connessa al progetto presentato da Ridolfi nel 1895, infine l'archivio voluto da Ricci. Invece di tracciare la genesi di queste collezioni, ho considerato qui il dispositivo legale che ne ha permesso la costituzione e, così facendo, è stato possibile evidenziare che le copie d'obbligo – frutto delle prassi regolamentari del museo, non acquisite secondo un progetto specifico – costituirono una parte importante di questi primi nuclei formati presso le Regie Gallerie Fiorentine. Queste fotografie, come testimoniano i documenti, furono inizialmente lasciate su uno scaffale della biblioteca, poiché evidentemente mettevano in discussione le categorie e i valori associati che presiedevano alla costituzione di una collezione museale. Solo successivamente esse poterono cambiare *status*, diventando documenti in grado di coadiuvare la gestione del patrimonio e l'avanzamento degli studi storico-artistici.

A oggi, lo stato delle conoscenze sull'argomento è estremamente parziale. Molte di queste fotografie non sono state individuate e non siamo a conoscenza dell'esatta collocazione dell'Archivio Fotografico e delle fotografie inventariate da Ferri. Presumibilmente le collezioni furono smembrate: alcune si trovano nei musei nei quali sono conservate le opere riprodotte nelle fotografie; altre nel Gabinetto Disegni e Stampe e nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine. Altre, invece, attendono ancora di essere identificate, a ricordarci che lo *status* delle fotografie nei musei, quando non si tratti delle cosiddette fotografie artistiche, è ancora molto incerto e complesso <sup>-85</sup>.

L'articolo, redatto nell'estate del 2019, ha trovato conferma, in alcune sue ipotesi, nel ritrovamento da parte della Soprintendenza del Regio Archivio Fotografico degli Uffizi. L'Archivio è attualmente oggetto di un progetto d'inventariazione supervisionato dalla dott.ssa Valentina Conticelli.

<sup>-1</sup> I regolamenti non sono mai stati l'oggetto principale degli studi.

Piuttosto, la loro citazione è stata funzionale a tracciare la genesi di una collezione o il rapporto tra una particolare istituzione e la fotografia o il lavoro di alcuni fotografi. Inoltre, almeno fino al 1893, la situazione a livello nazionale era molto disomogenea, rendendo i vari contributi sull'argomento parziali e incompleti. Vedi, fra i testi che accennano a più di un regolamento: Maffioli 2017, pp. 340-341

e Migliorini 1994, pp. 45-47 sull'Accademia di Belle Arti di Firenze; Filippin 2015, pp. 11-13 sull'Accademia di Belle Arti di Venezia; Berardi 2014, pp. 184-185 sul Fondo Fotografico del MPI; Ghibaudi 2012, p. 427 e Strambio 2000, pp. 30-31 sull'Accademia di Belle Arti di Brera; Arbeid 2015, p. 3 sul Museo Archeologico di Firenze; Binazzi 2020 sulle Gallerie degli Uffizi. Dal punto di vista dei fotografi l'argomento è stato accennato in Maffioli 2014,

—  
Note

pp. 215-216 e Tomassini 2012, pp. 221-224.  
-<sup>2</sup> Cfr. #Brogi 1877; #MPI 1879a; #Direzione 1884; #Alinari 1885; #Brogi 1889; #Riproduzioni 1889.  
-<sup>3</sup> La ricerca svolta presso l'ASGF fa parte di una più ampia ricerca di dottorato sugli aspetti legali della riproduzione fotografica di opere d'arte e sul diritto d'autore per la fotografia. Ho fatto uno spoglio della documentazione conservata presso l'Archivio ricercando documenti riguardanti la fotografia (permessi, utilizzo, vendita e acquisto) per il periodo 1855-1915.  
-<sup>4</sup> Cfr. Edwards / Morton 2015, pp. 8-9 e Edwards / Lien 2014, volumi nei quali il rapporto tra fotografia e musei è stato problematizzato e da cui questo saggio prende le mosse (cfr. anche Brusius 2013 e Sohier / Lugon / Lacoste 2017). La maggior parte della storiografia dedicata a questo argomento si è principalmente occupata di ricognizioni di materiale fotografico all'interno dei musei. Si differenziano, tra cui altri, per aver considerato anche le modalità di acquisizione e di utilizzo della fotografia nei musei: Serena 2017; Paoli 2012; Ghibaudi 2012; Spiazzi / Majoli / Giudici 2010; Miraglia / Ceriana 2000. Un diverso discorso meritano alcuni studi sul rapporto tra Accademie di Belle Arti e fotografia, incentrati sui primi utilizzi della fotografia nell'insegnamento ma che hanno considerato anche le modalità di ingresso della fotografia nelle istituzioni. Per l'Accademia di Firenze cfr. Maffioli 2017,

Greco 2017, Migliorini 1994; per l'Accademia di Brera: Cassanelli 2015, Cassanelli 1996, Paoli 2012; per l'Accademia di Bologna: Giudici 2015; per l'Accademia di Venezia: Filippin 2015. In una prospettiva internazionale, mi limito qui a citare Hamber 1996; McCauley 1994; Haworth-Booth / McCauley 1998.  
-<sup>5</sup> Cfr. Berardi 2014, p. 185; Cestelli Guidi / Turco 2016, p. 47.  
-<sup>6</sup> Sul rapporto tra istituzioni centrali e periferiche cfr. Miraglia 2000.  
-<sup>7</sup> La bibliografia su questo tema è molto ricca, cfr. almeno: Caraffa 2011.  
-<sup>8</sup> La prima testimonianza di una raccolta di fotografie conservate presso il Gabinetto Disegni e Stampe si trova in #Ferri 1883a.  
-<sup>9</sup> Oltre al 'progetto Firenze', stando agli studi fino a oggi pubblicati, anche in altri musei le fotografie cominciarono a essere raccolte e collezionate (cfr. Miraglia 2000, p. 15, e Bonetti 2010). Escluso il caso del ricetta fotografico di Brera che prese forma negli anni Novanta dell'Ottocento (vedi Serena 2017, Ghibaudi 2012, Miraglia / Ceriana 2000), si tratta di progetti più tardi, ma sarebbe importante anche avere uno sguardo d'insieme sul fenomeno della costituzione di collezioni fotografiche presso le istituzioni museali.  
-<sup>10</sup> Sulle problematiche dell'archivio fotografico cfr. Schwartz 1995. Sul tema degli archivi fotografici delle soprintendenze cfr. Spiazzi / Majoli / Giudici 2010. Per quanto riguarda,

invece, i concetti di collezione, raccolta, accumulo, sedimentazione, archivio e fotografia, cfr. Serena 2010.  
-<sup>11</sup> L'articolo di Chiara Naldi pubblicato in questo stesso fascicolo (cfr. Naldi 2019), tratta dell'identificazione delle fotografie lasciate per deposito presso l'ASGF, mentre Arbeid 2015, esaminando le vicende dell'archivio fotografico del Museo Archeologico di Firenze, accenna alle fotografie lasciate per deposito. A completare il quadro fiorentino, Migliorini 1994 e più recentemente Maffioli 2017 hanno fatto riferimento all'utilizzo delle fotografie lasciate per deposito presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze.  
-<sup>12</sup> #Alinari 1860. Le lettere sono trascritte in Quintavalle 2003, pp. 586-588. La richiesta Alinari del 1860 non fu la prima; già nel corso degli anni Cinquanta sia agli Alinari che a Eugène Piot fu concesso tale permesso, mentre ad altri fu rifiutato. Tuttavia, stando ai documenti conservati, questa è la prima occasione in cui si fa riferimento al lascito della copia.  
-<sup>13</sup> Cfr. Filippin 2015, p.11 e Strambio 2000, p. 30.  
-<sup>14</sup> Cfr. Migliorini 1994, p. 4.  
-<sup>15</sup> Cfr. #Ministero 1860e #Pubblica Istruzione 1861.  
-<sup>16</sup> Cfr. #MPI 1867.  
-<sup>17</sup> A titolo esemplificativo, nelle quattro richieste avanzate dal 1861 al 1864 presso gli Uffici non c'è nessun riferimento al lascito delle copie.  
-<sup>18</sup> #Alinari 1860.  
-<sup>19</sup> Cfr. Talk in the studio 1866 e McCauley 1994, p. 278. L'interdizione ai

fotografi fu revocata nel 1872 quando fu introdotto il primo regolamento volto a disciplinare l'attività dei fotografi al Louvre, che prevedeva anche di lasciare due copie (Mathon / Pinet 2005, p. 14). Per la situazione inglese, cfr. Hamber 1996, p. 30 e Brusius 2013, pp. 222-223.

–<sup>20</sup> RD 6 agosto 1893, n. 509; Legge 12 giugno 1902, n. 185. Per quanto riguarda i riferimenti legislativi in materia di riproduzioni di opere appartenenti allo Stato prima della legge del 1902, cfr. Giuseppe 1889, p. 121.

–<sup>21</sup> #MPI 1867; #MPI 1876; #MPI 1877; #MPI 1879b; #Norme 1881. La lista non è esaustiva sul piano nazionale.

–<sup>22</sup> I funzionari si riferirono all'art. 5 del decreto sui calchi del 1873 che afferma che le spese occorrenti sono a carico del richiedente (RD n. 1727 Regolamento sui calchi delle opere d'arte) e agli art. 52 e 53 del decreto per il servizio del 1877 che affermano, rispettivamente, che per le riproduzioni dei monumenti restano ferme le prescrizioni del regolamento per i calchi e che affinché un monumento possa estrarsi dalla collezione è necessaria la licenza del Ministro (RD n. 4359 Regolamento pel servizio dei musei d'antichità dello Stato).

–<sup>23</sup> Escluso il regolamento del 1881 che prevedeva che i fotografi potessero fotografare solo due opere alla volta (richiesta che non trovò quasi mai risposta per ragioni pratiche), i regolamenti qui elencati presentano le stesse direttive.

–<sup>24</sup> #MPI 1876.

–<sup>25</sup> #MPI 1878.

–<sup>26</sup> Una questione fondamentale, in relazione all'utilizzo delle fotografie a fini di studio, fu quella dell'introduzione delle lastre ortocromatiche, che permettevano di restituire una maggiore fedeltà cromatica rispetto ai colori del dipinto (cfr. Lavédrine 2009, p. 246 e Peters 2015, pp. 71-77).

–<sup>27</sup> I resoconti riguardanti le difficoltà logistiche che si presentavano nel fotografare le opere d'arte nei musei si trovano in molte delle lettere conservate nell'ASGF e in Brogi 1885, pp. 9-10. Gli aspetti tecnici della riproduzione di opere sono stati considerati, tra gli altri, da Tomassini 2012, pp. 210-211.

–<sup>28</sup> Atti 1870-1874, p. 21. Gli Atti dell'inchiesta industriale sono citati in Tomassini 2012.

–<sup>29</sup> Alinari 1873, p. 9.

–<sup>30</sup> Solo un sistematico riscontro tra le campagne fotografiche svolte dai fotografi e le fotografie conservate presso il fondo del MPI o presso i musei fiorentini, permetterebbe di affermare con certezza che i fotografi ottemperarono sempre alla richiesta delle copie. Tuttavia, ritengo verosimile che i fotografi abbiano generalmente lasciato le copie sia per i documenti citati in questo articolo attestanti il rilascio delle copie e il loro utilizzo, sia perché nei documenti conservati presso l'ASGF sono rare le occasioni di aperta contestazione tra la Direzione dei musei fiorentini e un fotografo per il non adempimento di tale richiesta.

–<sup>31</sup> #Brogi 1877. Nel 1874, Brogi aveva già lasciato le copie all'Accademia di Belle Arti di Firenze (cfr. #Brogi 1874).

–<sup>32</sup> #Brogi 1874. Un altro accenno polemico alla questione risale al 1885, quando nell'elencare le difficoltà di riprodurre opere d'arte nei musei, il fotografo parla di "fare regalo di copie" (Brogi 1885, p. 10).

–<sup>33</sup> Legge 25 giugno 1865 n. 2337. La fotografia non era espressamente citata come opera dell'ingegno protetta dalla legge, rendendo di conseguenza il deposito potenzialmente inutile. Nonostante ciò, già negli anni Settanta, la ditta Brogi fu una fra le poche a presentare alcune fotografie, seppure in un numero limitato, alla Prefettura di Firenze per assicurarsi i diritti. Sull'applicazione della legge sui diritti d'autore alla fotografia verte la mia tesi di dottorato "Riproduzione Interdetta. Photographs' ownership and the business of photographs of artworks in Italy, 1860s-1920s". Sui depositi di Brogi alla Prefettura di Firenze negli anni Settanta, vedi tra i depositi effettuati Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio 1876, p. 3980.

–<sup>34</sup> Sui progetti ministeriali cfr. Mozzo 2018; Berardi 2014; Marsicola 2014; Levi 2010.

–<sup>35</sup> Cfr. #Pigorini 1879a.

–<sup>36</sup> #Pigorini 1879b.

–<sup>37</sup> *Ibid.*

–<sup>38</sup> #Pigorini 1879c.

–<sup>39</sup> Edwards / Lien 2014, pp. 5-6.

–<sup>40</sup> Cfr. #Ferri 1883a.

–<sup>41</sup> *Ibid.*

–<sup>42</sup> Cfr. #Donati 1881.

–<sup>43</sup> *Ibid.*

– 44 Cfr. #Ferri 1883b; #Ferri 1884a; #Ferri 1884b. Le lettere scritte da Ferri nel 1883 e nel 1884 sono citate e in parte trascritte in Fileti Mazza 2014 (pp. 70-71), testo in cui vengono ricostruite le vicende del Gabinetto.  
– 45 Cfr. #Ferri 1887 e #Ferri 1890.  
– 46 #Ferri 1892.  
– 47 #Ridolfi 1895. Cfr. anche #Progetto 1895.  
– 48 #Ridolfi 1895.  
– 49 *Ibid.*  
– 50 Per ragioni di spazio, mi riferisco qui solo alla collezione di fotografie di dipinti e sculture, escludendo dunque quelle relative ai disegni.  
– 51 Fileti Mazza 2014, p. 40.  
– 52 La collezione potrebbe essere stata smembrata e le fotografie potrebbero trovarsi disseminate tra i vari nuclei conservati nel Gabinetto delle Stampe, ancora in attesa di essere catalogate. Le fotografie potrebbero anche essere state spostate negli archivi di altri musei fiorentini, al tempo dipendenti dalla Direzione delle Regie Gallerie di Firenze, come ad esempio il Museo Archeologico di Firenze. A ciò si aggiunge che un nucleo di 4800 fotografie di proprietà di Nerino Ferri furono acquistate dal MPI e donate nel 1919 alla Scuola di Storia dell'Arte di Bologna (cfr. Calanna 2018, p. 103 e Porcheddu 2008, pp. 47-48).  
– 53 Per quanto riguarda il ricetta di Brera, cfr. Serena 2017, Ghibaudi 2012, Miraglia / Ceriana 2000.  
– 54 RD 6 agosto 1893, n. 509.  
– 55 #MPI 1889.  
Per quanto riguarda l'impatto della "profusion

photographique" sulle modalità di collezionare fotografie e sul canalizzare anche fisicamente questo nuovo flusso di immagini da parte delle istituzioni museali, vedi Sohier / Lugon / Lacoste 2017, p. 9.  
– 56 RD 6 agosto 1893, n. 509.  
– 57 Tra i vari contributi sull'argomento, cfr. Marsicola 2014. In merito agli altri progetti sulla fotografia presentati dal Ministero oltre all'istituzione del Gabinetto Fotografico Nazionale, cfr. Mozzo 2018 e Serena 2015.  
– 58 Fusar Poli 2006, pp. 39-55.  
– 59 Cfr. Circa la proposta 1892. Le tensioni tra fotografi e Ministero sono state in parte ricostruite da Maffioli 2014, pp. 215-216 e Tomassini 2012, pp. 221-224.  
– 60 Alinari 1893, p. 6. Il libello di Vittorio Alinari fu pubblicato sul "Bullettino della Società fotografica italiana". Una copia si trova anche tra i documenti dell'ASGF.  
– 61 *Ibid.* Alinari aveva criticato la disposizione di consegna dei negativi, ma questo riferimento non è chiaro perché il decreto stabiliva che il negativo fosse consegnato solo per i cimeli scientifici o letterari. È possibile che il fotografo si riferisse anche a una disputa, di cui però non sono chiari i termini, nella quale si trovava con la Direzione per non aver consegnato 44 negativi.  
– 62 #Braun 1887.  
– 63 #Pieraccini 1888.  
– 64 Le nuove invenzioni a cui sia Brogi che Alinari fanno riferimento nelle loro lettere sono,

probabilmente, le lastre ortocromatiche.  
– 65 Cfr. #Pieraccini 1889. La lettera di Pieraccini portò alla sospensione di tutti permessi straordinari.  
– 66 Legge 12 giugno 1902, n. 185 e RD 7 novembre 1904, n. 431.  
– 67 RD 7 novembre 1904, n. 431, art. 249.  
– 68 Atti Parlamentari 1904, p. 13746.  
– 69 *Ivi*, p. 13748.  
– 70 Cfr. #MPI 1904 e Brogi 1904, pp. 13-16. Fu questa sospensione che portò l'onorevole Filippo Torrigiani a richiedere l'interpellanza parlamentare prima accennata (cfr. Atti Parlamentari 1904). Erano stati i fotografi ad avanzare tale richiesta come ricostruito in Per la protezione 1904b.  
– 71 Cfr. McCauley 1994; Renié 1999; Mathon / Pinet 2005.  
– 72 Cfr. Brogi 1905 e Brogi 1904, pp. 15-20. Sulle reazioni dei fotografi cfr. anche Maffioli 2014, pp. 215-216; Tomassini 2012, pp. 221-224 e Binazzi 2020. Per quanto riguarda la figura di Carlo Brogi e il suo costante impegno nella tutela dei diritti dei fotografi cfr. Tomassini 1995.  
– 73 Cfr. Brogi 1904; Brogi 1905; Santoponte 1905, pp. 200-201.  
– 74 La Circolare è citata da Brogi in Brogi 1904, p. 4, e in Tomassini 2012, pp. 221-224. Sia Giovanni Santoponte che Brogi sostennero, più o meno velatamente, che la sospensione dei permessi ai fotografi nel 1904 fosse stata una reazione del Ministero alla circolare emanata dalle aziende fotografiche (cfr. Santoponte 1905, p. 199,

Brogi 1904, pp. 20-21, Per la protezione 1904b, pp. 343-344).  
- <sup>75</sup> Santoponte 1905, pp. 200-201.  
- <sup>76</sup> Brogi 1904, p. 8.  
- <sup>77</sup> Cfr. #Brogi 1905.  
- <sup>78</sup> #Brogi 1905.  
- <sup>79</sup> RD 28 giugno 1906, n. 447.  
- <sup>80</sup> Cfr. #Ricci [1903].  
La trascrizione del documento si trova in Tamassia 2011, pp. 73-74.  
Per comprendere meglio

il rapporto tra istituzioni centrali e periferiche sarebbe importante collegare l'appello di Ricci con la richiesta da parte delle istituzioni centrali di istituire gabinetti/archivi fotografici presso i musei come riferito da Miraglia 2000, p. 15 e da Serena 2017, p. 54.  
- <sup>81</sup> Cfr. Tamassia 2011.  
- <sup>82</sup> Cfr. #Soprintendente 1921 e Tamassia 2011.  
- <sup>83</sup> Cfr. #Ferri 1908.

- <sup>84</sup> #Parisotti 1911.  
- <sup>85</sup> Per quanto riguarda lo status delle fotografie nei musei oggi, è possibile ricordare quanto affermato da Marina Miraglia sulla gestione dell'intero settore fotografia, che "appare lasciato fuori da una reale politica di tutela" (Miraglia 2000, p. 11; cfr. anche Edwards / Morton 2015).

- Alinari 1873** Fratelli Alinari, *Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1873.
- Alinari 1893** Vittorio Alinari, *Del Regio Decreto e Regolamento per le riproduzioni fotografiche*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", n. 10, 1893, pp. 3-6.
- Arbeid 2015** Barbara Arbeid, *Un archivio completo di tutte le fotografie di scavi e di oggetti riguardanti le antichità dell'Etruria*, in "Notiziario della Soprintendenza per i beni archeologici della Toscana", n. 11, 2015, pp. 1-8.
- Atti 1870-1874** *Atti del Comitato dell'inchiesta industriale. Deposizioni scritte. Categoria 13 § 2. Incisione Litografia e Fotografia*, in Comitato dell'inchiesta industriale (a cura di), *Atti del Comitato dell'Inchiesta Industriale (1870-1874). Deposizioni scritte*, vol. I, Bologna, Analisi, 1984-1987, pp. 7-32.
- Atti parlamentari 1904** Camera dei Deputati, *Tornata di Lunedì 13 giugno 1904. Interrogazioni*, in *Atti parlamentari, Camera dei Deputati, sessione 1902-1904, Discussioni 7 giugno - 1 luglio 1904*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1904, pp. 13746-13748.
- Berardi 2014** Elena Berardi, *L'Archivio fotografico della direzione generale antichità e belle arti: genesi ed evoluzione del "fondo MPI"*, in "Bollettino d'arte", nn. 22-23, 2014, pp. 179-203.
- Binazzi 2020** Marta Binazzi, *Law and Canon. The Law's Influence on the Photographic Reproduction of Paintings Kept in the Florentine Royal Galleries, 1893-1904*, in *La reproduction des images et des textes / Images and Texts Reproduced*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2020 [in corso di pubblicazione].
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Il collezionismo fotografico nelle istituzioni: una necessità o una scelta?*, in Francesco Faeta / Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno (Noto, 2010), Roma-Messina, Corisco Edizioni, 2010, pp. 53-62.
- Brogi 1885** Carlo Brogi, *In proposito della protezione legale sulle fotografie. Considerazioni di Carlo Brogi*, Firenze, Tipografia Fratelli Bencini, 1885.
- Brogi 1904** Carlo Brogi, *In proposito del divieto fatto ai fotografi di trarre riproduzioni nei musei e gallerie dello Stato*, Firenze, Tipografia di Enrico Ariani, 1904.

---

## Bibliografia



- Brogi 1905** Carlo Brogi, *Memoriale presentato a S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione a proposito delle condizioni imposte ai fotografi per riprodurre le opere d'arte e le antichità appartenenti allo Stato*, Firenze, coi tipi di Enrico Ariani, 1905.
- Brusius 2013** Mirjam Brusius, *From Photographic Science to Scientific Photography: Talbot and Decipherment at the British Museum around 1850*, in Mirjam Brusius / Katrina Dean / Chitra Ramalingam (a cura di), *William Henry Fox Talbot. Beyond Photography*, New Haven, Yale Center for British Art, 2013, pp. 219-244.
- Calanna 2018** Giulia Calanna, *Il Fondo Supino oggi. Prospettive di ricerca a partire dalle testimonianze fotografiche di scultura pisana del Trecento di Alinari e Ammagliati*, in "Intrecci d'arte Dossier," n. 4, 2018, pp. 102-121.
- Caraffa 2011** Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011.
- Cassanelli 1996** Roberto Cassanelli, *La fotografia nell'Accademia di Brera. Le prime acquisizioni, 1850-1860*, in Marina Miraglia (a cura di), *Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, Milano, Federico Motta, 1996, pp. 31-38.
- Cassanelli 2015** Roberto Cassanelli, *Dalle aule al museo. La fotografia nelle accademie di Belle Arti nell'Ottocento*, in Giovanna Cassese (a cura di), *Patrimoni da svelare per le arti del futuro*, atti del convegno (Napoli, 2013), Roma, Gangemi, 2015, pp. 212-221.
- Cestelli Guidi / Turco 2016** Benedetta Cestelli Guidi / Simona Turco, *Lo scavo ad isola Gorgo, Laguna di Grado, estate 1917. La documentazione visiva dell'archivio fotografico della ex Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Ministero della Pubblica Istruzione*, in "Quaderni Friuliani di Archeologia", n. 1, 2016, pp. 47-56.
- Circa la proposta 1892** *Circa la proposta di colpire con una tassa le riproduzioni fotografiche dei monumenti nazionali*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", n. 4, 1892, pp. 101-103.
- Edwards / Lien 2014** Elizabeth Edwards / Sigrid Lien, *Museums and the Work of Photographs*, in Elizabeth Edwards / Sigrid Lien (a cura di), *Uncertain Images: Museums and the Work of Photographs*, London-New York, Routledge, 2014.
- Edwards / Morton 2015** Elizabeth Edwards / Christopher Morton, *Between Art and Information: Towards a Collecting History of Photographs*, in Elizabeth Edwards / Christopher Morton (a cura di), *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London, Bloomsbury, 2015, pp. 3-23.
- Fileti Mazza 2014** Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze, Olschki, 2014.
- Filippin 2015** Sara Filippin, "Questa fotografia non s'ha da fare...": *Morris Moore, Raffaello e l'Accademia di Belle Arti di Venezia*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 1, 2015, pp. 8-25.
- Fusar Poli 2006** Elisabetta Fusar Poli, *La causa della conservazione del bello. Modelli teorici e statuti giuridici per il patrimonio storico-artistico italiano nel secondo ottocento*, Milano, Giuffrè, 2006.
- Ghibaudi 2012** Cecilia Ghibaudi, *Il ricetta fotografico della Pinacoteca di Brera: nascita e formazione di un archivio fotografico nell'Ottocento*, in Maria Fratelli / Francesca Valli (a cura di), *Musei nell'Ottocento, alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano, 2010), Torino, Allemandi, 2012, pp. 425-435.

- Giudici 2015** Corinna Giudici, *Un caso di collaborazione tra l'Accademia di Belle Arti di Bologna e la locale Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici: esplorazioni della Fototeca Storica e spigolature*, in Giovanna Cassese (a cura di), *Patrimoni da svelare per le arti del futuro*, atti del convegno (Napoli, 2013), Roma, Gangemi, 2015, pp. 207-211.
- Giuseppe 1889** Francesco Giuseppe, *Giur. Estera, vendita di un quadro, diritto di riproduzione, vendita allo Stato, tribunale di Parigi, 1° marzo 1889*, in "I diritti d'autore. Bollettino degli atti e notizie della società italiana degli autori", n. 11, 1893, pp. 120-122.
- Greco 2017** Andrea Greco, *Fotografia e documentazione d'arte all'Accademia di Belle Arti di Firenze 1839-1865*, in Cristina Frulli / Francesca Petrucci (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze Capitale 1865-1870*, atti del convegno (Firenze, 2015), Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2017, pp. 291-336.
- Hamber 1996** Anthony Hamber, *"A Higher Branch of the Art": Photographing the Fine Arts in England, 1838-1880*, Australia-United Kingdom, Gordon and Breach, 1996.
- Haworth-Booth / McCauley 1998** Mark Haworth-Booth / Anne McCauley, *The Museum & the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert museum, 1853-1900*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institut, 1998.
- Lavédrine 2009** Bernard Lavédrine, *Photographs of the past. Process and preservation*, Los Angeles, The Getty Conservation Institut, 2009.
- Levi 2010** Donata Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura fra connoisseurship e tutela*, in Spiazzi / Majoli / Giudici 2010, pp. 23-33.
- Maffioli 2014** Monica Maffioli, *Punti di vista: gli Stabilimenti fotografici italiani e il Gabinetto Fotografico di Giovanni Gargioli*, in Marsicola 2014, pp. 213-220.
- Maffioli 2017** Monica Maffioli, *"Del metodo del fare e del metodo del vedere": la fotografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze nell'Ottocento*, in Cristina Frulli / Francesca Petrucci (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze Capitale 1865-1870*, atti del convegno (Firenze, 2015), Firenze, Edizioni dell'Assemblea, 2017, pp. 337-361.
- Marsicola 2014** Clemente Marsicola (a cura di), *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, Roma, ICCD, 2014.
- Mathon / Pinet 2005** Catherine Mathon / Helene Pinet, *Les editeurs-photographes*, in Monique Le Pelley Fonteny (a cura di), *Adolphe & Georges Giraudon. Une bibliothèque photographique*, Paris-Somogy, Archives Départementales du Cher, 2005, pp. 12-17.
- McCauley 1994** Elizabeth McCauley, *Art Reproductions for the Masses*, in Elizabeth McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848-1871*, New Haven-London, Yale University Press, 1994, pp. 265-300.
- Migliorini 1994** Chiara Migliorini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 10, 1994, pp. 43-51.
- Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio 1876** Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, *Elenco delle dichiarazioni e dei depositi iscritti nel registro del Ministero durante il mese di settembre 1876, per gli effetti delle leggi del 25 giugno 1865, numero 2337 e del 10 agosto 1875, n. 2652*, in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", n. 237, 1876, pp. 3979-3984.
- Miraglia 2000** Marina Miraglia, *La fortuna istituzionale della fotografia dalle origini agli inizi del Novecento*, in Miraglia / Ceriana 2000, pp. 11-21.

- Miraglia / Ceriana 2000** Marina Miraglia / Matteo Ceriana (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2000), Milano, Electa, 2000.
- Mozzo 2018** Marco Mozzo, *Base all'azione della Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Note su una proposta di riforma di Adolfo Venturi*, in "Annali di critica d'arte", n. 9, 2018, pp. 31-43.
- Naldi 2019** Chiara Naldi, *Le fotografie dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (1875-1879)*, in "RSF. Rivista di studi di fotografia", n. 10, 2019, pp. 36-58.
- Paoli 2012** Silvia Paoli, *"Per il maggior incremento degli studi": la nascita delle raccolte fotografiche nei musei storico artistici di Milano*, in Maria Fratelli / Francesca Valli (a cura di), *Musei nell'Ottocento, alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano, 2010), Torino, Allemandi, 2012, pp. 425- 435.
- Peters 2015** Dorothea Peters, ... *der allerböseste Punkt: die Suche nach dem richtigen Tonwert*, in Cornelia Kemp (a cura di), *Unikat Index Quelle. Erkundungen zum Negativ in Fotografie und Film*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2015, pp. 61-83.
- Porcheddu 2008** Giorgio Porcheddu, *La Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive: memoria, ricerca, didattica*, in "Acta Photographica", n. 1, 2008, pp. 41-54.
- Per la protezione 1904a** *Per la protezione dei diritti dei fotografi*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", n. 6, 1904, pp. 201-204.
- Per la protezione 1904b** *Per la protezione dei diritti dei fotografi*, in "Bullettino della Società fotografica italiana", n. 10, 1904, pp. 343-344.
- Quintavalle 2003** Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 2003.
- Renié 1999** Pierre-Lin Renié, *Braun versus Goupil et quelques autres histoires. La photographie au musée du Louvre au XIX siècle*, in Pierre-Lin Renié (a cura di), *État des lieux*, Bordeaux, Musée Goupil, 1999, pp. 97-152.
- Santoponte 1905** Giovanni Santoponte, *Questioni professionali*, in "Annuario della fotografia e delle sue applicazioni", a. VI, parte IV, 1905, pp. 199-201.
- Schwartz 1995** Joan M. Schwartz, *"We make our tools and our tools make us": Lessons from Photographs from the Practice, Politics and Poetics of Diplomats*, in "Archivaria", vol. 40, 1995, pp. 40-74.
- Serena 2010** Tiziana Serena, *L'archivio fotografico: possibilità derivate potere*, in Spiazzi / Majoli / Giudici 2010, pp. 103-125.
- Serena 2015** Tiziana Serena, *Cultural Heritage, Nation, Italian State: Politics of the Photographic Archive Between Centre and Periphery*, in Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin, De Gruyter, 2015, pp. 179-200.
- Serena 2017** Tiziana Serena, *Le musée d'art comme lieu d'autorité pour l'archive photographique. Le cas italien au tournant du XX siècle*, in *Musées de photographies documentaires*, num. mon. di "Transbordeur", n. 1, 2017, pp. 50-61.
- Sohier / Lugon / Lacoste 2017** Estelle Sohier / Olivier Lugon / Anne Lacoste, *Introduction. Les collections de photographies documentaires au tournant du XX siècle*, in *Musées de photographies documentaires*, num. mon. di "Transbordeur", n. 1, 2017, pp. 8-17.
- Spiazzi / Majoli / Giudici 2010** Anna Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia*, atti del convegno (Venezia, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010.

- Strambio 2000** Andrea Strambio, *Profilo documentario della Fototeca di Brera*, in Miraglia / Ceriana 2000, pp. 29-35.
- Talk in the studio 1866** *Talk in the Studio. Photography in the Louvre*, in "The Photographic News", n. 419, 1866, p. 443.
- Tamassia 2011** Marilena Tamassia, *Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico 1904-1919*, Livorno, Sillabe, 2011.
- Tomassini 1995** Luigi Tomassini, *Le origini della Società Fotografica Italiana e lo sviluppo della fotografia in Italia. Appunti e problemi*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", n. 1, 1995, pp. 42-51.
- Tomassini 2012** Luigi Tomassini, *La costruzione dell'immagine fotografica dell'Italia unita, fra pubblico e privato: i grandi fotografi editori del XIX secolo*, in Andrea Ragusa (a cura di), *La nazione allo specchio. Il bene culturale nell'Italia unita, 1861-2011*, Manduria, Lacaita, 2012, pp. 193-224.
- #Alinari 1860** Fratelli Alinari, *Eccellenza...*, lettera ms., Firenze (d'ora in poi Fi), 18 giugno 1860. Fi, Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), 1860, LXXXIV, 51.
- #Alinari 1885** Stabilimento Fotografico dei Fratelli Alinari, *Sig. R.R. Gallerie...*, lettera ms., Fi, 6 maggio 1885. Fi, ASGF, 1885, J, Affari Generali, 32.
- #Braun 1887** Ad. Braun et Cie, *Eccellenza...*, lettera ms., Dornach, 13 dicembre 1887. Fi, ASGF, 1887, F, Affari Generali, 3.
- #Brogi 1874** Giacomo e Carlo Brogi, *In conformità...*, lettera ms., Fi, 13 agosto 1874. Fi, Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, 1874, 63, 13.
- #Brogi 1877** Giacomo e figlio Brogi, *Conforme...*, lettera ms., Fi, 14 febbraio 1877. Fi, ASGF, 1877, A, Galleria delle Statue, 31.
- #Brogi 1889** Giacomo Brogi Fotografo Editore, *Signor Direttore...*, lettera ms., Fi, 6 novembre 1889. Fi, ASGF, 1889, E, Affari Generali, 1.
- #Brogi 1905** Carlo Brogi, *Egregio Caro...*, lettera ms., Fi, 26 dicembre 1905. Fi, ASGF, 1904, 325, Direzione, 51.
- #Direzione 1884** Direzione, *Mi reco a...*, lettera ms., Fi, 19 febbraio 1884. Fi, ASGF, 1884, Galleria degli Uffizi, 7.
- #Donati 1881** Cesare Donati, *Prima che...*, lettera ms., Fi, 21 ottobre 1881. Fi, ASGF, 1881, D, Galleria degli Uffizi, 274.
- #Ferri 1883a** Nerino Ferri, *Nota...*, lettera ms., Fi, 8 maggio 1883. Fi, ASGF, 1883, D, Direzione, 62.
- #Ferri 1883b** Nerino Ferri, *Seconda...*, lettera ms., Fi, 3 agosto 1883. Fi, ASGF, 1883, D, Direzione, 62.
- #Ferri 1884a** Nerino Ferri, *Appendice 3°...*, lettera ms., Fi, 11 gennaio 1884. Fi, ASGF, 1884, E, Galleria degli Uffizi, 7.
- #Ferri 1884b** Nerino Ferri, *Nota...*, lettera ms., Fi, 30 gennaio 1884. Fi, ASGF, 1884, E, Galleria degli Uffizi, 7.
- #Ferri 1887** Nerino Ferri, *Nota...*, lettera ms., Fi, 3 agosto 1887. Fi, ASGF, 1887, F, Affari Generali, 3.
- #Ferri 1890** Nerino Ferri, *Nota...*, lettera ms., Fi, 29 gennaio 1890. Fi, ASGF, 1890, Affari Generali, 5.
- #Ferri 1892** Nerino Ferri, *Accuso ricevimento...*, lettera ms., Fi, 22 novembre 1892. Fi, ASGF, 1892, C, Affari Generali, 6.

- #Ferri 1908** Nerino Ferri, *Stimo opportuno...*, lettera ms., Fi, 27 giugno 1908. Fi, ASGF, 1908, Gabinetto Disegni e Stampe, 1.
- #Ministero 1860** Ministero della Pubblica Istruzione (d'ora in poi MPI), *Regolamento...*, lettera ms., Fi, 13 marzo 1860. Fi, ASGF, 1860, LXXXI, 19.
- #MPI 1867** MPI, *Vengono a...*, lettera ms., Fi, 14 ottobre 1867. Fi, ASGF, 1867, A, Galleria delle Statue, 107.
- #MPI 1876** MPI, *Circolare...*, lettera ms., Roma, 23 giugno 1876. Fi, ASGF, 1876, A, Galleria delle Statue, 84.
- #MPI 1877** MPI e Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, *Norme...*, mat. a stampa, poster e libro, 1° agosto 1877. Fi, ASGF, 1877, B, Galleria delle Statue, 124.
- #MPI 1878** MPI, *Visto il parere...*, lettera ms., Roma, 1° febbraio 1878. Fi, ASGF, 1878, A, Galleria delle Statue, 13.
- #MPI 1879a** MPI, *Ho ricevuto...*, lettera ms., Roma, 26 marzo 1879. Fi, ASGF, 1879, B, Galleria delle Statue, 93.
- #MPI 1879b** MPI e Direzione delle RR. Gallerie di Firenze, *Norme...*, mat. a stampa, poster, Fi, 7 aprile 1879. ASGF, 1879, A, Gallerie delle Statue, 37.
- #MPI 1889** MPI, *Circolare...*, lettera ms., Roma, 19 settembre 1889. Fi, ASGF, 1889, E, Affari Generali, 1.
- #MPI 1904** MPI, *Circolare...*, lettera dattil., Roma, 8 giugno 1904. Fi, ASGF, 1904, Direzione, 23.
- #Norme 1881** *Norme...*, Firenze, Tipografia Mazzocchi, 1881, mat. a stampa. Fi, ASGF, 1881, B, Galleria degli Uffizi, 97.
- #Parisotti 1911** Alberto Parisotti, *Nella mia...*, lettera dattil., [?] dicembre 1908. Fi, ASGF, 1911, Gabinetto Disegni e Stampe, 1.
- #Pieraccini 1888** Eugenio Pieraccini, *Condizioni...*, lettera ms., s.l., s.d. Fi, ASGF, 1888, F, Affari Generali, 2.
- #Pieraccini 1889** Eugenio Pieraccini, *Al Direttore...*, lettera ms., Fi, 18 settembre 1889. Fi, ASGF, 1890, Affari Generali, 5.
- #Pigorini 1879a** Luigi Pigorini, *Mi pregio...*, lettera ms., Fi, 20 marzo 1879. Fi, ASGF, 1879, B, Galleria delle Statue, 93.
- #Pigorini 1879b** Luigi Pigorini, *Per rispondere...*, lettera ms., Fi, 26 marzo 1879. Fi, ASGF, 1879, B, Galleria delle Statue, 103.
- #Pigorini 1879c** Luigi Pigorini, *Per corrispondere...*, lettera ms., Fi, 17 aprile 1879. Fi, ASGF, 1879, B, Galleria delle Statue, 103.
- #Progetto 1895** *Progetto di impianto di un'Amministrazione relativa alle riproduzioni fotografiche dovute dai Signori fotografi alla Direzione e al Ministero*, lettera ms., s.l., s.d. Fi, ASGF, 1895, C, Affari generali, 4.
- #Pubblica Istruzione 1861** Direzione segreteria della Pubblica Istruzione, *Regolamento...*, lettera ms., Fi, 25 marzo 1861. Fi, ASGF, 1861, 39.
- #Ricci [1903]** Corrado Ricci, *Archivio Fotografico*, mat. a stampa, timbro del 16 novembre 1903. Fi, ASGF, 1904, Direzione, 41.
- #Ridolfi 1895** Enrico Ridolfi, *Questa direzione...*, lettera ms., Fi, 22 novembre 1895. Fi, ASGF, 1895, C, Affari generali, 4.
- #Riproduzioni 1889** *Riproduzioni fotografiche...*, varie lettere ms., Fi, ASGF, 1889, E, Affari Generali, 1.
- #Soprintendente 1921** Il Soprintendente, *Allegato...*, lettera dattil. e a stampa, Fi, 21 dicembre 1921. Fi, ASGF, 1921, Gabinetto Fotografico, 1.

# Il patrimonio fotografico dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine: ragioni e provenienza di alcune fotografie dello stabilimento Brogi

## Abstract

This essay considers a selection of painting reproductions made by Brogi in the 1870s, as part of a larger study on the historical archive of the Florentine Galleries held by the Superintendence of Archaeology, Fine Arts and Landscape in Florence. Cross-referencing these photographs with written documents in the same archive and the commercial catalogs published by Brogi between 1863 and 1901, it is possible to determine that they were originally delivered in compliance with legal deposit regulations established by the new Ministry of Public Education in 1867. At the same time, this case study sheds new light on the connections between commercial photographers and art institutions in Italy in the second half of the 19<sup>th</sup> century, especially regarding the creation of public photographic archives and the role played by Corrado Ricci, the director of the Uffizi Galleries between 1903 and 1906.

## Keywords

FLORENCE; GALLERIE DEGLI UFFIZI; BROGI COMPANY;  
PHOTOGRAPHIC REPRODUCTIONS; PHOTOGRAPHIC ARCHIVES;  
HISTORICAL ARCHIVE UFFIZI; SANZIO, RAFFAELLO; RICCI, CORRADO

**Q**uesto studio prende in esame alcune fotografie della ditta Brogi rinvenute nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine e le pone in relazione con la documentazione manoscritta presente nel medesimo archivio, in particolare per quanto riguarda i permessi d'accesso alle gallerie richiesti dai fotografi e il lascito della doppia copia per ogni soggetto riprodotto<sup>-1</sup>. L'analisi della documentazione manoscritta e delle fotografie conduce in due direzioni di ricerca parallele: una più microscopica, relativa alla produzione fotografica di

Brogi; l'altra, di più ampio respiro, riguardante la connessione di queste fotografie con quello che fu l'Archivio fotografico degli Uffizi, voluto dal direttore Corrado Ricci nel 1903. Le due tematiche – fattura e provenienza delle fotografie presenti nell'Archivio Storico delle Gallerie – sono trattate nel testo che segue con una prospettiva che va dal micro al macro, presentando i primi risultati di una ricerca ancora in corso.

Iniziamo dal dato che motiva la presenza delle fotografie di Brogi alle Gallerie e poi in archivio. Si tratta del decreto emanato dal Ministero della Pubblica Istruzione il 14 ottobre 1867 che aveva stabilito, per tutto il territorio nazionale, l'obbligo di consegna di due stampe fotografiche per ogni negativo tratto da oggetti appartenenti alle collezioni pubbliche, da depositare rispettivamente una alla sede locale museale ove si conservava l'opera e l'altra al Ministero. Regolamento che imponeva anche una serie di comportamenti, fra i quali: “3. Che in nessun caso e per nessun motivo sia concesso di rimuovere dal posto, ov'è collocato, l'oggetto che si vuol riprodurre. 4. Che di ogni fotografia una copia si dia alla Galleria, ed un'altra a questo Ministero, 5. Che sia vietato di far traffico delle fotografie entro il locale della Galleria” <sup>-2</sup>.

Il tema della doppia copia s'impone di prim'ordine nel momento in cui si decide di affrontare, nonché storicizzare, le attività dei fotografi nei musei: non soltanto per la questione in sé, su cui si innesta il sistema che ha permesso ai fotografi di costituire i propri repertori commerciali legati alle riproduzioni di opere d'arte mobili <sup>-3</sup>, ma anche perché questi lasciti formarono, secondo dinamiche differenti, una porzione degli archivi fotografici del sistema centrale di tutela e di quello periferico delle soprintendenze <sup>-4</sup>.

Le potenzialità di questa indagine si sono manifestate nel corso di una ricerca più ampia sui fotografi a Firenze nel secondo Ottocento. La scarsità di fonti primarie e secondarie mi ha spinto alla ricerca di eventuali tracce nei luoghi in cui i fotografi hanno operato, primi fra tutti i musei. Lo spoglio sistematico dei manoscritti conservati nell'Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, che integra i documenti emersi dalle ricerche di Chiara Migliorini e Monica Maffioli sull'Accademia di Belle Arti e sull'Accademia delle arti del disegno entrambi presenti in città, discende quindi dalla necessità di colmare anzitutto una lacuna d'informazioni storiche <sup>-5</sup>.

### **1. Le fotografie depositate per obbligo nei musei**

La ricognizione nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, sull'arco cronologico 1855-1890, ha restituito una vasta documentazione delle attività fotografiche nei musei della città che consiste soprattutto nelle richieste di permesso per fotografare il patrimonio artistico e che implica questioni di carattere burocratico, diplomatico, etico, tecnico-pratico e legale. Posta in relazione con l'ambito di produzione dei fotografi, questa documentazione delinea un vero e proprio sistema di rapporti e pratiche tra gli *ateliers* commerciali e gli organi di tutela – in special modo le direzioni dei musei e il Ministero della Pubblica Istruzione – in

una continua ricerca di equilibrio tra esigenze degli attori privati e obblighi di quelli pubblici -<sup>6</sup>.

L'assidua insistenza da parte della Direzione delle Gallerie e del Ministero della Pubblica Istruzione affinché fosse rispettato il vincolo posto a ogni richiesta di autorizzazione a fotografare, che emerge chiaramente dalla consistenza archivistica, denota l'importanza del lascito per le istituzioni -<sup>7</sup>. Tuttavia, nelle lettere non si menziona mai il destino delle fotografie depositate, forse perché la loro finalità non era stata stabilita a priori sia dagli uffici locali sia da quelli ministeriali. Un secondo aspetto che emerge con evidenza è la prova documentaria dei ripetuti lasciti della ditta Brogi, che peraltro trovano concordanza cronologica con la pubblicazione dei cataloghi commerciali della ditta stessa. Un terzo riscontro, infine, è dato dallo studio di alcune stampe presenti nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, la cui analisi, come vedremo a breve, mi ha condotto a identificarle con le fotografie depositate dai fotografi Brogi negli anni Settanta dell'Ottocento.

Quest'ultima questione merita di essere approfondita prima di entrare nel vivo della ricerca sul caso Brogi. Negli studi finora condotti non si hanno notizie precise sulla conservazione delle fotografie lasciate dai fotografi negli archivi dei musei fiorentini; pertanto, per individuarne la possibile presenza, dopo aver appurato che non erano state conservate nel Gabinetto Fotografico di Soprintendenza (fondato nel 1904) -<sup>8</sup>, si è constatato che l'Archivio Storico restava l'unico luogo possibile degli Uffici dove cercarle, poiché la destinazione d'uso più plausibile delle riproduzioni fotografiche delle opere dei musei pareva essere quella di supporto iconografico alla catalogazione e alla conservazione del patrimonio museale. In effetti, nei dossier conservati nello schedario dell'Archivio Storico in ordine alfabetico per autore, vi sono notizie storico-critiche sulle singole opere d'arte conservate nelle Gallerie (che iniziano dalle note manoscritte ottocentesche per arrivare fino alle schede OA dattiloscritte degli anni Novanta del secolo scorso), e una piccola e non omogenea parte di fotografie. Molte di queste sono riconducibili alle campagne fotografiche degli stabilimenti fotografici delle quali si trova riscontro documentario nell'Archivio Storico. Complessivamente, si tratta di *corpus* iconografico costituito da stampe fotografiche di varie epoche, tecniche e produzioni, dalle più antiche albumine di Alinari, Brogi, Jacquier e Mannelli a fotografie della seconda metà del Novecento a opera della stessa Soprintendenza -<sup>9</sup>.

## **2. Proposta di metodo: il gioco delle tre fonti**

La ricerca si è articolata partendo dall'analisi di fonti differenti, documentali e fotografiche, in cui la corrispondenza tra il documento manoscritto e la fotografia ha trovato un primo riscontro nel catalogo commerciale del fotografo, cartina di tornasole (ma anche fonte insidiosa) di quell'attività di traduzione del patrimonio artistico operato dai fotografi attraverso le campagne fotografiche fra Ottocento e Novecento.



A cominciare dal documento d'archivio, prodotto dalla Direzione delle Gallerie o dal Ministero della Pubblica Istruzione in merito all'autorizzazione rilasciata ed eventualmente al deposito di fotografie ricevute secondo il regolamento ministeriale, la ricerca è proseguita con la verifica della presenza delle stesse in archivio e il contestuale riscontro nel catalogo di vendita del fotografo. Di seguito daremo un esempio di come è stato possibile far dialogare correttamente le tre fonti attraverso il caso di studio cui si è accennato poc'anzi: l'attività dei fotografi Brogi nelle Gallerie Fiorentine.

### **3. L'attività dei fotografi Brogi nelle Gallerie Fiorentine (1875-1881)**

La ditta Brogi, attiva a Firenze col capostipite Giacomo dal 1856, divenne presto protagonista nel panorama della fotografia italiana ed europea <sup>-10</sup>. Specializzata nel ritratto, la ditta Brogi (attiva fino al 1950) divenne negli anni Settanta dell'Ottocento un atelier di punta ampliando l'offerta commerciale con vedutismo e nella riproduzione del patrimonio artistico con tre punti vendita a Firenze, Roma e Napoli. Nel 1881, la ditta passò al figlio di Giacomo, Carlo, che si dedicò anche alla lotta per la tutela dei diritti fotografici pubblicando anche testi sul tema e fu, inoltre, tra i promotori della Società Fotografica Italiana fondata a Firenze nel 1889. A oggi sono stati rinvenuti 19 cataloghi di vendita che attestano la sua produzione, editi tra il 1865 e il 1932. Se è datato al 1863 il primo catalogo commerciale <sup>-11</sup>, ma che non risulta rintracciabile, il primo disponibile alla consultazione, e fino a oggi inedito, risale al 1865, con il titolo *Catalogo della Pinacoteca Universale, grandiosa raccolta fotografica d'insigni dipinture disegni ecc.* <sup>-12</sup>, in cui l'aggettivo "universale" dichiara quella 'vocazione enciclopedica' considerata peculiare anche per la produzione coeva Alinari <sup>-13</sup> assieme alla presenza di ben 1088 soggetti. Probabilmente, almeno per quanto riguarda i soggetti conservati all'estero, si tratta di fotografie eseguite da altri fotografi: se prendiamo l'esempio del Louvre, gli studi testimoniano che negli anni Sessanta gli ingressi dei fotografi erano limitati a quei pochi già ritenuti esperti, come Charles Marville. Inoltre, l'analisi dei documenti degli Archives des Musées Nationaux, fatta da Laure Boyer, non ha rilevato l'ingresso di fotografi italiani in quest'epoca. A rafforzare l'idea che queste prime fotografie dei soggetti esteri non fossero di mano di Brogi, si aggiunge il fatto che egli avesse iniziato la sua attività negli anni Cinquanta proprio vendendo fotografie realizzate da altri <sup>-14</sup>.

Dopo questa edizione bisognerà attendere il 1874 per un nuovo catalogo, nel quale il fotografo si concentra principalmente su soggetti fiorentini <sup>-15</sup>. Il frontespizio dichiara che le fotografie sono tratte dagli originali: si tratta di 498 soggetti tratti dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, dai disegni e i dipinti degli Uffizi, dagli affreschi del Chiostro dello Scalzo, dal Palazzo Medici Riccardi, dal Campo Santo di Pisa, dalla Regia Pinacoteca di Torino, dalla Galleria Moderna di Palazzo Pitti e, per concludere, un'appendice di soggetti ritraenti piante e frutta. Per quanto riguarda i soggetti dell'Accademia, accenniamo brevemente alla

documentazione presente nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, luogo in cui Brogi riversa l'intera collezione di soggetti riprodotti, ben 404 fotografie: "Con la lettera si allega n. 332 fotografie dei quadri da me riprodotti le quali unite alle 72 rimesse già il 27 marzo formano il totale della mia collezione in cagione di due copie per ogni soggetto" <sup>-16</sup>. Il catalogo del 1874 è seguito da altri quattro cataloghi (tre nel 1876 e uno nel 1878) che, come vedremo, concordano cronologicamente coi lasciti delle doppie copie al museo. Tuttavia la ricerca su Brogi si estende fino al 1881: sono questi, infatti, gli anni in cui Giacomo incrementa la propria attività, lasciando traccia nelle carte dell'archivio storico delle Gallerie Fiorentine con almeno quindici fascicoli che ben si prestano a fare da campione per la nostra indagine. Tali pratiche riguardano sia richieste di permesso per fotografare il patrimonio artistico, sia attestazioni del deposito della doppia copia obbligatorio per regolamento dal 1867.

La prima pratica rintracciata in archivio risale al 1875 e tratta della richiesta di permesso per fotografare nelle Gallerie e in San Marco <sup>-17</sup>. Tale produzione coincide con i due cataloghi monografici editi da Brogi l'anno seguente, dedicati rispettivamente agli Uffizi e al Museo di San Marco <sup>-18</sup>.

Nel febbraio del 1877 Brogi dichiara di aver inviato agli Uffizi, "in conformità con le direttive ministeriali", due copie di ciascun negativo eseguito nella galleria <sup>-19</sup>.

Tuttavia, nei documenti relativi alle pratiche del 1875 e del 1877 non sono resi noti i soggetti che il fotografo aveva intenzione di ritrarre, fatto che non consente di compiere controlli mirati sul patrimonio fotografico a disposizione nell'Archivio Storico. È invece l'operazione successiva nelle Gallerie, quella del 1878, a fornirci un caso adeguato a testare il metodo d'incrocio delle tre fonti: documento d'archivio, fotografia, catalogo del fotografo. Si tratta dell'autorizzazione a fotografare nella Galleria Palatina per la quale Brogi aveva specificato un breve elenco di soggetti:

—

Vista la domanda del Sig. Brogi di poter riprodurre in fotografia i quadri: la Madonna della Seggiola, la Madonna del Granduca, la Madonna del Baldacchino, la Madonna del Morillo, la Madonna di Tiziano, la Bella di Tiziano, il Concerto di Giorgione, io le do facoltà di concedere al Brogi quel permesso; il quale dovrà incominciare ad avere effetto dopo che l'Alinari avrà finito la stessa operazione, ed avvertendo di non rimuovere i quadri o almeno quelli di maggior pregio. Ella abbia ancora la compiacenza di avvisare quel fotografo che egli deve di tutte quelle copie fotografate concedere due copie, una pel Ministero ed una per le Gallerie.

Il Ministro <sup>-20</sup>

—

Nel medesimo anno – siamo nel 1878 – è pubblicato un nuovo catalogo di vendita, in cui le opere di Palazzo Pitti rappresentano una novità

tra i soggetti offerti dalla ditta <sup>-21</sup>. Inoltre, nel marzo del 1879, Brogi effettua un versamento di 101 fotografie al museo:

—  
La Direzione scrivente accusa ricevimento alle SS. LL. delle 53 fotografie testé spedite e delle altre 48 inviate precedentemente, giusta la disposizione del Regolamento approvato dal Ministero intorno alle riproduzioni di capi d'arte <sup>-22</sup>.

—  
Lo stesso giorno, il 20 marzo del 1879, il direttore delle Gallerie scrive al Ministro avvisandolo dell'invio di 70 fotografie, realizzate da diversi fotografi che lo scrivente aveva richiamato all'ordine per non aver depositato la doppia copia dopo aver realizzato negativi da oggetti delle collezioni fiorentine. Una traccia importante questa che testimonia la circolazione di fotografie d'arte tra i tre interlocutori, fotografo, museo e Ministero: "La maggior parte di dette fotografie furono ritirate da me con invito speciale ai fotografi che non avevano soddisfatto ancora l'obbligo loro. Altre esistevano già eppur esse in doppio esemplare nell'Archivio di questa direzione" <sup>-23</sup>.

La pubblicazione del nuovo catalogo di vendita determina quindi la data d'ingresso delle rispettive fotografie in archivio. Ma andiamo per ordine. Effettivamente, dal controllo svolto sulla documentazione fotografica dell'Archivio Storico, sono emerse 4 fotografie dei sette soggetti elencati nella lettera sopra citata: si tratta di stampe all'albumina su carta sottile di medio formato, i cui numeri nella didascalia editoriale corrispondono al numero d'ordine nel catalogo <sup>-24</sup>. La *Madonna della Seggiola* corrisponde nel catalogo al numero d'ordine 2905 (fig. 1): la fotografia conservata alle Gallerie è montata su un supporto in carta e quindi non sono visibili eventuali tracce sul verso. Invece sul supporto compare, tra varie altre note manoscritte, il timbro a inchiostro "Ufficio Ricerche della Soprintendenza Archeologica, Belle arti e Paesaggio di Firenze" <sup>-25</sup>.

La *Madonna del Granduca* compare anch'essa per la prima volta nel catalogo del 1878, come conferma il numero 2832 nella didascalia editoriale, analogo a quello d'ordine nel catalogo. Sul verso della fotografia (fig. 2) compaiono due timbri a inchiostro "Ufficio Ricerche" e "Archivio delle RR. Gallerie di Firenze".

Stessa lettura per la *Madonna del Baldacchino* (numero di catalogo 2837) e per il *Concerto di Tiziano*, all'epoca ancora attribuito a Giorgione (2836). Della *Bella di Tiziano* non è presente in archivio la riproduzione dell'intero dipinto inserito in catalogo nel 1878, ma un particolare della testa che entrerà in catalogo successivamente e che risulta ancora presente in quello del 1903 (2948<sup>a</sup>), mentre non sono state rintracciate né la *Madonna* di Tiziano né la *Madonna* del Murillo.

Nel caso specifico emerge quindi, come inizialmente supposto, la consonanza tra le diverse fonti esaminate, a dimostrazione del sistema di relazioni che s'instaurò in quegli anni tra i musei e i fotografi. Stando alla documentazione dell'Archivio Storico, l'attività dei Brogi riprende



**01**

**Brogi,**  
*Raffaello: dettaglio della  
 Madonna della Seggiola,*  
 1878.

Stampa all'albumina,  
 24,5 × 19,2 cm.

Firenze, ASGF, dossier  
 "Raffaello Inv. Palatina".

Riproduzione su  
 concessione del Ministero  
 per i Beni e le Attività  
 Culturali



**02**

**Brogi,**  
*Raffaello: Madonna del  
 Granduca,* 1878.

Stampa all'albumina,  
 25 × 19,4 cm, dettaglio  
 didascalico.

Firenze, ASGF, dossier  
 "Raffaello Inv. Palatina".

Riproduzione su  
 concessione del Ministero  
 per i Beni e le Attività  
 Culturali

nell'estate del 1880 con due richieste corredate di note sui soggetti da ritrarre. Questa pratica è composta da sei lettere manoscritte e un telegramma inviato da Brogi al Ministero della Pubblica Istruzione con la richiesta trascritta: concerne due istanze di permesso per dipinti e statue delle gallerie, la prima di luglio in cui si elencano cinque opere di Rubens e una di Bachiacca, e la seconda di agosto in cui si dichiara una lista di tredici dipinti di antichi maestri e capolavori quali quelli di Botticelli, Andrea del Sarto, Mantegna e Leonardo da Vinci<sup>-26</sup>. L'anno seguente, presenta istanza per fotografare otto opere di cui deposita subito le riproduzioni. Nel febbraio del 1881 i fotografi Brogi richiedono di poter fotografare tre soggetti: il Crocifisso affrescato da Perugino nel refettorio dell'ex convento di Santa Maria Maddalena; un altro Crocifisso affrescato da Beato Angelico in San Marco e il San Sebastiano del Sodoma esposto agli Uffizi<sup>-27</sup>. Per tutto il decennio i rapporti tra i fotografi Brogi e le Gallerie Fiorentine proseguiranno<sup>-28</sup>.

#### **4. Gli oggetti fotografici dell'Archivio Storico delle Gallerie, indicatori di un patrimonio più vasto: il Regio Archivio Fotografico degli Uffizi**

Si potrebbero dunque condurre altre verifiche sull'attività Brogi, poiché la documentazione è ricca di spunti. Tuttavia a questo punto ritengo più opportuno focalizzare l'attenzione sul patrimonio fotografico presente nell'Archivio Storico per approfondirne l'analisi materiale e la sua valenza storica, poiché è la prima volta che tali documenti vengono esaminati nel loro contesto sedimentale. Ho concentrato l'attenzione sulle albumine su carta sottile, la tecnica di stampa più diffusa dall'età del collodio. Cosciente del potenziale epistemologico degli oggetti fotografici<sup>-29</sup>, nelle fotografie ho cercato di individuare, oltre alle tecniche e ai supporti, anche le tracce indicative di determinati ambiti di produzione e d'uso. Sono emersi numerosi indizi riscontrabili sul *verso* della fotografia, spesso indice di impieghi e destinazioni che l'oggetto fotografico ha subito nel tempo. La presenza di timbri è frequente: alcuni confermano l'appartenenza della fotografia alle Gallerie, altri denotano una diversa provenienza, ad esempio da un archivio privato quale la fototeca del conte Carlo Gamba<sup>-30</sup>, oppure l'archivio Filippo Rossi, pertinente all'omonimo funzionario<sup>-31</sup>. Vi sono fotografie di produzione privata come quelle degli stabilimenti fotografici Alinari, Brogi, Jacquier, Mannelli, oppure realizzate dalla stessa Soprintendenza, in un arco cronologico che va dagli anni Settanta dell'Ottocento fino a tutto il Novecento. Si profila così un patrimonio diversificato, per tipologia e provenienza, che di seguito analizzerò attraverso un campione scelto allo scopo di rispondere al quesito già posto da Costanza Caraffa – “che cosa documentano effettivamente queste fotografie?”<sup>-32</sup> – a cui potremmo aggiungere: che cosa documentano oggi?.

È necessario fare un passo indietro e riprendere un tema fin qui solo accennato e relativo al fatto che le fotografie depositate per obbligo dai fotografi hanno contribuito almeno in parte alla sedimentazione di quei patrimoni fotografici che oggi costituiscono gli archivi di documentazione

iconografica dei musei e dei gabinetti fotografici delle Soprintendenze. Nelle fotografie rintracciate nell'Archivio storico delle Gallerie Fiorentine, plurime sono le tracce presenti sul *verso*, attestanti i vari passaggi amministrativi e le sedi conservative all'interno delle Gallerie, ad esempio quelli relativi a "G. Firenze", "R. Galleria di Fir.", "Archivio delle R. R. Gallerie di Firenze", "R. Soprintendenza all'arte medioevale e moderna per la Toscana (Ufficio Catalogo) Firenze", "Soprintendenza per i beni artistici e storici – Firenze – Ufficio Ricerche" –<sup>33</sup>.

Oltre ai timbri, che possono aiutare a individuare una più esatta cronologia delle stampe fotografiche sulla base delle denominazioni di musei e uffici, la traccia che più colpisce è la nota manoscritta a inchiostro di un numero, talvolta seguito dal nome del fotografo, dall'indicazione dell'artista e del titolo dell'opera d'arte quando l'immagine è sprovvista di didascalia. Il numero manoscritto, nei casi qui contemplati, non corrisponde né al numero d'inventario del dipinto all'interno del museo, né al numero d'ordine del catalogo commerciale del fotografo. Pertanto ho deciso di approfondire la questione analizzando un campione selezionato delle fotografie Brogi: si tratta del gruppo di soggetti raffaelleschi della Galleria Palatina, di cui fa parte anche la fotografia della *Madonna del Granduca* di cui si è già parlato (fig. 2). La scelta di Raffaello sta nell'ordine della quantità di opere del maestro presenti nelle Gallerie e dunque nella relativa documentazione catalografica tale da costituire un valido campione d'indagine. I faldoni di Raffaello consultati nello schedario sono due: "Raffaello Palatina Ritratti" che comprende i dossier di 7 opere con all'interno 7 fotografie di Brogi e "Raffaello Inv. Palatina" che comprende i dossier di 7 opere in cui si conservano 11 fotografie Brogi. In questo secondo faldone si trova anche il dossier de *La Muta*, in realtà esposta all'epoca agli Uffizi.

Presenteremo le fotografie, inserite nel fascicolo intitolato "Inv. Raffaello Palatina" conservato nello schedario dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, descrivendo prima il *verso* e seguendo l'ordine progressivo del numero manoscritto a inchiostro sul margine basso. Si tratta di 7 stampe all'albumina che per dimensione, qualità della carta e della stampa, caratteristiche tipografiche delle didascalie editoriali e per il numero d'ordine del soggetto nel catalogo commerciale appartengono alla produzione Brogi degli anni Settanta e Ottanta –<sup>34</sup>.

Il *verso* della prima fotografia (fig. 3) porta il numero manoscritto "1044", due timbri a inchiostro – quello della "Soprintendenza ai Beni Artistici" e quello dell'"Archivio delle Regie Gallerie" (posto in una doppia cornice circolare) – nonché l'annotazione manoscritta "Palatina n. 94". Si tratta di un dettaglio del dipinto della *Madonna dell'Impannata*, coi volti della Vergine e del bambino, che secondo il numero "2940a", riportato nella didascalia editoriale, entra nel catalogo Brogi dopo il 1878 ed è ancora presente nel 1903 –<sup>35</sup>.

Il *verso* della seconda fotografia (fig. 4) reca il numero manoscritto "1045" e il timbro dell'"Archivio delle Regie Gallerie": si tratta del dettaglio del ritratto del San Giovannino nella *Madonna dell'Impannata*

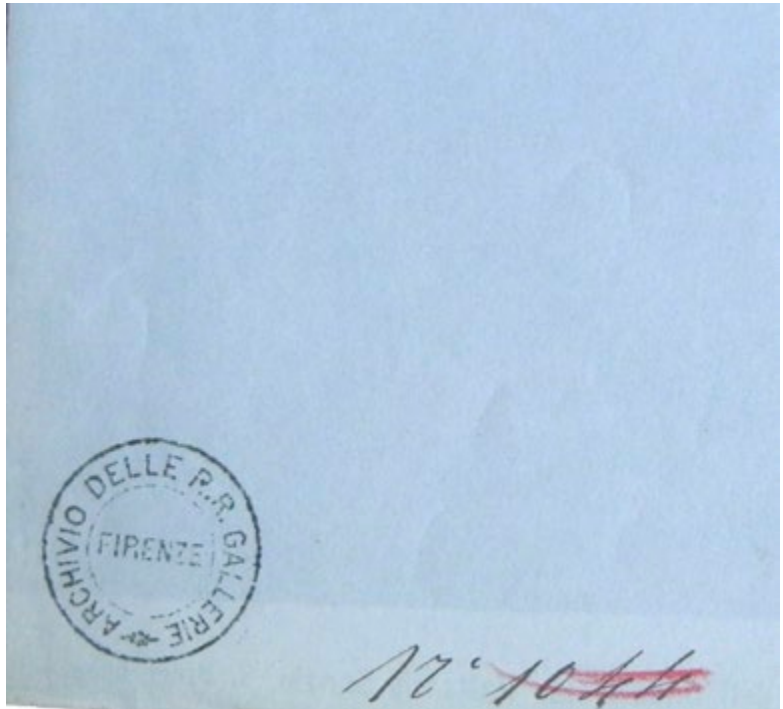
### 03

#### **Brogi,**

*Raffaello: Madonna dell'Impannata, 1878.*

Stampa all'albumina, 25,1 × 19,4 cm, dettaglio del verso.

Firenze, ASGF, dossier "Raffaello Inv. Palatina".  
Riproduzione su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



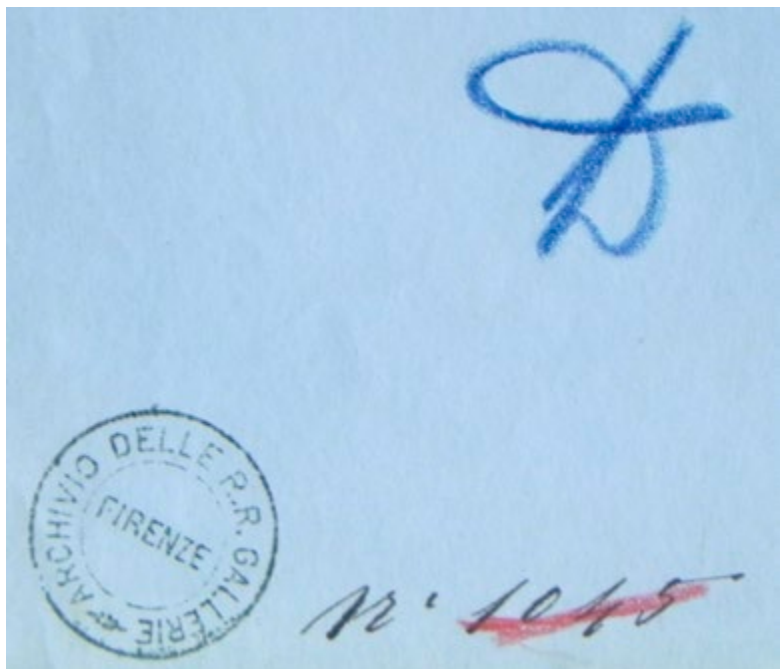
### 04

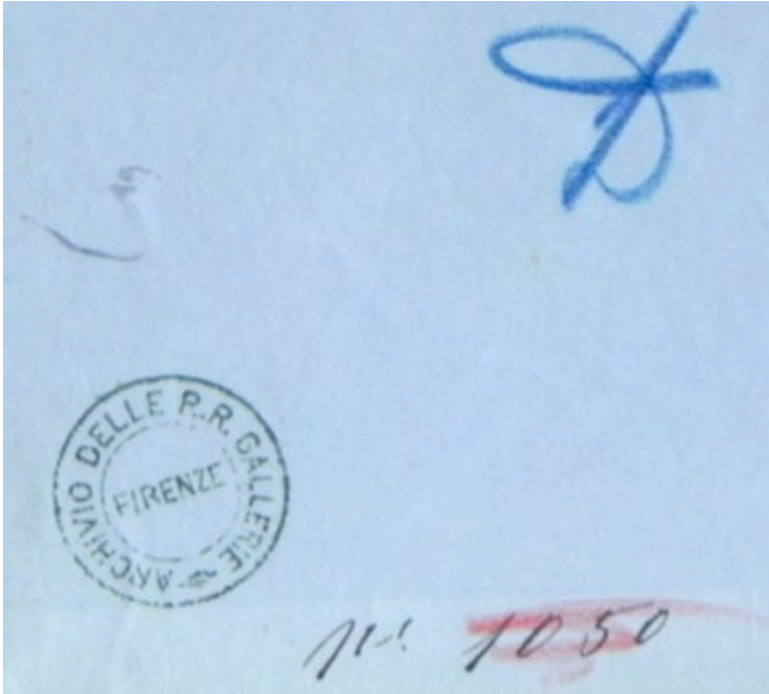
#### **Brogi,**

*Raffaello: Madonna dell'Impannata dettaglio di San Giovannino, 1878.*

Stampa all'albumina, 25,2 × 19,5 cm, dettaglio del verso.

Firenze, ASGF, dossier "Raffaello Inv. Palatina".  
Riproduzione su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali





**05**

**Brogi,**

*Raffaello: dettaglio della  
Madonna del Baldacchino,  
1878.*

Stampa all'albumina,  
25,1 × 19,4 cm, dettaglio  
del verso.

Firenze, ASGF, dossier  
"Raffaello Inv. Palatina".  
Riproduzione su  
concessione del Ministero  
per i Beni e le Attività  
Culturali



**06**

**Brogi,**

*Raffaello: particolare della  
Madonna del Baldacchino,  
1878.*

Stampa all'albumina,  
25,1 × 19,4 cm, dettaglio  
del verso.

Firenze, ASGF, dossier  
"Raffaello Inv. Palatina".  
Riproduzione su  
concessione del Ministero  
per i Beni e le Attività  
Culturali



che, con il numero d'ordine "7905", entra in catalogo successivamente al 1878 ed è ancora presente nel 1903 <sup>-36</sup>.

La fotografia che riporta il numero "1047" è la riproduzione del dipinto *Madonna della Seggiola*; con il numero in didascalia editoriale "2905a" entra anch'essa in catalogo successivamente al 1878 e si attesta nel catalogo di inizio Novecento <sup>-37</sup>. Il numero "1048" compare sul verso della fotografia della *Madonna del Granduca* (fig. 2). Entrambe le fotografie sono segnate sul verso dal timbro dell'"Archivio delle RR. Gallerie di Firenze" e da quello dell'"Ufficio Ricerche".

Le fotografie con numero manoscritto "1050" e "1052" (figg. 5-6) corrispondono a due dettagli del dipinto *Madonna del Baldacchino*: la prima è il particolare della Madonna in trono col bambino, che di nuovo porta sul verso il timbro dell'"Archivio delle Regie Gallerie" e lo stesso vale per la seconda, il particolare dei due angioletti che leggono il cartiglio con la musica ai piedi del baldacchino. Le due fotografie portano, rispettivamente, il numero d'ordine "2937" e "2936a": entrambe entrano in catalogo nel 1878 <sup>-38</sup>. L'ultima fotografia (fig. 7) reca sul verso una didascalia manoscritta a inchiostro che comprende il numero d'inventario: "Brogi N° 1053 Ritratto di donna Uffizi Raffaello". Vi figurano altri quattro timbri a inchiostro, relativi alla "Regia Galleria di Firenze", all'"Archivio delle RR. Gallerie di Firenze", alla "Regia Soprintendenza all'arte medioevale e moderna per la Toscana (Ufficio Catalogo) Firenze" e all'"Ufficio Ricerche". Tra varie note manoscritte, in diversa grafia e corrispondenti a momenti differenti, una didascalia a matita, evidentemente più recente, dichiara "Raffaello, La muta, Urbino" <sup>-39</sup>.

Come accennato, dato che i numeri manoscritti presenti qui considerati non appartengono né al numero d'inventario del dipinto nel museo, né al numero d'ordine del catalogo di vendita, ho supposto che essi possano rinviare all'inventario delle fotografie entrate al museo e che siano stati assegnati al momento dell'ingresso della fotografia o, con maggiore probabilità, al momento dell'organizzazione dell'Archivio Fotografico da parte di Corrado Ricci e della conseguente inventariazione delle fotografie precedentemente acquisite.

Per legittimare questa ipotesi è necessario soffermarsi sulla nascita dell'archivio. Nel 1904, la stampa estera annunciava l'istituzione di un archivio fotografico nelle Gallerie di Firenze, innovativa operazione già sperimentata a Milano col Ricetto Fotografico della Pinacoteca di Brera <sup>-40</sup>. Scriveva il "Boston Evening Transcript" il 16 novembre 1904, a proposito delle iniziative attuate da Corrado Ricci agli Uffizi:

—

As for the reference library, not only shall it contain all kinds of books, periodicals and pamphlets relating to art, but will be supplemented by an archive of photographic documents, reproductions of works of art the world over [...]. Several thousands of photographic documents are already being classified, and probably before next spring a part at least of the library and archives will be in working order <sup>-41</sup>.

—



a.

**07**

**Brogi,**

a. *Raffaello: La muta*, 1878.

Stampa all'albumina,

24,4 × 18,5 cm, *recto*.

Firenze, ASGF, dossier

"Raffaello Inv. Palatina".

Riproduzione su

concessione del Ministero

per i Beni e le Attività

Culturali

b. *Verso della fotografia*

con timbri e note

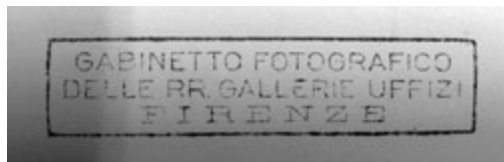
manoscritte



b.

## 08

Due timbri a inchiostro rinvenuti su fotografie dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (1904). Riproduzione su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali



La notizia della nuova direzione delle Gallerie Fiorentine era giunta fin negli Stati Uniti e ancor prima in Europa, dove già in gennaio si commentava:

—  
Monsieur Ricci s'efforcera surtout d'obtenir de la maison du Roi quelques nouvelles galeries. Dans l'une d'elles il placera des portraits actuellement relégués dans les combles, dans trois autres les dessins qui seront montrés au public par des expositions successives; et, dans la dernière, des collections de photographie <sup>-42</sup>.

—  
Si può ben pensare che le fotografie depositate dalla ditta Brogi facessero parte di queste collezioni fotografiche, considerato che nel secondo Ottocento la ditta aveva depositato direttamente alle Regie Gallerie circa seicento stampe <sup>-43</sup>.

Un'ultima traccia presente su alcune delle fotografie dello schedario dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine confermerebbe l'esistenza, nell'ambito di una stessa entità, di due diverse sezioni organizzate e articolate secondo precise e distinte funzioni: l'Archivio fotografico e il Gabinetto fotografico. A essi corrispondono i rispettivi timbri (fig. 8), che possono trovarsi anche insieme sulla stessa fotografia, presumendo che sia stata prodotta dal Gabinetto e conservata in Archivio storico <sup>-44</sup>.

A questo proposito, era stato lo stesso Ricci a dichiarare che il suo progetto prendeva avvio come una raccolta: nel documento a stampa del novembre del 1903 (pubblicato con grande solerzia considerando che l'incarico di Direttore gli era stato assegnato in ottobre), Ricci proponeva la costituzione di un archivio fotografico, ovvero di un luogo di raccolta di materiali fotografici a uso di artisti e studiosi:

—  
In tale deposito si raccoglierebbero, nel maggior numero possibile, fotografie d'opere d'arte, di luoghi, d'avvenimenti, di persone ragguardevoli in ogni campo dello scibile [...]. Ora domando: perché non istituire agli Uffizi un Archivio fotografico, dove un materiale, vantaggioso tanto agli artisti quanto ai dotti, trovi una sede pubblica e un ordinamento

pratico, per autori e per materie? Né si creda che l'istituzione presenti grandi difficoltà. Essa intanto può trovar sede nel Palazzo degli Uffizi vicino alle Gallerie, alla Biblioteca, e all'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti della Toscana: ed avere il suo ispettore e il suo orario. Ma per formare una prima raccolta di fotografie con le principali collezioni e perché questa possa ampliarsi, ricorro all'aiuto della S. V. Ill.ma, aiuto di consiglio, d'obblazioni, di doni di fotografie, ritraenti qualsiasi oggetto artistico o luogo o monumento <sup>-45</sup>.

—  
Si può ben pensare che il Gabinetto di produzione di fotografie sia stato istituito contestualmente o a seguito della fondazione dell'Archivio, come conseguenza fisiologica della sentita necessità di dotare i musei di un patrimonio visivo a servizio dello studio non solo delle opere presenti nelle collezioni, ma anche di quelle presenti nel territorio e delle cose d'arte nel senso più ampio del termine <sup>-46</sup>.

Fra Seicento e Settecento, il collezionismo del gran principe Ferdinando de' Medici è stato definito policentrismo artistico e teso a modernizzare l'ambiente fiorentino con acquisti che talvolta non si rivelarono capolavori, data la smania di attribuzione ai grandi artisti. Il caso più significativo è quello dei ben 19 dipinti attribuiti a Tiziano, allora copiati e incisi, dei quali, in verità, oggi soltanto due sono confermati dalla critica: *l'Adorazione dei pastori* e *la Venere di Urbino* <sup>-47</sup>. Lo slancio che aveva accompagnato la committenza di campagne incisorie nei musei era stato segnato senza dubbio dal desiderio dei granduchi collezionisti di ostentare la ricchezza dei propri patrimoni artistici, in funzione di un riconoscimento del loro valore non soltanto culturale ma anche politico con lo scopo di "riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni" <sup>-48</sup>.

Alla metà dell'Ottocento, invece, quando la fotografia entrò ufficialmente nelle Gallerie, non venne strumentalizzata dai direttori dei musei così come lo era stata l'incisione da parte del gran principe Ferdinando e di Cosimo III nel secolo precedente. Al contrario, la fotografia incontrò una certa resistenza, fino al veto imposto dal Ministero della Pubblica Istruzione di riprodurre i dipinti delle collezioni pubbliche fiorentine <sup>-49</sup>. Tale divieto – su cui lo stesso Ministero, come abbiamo visto, ebbe un ripensamento promulgando il 14 ottobre del 1867 il decreto che regolamentava le attività fotografiche nei musei pubblici – era dettato dalla volontà del Ministro di non creare un precedente problematico. Da una parte, il divieto mirava infatti a salvaguardare l'incolumità dei quadri, che sarebbe stata messa a rischio se si fosse iniziato a staccarli sovente dalle pareti per metterli in condizione di luce migliore per essere fotografati. Dall'altra parte, l'intento era quello di preservare la pratica della copia pittorica delle opere: lasciando libero accesso ai fotografi, si sarebbe avuto infatti un "danno irreparabile di molti artisti che vivono in sul copiare" <sup>-50</sup>. Come possiamo capire, il rapporto tra i fotografi e gli enti preposti alla tutela del patrimonio era complesso, al punto che tranne puntuali occasioni, tra gli anni Sessanta e Settanta,

la fotografia entrò nei musei fiorentini non per volere dei conservatori, che probabilmente la guardavano con sospetto, ma grazie all'iniziativa privata degli stabilimenti fotografici, che condussero le proprie campagne in piena autonomia.

Nei fatti, era mutato il concetto di museo, ormai divenuto pubblico, e si era trasformata la funzione che i patrimoni artistici erano chiamati a svolgere nella società. Il ruolo delle pinacoteche non consisteva più nello sfoggio di ricchezza e potere, così emblematico nei patrimoni d'arte, ma nell'essere specchio dell'identità nazionale, segno della Storia e del primato artistico italiano. Dopo l'Unità del paese, la funzione conservativa, di tutela e didattica dei musei prendeva così il sopravvento rispetto all'esibizione dei poteri del singolo sovrano.

In altre parole, rispetto al Settecento, era venuta meno la committenza. A mio parere, questo vuoto restituisce una delle motivazioni per cui inizialmente ai fotografi fu rifiutato o quantomeno ostacolato l'ingresso nelle raccolte museali. Questi ostacoli non scaturivano solo da questioni tecniche e di valutazione della qualità dell'immagine, o da una questione riferita alla sterile meccanicità della camera oscura rispetto all'esecuzione della copia eseguita dall'artista, ma anche dal fatto che sul momento non si avvertiva la necessità di acquisire uno strumento di riproduzione delle opere del museo, seppur capace di accompagnare queste istituzioni nella modernità. Semmai, vi era la necessità di proteggere un patrimonio riconosciuto come bene nazionale e tutelare il mercato tradizionale delle copie.

Ciò nonostante, la volontà dei fotografi di far circolare sul mercato riproduzioni di determinati soggetti artistici a uso e consumo di artisti, conoscitori e semplici viaggiatori prevaricò sui timori e sulle reticenze degli organi preposti alla tutela delle collezioni pubbliche. Gli stabilimenti fotografici, con il loro sistema di produzione nell'ambito della fotografia d'arte, trovarono a Firenze, in una figura lucida e recettiva come Corrado Ricci, colui che alla volta del nuovo secolo seppe cogliere ed enfatizzare la funzione pubblica della fotografia a servizio degli studi, dell'arte e del moderno ruolo del museo <sup>-51</sup>.

—  
*Note*

<sup>-1</sup> L'articolo di Marta Binazzi, pubblicato in questo stesso fascicolo (Binazzi 2019), tratta specificatamente dei regolamenti e dell'identificazione delle collezioni fotografiche degli Uffizi.

<sup>-2</sup> La notizia della circolare ministeriale è presente in una lettera manoscritta da parte del Ministero della Pubblica Istruzione al Direttore delle Regie Gallerie rilevata nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine.

Cfr. #MPI 1867a. Come riportato da Chiara Migliorini (Migliorini 1994, p. 46), la circolare era pervenuta anche all'Accademia di Belle Arti di Firenze.  
<sup>-3</sup> Sul tema dei cataloghi commerciali, oltre a

Tomassini 2003, si veda il recente volume Cavanna / Mambelli 2019 e al suo interno, sul tema specifico della fotografia agli Uffizi, cfr. Naldi 2019.

– 4 Sulla storia degli archivi fotografici delle Soprintendenze si rimanda almeno agli atti di un importante convegno: Spiazzi / Majoli / Giudici 2010, oltre che a: Stanzani / Orsi / Giudici 2001 per il caso bolognese. Per le vicende del Gabinetto fotografico di Giovanni Gargioli cfr. i testi in Marsicola 2014.

– 5 Migliorini 1994, Maffioli 2017.

– 6 Ho effettuato lo spoglio durante le ricerche per il dottorato di ricerca (2014-2017), mirate a individuare i documenti delle attività dei fotografi e dei copisti, inizialmente connesse, individuando circa 300 fascicoli, di cui la metà concerne le attività fotografiche.

– 7 Nella storiografia si annoverano casi noti di non ottemperanza dell'obbligo da parte dei fotografi, come quello della Maison Braun, che sin dal 1866 organizzò sistematicamente campagne fotografiche nei maggiori musei europei e che entrò in contrasto con il Louvre nel 1877, dal momento che lo Stato francese aveva predisposto il primo regolamento sulle attività fotografiche nei musei solo nel 1872: "Peu à peu, un conflit naît entre Braun et l'administration des musées, car l'éditeur néglige très régulièrement de déposer aux archives du musée les deux épreuves des chaque clichés exécuté, tel que l'exige le règlement" (Renié 1999, p. 105).

– 8 Le fotografie oggetto di questo studio non sono state censite nei diversi interventi di Marilena Tamassia (2014a; 2014 c; 2012; 2011; 1996).

– 9 Per la maggior parte queste fotografie risultano sciolte e presentano una ricca testimonianza del proprio percorso sul verso: numerosi sono i timbri e le note manoscritte, cui accenneremo in seguito, che meriterebbero uno studio dedicato per ricostruire la cronologia dei luoghi amministrativi che le hanno accolte nel corso del tempo. Ringrazio Francesca Moschi per il supporto alle ricerche e per avermi indicato la presenza di materiali fotografici all'interno dello schedario.

– 10 Nel 1958, il patrimonio di 50.000 lastre è confluito nell'Archivio Fratelli Alinari. Per la bibliografia su Giacomo Brogi si rimanda a Maffioli / Bietoletti 2014, p. 333; Maffioli 1999; Berselli 1994; Silvestri 1994; Tempesti 1994; Arbib 1882. Il regesto dei cataloghi si trova in buona parte in Maffioli 1996.

– 11 La notizia è riportata nella biografia del fotografo in calce a un catalogo di mostra (cfr. Maffioli / Bietoletti 2014, p. 333).

– 12 Brogi 1865. Un esemplare è conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

– 13 Per il concetto di "vocazione enciclopedica", cfr. Heilbrun 2003, p. 68.

– 14 Sul tema francese cfr. Boyer 2004, Tome II; Boyer 1998, pp. 82-91 e Font-Réaulx (de) 2012. Per l'attività iniziale di Brogi: Maffioli 1996, p. 244.

– 15 Brogi 1874 (ho consultato la copia conservata presso la Biblioteca degli Intronati di Siena).

– 16 #Brogi 1874.

– 17 Cfr. #DRRG 1875.

– 18 Brogi 1876a, Brogi 1876b e Brogi 1876c. I cataloghi di Brogi sono tutti editi in lingua francese, tranne quello del 1865.

– 19 In calce alla lettera specifica le quantità: 14 copie in formato extra (20x25 cm) e 2 copie in formato sopra extra (28x38 cm) (cfr. #Brogi 1877).

– 20 #MPI 1878.

– 21 Brogi 1878. I soggetti tratti dai dipinti della Galleria Palatina e inseriti per la prima volta in catalogo sono in tutto 244.

– 22 #DRRG 1879b.

– 23 Cfr. #DRRG 1879c. Nello stesso fascicolo ci sono altre quattro lettere circolate negli stessi giorni tra Brogi, la Direzione delle Gallerie e il Ministero riguardo la richiesta di permesso di fotografare l'affresco di Domenico Ghirlandaio nel refettorio del Convento di Ognissanti cui il Ministero dà l'avallo per la licenza (cfr. #Brogi 1879; #DRRG 1879a; #MPI 1879; #DRRG 1879d).

– 24 *Madonna della Seggiola, Madonna del Granduca, Madonna del Baldacchino, Concerto di Giorgione* da confrontare con Brogi 1878, p. 27, 18, 30. Questi soggetti saranno ancora in catalogo all'inizio del Novecento con lo stesso numero d'ordine (cfr. Brogi 1903, pp. 38, 48, 53).

– 25 In questa sede non ci addentriamo nello specifico dei timbri rilevati sugli oggetti fotografici poiché è ancora in corso

un'indagine dedicata che potrà chiarire meglio le pertinenze dei vari uffici competenti che, nel tempo, si sono succeduti, e gli spostamenti che le fotografie hanno subito nei vari archivi all'interno delle gallerie.

– 26 #Filza 1880.

– 27 La pratica relativa è costituita da cinque lettere (cfr. #Sovrintendente Bossi Segrez 1881). Nello stesso fascicolo è presente un'altra richiesta: per le statue di Michelangelo dei monumenti ai Medici, per gli affreschi della cappella degli Spagnoli in Santa Maria Novella e per un disegno del quale accludono una fotografia, commissionatogli dal bibliotecario dell'Imperatore di Germania (cfr. #Brogi 1881).

– 28 Ci limitiamo a questo punto a citare i fascicoli in cui si attesta l'attività di Brogi senza entrare nel merito delle singole pratiche, così da fornire un'idea delle consistenze: #Riproduzioni fotografiche 1882; #Brogi 1883; #Filza 1885; #Brogi 1885; #Filza 1886; #Riproduzioni 1887; #Riproduzioni 1888; #Filza 1889.

– 29 Sono certamente numerosi i contributi teorici che applicano l'approccio *Material turn* allo studio della fotografia, di cui Elizabeth Edwards è il principale referente e della quale, per brevità, citeremo: Edwards 2015 e Edwards 2004. Per i contributi collettivi ricordiamo Caraffa 2011. In questo frangente scegliamo di menzionare più nello specifico uno dei testi di Costanza Caraffa che consideriamo tra i più

prossimi alla metodologia applicata. Scrive, infatti, la studiosa: "documentary photographs are documents not only in relation to the object they are intended to document, but also – precisely because photography is not neutral – in relation to a whole series of other aspects that are, whether intentionally or not, registered in them: they are documents, for example, of the contemporary level of the technological development of photography, of the interest of research in a particular theme in a particular period, of different practices of displaying works of art in photographs, of the attributive history of a particular work of art as annotated on the mount of its photograph" (Caraffa 2013, p. 824).

– 30 Timbro a inchiostro "Fototeca Gamba". Carlo Gamba (Firenze 1879 - Ivi 1963), storico dell'arte e collezionista, partecipò al progetto di riordino di Corrado Ricci delle Regie Gallerie Fiorentine (1901-1906), di cui divenne ispettore onorario nel 1907 (cfr. Ginori Lisci 1979; Bigazzi / Todros 2001; Masini 2015).

– 31 Filippo Rossi (Firenze, 1892-1974) fu soprintendente a Firenze dal 1927 al 1962 (cfr. Masini 2015).

– 32 "What do these photographs actually document?" (cfr. Caraffa 2013, p. 825).

– 33 Riportiamo queste diciture a titolo esemplificativo, ribadendo che il necessario lavoro di identificazione dei timbri per ricondurli a una

determinata scansione cronologica è ancora da compiere.

– 34 Nel catalogo del 1878, tra le fotografie tratte dagli originali della Galleria Palatina compaiono 18 opere e 21 soggetti, proposti nei formati extra, super-extra ed extra-grande (cfr. Brogi 1878, pp. 27-28 e 46).

– 35 Purtroppo la copia del catalogo Brogi edito nel 1889, che segue quello del 1878 conservato presso la Biblioteca Marucelliana, non era disponibile per la consultazione al momento della stesura del testo. Mi atterro pertanto al catalogo ancora successivo a nostra disposizione, quello del 1903 (cfr. Brogi 1903, p. 48).

– 36 *Ibid.*

– 37 *Ibid.*

– 38 Cfr. Brogi 1878, p. 27.

– 39 Si ricorda che questo ritratto di Raffaello, dopo essere stato trasferito da Palazzo Pitti e da villa di Poggio a Caiano, era entrato agli Uffizi nel 1773. Nel 1927 era stato donato alla Galleria Nazionale delle Marche, dove si trova tutt'oggi, come opera rappresentativa del maestro urbinato.

– 40 Sul tema si rimanda alla bibliografia specifica: Serena 2017; Ghibaudi 2012; Bonetti 2010 e Miraglia / Ceriana 2000.

– 41 Cfr. #Bernardy 1904.

– 42 Les musées 1904.

– 43 Per la consistenza dei lasciti della ditta Brogi si rimanda all'articolo di Marta Binazzi edito in questo stesso numero di "RSF. Rivista di studi di fotografia".

– 44 Timbri sul verso di una fotografia conservata nel faldone "Gallerie. Piante e Vedute. Recenti

Acquisti”, Materiale Iconografico, Serie IX, sottoserie Firenze / Musei n. 170, Archivio Giovanni Poggi – Firenze, ASGF.  
– 45 #Ricci 1903. Il documento di Ricci è stato interamente trascritto e pubblicato in Tamassia 2011, nota 1, p. 73 e ancora in Tamassia 2014c, nota 3, pp. 87-88.  
– 46 Il Gabinetto Fotografico è stato oggetto di studi da parte di Marilena Tamassia per cui si rimanda ai suoi contributi: Tamassia 2014a; Tamassia 2014b; Tamassia 2014c; Tamassia 2012; Tamassia 2011; Tamassia 1996.

– 47 Cfr. Borroni Salvadori 1982.  
– 48 Come recita il titolo di *Ibid.*  
– 49 Il MPI aveva imposto al DRRG di vietare a Giacomo Brogi di fotografare nella Galleria degli Uffizi nel luglio del 1867. Tuttavia, la direzione del museo concesse sia a Brogi che agli Alinari il permesso di riprodurre i disegni degli antichi maestri ma in numero limitato, continuando a vietare la riproduzione dei dipinti a chiunque (cfr. #MPI 1867b).  
– 50 *Ibid.*  
– 51 Ringrazio l’Archivio Storico delle Gallerie

Fiorentine per la disponibilità nel mettere a disposizione il materiale oltre che per la preziosa assistenza durante le ricerche e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali per aver concesso la pubblicazione delle fotografie. L’articolo, redatto nell’estate nel 2019, ha trovato conferma, in alcune sue ipotesi, nel ritrovamento da parte della Soprintendenza del Regio Archivio Fotografico degli Uffizi. L’Archivio è attualmente oggetto di un progetto d’inventariazione supervisionato dalla dott.ssa Valentina Conticelli.

- Arbib 1882** Giacomo Arbib, *Di Giacomo Brogi fotografo, la sua vita e le sue opere*, Roma, Roma Artistica, 1882.
- Berselli 1994** Silvia Berselli, *Le ‘specialità artistiche’ della casa Giacomo Brogi. I grandi formati per la riproduzione delle opere d’arte*, in “AFT. Rivista di storia e fotografia”, n. 20, 1994, pp. 4-5.
- Bigazzi / Todros 2001** Isabella Bigazzi / Rossella Todros (a cura di), *Lo sport in passerella. Figurini sportivi nella collezione Gamba*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Marucelliana, 2001), Firenze, Nardini, 2001.
- Binazzi 2019** Marta Binazzi, *Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l’accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906*, in “RSF. Rivista di studi di fotografia”, 10, 2019, pp. 10-35.
- Bonetti 2010** Maria Francesca Bonetti, *Il collezionismo fotografico nelle istituzioni: una necessità o una scelta?*, in Francesco Faeta / Giacomo Daniele Fracapane (a cura di), *Forme e modelli. La fotografia come modo di conoscenza*, atti del convegno (Noto, 2010), Roma-Messina, Corisco Edizioni, 2010, pp. 53-62, disponibile anche in <<http://www.coriscoedizioni.it/wp-content/uploads/2013/10/Forme-e-Modelli.-La-fotografia-come-modo-di-conoscenza.pdf>> (15.07.2019).
- Borroni Salvadori 1982** Fabia Borroni Salvadori, *Riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni: il Settecento a Firenze*, in “Nouvelles de la République des lettres”, n. 1, 1982, pp. 7-71.
- Boyer 1998** Laure Boyer, *Adolphe Braun 1812-1877 et la reproduction photographique des œuvres d’art*, thèse Université de Strasbourg, sous la direction de Eric Michaud, 1998 (consultata presso il Cabinet des estampes et de la photographie, BNF, Paris).

---

Bibliografia



- Boyer 2004** Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIX siècle en France 1839-1919*, thèse de doctorat Université de Strasbourg, sous la direction de Roland Recht, 2 voll., 2004 (consultata presso la Bibliothèque du Musée d'Orsay, Paris).
- Brogi 1865** Giacomo Brogi, *Catalogo della Pinacoteca Universale. Grandiosa raccolta fotografica d'insigni dipinture, disegni ecc. edita in tre differenti formati*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1865.
- Brogi 1874** *Catalogo delle fotografie riprodotte dagli originali. Quadri, Affreschi, Disegni, ecc.*, Firenze, Stabilimento Giuseppe Civelli, 1874.
- Brogi 1876a** Giacomo Brogi, *Reproductions d'après les originaux de la Pinacothèque de Milan (Palais Brera), II livraison*, Florence, Établissement Joseph Civelli, 1876.
- Brogi 1876b** Giacomo Brogi, *Reproductions d'après les originaux de la Galerie de Florence (Uffizi), III livraison*, Florence, Établissement Joseph Civelli, 1876.
- Brogi 1876c** Giacomo Brogi, *Reproductions d'après les originaux du Musée de St. Marc de Florence, IV livraison*, Florence, Établissement Joseph Civelli, 1876.
- Brogi 1878** Giacomo Brogi, *Catalogue des photographies publiées par la maison Giacomo Brogi de Florence, première partie tableaux, fresques, dessins*, Florence, Établissement Civelli, 1878.
- Brogi 1903** Giacomo Brogi, *Catalogue des reproductions en photographies publiées par la Maison Giacomo Brogi*, Florence, 1903.
- Caraffa 2011** Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, atti delle conferenze (Londra e Firenze, 2009), Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2011.
- Caraffa 2013** Costanza Caraffa, *Documentary Photographs as Objects and Originals*, in Ulrich Großmann / Petra Krutisch (a cura di), *The Challenge of the Object*, atti del convegno (Norimberga, 2012), t. 3, Nürnberg, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012, pp. 824-827.
- Cavanna / Mambelli 2019** Pierangelo Cavanna / Francesca Mambelli, *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, atti del convegno (Bologna 2018), Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2019.
- Edwards / Hart 2004** Elizabeth Edwards / Janice Hart (a cura di), *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London, Routledge, 2004.
- Edwards / Morton 2015** Elizabeth Edwards / Christopher Morton (a cura di), *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London, Bloomsbury, 2015.
- Font-Réaulx (de) 2012** Dominique de Font-Réaulx, *Peinture & Photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Flammarion, 2012.
- Ghibaudi 2012** Cecilia Ghibaudi, *Il ricetta fotografico della Pinacoteca di Brera: nascita e formazione di un Archivio Fotografico nell'Ottocento*, in Maria Fratelli / Francesca Valli (a cura di), *Musei nell'Ottocento alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, atti delle giornate di studio (Milano, 2010), Torino, Allemandi, 2012, pp. 425-436.
- Ginori Lisci 1979** Leonardo Ginori Lisci, *Count Carlo Gamba, a Florentine Gentleman of Former Times*, in "Apollo", n. 110, 1979, pp. 108-113.
- Heilbrun 2003** Françoise Heilbrun, *Alinari e Nègre*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari fotografi a Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 57-69.

- Les musées 1904** *Les musées de Florence*, in "Gazette de Liège" 18 janvier 1904, ritaglio consultato in Serie Studi Busta 19, Fascicolo 123, Sotto fascicolo 3, Fondo Corrado Ricci, Biblioteca Classense, Ravenna.
- Maffioli 1996** Monica Maffioli, *Il BelVedere. Fotografie e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, SEI, 1996.
- Maffioli 1999** Monica Maffioli, *La stereoscopia nella produzione degli stabilimenti fotografici dei Fratelli Alinari e di Giacomo Brogi*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 30, 1999, pp. 36-40.
- Maffioli 2017** Monica Maffioli, "Del metodo del fare e del metodo del vedere": *la fotografia all'Accademia di Belle Arti di Firenze nella seconda metà dell'Ottocento*, in Cristina Frulli / Francesca Petrucci (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Firenze negli anni di Firenze capitale 1865-1870*, atti del convegno (Firenze, 2015), Firenze, Edizioni dell'Assemblea, Consiglio Regionale Toscana, 2017, pp. 337-361.
- Maffioli / Bietoletti 2014** Monica Maffioli / Silvestra Bietoletti (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), Firenze, Giunti, 2014.
- 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.
- Masini 2015** Marta Masini, *Archivi in biblioteca. Le carte di Filippo Rossi e del Conte Carlo Gamba*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing, 2015.
- Miglierini 1994** Chiara Miglierini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 19, 1994, pp. 43-51.
- Miraglia / Ceriana 2000** Marina Miraglia / Matteo Ceriana (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 2000), Milano, Electa, 2000.
- Naldi 2019** Chiara Naldi, *I dipinti "fuori luogo" nel catalogo Alinari del 1863. Criteri di selezione nella prima campagna fotografica agli Uffizi*, in Pierangelo Cavanna / Francesca Mambelli, *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, atti del convegno (Bologna 2018), Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2019, pp. 287-311.
- Renié 1999** Pierre-Lin Renié, *Braun vs Goupil et quelques autres histoires. La photographie au Musée du Louvre au XIX siècle*, in "État des lieux", n. 2, 1999, pp. 97-151.
- Serena 2017** Tiziana Serena, *Le musée d'art comme lieu d'autorité pour l'archive photographique. Le cas italien au tournant du XX siècle*, in *Musées de photographies documentaires*, num. mon. di "Transbordeur", n. 1, 2017, pp. 50-61.
- Silvestri 1994** Silvia Silvestri, *Lo Studio Brogi a Firenze. Da Giacomo Brogi a Giorgio Laurati*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 20, 1994, pp. 9-32.
- Spiazzi / Majoli / Giudici 2010** Anna Maria Spiazzi / Luca Majoli / Corinna Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti del convegno (Venezia, 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010.

- Stanzani / Orsi / Giudici 2001** Anna Stanzani / Oriana Orsi / Corinna Giudici (a cura di), *Lo spazio il tempo le opere. Il catalogo del patrimonio culturale*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 2001-2002), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2001.
- Tamassia 1996** Marilena Tamassia, *Il Gabinetto Fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze*, in Sauro Lusini (a cura di), *Fototeche e archivi fotografici. Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*, atti del convegno (Prato, 1992), Prato, Archivio Fotografico Toscano, 1996, pp. 355-358.
- Tamassia 2011** Marilena Tamassia (a cura di), *Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico 1904-1919*, Livorno, Sillabe, 2011.
- Tamassia 2012** Marilena Tamassia, *Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico. Seconda parte 1904-1922*, Livorno, Sillabe, 2012.
- Tamassia 2014a** Marilena Tamassia (a cura di), *Attività del Gabinetto Fotografico 1916-1940*, Livorno, Sillabe, 2014.
- Tamassia 2014b** Marilena Tamassia (a cura di), *Ieri. I musei. Allestimenti storici dei musei fiorentini nelle immagini del Gabinetto Fotografico*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2014-2015), Livorno, Sillabe, 2014.
- Tamassia 2014c** Marilena Tamassia, *La documentazione delle sculture di Michelangelo nel Gabinetto Fotografico della Soprintendenza fiorentina*, in Maffoli / Bietoletti 2014, pp. 78-89.
- Tempesti 1994** Fernando Tempesti, *I Brogi al tempo dei Brogi*, in "AFT. Rivista di storia e fotografia", n. 20, 1994, pp. 74-77.
- Tomassini 2003** Luigi Tomassini, *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del "bel paese" fra cultura e mercato*, in Carlo Arturo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *I fratelli Alinari fotografi a Firenze, 150 anni che illustrano il mondo, 1852-1920*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 147-215.

---

*Fonti archivistiche*

- #Bernardy 1904** A. Bernardy, *Rearranging the Florentine Galleries. A Work of Great Art Importance*, in "Boston Evening Transcript", 16 novembre 1904, p. 16, ritaglio consultato nel Fondo Corrado Ricci, Serie Studi Busta 19, Fascicolo 123, Sotto fascicolo 3, Biblioteca Classense, Ravenna.
- #Brogi 1874** Giacomo Brogi, *al sig. L. Merciai*, lettera ms., Firenze, 13 agosto 1874. Firenze, ASABA, Filza 1874 f. 13.
- #Brogi 1877** Giacomo Brogi e figlio, *Al cav. G. Campani*, lettera ms., Firenze, 14 febbraio 1877. Firenze, ASGF, Filza 1877 A f. 31.
- #Brogi 1879** Giacomo Brogi e figlio, *All'Ill.mo Signore Commissario Straordinario delle Gallerie e Musei di Firenze*, lettera ms., Firenze, 13 marzo 1879. Firenze, ASGF, Filza 1879 B f. 93.
- #Brogi 1881** Brogi, *Al sovrintendente*, lettera ms., Firenze, 6 giugno 1881. Firenze, ASGF, Filza 1881 A Galleria degli Uffizi f. 15.
- #Brogi 1883** *Brogi Giacomo chiede di riprodurre in fotografia alcuni nostri originali*, Inventario Firenze, ASGF, Filza 1883 A Galleria degli Uffizi f. 113.
- #Brogi 1885** *Brogi fotografo riproduzioni di opere d'arte*, Inventario Firenze, ASGF, Filza 1885 Affari generali f. 26.
- #DRRG 1875** DRRG di Firenze, *al Sig. Giacomo Brogi Fotografo di Firenze*, lettera ms., Firenze, 16 luglio 1875, Firenze, ASGF, Filza 1875 B f. 91.

- #**DRRG 1879a** DRRG di Firenze, *Al signor Ministro delle Pubblica Istruzione*, lettera ms., Firenze, 14 marzo 1879, Firenze, ASGF, Filza 1879 B f. 93.
- #**DRRG 1879b** DRRG di Firenze, *Al Sig. Giacomo Brogi*, lettera ms., Firenze, 20 marzo 1879, Firenze, ASGF, Filza 1879 B f. 93.
- #**DRRG 1879c** DRRG di Firenze, *Al Ministro della Pubblica Istruzione*, lettera ms., Firenze, 20 marzo 1879, Firenze, ASGF, Filza 1879 B f. 93.
- #**DRRG 1879d** DRRG di Firenze, *Al sig. curato della Chiesa di Ognissanti*, lettera ms., Firenze, 22 marzo 1879, Firenze, ASGF, Filza 1879 B f. 93.
- #**Filza 1880** Filza 1880 B f. 127, lettere mss. Firenze, ASGF.
- #**Filza 1885** Filza 1885 Direzione f. 34, lettere mss. Firenze, ASGF.
- #**Filza 1886** Filza 1886 Affari generali f. 9, lettere mss. Firenze, ASGF.
- #**Filza 1889** Filza 1889 E, Affari generali, f. 15, lettere mss. Firenze, ASGF.
- #**MPI 1867a** MPI, *al Signor Direttore delle Gallerie Fiorentine*, lettera ms., Firenze, 14 ottobre 1867, Firenze, ASGF, Filza 1867 f. 107.
- #**MPI 1867b** MPI, *Al sig. Direttore delle RR. Gallerie di Firenze*, lettera ms., Firenze, 27 luglio 1867, Firenze, ASGF, Filza 1867 A f. 83.
- #**MPI 1878** MPI, *Al sig. Direttore delle RR. Gallerie di Firenze*, lettera ms., Roma, 9 febbraio 1878, Firenze, ASGF, Filza 1878 A f. 31.
- #**MPI 1879** MPI, *All'incaricato della Direzione delle regie gallerie e musei di Firenze*, lettera ms., Firenze, 21 marzo 1879, Firenze, ASGF, Filza 1879 B f. 93.
- #**Ricci 1903** Corrado Ricci, *Archivio Fotografico*, foglio a stampa, Firenze, ASGF, Filza 1903, fascicolo 41.
- #**Riproduzioni 1887** *Riproduzioni di opere d'arte di questi istituti, eseguite dai fotografi Sig. Giacomo Brogi, Fratelli Alinari, G. Paganori e altri*, Inventario, Firenze, ASGF, Filza 1887 Affari generali f. 3.
- #**Riproduzioni 1888** *Riproduzioni degli oggetti d'arte delle RR. Gallerie e Musei eseguite dai Fotografi Braun Ad., Bruckmann Federigo, Brogi Giacomo, Borgiotti Giuseppe, Fineschi Guido, Giannini Egidio, Richter*, Inventario, Firenze, ASGF, Filza 1888 Affari generali f. 2.
- #**Riproduzioni fotografiche 1882** *Riproduzioni fotografiche di Brogi*, Inventario, Firenze, ASGF, Filza 1882 D f. 303.
- #**Sovrintendente Bossi Segrez 1881** Sovrintendente Bossi Segrez, *Al Ministro della Pubblica Istruzione*, lettera ms., Firenze, 7 febbraio 1881, Firenze, ASGF, Filza 1881 A Galleria degli Uffizi f. 15.



# La fotografia nel museo d'arte a fine Ottocento: sovrapposizioni e occasioni per una rinnovata filologia visiva. Alcuni spunti

## Abstract

The article deals with the effects of photography on the practices of art historians, focusing on some German cases. Photography, defined by Paul de Saint-Victor in 1887 as the “musée en action de l’art européen,” offered unprecedented opportunities for a renewed visual philology. Yet this evolution was more complex and less unidirectional than is generally thought. The illustrated publications of Gustav Scheuer in the 1860s attest to different ways of manipulating photographic images and illuminate the connections between photography and comparative methods, which initially concerned the relationships between original paintings and photographs much more than those among paintings themselves.

## Keywords

CONNOISSEURSHIP; ART HISTORY; HISTORY OF PHOTOGRAPHY; SECOND HALF OF 19TH CENTURY; MUSEUMS; GERMANY; PHOTOGRAPHIC ALBUM; VISUAL PHILOLOGY; FLORENCE

**“T** hat photography can be justifiably called one of the founding fathers of modern art history”<sup>-1</sup> è fatto da sempre dato pacificamente per scontato. È indubbio che, pur tenendo conto dei noti limiti tecnici, specialmente per quanto riguarda la resa dei dipinti, nei primi decenni dopo la sua invenzione, le potenzialità del mezzo furono prontamente avvertite dagli esperti. Scriveva già nel 1865 Herman Grimm che pochi anni dopo avrebbe ricoperto la prima cattedra berlinese di storia dell’arte:

—  
 Wer war früher im Stande die Reproduktion eines Gemäldes, alle Skizzen dazu, alle Stiche danach, alle Studien dafür auf demselben

Tische ausbreiten und ruhig und unbeirrt vergleichen zu können? Wer war so toll früher, sich dem Gedanken hinzugeben, es sei doch eine schöne Sache, die Reihenfolge aller Werke eines großen Meisters vereinigt vor sich zu sehn? -<sup>2</sup>.

—

La possibilità di confronti immediati, e non affidati alla memoria o ai vari metodi di annotazione (testuale e visiva) fino ad allora in uso, abbinata all'agio di una meditata analisi di dettagli formali, è *leitmotiv* di molte riflessioni del tempo, seppure, inizialmente, soprattutto in riferimento alle fotografie tratte da disegni. Nel 1867 un altro storico dell'arte prussiano, Wilhelm Lübke, salutava una nuova serie di riproduzioni di disegni del Louvre, ad opera di Adolphe Braun, proprio sottolineando l'importanza che la disponibilità sempre più ampia di questi materiali rivestiva per uno studio della storia dell'arte comparativa ("vergleichende Kunstgeschichte"). Usando proprio lo stesso termine di Grimm, rimarcava fiduciosamente che, nel momento in cui fossimo stati in grado di dispiegare ("ausbreiten") davanti a noi, tramite le fotografie, tutti i tesori dell'arte grafica, avremmo avuto il pieno possesso di un materiale, la cui valutazione scientifica avrebbe portato sicuramente a nuove scoperte -<sup>3</sup>. Si trattava di nuove modalità e di nuove potenzialità per l'esercizio di una rinnovata filologia visiva. Le opportunità di lettura delle opere, se continuavano a sacrificare i dati ricavabili solo da una visione diretta, come quelli di tipo tecnico o relativi alla fattura materiale, erano corroborate per gli storici dell'arte da un incremento del patrimonio visivo, ora facilmente disponibile sul loro tavolo di lavoro -<sup>4</sup>: la comparazione, il confronto immediato, di serie avvertite come omogenee diventavano parole chiave di un approccio visivo precedentemente affidato solo ai mezzi di traduzione incisoria.

Già negli anni Sessanta, da Berlino che diventerà sempre più negli anni seguenti luogo di produzione della fotografia dedicata alle opere d'arte, Grimm non solo proponeva, su modelli britannici, una società votata alla documentazione fotografica del patrimonio artistico, ma parlava anche di una "biblioteca di fotografie" ("photographische Bibliothek" -<sup>5</sup>). Né mancava di sottolineare come ciò sarebbe stato alla base di un agognato riconoscimento di scientificità:

—

Lassen wir es so weit kommen, dass Bibliotheken photographischer Blätter da sind, denen nichts fehlt was irgend erreichbar ist, so wird künftig von der modernen Kunstgeschichte in der That wie von einer festbegründeten Wissenschaft die Rede sein können -<sup>6</sup>.

—

E a fronte di una crescente disponibilità e sempre maggior affidabilità del mezzo fotografico nell'età ormai delle lastre alla gelatina al bromuro d'argento, anche Carl Ruland, uno degli organizzatori della famosa e pionieristica impresa raffaellesca del principe Alberto, nel 1887, in una prefazione al celebre catalogo di una delle maggiori ditte fotografiche del tempo, quella di Adolphe Braun -<sup>7</sup>, riscontrava un

—

vollkommener Umschwung in dem Studium der Kunstgeschichte..., wenn dasselbe dem mehr oder weniger feinsinnigen Dilettantismus entzogen, auf einer festen Basis vergleichender Kritik aufgebaut, und damit zu einer andern Disziplinen ebenbürtigen Wissenschaft erhoben wurde <sup>-8</sup>.

—

L'impressione diretta, la trascrizione soggettiva, il ricordo labile venivano soppiantati dalla mediazione fotografica:

—

Wie ganz anders heute, wo es dem Forscher möglich ist, von allen wichtigeren Gemälden und Zeichnungen zuverlässige Nachbildungen auf seinen Reisen mit sich zu führen, das ganze Material zu Hause in der Ruhe auf dem Arbeitstische zu vereinigen und zu prüfen! <sup>-9</sup>

—

Contemporaneamente, da un osservatorio come quello italiano che lamentava ancora poco aggiornato, Adolfo Venturi, nella stessa sede editoriale, fiduciosamente indicava nella fotografia non solo uno strumento ormai imprescindibile per il lavoro dello storico dell'arte-conoscitore, ma anche le riconosceva un'assoluta garanzia di oggettività. "Inventata la fotografia, la critica fece un gran passo" <sup>-10</sup> – scriveva: si potevano ora gettare basi più solide per la disciplina.

Sembra però opportuno riflettere meglio sul nesso fra l'attività dei conoscitori, in particolare di coloro che anche prima dell'avvento della fotografia avevano esercitato una filologia visiva, e l'apporto della fotografia in questo esercizio dell'occhio, un nesso forse più complesso e meno lineare di quanto l'entusiasmo di Venturi e dei suoi predecessori non lasci trasparire. Il tema è già stato posto con chiarezza; ad esempio da Dorothea Peters che alcuni anni fa tuttavia rimarcava la difficoltà, pur in presenza di numerose attestazioni d'importanza, di precisare quale ruolo le fotografie avessero svolto nel concreto della pratica quotidiana degli storici dell'arte e ne individuava il motivo nella facilità con cui queste erano subito diventate, quasi naturalmente ("proprio perché era così naturale"), parte integrante della loro attività di ricerca <sup>-11</sup>. A una riprova più immediata si prestava bene il caso, ad ogni modo più tardo, di Giovanni Morelli, sia per la disponibilità di un nutrito carteggio – a partire dalla fine degli anni Settanta – con l'amico e discepolo Jean Paul Richter, sia soprattutto perché l'approccio para-scientifico di Morelli, con l'estrapolazione di dettagli formali significativi, si adattava particolarmente alle potenzialità di comparazione puntuale offerte dalla fotografia <sup>-12</sup>.

Il nesso fra attività concreta dei conoscitori e uso della fotografia non può prescindere dalla considerazione del rapporto di quest'ultima con la cultura del museo, del museo d'arte in particolare. Lo ha adombrato la stessa Peters, riferendosi però agli ultimi anni dell'Ottocento <sup>-13</sup>. Del resto, di questo nesso troviamo chiare tracce anche nel succitato catalogo del 1887 di Braun, importante operazione di natura commerciale a spettro internazionale e che individuava un pubblico



ideale negli addetti ai lavori e nei conoscitori. Non a caso, a parte la riproposta dell'introduzione di Paul de Saint-Victor (mancato nel 1881) al catalogo del 1880, il nutrito numero di nuove prefazioni rispecchia l'apertura europea in quanto esse furono affidate a quattro figure che, seppur con titoli ed esperienze diversi, erano importanti esponenti della disciplina storico artistica: oltre al francofortese Carl Ruland, *magna pars* nell'impresa raffaellesca del principe Alberto, si trattava di Henry Jouin<sup>-14</sup>, archivistica di formazione, ma esperto di storia della scultura, di John C. Robinson, già conservatore del South Kensington Museum e fra i fondatori del Burlington Fine Arts Club, e di Adolfo Venturi, astro nascente della storia dell'arte italiana. Già Paul de Saint-Victor, che era stato consulente di Braun, celebrando le imprese della ditta alsaziana aveva sottolineato come "armé de son procédé, M. Adolphe Braun entreprit la conquête de tous les Musées" e soprattutto dei più inaccessibili gabinetti di disegni e stampe<sup>-15</sup>. Dal canto suo, Jouin, aggiornando la prefazione di Saint-Victor, si attardava a elencare i musei, oltre che qualche esposizione temporanea (come quella dell'Académie des Beaux-Arts di Berlino del 1883) di cui la fotografia poteva contribuire efficacemente a "perpétuer le souvenir"<sup>-16</sup>, mentre Ruland, se menzionava anche le campagne fotografiche sulle sculture di Parigi, Roma e Firenze e quelle della Cappella Sistina e delle Stanze raffaellesche, sottolineava però l'importanza centrale, dal 1880 in poi, soprattutto di quelle al Prado (con 400 fotografie) e all'Ermitage, alla galleria di Dresda, allo Städelisches di Francoforte e nei musei inglesi<sup>-17</sup>. Faceva eco John Charles Robinson che aggiungeva come i musei prima preclusi a un pubblico più vasto, ora fossero aperti virtualmente a tutti<sup>-18</sup>. Non si trattava però solo di individuare i musei come serbatoi naturali per la produzione di fotografie, né di sottolineare la funzione di democratizzazione della fotografia nei riguardi del patrimonio museale, ma – come proponeva Jouin – di una vera e propria sovrapposizione fra fotografia e museo. In particolare, egli sottolineava che le prime due fra le sezioni in cui era suddiviso il catalogo del 1887, cioè la sezione relativa ai dipinti e quella relativi ai disegni, "constituent le plus étonnant Musée que l'on puisse rêver"<sup>-19</sup>. Ancora: preconizzando quasi un ribaltamento di ruoli fra musei e documentazione fotografica, quindi fra istituzione con scopi educativi, oltre che di rappresentanza, e quella che si può a queste date definire industria culturale, Paul de Saint-Victor aveva affermato:

—  
Encore quelques années et la maison de Dornach concentrera toutes les merveilles de la main humaine. Elle sera le centre de la propagation, et comme le Musée en action de l'art européen<sup>-20</sup>.  
—

### **...mit anderer Schärfe zu Leibe gehen als früher...**

L'entusiasmo per l'oggettività della resa fotografica inizialmente aveva coinvolto principalmente il settore della riproduzione di disegni conservati in musei e collezioni private, anche se non è senza interesse notare

che, stando alla relazione di Ernst Becker e Carl Ruland sulla “Raphael Collection” del Principe Alberto <sup>-21</sup>, fu proprio una prima serie di fotografie dei dipinti raffaelleschi sparsi per l’Europa, commissionata alla fine del 1852, a porsi come il motore di un’impresa che, se era il portato della incontrastata fortuna dell’artista, poteva avvalersi di una monografia, come quella di Johann David Passavant, unanimemente salutata come il più compiuto frutto di una *connoisseurship* basata su un’ampia e accurata analisi autoptica delle opere <sup>-22</sup>. Una prima raccolta di fotografie dalle opere pittoriche di Raffaello, promossa dal principe Alberto, avrebbe infatti permesso un confronto puntuale con i disegni di Raffaello presenti nella Royal Collection:

—  
What lessons in art, too might not be learned by placing aside any one of his pictures an original sketch of its composition, which he [Raphael] abandoned in consequence of his subsequent studies, that led him to adopt a totally different arrangement of the principal figures! <sup>-23</sup>

—  
Se poter penetrare, tramite il riscontro con i disegni preparatori, nel processo genetico delle opere dipinte e meglio comprenderle sembrava lo scopo principale della raccolta, Becker e Ruland non mancavano di sottolineare, discutendo della classificazione e della questione della genuinità dei disegni, il valore – apparentemente inaspettato – delle fotografie proprio nel campo della *connoisseurship*:

—  
a result which was at first quite unexpected can scarcely fail to arise from the extensive collection of authentic representations of works ascribed to Raphael. Spurious drawings and compositions will doubtless display their true character when they are thus clearly brought into comparison with the unquestionable productions of the master <sup>-24</sup>.

—  
Pochi anni dopo, nel 1870, un esperto conoscitore di disegni come Robinson aveva sottolineato la rivoluzione che l’invenzione della fotografia aveva prodotto in quel settore, in cui la tecnica di riproduzione aveva potuto esercitarsi subito con ottimi risultati e, rispetto alla riproduzione dei dipinti, assai precocemente. Nell’introduzione al catalogo (non illustrato) dei disegni di Michelangelo e Raffaello presenti nelle collezioni di Oxford, scriveva:

—  
But the invention of photography has in our own time effected an entire revolution: the drawings of the ancient masters may now be multiplied virtually without limit: and thus, what was before a practical impossibility, namely, the actual comparison of the numerous dispersed drawings of any particular master, has become quite practicable <sup>-25</sup>.

—  
Nel caso invece dello studio dei dipinti, l’impatto della fotografia fu inevitabilmente più lento per la più complicata messa a punto di una

tecnica di rilevazione affidabile: all'impossibilità di mantenere i rapporti tonali nella traduzione in bianco e nero dei colori, continuamente lamentata nelle riviste del tempo anche da chi – come Gustav Friedrich Waagen, il direttore del Museo di Berlino – era gran fautore e difensore del nuovo mezzo <sup>-26</sup>, si aggiungeva la difficoltà di operare con le luci naturali e di dover spostare i dipinti in luoghi più adatti alle riprese. In questo campo, dunque, l'impatto della fotografia nelle pratiche concrete dei conoscitori, nelle analisi puntuali e nelle comparazioni, non fu così immediato come in quello dei disegni. Lo fu però soprattutto nelle aspirazioni, ora sì sempre più pressanti, a verifiche puntuali. È infatti in primo luogo l'esigenza di un costante processo di verifica quello che la disponibilità per quanto ancora limitata per qualità e quantità della documentazione fotografica sembra aver subito innescato. Significativo di questo approccio, così attento alla validazione fornita dall'evidenza visiva, è quanto affermava, sempre nel 1865 in *Über Künstler und Kunstwerke* Grimm, affrontando questioni di datazione e di attribuzione relative alla lunetta con la *Deposizione di Cristo* della Cattedrale di S. Martino a Lucca; questioni che gli scaturivano dalla lettura comparata dei testi di Carl Schnaase e di Crowe-Cavalcaselle, in cui questa specifica opera era discussa, ma non illustrata <sup>-27</sup>. In mancanza di adeguata documentazione visiva, non restava, secondo lui, che lasciare in sospeso il giudizio:

—  
Denn wie sollen sich diesem Zwiespalt gegenüber diejenigen verhalten welche weder einen Abguß noch eine gute Photographie des Werkes vor Augen haben? Es würde unkritisch und unwissenschaftlich sein, zwischen beiden Autoren zu wählen ohne selbst geprüft zu haben <sup>-28</sup>.

—  
Interessante da questo punto di vista è, nell'ambito della scultura, l'abbinamento della fotografia con la ben più antica, ma meno maneggevole, pratica del calco. Infatti, a proposito del pulpito di Ravello, discutendo la *vexata quaestio* delle origini di Nicola Pisano e sempre commentando le opinioni di Schnaase e di Crowe-Cavalcaselle, Grimm rincarava:

—  
Denn was nützt das vorhandene Material? Wer ist im Stande diesen Ausführungen zu folgen? Sehen ist die erste Bedingung wo es sich um solche Entscheide handelt, und unsere Sammlungen bieten wenig für das Auge, dies wenige hier besonders unbrauchbar <sup>-29</sup>.

—  
Fino ad elencare puntualmente le pezze d'appoggio indispensabili per dirimere la questione attributiva, con una lista in cui i calchi dei riquadri dei pulpiti di Ravello, Pisa e Siena sono integrati da fotografie che potessero rendere il "Totalanblick" ("veduta complessiva"). Diversamente che per le sculture, per i dipinti era inevitabile fare ricorso solo alle fotografie proprio in virtù di questo nuovo approccio che imponeva – parafrasando Grimm – di accostarsi ai fenomeni con un'acutezza

diversa da prima: cioè, di non pronunciarsi su trascrizioni nel caso delle epigrafi, se non se ne aveva almeno una imitazione davanti agli occhi, o su semplici disegni da opere di scultura, se non si disponeva di calchi. Lo stesso valeva per l'arte moderna per la quale occorreva una collezione di materiali che solo la fotografia avrebbe potuto fornire:

—  
Und da sich ein Mittel gefunden hat, derartige Sammlungen zu schaffen, so bleibt nichts übrig als, wenn überhaupt etwas geschehn soll, es anzuwenden. Der Erfolg hat gezeigt dass die Photographie dieses Mittel sei. Durch ihre Hülfe kann herbeigeschafft werden was man bedarf. Sie leistet für Gemälde dieselben Dienste wie der Gyps für die Statuen –<sup>30</sup>.

—  
Se avevano un valore – e nessuno più di Grimm ne era convinto nel momento in cui perora la creazione di una biblioteca di fotografie – certamente andavano utilizzate con grande cautela. Grimm stesso, pur non tematizzandolo, ne dava un esempio eloquente, prendendo a occuparsi della cosiddetta “bella Visconti”, una tavola attribuita a Raffaello di recente fortuitamente tornata sotto l'obbiettivo della critica –<sup>31</sup>. L'opera, oggi considerata di Andrea del Brescianino e conservata al Kunsthaus di Zurigo (Gottfried Keller-Stiftung), era di proprietà di Emil Rothpletz –<sup>32</sup>, allora tenente colonnello dell'esercito prussiano, residente ad Aarau. Il ritratto era stato reso noto tramite una rozza xilografia su alcuni giornali tedeschi, ma Grimm ne aveva ricevuta una prima fotografia. Ne trattò nel numero di settembre-ottobre 1865 di *Über Künstler und Kunstwerke*, dove esordisce affermando: “Der Anblick dieses Blattes stellte eins der wunderlichsten Probleme” –<sup>33</sup>. Sostanzialmente il problema è quello della lettura delle fotografie e delle fallaci impressioni che ne possono derivare. Grimm, infatti, procede col descrivere quanto dalla fotografia è possibile desumere riguardo al dipinto soffermandosi su quei tratti che sono puramente di carattere formale: posizione e atteggiamento, lineamenti del viso, abbigliamento e pannello, letti soprattutto in chiave di chiaroscuro. Nota Grimm:

—  
Was die Photographie besonders auffallend erscheinen lie s, war die Sicherheit der Contoure, der Reiz der leise vorgebeugten Kopfhaltung und das prägnant Individuelle des Blickes und Mundes –<sup>34</sup>.

—  
Non vuole esimersi dall'avanzare alcune ipotesi, dichiarate esplicitamente come tali, sulla cromia:

—  
Dagegen vermuthete ich ein hartes Colorit, die Schatten schwer, die Lichter fett, das Clairobscur undurchsichtig. Ich ahnte auf Bronzino, einen Meister der durch Reinheit der Zeichnung sich oft zu bedeutender Höhe erhebt, dessen Farbe aber, sich immer dem Umriss unterordnend, nichts recht lebendiges hat –<sup>35</sup>.

Quando però può visitare di persona la collezione, il confronto diretto con il dipinto si rivela una sorpresa, smentendo la lettura effettuata sulla fotografia:

—  
Das Stückchen Mantel das der Gestalt [...] über der rechten abgewandten Schulter liegt, ist zinnoberroth. Das Auge des Beschauers wird dadurch afficirt, und fällt es hinterher auf das Antlitz, so glaubt man ein vom zartesten Blass angehauchtes Gesicht vor sich zu haben. Plötzlich aber färbt sich dieses Antlitz; in der That, es erröthet. Dadurch nämlich dass das von ihm allmählig ganz befangene Auge jenes Rot vergisst, während der tief dunkelgraue Hintergrund zu wirken beginnt, noch mehr, indem eine fast unmerkliche Beimischung von Graugrün, das dem die Wange umziehenden Schatten, zumal aber der in zarter Dämmerung liegenden Partie zwischen Augenbraue und Augenlid beigemischt ist, sich geltend macht, beginnen die Wangen sich mehr und mehr zu erwärmen, bis ein einziges Dazwischenleuchten des Mantels die Wirkung wieder aufhebt und das Spiel von neuem beginnen läßt <sup>-36</sup>.

—

Con analogo piglio ed entusiasmo, lo sguardo successivamente si spostò, con analoghi risultati, su altri dettagli, come ad esempio l'abbigliamento. L'esame autoptico non consente peraltro a Grimm di sciogliere l'incertezza dell'attribuzione (che oscilla tra Leonardo e Sebastiano del Piombo, per tornare poi a riposizionarsi su Raffaello), tanto che alla fine – come aveva già fatto nel caso della *Deposizione* di Lucca – decide di demandare un'attribuzione definitiva a occhi meglio allenati. Tuttavia, al netto dell'impalcatura retorica di questa messa in scena, funzionale anche a valorizzare il dipinto del Kunsthaus di Zurigo, resta la consapevolezza delle ambiguità e degli equivoci cui la fotografia può indurre e di una necessaria cautela nel suo uso. Archiviata la prima fotografia, dichiarata non soddisfacente – “nicht brauchbar” – Grimm promette di pubblicarne una migliore, commentando: “Es kommt bei einem Gemälde sehr viel darauf an wie es aufgenommen wird” <sup>-37</sup>. Probabilmente si trattava della fotografia all'albumina, dello stabilimento fotografico Gysi di Aarau, montata sulla pagina del catalogo illustrato della collezione di Emil Rothpletz pubblicato nel 1866 <sup>-38</sup>, in cui nella scheda relativa all'opera si prendevano a prestito da Grimm le suggestioni più letterarie ed elogiative della sua descrizione, ma comunque si segnalava: “Le tableau va être gravé par le célèbre artist Mr. Weber de Bâle, la photographie n'étant de loin pas suffisante de rendre sa beauté” <sup>-39</sup>.

### **Manipolazioni fruttuose**

In questi primi anni in cui si sperimenta l'uso della fotografia nella pratica storico-artistica il gioco che viene a instaurarsi fra l'antica tecnica di traduzione (l'incisione nelle sue varie declinazioni) e il nuovo procedimento è continuo e se ne può seguire agevolmente il diagramma anche

tramite lo spoglio delle riviste d'arte. Nella pratica del lavoro editoriale questo gioco diventa a volte intrigante. È il caso, agli inizi degli anni Sessanta, della serie dei fortunati album monografici di artisti antichi, pubblicati da Gustav Schauer secondo una scelta che, per quanto riguarda gli *Old Masters*, ha attirato l'attenzione di studiosi che si sono occupati del rapporto fra produzione editoriale illustrata e processi di canonizzazione dell'arte europea nella seconda metà dell'Ottocento <sup>-40</sup>. Rilegati con una certa eleganza, gli album erano composti generalmente da una più o meno ampia prefazione e da schede relative alle opere riprodotte. I testi furono affidati a una schiera composita di autori: non solo uomini di museo, come Gustav Frierich Waagen e Heinrich Gustav Hotho <sup>-41</sup>, ma anche docenti di storia dell'arte, come Wilhelm Lübke, che nel 1862 da un anno insegnava al Politecnico di Zurigo, Friedrich Eggers, che nel 1863 era stato chiamato all'Accademia di Berlino, e Alfred Woltmann, che avrebbe iniziato la sua attività universitaria dal 1867. Accanto agli storici dell'arte si trovano però anche altri autori, come Hugo von Blomberg, poeta e pittore che nel 1867 aveva pubblicato la terza edizione del manuale di Kugler <sup>-42</sup>, Titus Ullrich, che negli anni Cinquanta era stato critico artistico e teatrale della *Nationalzeitung*, e Adolf Stahr, scrittore e storico letterario che aveva pubblicato lavori su Goethe e Lessing <sup>-43</sup>; a loro furono richiesti i testi relativi, rispettivamente, a Correggio, Murillo e Raffaello <sup>-44</sup>.

Fra coloro che si occupavano professionalmente di storia dell'arte, Waagen inaugura la serie con l'album di Leonardo (1861) <sup>-45</sup> e firma in seguito quello su uno dei suoi cavalli di battaglia, Rubens (1864) <sup>-46</sup>. Hotho fornirà i testi per gli album di Van Eyck (1862) <sup>-47</sup> e di Dürer (1864) <sup>-48</sup>, illustrato da fotografie tratte quasi esclusivamente da incisioni e non da dipinti. Lübke fu l'autore dei contributi su Michelangelo (1862) <sup>-49</sup>, Tiziano (1861) <sup>-50</sup> e Paolo Veronese (1862) <sup>-51</sup>, Eggers di quelli su Rembrandt (1863) e Van Dyck (1864) <sup>-52</sup>, mentre al più giovane Woltmann fu naturalmente affidato Holbein (1865) <sup>-53</sup>.

Questi album possono servire come cartina al tornasole della complessità della situazione e della varietà di stimoli apportati dal mezzo fotografico per più motivi: da un lato testimoniano le difficoltà di applicazione della nuova tecnica ai dipinti e le possibili soluzioni alternative; dall'altro simultaneamente propongono, seppur in un'ancora non soddisfacente (avvertita come tale rispetto alle traduzioni a stampa) evidenza visiva, delle modalità di uso e manipolazione dell'immagine fotografica che diventeranno prassi nel lavoro del conoscitore; dall'altro ancora mettono in evidenza come il testo scritto che accompagna le illustrazioni rimanga ancorato a consolidati modi narrativi o descrittivi, senza sfruttare le loro potenzialità comparative, ma al massimo solo accompagnandole, oppure ancora consentendone una verifica *ex post*. Recensendo in maniera molto positiva e sulla base di varie motivazioni la pubblicazione fotografica di Charles Müller di dipinti dell'Ermitage, Waagen così concludeva in riferimento a un importante contributo sul museo da lui stesso da poco dato alle stampe:

—  
Für mich persönlich hat das Erscheinen dieser so gelungenen Veröffentlichung der Kunstschätze jenes Museum noch ein ganz besonderes Interesse, da es eine treffliche Illustration meines Werkes über dasselbe giebt, wodurch jeder Besitzer dieses Buchs in den Stande gesetzt wird, sich zu überzeugen, wie sehr die den darin vorhandenen Kunstschätzen gespendeten, günstigen Kritiken begründet sind <sup>-54</sup>.

—

Per quanto riguarda il primo punto è fondamentale sottolineare che le fotografie di Schauer – come è dichiarato negli album stessi e secondo una prassi molto diffusa in quegli anni <sup>-55</sup> – non erano tratte dai dipinti, ma erano “traduzioni di traduzioni”. Non era un caso isolato: ancora nel 1881 la Photographische Gesellschaft, fondata a Berlino nel 1862, presentava nel suo catalogo una intera sezione intitolata *Classische Bilder nach Zeichnungen* <sup>-56</sup>, sottolineando il valore specialmente per il pubblico non professionista di immagini tratte da incisioni, quindi più piacevoli e armoniose, rispetto alle fotografie da originali che mettevano in luce “die nachgedunkelten Stellen, die Risse, Uebermalungen und andere Mängel” dei dipinti <sup>-57</sup>. In Gran Bretagna, sempre nei primi anni Sessanta, operava con analoghi procedimenti per la Arundel Society il copista Christian Schultz, che usava come base le immagini fotografiche con l'intento però di mettere in evidenza ogni particolarità (e ogni difetto) della superficie pittorica <sup>-58</sup>. Schauer mette in atto questo procedimento sistematicamente. Fin dagli anni Cinquanta egli aveva iniziato una sistematica raccolta di incisioni su rame e acciaio, litografie e disegni da pitture di antichi e moderni maestri, da riprodurre fotograficamente <sup>-59</sup>. Come ha notato Dorothea Peters,

—

paradoxerweise trug die photographische Kunstreproduktion aufgrund ihrer eigenen technischen Schwächen zunächst also erheblich zur Verbreitung von Kupferstichen bei, es kam, nolens volens, zu einer friedlichen Koexistenz, die in einer medialen Übergangsphase beiden Verfahren das Überleben ermöglichte und zum fast unmerklichen, sukzessiven Einschleifen neuer Sehgewohnheiten führte <sup>-60</sup>.

—

Il caso più significativo è quello dell'*Eyck-Album*, dedicato all'altare di Ghent, le cui tavole ponevano molteplici problematiche per una campagna sistematica, data la loro diversa collocazione, le difficoltà di spostarle, sia a Berlino sia a Ghent, e l'accesa cromia dei dipinti. Pertanto, per ottenere un facsimile che rendesse chiaro scuro e profondità, si ritenne che l'unica soluzione fosse quella di una preliminare ripresa fotografica, “so weit es anging” (per quanto possibile, date le difficoltà estrinseche), da utilizzare successivamente come base per una rielaborazione da parte del pittore Arnold Neumann (1836-1920). Questi, lavorando di fronte agli originali con sguardo penetrante e diligente, non solo poté fornire versioni delle tavole che fossero “fotografabili” <sup>-61</sup>, ma anche procedere a un montaggio delle stesse in modo da ricostruire sia

la parte anteriore che la parte posteriore dell'altare: una doppia astrazione che produceva un risultato omogeneo e facilmente leggibile e nello stesso tempo, quasi simbolicamente, la messa in evidenza del lavoro del conoscitore-storico dell'arte che accostava e comparava frammenti dispersi, proponendone una ricontestualizzazione. Lo stesso procedimento si riscontra anche nell'album di Holbein<sup>-62</sup>, dove l'altare di San Sebastiano, allora attribuito a Holbein il Giovane, i cui pannelli nella Galleria di Monaco erano esposti separatamente, viene "rimontato" non solo accostando le fotografie, ma anche in modo da ricreare (o da alludere alla) spazialità dell'insieme. Rispetto a quella che Dorothea Peters ha definito la complicata topografia della "petulante" ("geschwätzig") immagine fotografica, che svela difetti e segreti, l'astrazione e la semplificazione dell'incisione non solo si adattava, come avrebbe rilevato la Photographische Gesellschaft, alle esigenze di un pubblico medio<sup>-63</sup>, ma poteva diventare più eloquente strumento dimostrativo per un discorso storico-artistico attento meno alla materialità dell'opera e maggiormente ai suoi caratteri formali.

L'elemento più interessante però – e si giunge così al terzo punto – è il rapporto che in questi album si instaura fra l'apparato illustrativo e i testi. In questo senso, ci si può anche domandare fino a che punto sia stata la fotografia a rivoluzionare, come generalmente si sostiene, il campo della storia dell'arte, indirizzandola verso una presunta scientificità, e non invece, al contrario, sia stata la *Kennerschaft*, già forgiatasi nelle sue linee generali a metà del secolo specialmente nell'ambito delle grandi collezioni nazionali e del mercato, ad aver prima strumentalizzato il nuovo procedimento e poi averne subito l'influenza in direzione di un approccio sempre più mediato da una traduzione bidimensionale.

Ad esempio, è significativo che quello con cui Hotho presenta l'altare di Gand non sia uno scritto originale, ma sostanzialmente la riproposta di parti di uno studio (peraltro rimasto incompleto) pubblicato in due volumi tra il 1855 e il 1858 con il titolo *Malerschule Hubert's van Eyck nebst Vorgängern und Zeitgenossen*. Ugualmente significativo è che molti di questi testi, ad esempio quelli di Waagen e di Lübke, poterono essere riediti, anche a breve distanza, privi di qualsiasi apparato illustrativo. Quelli di Waagen furono pubblicati nella collezione di *Kleine Schriften* curata nel 1875 da Alfred Woltmann, con la collaborazione di Bruno Meyer e di Carl von Lützow, mentre quelli di Lübke, seppur nel caso di Michelangelo con una rielaborazione, in una sua raccolta di saggi uscita nel 1869. Ciò induce a ipotizzare una sorta di impermeabilità del discorso storico-artistico rispetto a nuovi, possibili modi di lettura introdotti da una considerazione degli apparati illustrativi, o, per converso, a una già ben attestata tecnica descrittiva, elaborata sulla base di una memoria visiva coadiuvata solo dall'uso di stampe di traduzione o di appunti sia testuali sia grafici e che trovava ora solo una sorta di appoggio esterno dall'utilizzazione del mezzo fotografico. Mezzo fotografico che comunque diveniva sempre



più riferimento da indicare. A metà degli anni Settanta, nella postuma raccolta degli scritti di Waagen (che hanno solo rari riferimenti alla documentazione fotografica <sup>-64</sup>), il curatore, Woltmann, propone un aggiornamento proprio su questo versante, segnalando, ad esempio, la disponibilità della campagna di Naya per Mantegna (Padova e Camera degli Sposi), di Alinari per Luca Signorelli (Orvieto) <sup>-65</sup> e le proposte della ditta di Adolphe Braun.

La filologia visiva che si era venuta elaborando nell'ambito di responsabilità museali, in cui le scelte erano ormai da giustificare di fronte all'intera nazione e che scaturiva dalla consuetudine con gli originali, oltre che con le traduzioni a stampa, viene esercitata a livello di lettura della documentazione fotografica stessa. Come vedremo, al di là di entusiasmi per la presunta verosimiglianza della fotografia, per il suo grado di fedeltà rispetto agli originali, pur proclamata a gran voce da molti critici, questo atteggiamento di cautela persisterà presso alcuni conoscitori anche quando i miglioramenti tecnici metteranno a disposizione prodotti maggiormente affidabili. È chiaro che non è sempre così, che le posizioni sono molto sfaccettate e spesso non lineari: ad esempio, rispetto al più meditato approccio di Grimm, Lübke sembra maggiormente disponibile a mettere sullo stesso piano fotografie da originali e fotografie da rielaborazioni che, a loro volta, hanno come base di partenza delle fotografie. Recensendo l'album Schauer di Holbein, ad esempio, non sembra particolarmente attento a sottolineare la natura 'ibrida' delle illustrazioni e nello stesso tempo si mostra incline a utilizzare le 'fotografie' come basi per attribuzioni. Scrive a proposito di una delle più controverse questioni dell'Ottocento, il cosiddetto "Holbein-Streit" (e quattro anni prima della famosa esposizione che avrebbe affiancato originali e fotografie, a ricostruire un profilo completo dell'artista):

—

Es wäre sehr werthvoll, von dem Darmstädter Bilde ebenfalls eine gute Photographie zu besitzen, um dieselbe unmittelbar mit dem Dresdner exemplar vergleichen zu können <sup>-66</sup>.

—

Ugualmente sembra pronto, sulla base della 'fotografia' del quadro raffigurante il Matrimonio mistico di S. Caterina di Lisbona e di un'altra fotografia in suo possesso, a discutere sia la qualità sia l'attribuzione del dipinto:

—

Ob man es aber so ohne Weiteres, wie Förster und Woltmann gethan, dem Holbein zuschreiben darf, erscheint mir doch bedenklich. Die vielen weiblichen Köpfe, die dem köstlichen Werke eine Fülle von Anmuth verleihen, scheinen keineswegs ein so unbedingt Holbeinisches Gepräge zu haben; die bei aller Breite etwas eckige und schwere Anordnung des Faltenwurfs vermag ich sonst als Holbein's Bildern zu erkennen, und die Renaissance-Architektur des triumphbogenartigen Gebäudes in Mittelgrunde will mir durchgebildeter und entwickelter

vorkommen, als man sie sonst auf Holbein'schen Kompositionen antrifft -67.

—

Solo il mancato dato sulla cromia impediva di formulare un giudizio perentorio sull'attribuzione.

### **Un museo, un album di fotografie, un esercizio visivo**

Se l'attenzione degli studiosi si è concentrata sulle pubblicazioni monografiche di Schauer, minor attenzione è stata riservata, forse anche per la loro rarità nelle biblioteche pubbliche, agli album destinati a illustrare musei europei -68. Per un imprenditore del suo calibro -69, così come per fotografi e ditte fotografiche che in quegli anni si affacciavano sul mercato, le grandi gallerie non solo costituivano una fonte di approvvigionamento, ma offrivano anche un modello di assemblaggio accattivante per incuriosire un pubblico medio, non sempre in grado di visitare le collezioni di persona. Caso particolare è, nell'ambito di questa produzione, l'album della galleria di Kassel, pubblicato da Schauer nel 1867 e accompagnato da un testo del pittore e pubblicitista Ludwig Pietsch, l'amico di Adolphe Menzel. Si trattava di una galleria che a lungo, per quello che viene definito abuso irresponsabile ("unverantwortlicher Missbrauch"), era rimasta di difficile accesso, quasi una terra incognita ("fast unbekanntes Land") e che solo dopo l'annessione di Kassel alla Prussia in seguito alla guerra austro-prussiana del 1866 aveva reso liberamente disponibili i suoi tesori prima semisepolti e resi infruttuosi, come sottolineava Pietsch, infruttuosi anche perché mai riprodotti in incisione o litografia. In mancanza di questi ausili, la fotografia era ora quasi costretta ad assolvere un ruolo principe -70:

—

Jener Umstand schloss daher die Möglichkeit aus, dieses Album derselben durch photographische Beigaben zu illustriren, welche nach bereits vorhandenen Nachbildungen ihrer vorzüglichsten Originale copirt wären. Diese Unmöglichkeit hat einen Uebelstand und zugleich auch einen grossen Vortheil im Gefolge -71.

—

Non ci si nascondevano le difficoltà ancora presenti, e proprio queste portano a un'attenta rilevazione delle caratteristiche tecniche e conservative:

—

Der tiefe gesättigte Goldton Rembrandtischer Gemälde, welcher das Entzücken unsres-Auges bildet, macht gerade ihre directe Photographirung unmöglich, weshalb unser Album auch die von diesem Meister vorhandenen weitaus nicht in der Vollzähligkeit bringen kann, die wir so sehr zu erreichen wünschten. Der nachgedunkelte, gelbge-wordne, ungleichmässig aufgetragen, alte Firniss anderer Bilder, den wir im Original kaum achten, überzieht dessen photographisches Abbild mit schwarzfleckigem Schleier; die Sprünge und Risse der zweihundertjährigen Farbe und Leinwand zeichnen ihr Bild mit eben so

unerbittlicher Treue und Deutlichkeit wie der Pinselzug des Meisters das seinige auf die photographische Platte –72.

—  
Se tali limitazioni avevano orientato la scelta delle opere da includere nell'album, provocando spiacevoli assenze, d'altro lato si era fiduciosi che il pubblico, pur abituato alle qualità accattivanti del sistema ibrido di documentazione, fosse sufficientemente 'progredito' per trascurarle,

—  
wenn ihm dafür Abbilder unsterblicher Kunstschöpfungen geboten werden, welche der, nur durch die Naturkraft des photographischen Processes zu erfassende und festzuhaltende, geheimnissvolle Hauch umweht, womit des Meisters Hand seine Schöpfung beseelte –73;

—  
immagini che riflettevano, secondo l'autore, ogni delicata vibrazione nell'espressione delle teste, la forma delle figure, il magico respiro, lo sciogliersi e fluire della luce, il tratto peculiare del pennello, il lavoro della mano. Nelle descrizioni che accompagnano i quadri le notazioni sugli inevitabili difetti, ma anche sulle potenzialità della traduzione fotografica (la messa in evidenza di dettagli, ad esempio) propongono letture accurate sia dell'opera che della sua immagine. Soprattutto propongono confronti fra le caratteristiche dei dipinti e la loro resa fotografica, favorendo una sorta di esercizio dello sguardo che – sicuramente a scopi promozionali – mira non solo a promuovere la fotografia nei confronti dell'incisione, ma anche, più sorprendentemente, a privilegiarla rispetto all'originale. Scrive Pietsch, a proposito di un *Interno di una chiesa di Gand* di Hendrick van Steenwijk:

—  
Die Farbe ist ziemlich monoton, vorherrschend ein klares grünlich Grau, die Malerei so gleichmässig glatt und polirt, dass sie für die photographische Wiedergabe nicht günstiger gedacht werden kann, deren Wirkung dann auch, wie in diesem Falle, die des Originals weit aus übertrifft –74.

—  
In un momento in cui la fotografia dei dipinti presenta ancora, rispetto alla più efficace resa dei disegni, riconosciute deficienze tecniche, l'esercizio di una filologia visiva (che in precedenza si era affinata sulla base o di una visione diretta o della disponibilità di incisioni di traduzione) sembra concentrarsi, ancora più che su un'auspicata sistematica comparazione delle testimonianze, su un confronto fra la singola opera pittorica e la sua immagine fotografica. In questo processo, che pur in presenza delle prime sperimentazioni di lastre ortocromatiche, di necessità lasciava irrisolto il nodo della cromia, viene consolidandosi un'attenzione per quegli elementi che più erano messi in valore da una resa monocromatica. Nello stesso tempo, saggiando la rispondenza fra dipinto e fotografia con un'attitudine critica che caratterizza specialmente questi primi anni di affermazione della nuova

tecnica (e che forse, in seguito, si fa meno agguerrita), implicitamente si sottolineava la mancanza di oggettività della resa fotografica, intesa ancora come traduzione e non riproduzione, fino a estrapolare, seppur di nuovo senza esplicitarlo, il concetto di una possibile 'fotogenicità' degli originali.

–<sup>1</sup> Hamber 1989a, p. 289.  
–<sup>2</sup> “Chi in precedenza fu mai in grado di dispiegare sullo stesso tavolo la riproduzione di un dipinto, tutti gli schizzi preparatori, tutte le incisioni d’après, tutti gli studi per esso e di confrontarli con calma e serenità? Chi in passato ha potuto concepire un pensiero così fantastico come il vedere riunita davanti a sé la sequenza di tutte le opere di un grande maestro?” (Grimm 1865, pp. 37-38). Il riferimento era naturalmente all’impresa raffaellesca del principe Alberto, su cui vedi *infra*. Da questa nota a seguire, tutte le traduzioni dal tedesco sono mie.  
–<sup>3</sup> Cfr. Lübke 1867.  
–<sup>4</sup> La disponibilità, a prezzi non eccessivamente alti, delle fotografie è spesso menzionata nella pubblicitaria dell’epoca. Ad esempio, vi si sofferma in varie occasioni Gustav Friedrich Waagen nelle sue frequenti segnalazioni di pubblicazioni fotografiche nella “Kunst-Chronik”.  
–<sup>5</sup> Grimm 1865, p. 39.  
–<sup>6</sup> Ivi, p. 38 (“Se riusciamo ad avere biblioteche di fogli fotografici, cui non mancasse nulla di quanto disponibile, allora in futuro potremo parlare della storia dell’arte moderna come di una disciplina con solide basi scientifiche”).

–<sup>7</sup> Sulle particolarità e novità di questo catalogo cfr. Mambelli 2019.  
–<sup>8</sup> Un “cambiamento sostanziale nello studio della storia dell’arte... quando la stessa sia sottratta al dilettantismo più o meno sensibile e invece costruita su una solida base di critica comparativa, e in tal modo elevata a scienza, alla pari di altre discipline” (Ruland 1887, p. xxiii).  
–<sup>9</sup> “Com’è tutto cambiato oggi, quando è possibile per il ricercatore portare con sé nei suoi viaggi repliche affidabili di tutti i dipinti e disegni più importanti, e riunire ed esaminare tutto il materiale con calma a casa sul proprio tavolo da lavoro!” (Ivi, p. xxiv).  
–<sup>10</sup> Venturi 1887a, p. xxxix. Si veda anche Venturi 1887b. Cfr. ora anche Schiaffini 2018.  
–<sup>11</sup> Cfr. Peters 2009, p. 45.  
–<sup>12</sup> Si veda anche Peters 2016.  
–<sup>13</sup> Peters sottolinea che la fotografia, assimilabile al museo per le possibilità di una fruizione democratica, contribuì in maniera sostanziale all’affermazione della “Kunstwissenschaft”, rendendo agevole agli storici dell’arte l’esame dei loro oggetti di studio (Peters 2009, p. 48).

–<sup>14</sup> Dal 1874 archivista della Commission de l’inventaire général des richesses d’art de la France, prima del 1887 si era occupato di storia della scultura (cfr. Bonnet 2009). Per quanto riguarda la notissima iniziativa del Principe Alberto, continuamente menzionata nella bibliografia relativa alla storia della fotografia e su cui vedi anche *infra*, è sempre utile Montagu 1987.  
–<sup>15</sup> Non mancava comunque di ricordare anche le collezioni private, mentre preannunciava altresì una colossale documentazione sul territorio prevedendo la pubblicazione di un’opera intitolata *Fresques de l’Italie du quatorzième au dix-septième siècle*.  
–<sup>16</sup> Cfr. Jouin 1887.  
–<sup>17</sup> Cfr. Ruland 1887.  
–<sup>18</sup> Cfr. Robinson 1887.  
–<sup>19</sup> Jouin 1887, p. xiii.  
–<sup>20</sup> Saint-Victor de 1887, p. ix.  
–<sup>21</sup> Cfr. <[https://albert.rct.uk/collections#/raphael\\_collection](https://albert.rct.uk/collections#/raphael_collection)> (07.11.2020).  
–<sup>22</sup> Cfr. Becker / Ruland 1863. Si avverte in una nota che tali fotografie a volte non erano in grado di rendere altro che i contorni, per cui necessitarono di ritocchi “after the original by a

—  
Note

competent artist, in order to insure as truthful a representation as possible" (p. 29).

– 23 *Ibid.*

– 24 Ivi, p. 37.

– 25 Robinson 1870, p. x.

– 26 A mero titolo di esempio, si veda Waagen 1868.

– 27 Cfr. Schnaase 1864 e Cavalcaselle / Crowe 1864.

– 28 "Perché come dovrebbero comportarsi di fronte a questo dissidio coloro che non hanno davanti agli occhi né un calco né una buona fotografia dell'opera? Sarebbe acritico e antiscientifico decidere tra i due autori senza aver verificato personalmente" (Grimm 1865, pp. 57-58).

– 29 "Perché, a che serve il materiale a disposizione? Chi è in grado di seguire queste osservazioni? Vedere è la prima condizione quando si tratta di prendere decisioni del genere, e le nostre collezioni offrono poco all'occhio, e questo poco, in questo caso, è particolarmente inutilizzabile" (Ivi, pp. 66-67).

– 30 "E poiché è stato trovato un mezzo per creare tali collezioni, non resta altro da fare [...] se non applicarlo. Il successo ha dimostrato che la fotografia è questo mezzo. Con il suo aiuto si può ottenere ciò di cui si ha bisogno. Fornisce per i dipinti gli stessi servizi dei calchi per le statue" (Ivi, p. 37).

– 31 Cfr. Rothpletz 1866, p. 3: "Ce portrait à été trouvé dans la casa Visconti près Tirano dans la Valteline. Deux demoiselles y avaient reçu dans leur chapelle domestique sous le nom de

Ste. Catherine. Un maître d'hôtel de l'Engadine eut la chance de l'englober fans un achat de vin".

– 32 Cfr. Caviezel-Rüegg 2012.

– 33 "La vista di questa riproduzione pose uno dei problemi più bizzarri" (Grimm 1865, p. 202).

– 34 "Ciò che rendeva la fotografia particolarmente sorprendente era l'incisività del contorno, il fascino della postura delicatamente inclinata della testa e lo spiccato individualismo dello sguardo e della bocca".

– 35 "Congetturavo invece un colore duro, ombre pesanti, luci corpose, un chiaroscuro opaco. Immaginavo un Bronzino, un maestro che spesso raggiunge altezze significative per la purezza del disegno, ma il cui colore, subordinato sempre al contorno, non ha nulla di veramente vivo".

– 36 "Il lembo di mantello [...] sopra la spalla destra opposta è vermiglio. Lo sguardo dell'osservatore ne è influenzato e, quando poi si posa sul viso, allora si crede di avere di fronte a sé un volto toccato dal pallore più delicato. Ma all'improvviso questo volto si colora; anzi, arrossisce. E ciò perché l'occhio, che progressivamente si concentra su di esso, dimentica quel rosso, mentre lo sfondo grigio scuro, profondo, comincia a fare il suo effetto; ancor di più perché una mescolanza quasi impercettibile di grigio e verde (che sfuma nell'ombra che circonda la guancia, ma soprattutto nella parte che in delicata oscurità sta tra il sopracciglio e la

palpebra) si impone, per cui le guance iniziano a scaldarsi sempre di più, fino a quando un singolo luccichio del mantello annulla l'effetto e fa ricominciare il gioco" (Ivi, pp. 203-204).

– 37 "Per un dipinto, dipende molto da come è ripreso" (Ivi, p. 205).

– 38 Cfr. Rothpletz 1866, s.p. (scheda a p. 3). Nelle avvertenze al catalogo si scriveva che i nomi degli artisti erano stati determinati dopo attento esame e sulla base del parere di eccellenti conoscitori e artisti. Una fotografia all'albamina (che rispetto a quella pubblicata nel catalogo presenta solo una piccola sezione della cornice) fu acquisita nella collezione del Principe Alberto (cfr. <<https://albert.rct.uk/collections/raphael-collection/portraits/portrait-of-a-young-woman-0>> (07.11.2020), dove è presente anche un'acquaforte di Friedrich Weber, datata 1867, dello stesso dipinto (<<https://albert.rct.uk/collections/raphael-collection/portraits/portrait-of-a-young-woman>> (07.11.2020).

– 39 Rothpletz 1866, p. 3.

– 40 Cfr. Kitschen 2019.

– 41 Cfr. Peters 2010.

Andrebbe forse rivista l'interpretazione di Dorothea Peters secondo la quale l'attività di Schauer si iscrive nell'ambito del museo (in particolare quello di Berlino) cui si avvicina con un approccio diverso rispetto ad altri operatori del settore, in quanto non si offre come fotografo, ma come editore (seppur come editore di album): non

gli interessa l'istituzione come deposito di opere, ma come deposito di saperi: "Enge Beziehungen pflegte er eher zu den Wissenschaftlern der Museen als zu deren Sammlungsbeständen und war zunächst vermutlich stärker an ihren Texten als an ihren Bildern interessiert" (p. 92).

– 42 Cfr. Kugler 1867.

– 43 Cfr. Stahr 1859 e Stahr 1865-68.

– 44 Cfr. Blomberg von 1860; Ullrich 1860; Stahr 1860. Stahr fornì il testo introduttivo anche per un'altra pubblicazione di Schauer, *Rafael's Bible called he Loggie, Berlin*, s.d., in cui le illustrazioni erano accompagnate solo da versetti biblici.

– 45 Cfr. Waagen 1861, poi in Waagen 1875, pp. 145-183.

– 46 Cfr. Waagen 1864a poi in Waagen 1875, pp. 235-296. A Rubens Waagen aveva dedicato una monografia nel 1833.

– 47 Cfr. Hotho 1862.

– 48 Cfr. Hotho 1964.

– 49 Cfr. Lübke 1862a, ripubblicato in Lübke 1869, pp. 1-76, ma con rielaborazioni e aggiunte nel 1868.

– 50 Cfr. Lübke 1862b, poi in Lübke 1869, pp. 77-137.

– 51 Cfr. Lübke 1862c, Lübke 1869, pp. 337-389.

– 52 Cfr. Eggers 1864 e Eggers 1863.

– 53 Cfr. Woltmann 1865.

– 54 "Per me personalmente, la comparsa di questa ben riuscita pubblicazione dei tesori d'arte di quel museo presenta un ulteriore speciale interesse, in quanto offre un'eccellente illustrazione del mio lavoro su quel museo, mettendo ogni possessore

di questo libro in grado di convincersi di quanto le osservazioni critiche favorevoli ivi contenute siano fondate" (Waagen 1867). Il riferimento è a Waagen 1864b.

– 55 Cfr. Bann 2011.

– 56 Photographische Gesellschaft 1881, p. 46. Salvo poi sottolineare, nella premessa alla sezione di fotografie tratte dagli originali che queste saranno "nicht bloß ein treffliches Material für Museen und Kunstgelehrte, sondern auch jeder Kunstfreund wird aus ihnen hohen Genuss und zahlreiche Anregungen schöpfen können" ("non solo un eccellente materiale per musei e studiosi d'arte, ma anche ogni appassionato d'arte potrà trarne grande piacere e numerosi suggerimenti").

– 57 "le zone scurite, le crepe, le ridipinture e altri difetti" (Ivi, p. 80).

– 58 Cfr. Hamber 1989b, p. 31.

– 59 Cfr. Naite 1977 e Peters 2010, p. 93.

– 60 "Paradossalmente, a causa delle proprie debolezze tecniche, la riproduzione fotografica di opere d'arte ha inizialmente contribuito in modo significativo alla diffusione delle incisioni su rame; volenti o nolenti, si arrivò a una pacifica convivenza che ha permesso a entrambi i processi di sopravvivere in una fase di transizione mediale e ha portato alla quasi impercettibile, successiva introduzione di nuove abitudini visive" (Peters 2010, p. 93).

– 61 Ivi, p. 96. Per l'album sull'altare di Ghent, si veda anche Peters 2017,

in particolare pp. 37-42. Lo stesso procedimento sarebbe stato adottato due anni più tardi, nel 1864, dalla Photographische Gesellschaft per gli affreschi raffaelleschi raffiguranti la favola di Amore e Psiche della Farnesina (cfr. Peters 2004, pp. 170-172). Il testo era di Gustav Friedrich Waagen.

– 62 Cfr. Peters 2010, pp. 97-98.

– 63 Cfr. Ivi, p. 99.

– 64 Tranne nel caso delle fotografie dei cartoni di Raffaello che Waagen (cfr. Waagen 1875) segnala presso Colnaghi a Londra (cui Woltmann aggiunge la segnalazione di quelle di Braun; p. 209) e ovviamente quelle della Farnesina (p. 229).

– 65 Waagen 1875, rispettivamente pp. 111, 112 e 137.

– 66 "Sarebbe molto utile avere anche una buona fotografia del quadro di Darmstadt, in modo che possa essere confrontato direttamente con l'esemplare di Dresda" (Lübke 1866). Sullo Holbein-Streit, oggetto di numerosi studi, si veda almeno Bächtmann / Griener 1998 e Bächtmann 2017.

– 67 Lübke 1866, p. 54: "Ma che esso possa essere attribuito a Holbein senza ulteriori indugi, come fecero Förster e Woltmann, mi sembra discutibile. Le numerose teste femminili, che conferiscono allo squisito lavoro molta grazia, non sembrano affatto avere l'esplicita impronta di Holbein; la disposizione, per tutta la sua ampiezza, un po' angolosa e pesante delle pieghe non la posso riconoscere nei quadri di

Holbein e l'architettura rinascimentale dell'edificio a forma di arco di trionfo sulla media distanza mi si presenta più sofisticata e sviluppata di quanto si riscontra nelle composizioni di Holbein".

– 68 Schauer negli stessi anni pubblica anche alcuni agili album, ciascuno con una decina di illustrazioni, dedicati alle gallerie di Dresda (1863), Berlino (1863), Madrid (1865), Londra (1865), Vienna, Monaco e Kassel (di Ludwig Pietsch, 1867) e all'Ermitage di Pietroburgo (1865).

– 69 Cfr. Naite 1977.

– 70 Cfr. Pietsch 1867, p. 9: "Besser aber, als durch das beschreibende Wort, wird ein solches freilich aus directer Anschauung hervorgehen. Diese zu gewähren, ist, nächst den Originalen selbst, vor Allem das unvergleichliche Reproductionsmittel der Photographie berufen und geeignet".

– 71 "Tale circostanza ha quindi escluso la possibilità di illustrare questo album con fotografie che fossero copiate da riproduzioni già esistenti degli originali più eccellenti. Questa impossibilità ha uno svantaggio e allo stesso tempo presenta un grande vantaggio" (*Ibid.*, p. 9).

– 72 "Il tono dorato profondo e saturo dei dipinti di Rembrandt, che è la gioia dei nostri occhi, rende impossibile la loro ripresa fotografica diretta, motivo per cui il nostro album è lungi dal raggiungere per le opere presenti di questo maestro quella completezza che noi avremmo desiderato. La vecchia vernice scurita, ingiallita e applicata in modo non uniforme di altri dipinti, a cui quasi non prestiamo attenzione nell'originale, copre le loro immagini fotografiche con un velo macchiato di

nero; le fenditure e le crepe di colori e tela vecchi di due secoli segnano sulla lastra fotografica le loro immagini con una fedeltà e una nitidezza inesorabili quanto la pennellata del maestro" (Ivi, p. 10).

– 73 "quando gli fossero offerte immagini di immortali creazioni artistiche, vivificate dal misterioso alito - che può essere afferrato e catturato solo dalla forza naturale del processo fotografico - con cui la mano del maestro ha animato la sua creazione" (Ivi, p. 10).

– 74 "Il colore è piuttosto monotono, prevalentemente un grigio verdastro chiaro, il dipinto così uniformemente liscio e levigato che non si può immaginare più favorevole per una resa fotografica, il cui effetto, come in questo caso, supera di gran lunga quello dell'originale" (Ivi, p. n.n.).

---

## Bibliografia

- Bann 2011** Stephen Bann, *The Photographic Album as a Cultural Accumulator*, in Idem (a cura di), *Art and the Early Photographic Album*, Washington, National Gallery of Art - New Haven, London, distributed by Yale University Press, 2011, pp. 7-29.
- Bätschmann 2017** Oskar Bätschmann, *Der Holbein-Streit. Publikum, Kunsthistoriker, Künstler*, in "Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", vol. 74, 2017, pp. 37-54.
- Bätschmann / Griener 1998** Oskar Bätschmann / Pascal Griener, *Hans Holbein d.J., die Darmstädter Madonna. Original gegen Fälschung*, Frankfurt am Mein, Fisher, 1998.
- Becker / Ruland 1863** Ernst Becker / Carl Ruland, *The "Raphael Collection" of H.R.H. the Prince Consort*, in "Fine Arts Quarterly Review", vol. 1, may-october 1863, pp. 27-39.
- Blomberg von 1860** Hugo von Blomberg, *Correggio-Album*, Berlin, G. Schauer, 1860.
- Bonnet 2009** Alain Bonnet, *Jouin, Henry*, 24 febbraio 2009, in <<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/jouin-henry.html>> (07.11.2020).

- Braun Et Cie 1887** Adolphe Braun Et Cie, *Catalogue Général des Photographies Inaltérable au Charbon Et Héliogravures*, Paris, Dornach, 1887.
- Cavalcaselle / Crowe 1864** Giovan Battista Cavalcaselle / Joseph Archer Crowe, A *New History of Painting in Italy: from the Second to the Sixteenth Century*, vol. 1, London, John Murray, 1864.
- Caviezel-Rüegg 2012** Zita Caviezel-Rüegg, *Emil Rothpletz*, in *Dizionario Storico della Svizzera*, 5 gennaio 2012, in <<https://hls-dhs-dss.ch/it/articles/022612/2012-01-05/>> (07.11.2020).
- Eggers 1863** Friedrich Eggers, *Rembrandt-Album*, Berlin, G. Schauer, 1863.
- Eggers 1864** Friedrich Eggers, *Van Dyck-Album*, Berlin, G. Schauer, 1864.
- Grimm 1865** Herman Grimm, *Über Künstler und Kunstwerke*, vol. 2, Berlin, F. Dümmler, 1865.
- Hamber 1989a** Anthony Hamber, *The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part I*, in "Visual Resources", vol. 5, 1989 pp. 289-310.
- Hamber 1989b** Anthony Hamber, *The Photography of the Visual Arts, 1839-1880: Part II*, in "Visual Resources", vol. 6, 1989, pp. 19-41.
- Hotho 1862** Heinrich Gustav Hotho, *Eyck-Album. Das Altarwerk Hubert's van Eyck in St. Bavo zu Gent nebst Lebensskizze Johann's und Hubert's und Schilderung der Kunststart beider Brüder*, Berlin, G. Schauer, 1862.
- Hotho 1964** Heinrich Gustav Hotho, *Dürer-Album. Albrecht Dürer's Kunststart, Leben und Kunstentwicklung*, Berlin, G. Schauer, 1864.
- Jouin 1887** Henry Jouin, *Préface de la présente Edition (1887)*, in Braun Et Cie 1887, pp. xi-xxii.
- Kitschen 2019** Friederike Kitschen, *Making the Canon Visible. Art Historical Book Series in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, in Larry Silver / Kevin Terraciano (a cura di), *Canons and Values. Ancient to Modern*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2019, pp. 216-244.
- Kugler 1867** Franz Kugler, *Franz Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei, seit Constantin dem Grossen*, Leipzig, Duncker & Humblot, 1867.
- Lübke 1862a** Wilhelm Lübke, *Michelangelo-Album. Mit einer Lebensskizze des Meisters und den Erklärungen der Bilder*, Berlin, G. Schauer, 1862.
- Lübke 1862b** Wilhelm Lübke, *Tizian-Album. Mit einer Lebensskizze des Meisters und den Erklärungen der Bilder*, Berlin, G. Schauer, 1862.
- Lübke 1862c** Wilhelm Lübke, *Paolo Veronese-Album. Mit einer Lebensskizze des Meisters und den Erklärungen der Bilder*, Berlin, G. Schauer, 1862.
- Lübke 1866** Wilhelm Lübke, recensione a *Holbein-Album*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", I, 1866, p. 54.
- Lübke 1867** Wilhelm Lübke, *Recensionen. Handzeichnungen alter Meister aus der Sammlung des Louvre, photographiert von Adolph Braun. Dornach (Ersaß)*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", II, 1867, pp. 199-203.
- Lübke 1869** Wilhelm Lübke, *Kunsthistorische Studien*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1869.
- Mambelli 2019** Francesca Mambelli, *Storia dell'arte e fotografia d'arte nei cataloghi generali Braun di fine Ottocento*, in Pierangelo Cavanna / Francesca Mambelli (a cura di), *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, Bononia University Press, pp. 361-378.
- Montagu 1987** Jennifer Montagu, *The "Ruland-Raphael Collection"*, in "Visual Studies", vol. III, 1987, pp. 167-183.



- Naite 1977** Werner Naite, *G. Schauer: Photograph und Kunst-Verlger in Berlin 1851-1864*, in "History of Photography", vol. 1, 1977, pp. 291-296.
- Peters 2004** Dorothea Peters, *Von Visitenkarten-Album zum fotografischen "Galerie-Werk": Die Kunstreproduktionen der Berliner Photographische Gesellschaft*, in von Irene Ziehe / Ulrich Hägel, *Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag*, Münster, LIT Verlag, 2004, pp. 167-182.
- Peters 2009** Dorothea Peters, "Das Schwierigste ist eben... das, was uns das Leichteste zu sein dünkt – nämlich das Sehen": *Kunstgeschichte und Fotografie am Beispiel Giovanni Morellis (1816-1891)*, in Costanza Caraffa (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 45-75.
- Peters 2010** Dorothea Peters, *Zur Etablierung der Fotografie als Instrument der Kunstgeschichte: der Kunstverlag Gustav Schauer und die Berliner Museen um 1860*, in von Wojciech Batus / Joanna Wolańska, *Die Etablierung und Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Deutschland, Polen und Mitteleuropa*, Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 2010, pp. 87-104.
- Peters 2016** Dorothea Peters, *Auf Spurensuche: Giovanni Morelli und die Fotografie*, in von Herta Wolf (a cura di), *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016, pp. 15-43.
- Peters 2017** Dorothea Peters, *Van Eyck belichtet. Eine Geschichte der frühen Gemäldefotografie*, in Stephan Kemperdick / Johannes Rößler / Joris Corin Heyder, *Der Genter Altar. Reproduktionen, Deutungen, Forschungskontroversen*, Berlin, Gemäldegalerei-Staatliche Museen zu Berlin – Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017, pp. 35-57.
- Photographische Gesellschaft 1881** Photographische Gesellschaft, *Catalog des Kunst-Verlags der Photographischen Gesellschaft, Berlin am Dönhofs-Platz*, Berlin, Photographische Gesellschaft, 1881.
- Pietsch 1867** Ludwig Pietsch, *Album der Kasser Gallerie*, Berlin, G. Schauer, 1867.
- Robinson 1870** John Charles Robinson, *A Critical Account Of The Drawings by Michel Angelo And Raffaello in the University Galleries*, Oxford, Clarendon Press, 1870.
- Robinson 1887** John Charles Robinson, *Preface*, in Braun Et Cie 1887, pp. xxix-xxxvi.
- Rothpletz 1866** Emil Rothpletz, *Catalogue de la collection de tableaux anciens de Mr. E. Rothpletz, à la vieille Tour d'Aarau*, Aarau, Impr. de. H.R. Sauerländer, 1866.
- Ruland 1887** Carl Ruland, *Vorrede zum Braun'schen Catalog*, in Braun Et Cie 1887, pp. xxiii-xxvii.
- Saint-Victor de 1887** Paul de Saint-Victor, *Introduction... à l'Edition de 1880*, in Braun Et Cie 1887, pp. v-ix.
- Schiaffini 2018** Ilaria Schiaffini (a cura di), *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*, Roma, Campisano Editore, 2018.
- Schnaase 1864** Carl Schnaase, *Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, V Band: Das Mittelalter Italien's und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst*, Düsseldorf, J. Buddeus, 1864.
- Stahr 1859** Adolf Stahr, *G.E. Lessing. Sein Leben und Seine Werke*, Berlin, Verlag von J. Guttentag, 1859, 2 vols.
- Stahr 1860** Adolf Stahr, *Rafael-Album. Mit einer Lebensskizze Rafael's und den Erklärungen der Bilder*, Berlin, G Schauer, 1860.

- Stahr 1865-68** Adolf Stahr, *Goethe's Frauengestalten*, Berlin, Verlag von J. Guttentag, 1865-68, 2 vols.
- Ullrich 1860** Titus Ullrich, *Murillo-Album. Mit einer Lebensskizze Murillo's und den Erklärungen der Bilder*, Berlin, Schauer 1860.
- Venturi 1887a** Adolfo Venturi, *Prefazione alla presente edizione (1887)*, in Braun Et Cie 1887, pp. xxxvii-xli.
- Venturi 1887b** Adolfo Venturi, *Per la Storia dell'Arte*, in "Rivista storica italiana", IV, 1887, pp. 229-250.
- Waagen 1861** Gustav Friedrich Waagen, *Leonardo da Vinci-Album. Mit Text über das Leben und die Werke des Leonardo da Vinci*, Berlin, G. Schauer, 1861.
- Waagen 1864a** Gustav Friedrich Waagen, *Rubens-Album. Mit Text über das Leben und die Werke des Künstlers*, Berlin, G. Schauer, 1864.
- Waagen 1864b** Gustav Friedrich Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, Munich, Friedrich Bruckmann's Verlag, 1864.
- Waagen 1867** Gustav Friedrich Waagen, recensione a *L'Ermitage Imperial: Les tableaux de Raphael decrits par le Barone B. de Koehne, St. Petersburg 1866*, in "Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst", II, 1867, p. 134.
- Waagen 1868** Gustav Friedrich Waagen, *Neue Photographien nach Bildern alter Meister*, in "Kunst-Chronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst", III, 1868, p. 78.
- Waagen 1875** Gustav Friedrich Waagen, *Kleine Schriften... Mit einer biographischen Skizze von Alfred Woltmann und dem Bildniss des Verfassers*, Stuttgart, Ebner & Seubert, 1875.
- Woltmann 1865** Alfred Woltmann, *Holbein-Album. Hans Holbein der Jüngere*, Berlin, G. Schauer, 1865.



# **Conversazione illustrata in Sicilia (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzi**

## **Abstract**

Originally published in 1941, Elio Vittorini's *Conversazione in Sicilia* – probably his most important novel – was republished in 1953 with the inclusion of 169 photographs commissioned to Luigi Crocenzi three years earlier. This new publication was followed by a harsh controversy between the writer and the photographer regarding the authorship of the book. This essay reconstructs the dispute – a crucial moment in the definition of Italian photographic culture – through the correspondence held in Vittorini's and Crocenzi's personal archives and the ensuing comments published in the media

## **Keywords**

VITTORINI, ELIO; CROCENZI, LUIGI; CONVERSAZIONE IN SICILIA;  
PHOTOBOOK; NEOREALISM; 1950S; SICILY, LITTERATURE

**L**a settima edizione di *Conversazione in Sicilia* <sup>-1</sup>, romanzo centrale nell'opera di Elio Vittorini <sup>-2</sup>, uscì per Bompiani il 10 dicembre del 1953, illustrata con 188 fotografie, di cui 169 realizzate da Luigi Crocenzi <sup>-3</sup>. Alla pubblicazione seguì una vivace polemica tra Vittorini e Crocenzi in merito al riconoscimento del ruolo di autore delle immagini; una controversia che rappresenta una delle più significative vicende della cultura fotografica italiana del secondo dopoguerra.

Sebbene a posteriori Vittorini si sia sempre attribuito la paternità dell'idea, il volume era in realtà frutto di un'idea di Crocenzi che lo scrittore aveva accolto con grande interesse <sup>-4</sup>. I due si erano conosciuti nel dopoguerra, quando Vittorini aveva pubblicato su "Il Politecnico" alcuni lavori dell'allora giovanissimo fotografo marchigiano <sup>-5</sup> ed era nata un'amicizia all'insegna della comune passione per il cinema e la

fotografia. Difficile dire quando nacque in Crocenzi l'idea di illustrare *Conversazione in Sicilia*, ma è probabile che fu proprio in quegli anni, fra il 1946 e il 1947, che il fotografo iniziò a meditare sul progetto, intravedendo la possibilità di suggellare con le proprie immagini uno dei romanzi mito del neorealismo italiano. Nel 1949 Crocenzi propose a Vittorini di trarre dal libro anche un cortometraggio, presumibilmente da lui diretto: “si potrebbe abbinare il lavoro fotografico di illustrazione con uno cinematografico. Un cortometraggio sulla linea di ‘Conversazione’ da lei sceneggiato”<sup>-6</sup>; lo scrittore, però, non prese mai nemmeno in considerazione questa idea, dichiarando anni dopo: “io non lascerei mai, per esempio, trarre un film da *Conversazione*, se non a patto d’esserne io stesso lo sceneggiatore e il regista”<sup>-7</sup>. Sebbene il volume sia uscito nel 1953, la realizzazione delle fotografie risale ai mesi di febbraio e marzo del 1950, quando Vittorini viaggiò appositamente in Sicilia con Crocenzi e quattro amici letterati: Vito Camerano, Alberto Cavallari, Giuseppe Grassi e Giovanni Pirelli. Tuttavia, gli esiti di quel viaggio non andarono come sperato da Vittorini che, rientrato a Milano e visti i provini di Crocenzi, rimase molto deluso dal lavoro del fotografo. In una lettera scritta al compagno di viaggio Giovanni Pirelli poco dopo il ritorno in città Vittorini si dichiarava:

—  
depresso a causa delle fotografie. Sono quasi tutte *non a fuoco*. Quelle *a fuoco* non dicono niente di speciale. E le pochissime veramente buone sono le stesse che il nostro Luigi avrebbe potuto fare nel suo paese: bambine (che il diavolo se lo porti) e motivi di calligrafia capitolistica (dico capitolistica non capitalistica)<sup>-8</sup>.

—  
Una disfatta che secondo Vittorini era prima di tutto tecnica:

—  
Io al Luis [Luigi Crocenzi] non rimprovero il suo “stile”. Allora avrei colpa io, perché sapevo già che cosa può dare. [...] E in fondo quello che non gli perdono è di non aver curato che le fotografie gli venissero a fuoco. Sono per l’80% non a fuoco. Come se fosse un dilettante. Capisci questo? Io dico solo che non doveva sbagliare tecnicamente<sup>-9</sup>.

—  
Sebbene già pochi giorni dopo Vittorini correggesse il tiro, ammettendo di avere “esagerato a proposito delle foto” e stimando in circa 200 quelle utilizzabili<sup>-10</sup>, rimase in lui un’incertezza di fondo sul lavoro che si protrasse per oltre due anni. Lo scrittore, però, si mosse fin da subito per cercare di rimediare al problema scrivendo, già nel marzo del 1950, al regista e fotografo Giacomo Pozzi Bellini, che verso la fine degli anni Trenta aveva realizzato diversi lavori in Sicilia, per chiedergli le fotografie di cui aveva bisogno per integrare il lavoro di Crocenzi. Per esse Vittorini offrì 500 lire, cifra giudicata “un po’ bassa” da Pozzi Bellini, ma che si mostrò comunque accomodante, in virtù di altri progetti in corso tra i due<sup>-11</sup>. Il problema maggiore era, però, che Pozzi Bellini non disponeva di tutti soggetti richiesti da Vittorini<sup>-12</sup>. Sarà questa, con ogni

probabilità, la ragione per cui, alla fine, verranno incluse nella selezione anche delle cartoline prive di autore.

Chi però, con viva acutezza, intuì già durante il viaggio quali erano state le difficoltà di interazione tra scrittore e fotografo, fu proprio Giovanni Pirelli, il quale li elencò a Vittorini con grande chiarezza in una lettera scritta poco dopo il rientro dalla Sicilia:

—  
Quello che desidero dirti, e colla massima sincerità, è che mi pare che tu ti sia fatto delle illusioni. Da nessuno, capitato improvvisamente in Sicilia, potevi pretendere che la vedesse come tu l'avevi vista. La sola cosa che si poteva fare, e che fu fatta, era d'indicare i soggetti e di riprenderli in molti modi, sparando una quantità di foto. Il Luis, scusami ma devo proprio difenderlo, riprese tutti i soggetti che tu gli indicavi. Che il lavoro fosse mal predisposto (che cioè si dovesse preventivamente elencare i soggetti "necessari" e spuntare a mano a mano che venivano fotografati); che tu vedessi ciò che volevi e non la fotografia di ciò che volevi e che Luis vedesse, viceversa, la fotografia ma non ciò che volevi (e ci sarebbe voluto ben altro allenamento nel lavoro comune, ben altra conoscenza da parte del fotografo del soggetto Sicilia, ben maggiore compenetrazione delle reciproche esigenze), tutto ciò mi pareva già palese nel corso del lavoro. Tu sei (posso dirlo?) alquanto egocentrico, nel senso che un discorso con te non è facile da iniziarsi se tu non lo richiedi; e inoltre, in quel momento, l'importante era che lavoraste con fiducia, anche se la vostra grande fiducia a me pareva in buona parte ingenua. Che poi ci siano degli errori tecnici (di luce, di messa a fuoco) questo è molto spiacevole; ma sono convinto (e mi faccio forte anche del giudizio udito pronunciare da Albe S. [Steiner]) che nella fase di scoraggiamento che stai attraversando tu veda le cose più nere di quanto non lo siano <sup>-13</sup>.

—  
La lettera di Pirelli, la cui sensibilità nel cogliere il rapporto tra scrittura e fotografia ne fa quasi un saggio sulla *Conversazione in Sicilia* illustrata in anticipo sui tempi, prosegue con altre osservazioni interessanti su aspetti che si riveleranno centrali nella polemica che scoppierà alla pubblicazione del libro, come quello dell'impaginazione:

—  
Altro argomento che mi sta a cuore (e poi ho detto tutto e se mi picchierai ne avrai ben diritto). Tu ed il Luis avete sempre parlato di fare voi l'impaginazione. Vi ascoltavo con un misto di ammirazione e di sospetto. Questa è un'arte, un'arte a sé e difficilissima. Se tu ne fossi veramente capace direi che Vittorini è poeta e impaginatore [...]. Quanto al Luis mi pare abbia già un gusto sufficientemente formato e delle ottime possibilità; ma che sia oggi nelle condizioni di assolvere questo difficilissimo compito, ne dubito. Azzardo la mia conclusione: vi trovate di fronte a molto materiale, nel complesso buono, in parte ottimo; ma non avete la capacità di "vederlo" già trasformato nel volume <sup>-14</sup>.

Il tema dell'utilizzo delle fotografie e della loro composizione sulla pagina rappresentava, quindi, un punto nodale, tanto che Pirelli prosegue:

—  
lo proprio ti esorto, Elio, a mostrare il materiale a qualcuno che abbia già molta esperienza e se il suo giudizio fosse favorevole, di mettersi al lavoro con la collaborazione di quello. E quando il lavoro prendesse corpo e si vedesse che effettivamente mancano dei soggetti indispensabili, eventualmente rimandare il Luis in Sicilia, e che sia la Sicilia col gran sole d'estate!, a riprendere precisi soggetti. Tutta roba che costa, lo so. Ma mi pare che (parlando da capitalista) l'impegno sia già tanto grosso che è probabilmente più conveniente buttar dentro altri quattrini che non buttare a mare tutto <sup>-15</sup>

—  
Pirelli conclude la lettera con la generosa proposta di contribuire alle spese del volume – offerta che Vittorini garbatamente e orgogliosamente declinerà <sup>-16</sup> – e con una critica a Crocenzi di non difendere “nei limiti in cui lo meriterebbe, il suo lavoro” <sup>-17</sup>.

Vittorini pare fare tesoro delle osservazioni dell'amico quando, a partire dal 1953, rimette mano al progetto, gestendo, in particolare, la questione dell'impaginazione, che avocherà completamente a sé escludendo del tutto Crocenzi: una scelta che sarà centrale nella discussione sull'autorialità del lavoro.

Il libro, infine, uscirà nel dicembre dello stesso anno con una nota di chiusura assai controversa che darà la stura alla vertenza tra scrittore e fotografo. Merita di essere riportata, almeno per la parte che a noi interessa:

—  
è stato nel 1950, tredici anni dopo la comparsa della prima puntata di *Conversazione* sulla rivista “Letteratura” di Firenze, che sono tornato in Sicilia a fotografare, con l'aiuto non solo tecnico del mio amico Luigi Crocenzi, gran parte degli elementi di cui il libro s'intesse. Tranne dodici illustrazioni che ho ricavato da comuni cartoline, e sette fotografie prese nel 1938 da Giacomo Pozzi Bellini e da lui gentilmente prestate per questa pubblicazione, le altre, cioè 169 su 188, sono state colte tutte con la Leica e la Rolleiflex di Luigi Crocenzi nelle ultime settimane dell'inverno 1950 <sup>-18</sup>.

—  
Crocenzi, che aveva passato gli ultimi mesi del 1953 a chiedere a Vittorini notizie sulla pubblicazione del volume <sup>-19</sup>, quando – all'inizio del 1954 – lo ha finalmente sottomano e legge la nota di chiusura, invia allo scrittore una lettera dal tono rabbioso e piena di rammarico:

—  
Caro Elio, non puoi immaginare quanto sia rimasto male nel vedere in “Novità Bompiani” il libro presentato come “nuova edizione illustrata con centinaia di fotografie raccolte dall'autore”, e io che ho fatto? E perché Bompiani mi ignora completamente?

E perché i giornali parlano di Vittorini che è andato a fotografare con il mio aiuto?

Ma che aiuto? Giudico adesso la tua nota 1953 e adesso ne capisco la sottile ambiguità: “sono tornato a fotografare, con l’aiuto non solo tecnico (che significa?) del mio amico Luigi Crocenzi”... e poi... “sono state colte con la Leica e la Rolleiflex di Luigi Crocenzi”. Allora chi avrebbe fatto le fotografie? Perché così il lettore può capire che Crocenzi avrebbe offerto le sue macchine, oppure ne avrebbe curato il trasporto da Milano in Sicilia. Insomma se io sono soltanto un “collaboratore” chi ha fatto le fotografie?

Tu hai forse bisogno di una fama di fotografo? <sup>-20</sup>

—

Alla missiva Crocenzi allega anche una lettera di diffida scritta dal suo avvocato, Luigi Dania di Porto S. Giorgio, e rivolta a Valentino Bompiani; qualora Vittorini non dia risposta entro 48 ore chiarendo le sue intenzioni future in merito alla vicenda, ammonisce Crocenzi, la diffida verrà inviata all’editore. Essa riporta in tutto e per tutto una lettera che il fotografo aveva inviato personalmente a Bompiani pochi giorni prima senza ricevere risposta alcuna <sup>-21</sup> (a questo si riferiva la frase “perché Bompiani mi ignora completamente?”). Bompiani aveva infatti ritenuto di dover ignorare Crocenzi fino al punto di non premurarsi nemmeno di spedirgli una copia omaggio del volume, atteggiamento che la dice lunga su come venisse inteso il ruolo del fotografo nell’ambiente editoriale di quegli anni.

Crocenzi, dunque, per tramite dell’avvocato Dania, lamenta di non avere ricevuto le copie omaggio che gli spettavano, di non avere avuto corrisposti i diritti d’autore per le fotografie, di aver lasciato intendere che le fotografie le avesse fatte Vittorini e, infine, di avere completamente omesso il nome del fotografo nel lancio pubblicitario del volume. La richiesta che viene quindi fatta a Bompiani, per “evitare un’azione legale nei confronti Suoi e del Vittorini”, è di “regolarizzare con il Crocenzi la questione dei diritti d’autore” e soprattutto

—

di precisare con un comunicato stampa e con una nota ben evidente nel suo prossimo bollettino editoriale (o possibilmente con un dépliant da allegare in “Conversazione in Sicilia”) che le 169 fotografie sono state eseguite unicamente dal sig. Luigi Crocenzi <sup>-22</sup>.

—

Con ogni evidenza Vittorini non soddisfa la richiesta di chiarimento fattagli da Crocenzi. Parte quindi la lettera dell’avvocato Dania per Bompiani, fatto che genera la reazione indignata di Vittorini, il quale invia una serie di lettere all’editore, al fotografo e all’avvocato, nelle quali ribadisce la sua versione dei fatti. A Bompiani, il 18 gennaio 1954, scrive:

—

Caro Valentino, ho letto la lettera dell’avvocato Diana [sic!] e sono più sorpreso di te. Non ti ho mai parlato di diritti delle fotografie, perché



non ce n'erano. Le fotografie furono fatte completamente a mie spese, compreso il viaggio e il soggiorno del Crocenzi in Sicilia con me, e il Crocenzi ha sempre dichiarato, anche di fronte a testimoni (come del resto era pacifico sin dal giorno della partenza) di ritenersi pienamente retribuito dal rimborso delle spese e dalla "sperata pubblicazione". Tanto egli teneva a ciò che ora ha ottenuto, ossia alla pubblicazione, da aggiungere che era disposto a concorrere alle spese di edizione o ad interessare le case produttrici del materiale fotografico, affinché esse potessero contribuire <sup>-23</sup>.

---

Le affermazioni di Vittorini trovano riscontro solo nel fatto che era stato lui, effettivamente, a pagare il viaggio di Crocenzi, dato che questi in una lettera del 19 gennaio 1950, poco prima della partenza per la Sicilia, dichiarava di non essere "assolutamente in grado di sopperire alle spese per il viaggio e la attrezzatura tecnica". Tuttavia, in quella stessa lettera, Crocenzi chiedeva anche: "poi nella edizione del volume avrò una percentuale?" <sup>-24</sup>. Se Crocenzi abbia poi deciso di rinunciare ai diritti, così come che si sia offerto di contribuire ai costi di edizione del volume, fu questione del tutto verbale di cui non risulta traccia alcuna negli archivi consultati <sup>-25</sup>. Ha però un riscontro il fatto che Crocenzi propose di coinvolgere come sponsor le ditte fotografiche delle quali si era servito – Ferrania, Gevaert e Kodak per le pellicole, Leica e Rollei-flex per le fotocamere <sup>-26</sup> – ma non essendoci stata risposta da parte di Vittorini è probabile che fu proprio lo scrittore a non essere interessato a perlustrare le possibilità di questa proposta.

La lettera di Vittorini a Bompiani prosegue con alcune indicazioni che sono molto utili per comprendere le ragioni dello scrittore e la sua concezione del ruolo del fotografo, assai riduttiva forse perché subordinata alla sua regia, così come aveva messo in luce l'amico Pirelli che, in Sicilia, era stato testimone del lavoro condotto dai due:

---

Aggiungo che il Crocenzi si è limitato soltanto a scattare le fotografie dei luoghi, delle cose e delle persone che gli indicavo volta a volta, suggerendogli talora anche i punti di vista da cui fotografarli, e costringendolo a ripetere perfino cinque-sei volte lo stesso soggetto. Dalla massa di 1620 negativi ho scelto quindi io (spesso con tagli che riducevano la foto a un più piccolo particolare) le 188 fotografie che illustrano il volume.

Non capisco proprio che cosa voglia il Crocenzi. Il rilievo che gli ho dato nel volume parlando di collaborazione "non solo tecnica" è in realtà superiore alla parte da lui svolta <sup>-27</sup>.

---

Per Vittorini, insomma, "è evidente che il Crocenzi vuol fare solo un po' di rumore" <sup>-28</sup>. Nella lettera che, invece, lo scrittore invia a Crocenzi, oltre a dichiararsi "amareggiato e offeso dallo sviluppo della grana" <sup>-29</sup>, espone con una serie di cifre e dati quali sono stati i reali costi del volume, dichiarando di trovarsi, al momento, "scoperto per più di

200.000 lire”<sup>-30</sup>. Spiega che, dunque, qualora Crocenzi volesse una percentuale degli utili, dovrebbe prima partecipare alle spese. Vittorini parla anche dell’esecuzione “di ciascuna delle foto stampate, quella tale esecuzione che io ho chiamata nella mia nota ‘non solo tecnica’ e che cioè ho riconosciuta anche come ‘artistica’”<sup>-31</sup>. Si tratta, tuttavia, di un riconoscimento implicito che appare inadeguato e di comodo da parte di Vittorini, per di più confinato nell’ambito di una lettera privata (a Bompiani aveva invece detto l’esatto contrario). A Crocenzi, infatti, non basterà.

In una minuta manoscritta, poi non spedita, Vittorini mostrava un’amarezza ancora maggiore verso Crocenzi:

—  
Non capisco che cosa ti abbia mai fatto perché tu mi faccia passare così di umiliazione in umiliazione. Debbo pensare che tu mi odiassi già prima di conoscermi e che ti sia finto mio amico per attirarmi in un tranello? Sono l’unica persona che ti ha allungato una mano (fin dai tempi di “Politecnico”) e tu questa mano me la mordi. La tua ingratitudine è così enorme che inizio a pensarla come una malattia e a compatirla<sup>-32</sup>.

—  
I sentimenti di offesa e riprovazione di Vittorini emergono qua con chiarezza e spiegano perché, anche anni dopo, non sarà possibile arrivare a una vera conciliazione tra i due.

La lettera più interessante è, però, quella che Vittorini scrive all’avvocato Dania, nella quale ribadisce le cose dette a Bompiani riguardo al fatto che Crocenzi abbia più volte espresso una rinuncia a eventuali diritti d’autore. Aggiunge, però, al fine di chiarire meglio le cose, alcuni punti di sicuro rilievo:

—  
Ora io non so che cosa il Crocenzi Le abbia detto, che cosa abbia dimenticato e che cosa sia accaduto, ma le cose stanno nel modo che qui di seguito Le espongo.

- 1) Le fotografie (a parte quelle di Giacomo Pozzi Bellini e le anonime) sono state scattate dal signor Luigi Crocenzi.
- 2) L’autore del libro si è limitato a svolgere, per tali fotografie, un lavoro di tipo registico scegliendo i luoghi dove prendere le fotografie stesse, e indicando volta a volta, in generale, al signor Crocenzi settori di paesaggio, cose e persone da fotografare.
- 3) Si aggiunge, a completare la precisazione, che il rimanente lavoro illustrativo dell’autore del testo è stato del tipo che in linguaggio cinematografico vien detto di montaggio, ossia il lavoro per cui, da una massa di un migliaio di negativi, sono state scelte (spesso con tagli che riducevano la foto a un suo piccolo particolare) e ordinate nell’attuale successione, le 188 fotografie che illustrano il volume<sup>-33</sup>.

—  
In queste poche righe si trova espressa, con concisione pari alla precisione, l’idea che Vittorini aveva di tutto il lavoro per la *Conversazione*

illustrata. Si può innanzitutto notare con che opportunismo Vittorini dichiarasse a Bompiani che era Crocenzi quello che si era “limitato soltanto a scattare le fotografie”, mentre all’avvocato Dania dichiara che è stato lui, in quanto autore del testo, quello che si è “limitato a svolgere [...] un lavoro di tipo registico”. Insomma, nello sminuire prima il fotografo e poi sé stesso, a seconda dell’interlocutore, è difficile non vedere un pizzico di malafede da parte di Vittorini. Tanto più nel fatto che, per la prima volta, egli riconosceva finalmente la paternità di Crocenzi sulle fotografie, dopo che per anni aveva raccontato di averle fatte lui <sup>-34</sup>.

Ben più di sostanza è, però, la questione “registica” che illustra bene il metodo di lavoro di Vittorini e fa chiarezza sul perché lui ritenesse il fotografo un mero esecutore, un tecnico addetto a premere il pulsante di scatto e nulla più. Vittorini, infatti, si avvicina al libro illustrato con modi e termini mutuati direttamente dal cinema. Così il fotografo diventa un operatore e, nelle idee di Vittorini, è padrone e autore delle immagini quanto un operatore cinematografico lo è di un film, cioè niente o giù di lì. Questo pensiero è espresso in forma compiuta in un celebre articolo pubblicato nell’aprile del 1954 su “Cinema Nuovo” <sup>-35</sup> nel quale Vittorini ricostruisce il suo rapporto con le immagini a partire da *Americana*, passando a “Il Politecnico”, per arrivare infine all’edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*. Traspare in questo scritto un palese disprezzo per i fotografi, ridotti a meri produttori di icone ai quali non riconoscere la benché minima capacità espressiva. Parlando di *Americana*, infatti, Vittorini afferma:

—  
A me non importava nulla del valore estetico o illustrativo che la fotografia poteva avere singolarmente ciascuna per sé. M’interessava solo che ogni fotografia avesse un suo contenuto materiale (che cioè riproducesse un certo “oggetto”), e procedevo alla scelta delle fotografie proprio come avrei potuto scegliere, presso dei rigattieri, gli oggetti di cui ammobiliare una stanza, senza minimamente badare a provenienze, qualità, tecniche e pretese di stile <sup>-36</sup>.

—  
La funzione delle fotografie era quella di prestarsi, tramite il loro accostamento e la loro successione, alla creazione di un senso che era quello voluto e inteso da Vittorini. Un lavoro, appunto, di tipo registico, che sarà il metodo seguito anche per *Conversazione in Sicilia*. Resta il dubbio se questo tipo di lavoro fosse davvero così inconciliabile con il riconoscimento di quello dei fotografi che avevano realizzato le immagini: Crocenzi per *Conversazione* e i grandi maestri del modernismo statunitense per *Americana*. Probabilmente coglieva nel segno Giovanni Pirelli quando scriveva che la ragione dei problemi sorti con Crocenzi in Sicilia era data dal fatto che lo scrittore fosse “alquanto egocentrico” o, perlomeno, secondo le parole di Giovanni Falaschi, affetto da “reticenze abituali” e da una tendenza a scrivere sempre una sorta di “autobiografia ideale” <sup>-37</sup>. Vittorini, quasi a conferma di questo, prosegue l’articolo per “Cinema Nuovo” scrivendo candidamente che del libro illustrato

lui voleva essere “anche il principale esecutore. Non volevo correre il rischio di trovarmi il libro ingombrato da una ‘interpretazione’ che gli si sovrapponesse e ne ostacolasse, con delle pretese autonome, la lettura” <sup>-38</sup>. Per questo motivo, spiega Vittorini, si rifiutò di scrivere un “treatment” <sup>-39</sup>, come invece gli aveva chiesto Crocenzi prima della partenza per la Sicilia <sup>-40</sup>, ma preferì invece assicurarsi “la passività del fotografo” <sup>-41</sup>. Vittorini si appoggia alla definizione di “film immobile” <sup>-42</sup> per spiegare il suo specifico uso della fotografia nell’illustrazione di un romanzo. *Conversazione in Sicilia* è, d’altronde, un romanzo dallo stile molto visivo, con scene che ricordano spesso una cartolina vera e propria, in una concezione “intermediale” della letteratura <sup>-43</sup> per la quale l’edizione illustrata dell’opera appare quasi come uno sbocco naturale. C’è perfino chi, come Riccardo Paterlini, si è spinto a dire che già la prima edizione del romanzo, quella del 1941, conteneva in nuce una traccia fotografica <sup>-44</sup>.

Verso la fine del gennaio 1954, la polemica tra Vittorini e Crocenzi tracima sui giornali, di pari passo con le recensioni (invero non troppo entusiaste) <sup>-45</sup> che accompagnano la pubblicazione; è Crocenzi a essere attivissimo nello scrivere lettere di precisazione tese a evidenziare il suo ruolo di co-autore, permettendosi anche lo sfregio di imputare la tiepida ricezione del libro proprio agli errori di Vittorini nel trattamento delle fotografie. In una lettera scritta ad Angelo del Boca, in risposta a un articolo che questi aveva pubblicato su “Gazzetta sera” del 29 gennaio 1954, Crocenzi racconta la sua versione del viaggio in Sicilia:

—  
Quando Vittorini voleva “fotografare” qualcosa io non ero pronto, mi impasticciavo e non “folgoravo” niente oppure fotografavo male. E male non solo perché io non sono un operatore ubbidiente [...] o perché il cielo della Sicilia fu in quei giorni maledettamente dispettoso, fotografavo male perché il mio stile e le mie idee mi imponevano di fare a modo mio. Non collaborai. Perché in me era un’altra visione delle cose, un guardare, un incantarsi su altro, una ambizione di cercare le “mie” immagini <sup>-46</sup>.

—  
In questa discordanza di intenti, già lucidamente descritta da Giovanni Pirelli quattro anni prima, risiedeva, secondo Crocenzi, il motivo della delusione di Vittorini trovatosi al cospetto delle immagini:

—  
Le fotografie mie non piacquero, altre idee aveva in mente lui per il suo libro, parve gli mancassero tutte le foto necessarie, e lui le voleva, e montarono in lui grandi e non astratti furori. Così *Conversazione* rimase per lunghi anni in attesa, finché Vittorini cominciò a capire e sentire tanto le mie fotografie da poterle impaginare <sup>-47</sup>.

—  
Conclude Crocenzi che “fu lì dunque il guasto, invece di ‘scattare’ io ‘feci’ le mie fotografie” <sup>-48</sup>. Intervistato per “La notte”, Vittorini, dal canto suo, ribadisce il suo concetto di film immobile e sostiene a più

riprese di avere dato al lavoro di Crocenzi il giusto rilievo: “forse che si mette sul frontespizio di un libro in ‘Bodoni nero 16’ il nome di una persona che ha fatto semplicemente il ‘facchino?’”<sup>-49</sup>. Vittorini manifesta fastidio anche per il fatto che Crocenzi abbia fatto circolare per le redazioni i loro scambi epistolari<sup>-50</sup> ma chiarisce che “io posso ancora pubblicare il libro senza illustrazioni e non il fotografo senza il testo”<sup>-51</sup>. Che è proprio quello che succederà nei decenni successivi<sup>-52</sup>.

Vittorini, rispetto a Crocenzi, può giocare con una maggiore confidenza all’interno degli ambienti letterari. Ecco così i critici accorrere in suo soccorso, come nel caso di Enrico Falqui, autore di una recensione a *Conversazione* uscita su “Tempo” il 26 gennaio del 1954<sup>-53</sup>, che in privato scrive sussiegoso a Vittorini: “non sarò io a dare spago agli invasati sul tipo del Crocenzi”<sup>-54</sup>. Purtroppo per lui gli toccherà, invece, dargli spago tramite una precisazione che sarà pubblicata il 12 marzo<sup>-55</sup>. Il giorno prima, Falqui si premura di avvisare Vittorini della cosa, rassicurandolo che la noticella verrà pubblicata solo per obbligo di legge e commentando: “Ma codesto Crocenzi si deve reputare un eccelso artista, il che risulta forse un tantino esagerato no?”<sup>-56</sup>; ma probabilmente anche il Falqui si sopravvalutava nel reputarsi un buon critico, se non era in grado di capire le ragioni per cui Crocenzi difendeva il proprio lavoro. Oppure Giuseppe Cintioli, che scrive una lettera a Vittorini per esprimere le sue impressioni, per così dire, “a caldo”, con il libro appena preso in mano<sup>-57</sup> e poi una più articolata recensione su “Comunità”<sup>-58</sup>. Ebbene Cintioli riesce nella non facile impresa, tra lettera e articolo, di non fare mai nemmeno una volta il nome di Crocenzi; lunghe analisi delle fotografie, del loro significato, della loro forza o debolezza, prescindono completamente dall’idea che queste siano state prodotte da un fotografo e che con esso, almeno in parte, ci si debba confrontare. “Milano sera” pubblica, invece, un breve articolo che racconta per sommi capi la vicenda per poi mettere in dubbio la legittimità della pretesa di riconoscimento di Crocenzi, dato che era stato Vittorini a curare l’impaginato e a indicare i soggetti da fotografare<sup>-59</sup>; a destare sospetto, in questo caso, è il fatto che su quel quotidiano scriveva abitualmente come critico cinematografico Giusto Vittorini, il figlio di Elio.

Sono solo pochi esempi tra i tanti possibili, ma nella cronaca del tempo Crocenzi è effettivamente bistrattato, trattato alla stregua di un mitomane in cerca di facile e immeritata pubblicità. Si tratta di un pregiudizio assai diffuso tra gli italianisti, che a lungo ha accompagnato, e ancora oggi accompagna, l’edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia*. Basti dire che un critico intelligente come Giuseppe Lupo, in una “controstoria di una polemica”, dopo un’acuta analisi della *Conversazione* illustrata, arriva a sostenere che “in realtà non è difficile giudicare come pretestuoso il carattere delle richieste di Crocenzi (che chiede diritti d’autore e visibilità pubblicitaria)”<sup>-60</sup>. Non si capisce perché, invece, la maniacale attenzione prestata da Vittorini ai compensi (come testimoniato dalle carte con Bompiani) e al consenso (come testimoniato dal promiscuo rapporto con i critici) non sia invece passibile di altrettanta riprovazione.

Epifanio Ajello, invece, non mostra alcun dubbio: il “principale esecutore” delle immagini è Vittorini ed è con lui che ci si deve confrontare per l’analisi del volume, arrivando perfino a domandarsi come “fotografia” Vittorini, intendendo con ciò il modo in cui tratta le fotografie <sup>-61</sup>.

Anche Margherita di Fazio è dello stesso avviso e in un suo studio dedicato ai rapporti tra fotografia e scrittura analizza la *Conversazione* illustrata come opera del solo Vittorini. In apertura dello scritto, la studiosa ci dice che Vittorini “intraprese un viaggio in Sicilia nel 1950 con il fotografo Crocenzi” e sarà l’unico riferimento del saggio all’esistenza di un fotografo <sup>-62</sup>.

Paolo Orvieto supera tutti di slancio quando, andando a ritroso nella genesi del volume, parla di *Andiamo in processione*, il lavoro di Crocenzi pubblicato su “Il Politecnico” nel 1947. Orvieto non solo ritiene che le didascalie del racconto fotografico siano di Vittorini, ma che anche l’idea stessa e il soggetto vadano considerate opera dello scrittore <sup>-63</sup>. Implicitamente, si lascia così intendere che anche questo lavoro sia da attribuire a Vittorini:

—

la fotografia dunque non deve essere un’espressione artistica autonoma (non può costituirsi come arte a sé stante): illustra, con criterio “cinematografico” e non “fotografico”, in una “cronaca” passibile di ogni dilatazione (ma sempre per merito della narrazione) i concetti; concetti che, mai elusi o traditi, continuano a incombere nell’immagine determinandone il valore e lo stesso processo ermeneutico <sup>-64</sup>.

—

Va da sé che, in quest’ottica, anche la *Conversazione* illustrata sarebbe da ritenere integralmente opera di Vittorini.

A cercare di andare oltre sono Bart Van den Bossche e Jan Baetens, che insistono molto sull’opera di montaggio e selezione fatta da Vittorini come elemento autoriale, ma che non escludono dall’analisi e dalla valutazione il lavoro di Crocenzi. I due studiosi belgi riescono a distinguere le due parti con chiarezza e sebbene, in quanto italianisti, il loro *focus* sia l’opera Vittorini, hanno ben presente che l’edizione illustrata della *Conversazione* fu possibile anche grazie alla partecipazione di un fotografo <sup>-65</sup>.

È un approccio non dissimile da quello di Maria Rizzarelli. La studiosa, infatti, si sofferma a lungo sul ruolo giocato dagli inserti testuali e dalle didascalie nel definire il significato delle immagini e nel contestualizzarle nel flusso narrativo <sup>-66</sup>, ma riconosce anche la capacità delle fotografie di parlare da sole attraverso il loro specifico linguaggio <sup>-67</sup>.

La disputa tra scrittore e fotografo andrà avanti ancora per oltre un anno e, alla fine, si risolverà per via extragiudiziale nell’estate del 1955 con un accordo del quale a oggi rimangono ignote le condizioni <sup>-68</sup>. Il rapporto tra i due si ricomporrà lentamente anche grazie all’opera di Raul Lunardi, scrittore di origini marchigiane come Crocenzi <sup>-69</sup>. In una lettera del luglio 1955 Vittorini scriverà a Lunardi:

—  
Ricambia pure i saluti a Crocenzi – Ma io vorrei vederlo e dargli una risciacquata dopo la grana che mi ha fatto avere l'anno scorso con Bompiani. Rancore non gliene porto, però mi piacerebbe avere uno sfogo a voce con lui. Se vogliamo tornare amici bisogna bene che ci si incontri e ci si spieghi. Non si può mica fare finta di nulla così –70.

—

Negli anni seguenti i due riallacciarono i contatti, anche se in maniera distaccata. In particolare, fu Crocenzi a cercare di coinvolgere Vittorini in varie iniziative, alle quali lo scrittore rispose sempre con tono un po' freddo, passando definitivamente dal tu al lei –71. Crocenzi continuò a cercare di realizzare progetti di adattamenti letterari o reportage di carattere etnologico, sulla falsariga di come lui aveva inteso la *Conversazione*, affiancando a essi anche una continua riflessione teorica all'interno del Centro per la Cultura Fotografica che aveva fondato a Fermo sul finire del 1954. Nell'ambito delle iniziative del Centro, Crocenzi ripubblicò lo scritto di Vittorini apparso su "Cinema Nuovo", previa autorizzazione dell'autore il quale aveva rifiutato di scrivere un nuovo articolo per l'occasione –72. Crocenzi riadatterà quell'articolo in forma di opuscolo, espunto però delle parti in cui lo scrittore polemizzava sulla vertenza –73, sottoponendolo a Vittorini per la correzione e l'approvazione definitiva –74.

Tra le tante iniziative di Crocenzi, forse la più ambiziosa, e naufragata già prima di salpare, fu quella di una collana di fotolibri dedicati all'Italia da pubblicare con Bompiani; un'idea che Vittorini, nel 1956, pur non disdegnandola affatto, ritenne non fattibile, oltre che per motivi economici forse anche per sfiducia verso Crocenzi e il gruppo del Centro per la Cultura Fotografica.

—

Da tempo si era pensato a dei "Gettoni" fotografici. Nel momento addirittura in cui la collana di letteratura ebbe inizio. Dovevano alternarsi con i "Gettoni" di narrativa. Purtroppo la cosa, comportando una spesa considerevole da parte della Casa Editrice, non si realizzò. E non credo che possa realizzarsi oggi che esiste già una collana fotografica presso Einaudi, l'"Italia mia". Ne parlerò comunque all'Editore e, più avanti, vedremo –75.

—

*Italia mia* era la collana presso la quale venne pubblicato nel 1955, con il numero uno, il celebre fotolibro *Un paese* di Paul Strand e Cesare Zavattini –76. La collana Einaudi, però, non ebbe mai un numero due e neanche i "Gettoni fotografici" per Bompiani decollarono mai, segno di un interesse diffuso verso i fotolibri da parte degli addetti ai lavori che, però, nell'Italia di quegli anni, si scontrò con insormontabili ragioni di tipo economico –77.

La vicenda di *Conversazione in Sicilia* ricorda in parte anche un'altra celebre contesa di qualche anno posteriore, quella tra Franco Pinna ed Ernesto De Martino che fece seguito alla pubblicazione, nel 1961, de

*La terra del rimorso* <sup>-78</sup>, con numerose fotografie delle quali è pressoché assente il riconoscimento nell'edizione. Tuttavia questa vicenda è diversa sotto molti aspetti, a partire dal fatto che quello di De Martino non può certo essere considerato un fotolibro ma è, piuttosto, un'indagine scientifica. In questo percorso di ricerca, il valore delle immagini, e con esse il ruolo del fotografo, può considerarsi "del tutto marginale", come spiegato bene da Lello Mazzacane <sup>-79</sup> in riferimento all'*Atlante figurato del pianto* <sup>-80</sup>. D'altronde, l'autonomia intellettuale di Pinna era ben altra da quella di Crocenzi. Mentre quest'ultimo doveva seguire le direttive di Vittorini, Pinna era libero di assecondare le proprie inclinazioni e realizzava, al di fuori del lavoro con De Martino, anche fotografie per proprio uso personale <sup>-81</sup>.

Nell'archivio di Luigi Crocenzi c'è un foglio manoscritto, privo di indicazioni sulla data, ma presumibilmente posteriore di molti anni alla *Conversazione*, in cui Crocenzi rievoca quel lavoro e annota:

—  
Ricordo che io avevo una mia tesi diversa da quella di Vittorini. Sì, le foto entrassero pure nelle colonne delle parole ma che potessero anche concatenarsi fra loro, dialogare sì con le parole ma essere una nuova spinta narrativa per il montaggio visivo sulla pagina, una serie staccata di sequenze, anche.

Prevalse, giustamente, la tesi di Vittorini <sup>-82</sup>.

—  
Per Raffaella Turrin "non è certo se quel 'giustamente' sia una consapevole dichiarazione poetica o, al contrario, costituisca in qualche modo un doveroso tributo intellettuale alle scelte di uno scrittore di grande spessore ed esperienza" <sup>-83</sup>. Di sicuro è, a distanza di anni, un ulteriore segno della difficoltà di valutare, anche da parte dei protagonisti, la complessità di un lavoro che segnò la conclusione simbolica del neorealismo italiano, attraverso "il mancato riconoscimento del primo libro fotografico realizzato nel nostro paese" <sup>-84</sup>.

<sup>-1</sup> Vittorini 1953b. La prima edizione del romanzo uscì nel 1941 per l'editore Parenti di Firenze col titolo *Nome e lagrime*. A partire dalla seconda edizione (Milano, Bompiani, 1941) verrà adottato il titolo, originariamente voluto da Vittorini, *Conversazione in Sicilia*. Un'altra edizione del volume uscì nel 1973, diversi anni dopo la

morte di Vittorini, come libro strenna Olivetti con le fotografie di Enzo Ragazzini (cfr. Pontillo 2018).

<sup>-2</sup> Sull'opera di Elio Vittorini (1908-1966) la bibliografia è vastissima. Ci limitiamo a rimandare a Lupo 2011 per un'accurata analisi del rapporto che lo scrittore ebbe con la cultura visuale.

<sup>-3</sup> Le restanti 19 sono 12 cartoline senza indicazione dell'autore e 7 fotografie realizzate da Giacomo Pozzi Bellini nel 1939.

<sup>-4</sup> Vittorini 1950b, p. 311.

<sup>-5</sup> Sulla figura di Luigi Crocenzi (1923-1984) si vedano principalmente: Zannier 1996; Amodeo / Giusa / Turrin 2003; Liva 2011; sull'archivio di Luigi Crocenzi conservato al



- CRAF di Spilimbergo si veda Liva 2019; per i lavori pubblicati su "Il Politecnico" cfr. Crocenzi 1946a, Crocenzi 1946b e Crocenzi 1947.
- 6 #Crocenzi 1949.
  - 7 In Vittorini 1954, p. 202.
  - 8 Vittorini 1950a, p. 309. Corsivi nell'originale.
  - 9 Vittorini 1950b, p. 311. Corsivi nell'originale.
  - 10 *Ivi*, p. 312. Si tratta di una postilla alla lettera, datata 3 aprile 1950.
  - 11 #Pozzi Bellini 1950a. Pozzi Bellini stava attraversando un periodo di difficoltà economica e, per tramite di Vittorini, gli si prospettava la possibilità di un contratto a Milano presso Mondadori.
  - 12 #Pozzi Bellini 1950b.
  - 13 #Pirelli 1950.
  - 14 *Ibid.*
  - 15 *Ibid.* Sottolineatura nell'originale.
  - 16 Vittorini 1950b, p. 311.
  - 17 #Pirelli 1950.
  - 18 Vittorini 1953b, p. 225.
  - 19 Crocenzi scrive a Vittorini per chiedere della pubblicazione di *Conversazione in Sicilia* il 21 settembre, il 21 ottobre, il 13 novembre, il 25 novembre, il 18 dicembre 1953 e ancora il 10 gennaio 1954, a volume ormai uscito: "Vito [Camerano] mi scrisse che l'editore mi avrebbe spedito copie del libro, ma finora non ho ricevuto niente" (#Crocenzi 1954a).
  - 20 #Crocenzi 1954c.
  - 21 #Crocenzi 1954b.
  - 22 #Dania 1954.
  - 23 #Vittorini 1954a.
  - 24 #Crocenzi 1950.
  - 25 "Egli [Crocenzi] non è un povero diavolo che vive del suo lavoro. È un signore di provincia che vive delle rendite che gli passa la famiglia. Io ho commesso l'errore di non fargli mettere per iscritto tutto questo che mi ha ripetutamente assicurato" (#Vittorini 1954e).
  - 26 #Crocenzi 1953.
  - 27 #Vittorini 1954a.
- Come accennato, le fotografie di Crocenzi erano in effetti 169.
- 28 *Ibid.*
  - 29 #Vittorini 1954b
  - 30 *Ibid.*
  - 31 *Ibid.*
  - 32 #Vittorini 1954c.
  - 33 #Vittorini 1954d.
  - 34 "Tra qualche mese uscirà un'edizione di *Conversazione* con duecento e più fotografie che ho prese allo scopo in Sicilia con uno del mestiere due anni fa" (Vittorini 1952, p. 53); "Sta per uscire presso Bompiani un'edizione di *Conversazione* con fotografie prese da me e un mio amico" (Vittorini 1953a, p. 123).
  - 35 Vittorini 1954, pp. 200-202.
  - 36 *Ivi*, p. 200.
  - 37 Falaschi 1987, p. 37.
  - 38 Vittorini 1954, p. 201.
  - 39 *Ibid.*
  - 40 #Crocenzi 1950.
  - 41 Vittorini 1954, p. 201.
  - 42 *Ivi*, p. 200.
  - 43 Brohm 2007.
  - 44 Paterlini 2014, p. 135.
  - 45 Rizzarelli 2007, pp. 20-21.
  - 46 #Crocenzi 1954d.
  - 47 *Ibid.*
  - 48 *Ibid.*
  - 49 Crovi 1954.
  - 50 Amara per Vittorini 1954.
  - 51 Crovi 1954.
  - 52 Solo nel 2007 uscirà una ristampa anastatica del volume, a cura di Maria Rizzarelli (Milano, RCS).
  - 53 Falqui 1954.
  - 54 #Falqui 1954a.
  - 55 Il fotografo poeta 1954.
  - 56 #Falqui 1954b.
  - 67 #Cintioli 1954.
  - 58 Cintioli 1954.
  - 59 G.P. 1954.
  - 60 Lupo 2011, p. 91. *Storia e controscoria di una polemica* è il titolo del paragrafo che tratta l'argomento (pp. 87-95).
  - 61 Ajello 2008, pp. 166-167.
  - 62 Di Fazio 2005, p. 94.
  - 63 Orvieto 2005, p. 73.
  - 64 *Ibid.*
  - 65 Van den Bossche / Baetens 2015.
  - 66 Rizzarelli 2016, pp. 209-211.
  - 67 *Ivi*, p. 212.
  - 68 Russo 2011, p. 37.
  - 69 Lupo 2011, p. 94.
  - 70 Vittorini 1955, p. 289.
  - 71 Le carte dell'archivio Crocenzi presso il CRAF di Spilimbergo conservano diverse lettere tra i due che arrivano fino all'ottobre del 1963.
  - 72 "Caro Crocenzi, mi dispiace, ma non ho tempo e non mi sento, per la verità, di scrivere l'articolo che mi chiede. Se lei crede di poter trarre da quel mio intervento in 'Cinema Nuovo' tutti i passi che le potrebbero interessare, faccia pure" (#Vittorini 1956b).
  - 73 #Nuove esperienze 1957.
  - 74 #Vittorini 1957.
  - 75 #Vittorini 1956a.
  - 76 Strand / Zavattini 1955.
  - 77 Vittorini aggiunge in calce alla sua lettera questa nota manoscritta: "il problema è di poter contenere le spese entro limiti tali da mettere i libri a prezzi non cari: e non si riesce, per quanto si cerchi, a risolverlo" (#Vittorini 1956a).
  - 78 De Martino 1961.
  - 79 Mazzacane 1996, p. 129.

– 80 Si tratta di una  
appendice a De Martino  
1958.

– 81 Cfr. Faeta 1999,  
pp. 76-77 e Mazzacane  
1996, pp. 132-133.

– 82 #Crocenzi s.d.  
– 83 Turrin 2003, p. 24.  
– 84 Russo 2011, p. 9.

---

## Bibliografia

- Ajello 2008** Epifanio Ajello, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, ETS, 2008.
- Amara per Vittorini 1954** *Amara per Vittorini la settima Conversazione in Sicilia*, in "La Notte", 30 gennaio 1954.
- Amodeo / Giusa / Turrin 2003** Fabio Amodeo / Antonio Giusa / Raffaella Turrin (a cura di), *Luigi Crocenzi. Un racconto per immagini*, Spilimbergo, CRAF, 2003.
- Brohm 2007** Heke Brohm, *Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di Conversazione in Sicilia del 1953*, in "Rivista di letteratura italiana", n. 2, 2007, pp. 87-104.
- Camerano / Crovi / Grasso 2006** Vito Camerano / Raffaele Crovi / Giuseppe Grasso (a cura di), *La storia dei Gettoni di Elio Vittorini*, Torino, Aragno, 2006, 3 voll.
- Cintioli 1954** Giuseppe Cintioli, *Testo e immagini*, in "Comunità", a. VIII, n. 24, aprile 1954, pp. 68-70.
- Crocenzi 1946a** *Italia senza tempo, fotografie di Luigi Crocenzi*, in "Il Politecnico", n. 28, 6 aprile 1946, p. 2 (servizio di 8 fotografie).
- Crocenzi 1946b** Luigi Crocenzi, *Occhio su Milano*, in "Il Politecnico", n. 29, 1 maggio 1946, pp. 13-15 (servizio di 19 fotografie).
- Crocenzi 1947** *Andiamo in processione, racconto fotografico di Luigi Crocenzi*, in "Il Politecnico", n. 35, gennaio/marzo 1947, pp. 54-59 (servizio di 34 fotografie).
- Crovi 1954** Raffaele Crovi, *Fotografi e no*, in "La Notte", 30 gennaio 1954.
- De Martino 1958** Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958.
- De Martino 1961** Ernesto De Martino, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Di Fazio 2005** Margherita di Fazio, *Scrittura e fotografia. Fotografia e scrittura. Due percorsi a confronto*, in Bruna Donatelli (a cura di), *Bianco e nero. Nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 93-108.
- Faeta 1999** Francesco Faeta, *Dal paese al labirinto. Considerazioni intorno all'etnografia visiva di Ernesto De Martino*, in Clara Gallini / Francesco Faeta (a cura di), *I viaggi nel sud di Ernesto De Martino. Fotografie di Arturo Zavattini, Franco Pinna e Ando Gilardi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 49-93.
- Falaschi 1987** Giovanni Falaschi, *Vittorini e la fotografia*, in "AFT. Rivista di Storia e Fotografia", a. III, n. 5, 1987, pp. 34-40, in <[http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista\\_list](http://rivista.aft.it/aftriv/controller.jsp?action=rivista_list)> (30.06.2019).
- Falqui 1954** Enrico Falqui, *Il fotografo e il poeta*, in "Tempo", 26 gennaio 1954.
- G. P. 1954** G.P., *Collaborazione e no tra uno scrittore e un fotografo*, in "Milano sera", 6-7 febbraio 1954.
- Il fotografo poeta 1954** *Il fotografo poeta*, in "Tempo", 12 marzo 1954.
- Liva 2011** Walter Liva (a cura di), *La fotografia e il neorealismo in Italia 1945-1965. Da Luigi Crocenzi al Gruppo Friulano per una nuova fotografia fino a Mario Giacomelli*, Spilimbergo, CRAF, 2011.

- Liva 2019** Walter Liva, *L'archivio fotografico di Luigi Crocenzi*, in Alessandro Giampaoli / Marco Andreani (a cura di), *Mario Giacomelli, Giacomo Leopardi. L'infinito, A Silvia*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, pp. 28-29.
- Lupo 2011** Giuseppe Lupo, *Vittorini Politecnico*, Milano, Angeli, 2011.
- Mazzacane 1996** Lello Mazzacane, *Pinna e De Martino: una vicenda complessa*, in Giuseppe Pinna / Maria Stefania Bruno / Claudio Domini / Giorgio Olmotti (a cura di), *Franco Pinna. Fotografie 1944-1977*, Milano, Federico Motta, 1996, pp. 125-135.
- Orvieto 2005** Paolo Orvieto, *Vittorini e l'"accostamento fotografico"*, in Anna Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia*, Roma, Bulzoni, 2005, vol. II, pp. 61-82.
- Paterlini 2014** Riccardo Paterlini, *Conversazione illustrata. Contrabbando fototestuale in Elio Vittorini*, in "Arabeschi", n. 4, luglio-dicembre 2014, pp. 125-140.
- Pontillo 2018** Corinne Pontillo, "Conversazione in Sicilia" nella collana *strenna Olivetti: storia di un'altra edizione illustrata*, in Lorenzo Battistini et al. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti*, Roma, ADI, 2018, in <<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/PONTILLO%20def.pdf>> (30.06.2019).
- Rizzarelli 2007** Maria Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini. Conversazione illustrata*, Acireale-Roma, Bonanno, 2007.
- Rizzarelli 2016** Maria Rizzarelli, "Che le parole salvino l'immagine". *Fotografia e narrazione in Vittorini, Pasolini e Sciascia*, in Michele Cometa / Roberta Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 205-223.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana*, Torino, Einaudi, 2011.
- Strand / Zavattini 1955** Paul Strand / Cesare Zavattini, *Un paese*, Torino, Einaudi, 1955.
- Turrin 2003** Raffaella Turrin, *Fotoracconti: il filo di una narrazione*, in Amodeo / Giusa / Turrin 2003, pp. 17-28.
- Van den Bossche / Baetens 2015** Bart Van den Bossche / Jan Baetens, *Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di "Conversazione in Sicilia" 1953*, in "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", a. XXXIV, n. 65, gennaio-giugno 2015, pp. 95-104.
- Vittorini 1950a [1977]** Elio Vittorini, *Lettera a Giovanni Pirelli*, 26 marzo 1950, in Vittorini 1977, p. 309.
- Vittorini 1950b [1977]** Elio Vittorini, *Lettera a Giovanni Pirelli*, 1 aprile 1950, in Vittorini 1977, p. 311.
- Vittorini 1952 [2006]** Elio Vittorini, *Lettera ad Aldo Camerino*, 5 dicembre 1952, in Vittorini 2006, p. 53.
- Vittorini 1953a [2006]** Elio Vittorini, *Lettera a Leonardo Sciascia*, 24 ottobre 1953, in Vittorini 2006, p. 123.
- Vittorini 1953b** Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, edizione illustrata a cura dell'autore con la collaborazione fotografica di Luigi Crocenzi, Milano, Bompiani, 1953.
- Vittorini 1954** Elio Vittorini, *La foto strizza l'occhio alla pagina*, in "Cinema Nuovo", a. III, n. 33, 15 aprile 1954, pp. 200-202.
- Vittorini 1955 [2006]** Elio Vittorini, *Lettera a Raul Lunardi*, 3 luglio 1955, in Vittorini 2006, p. 289.

- Vittorini 1977** Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
- Vittorini 2006** Elio Vittorini, *Lettere 1952-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006.
- Zannier 1996** Italo Zannier (a cura di), *Luigi Crocenzi: cultura della fotografia*, Spilimbergo, CRAF, 1996.

- #Cintioli 1954** Giuseppe Cintioli, Lettera a Elio Vittorini del 10 febbraio 1954, lettera dattil., Milano, Centro Apice, Archivio Elio Vittorini (d'ora in poi MCAAEEV), b. 4, Corrispondenza ricevuta, Cintioli Giuseppe.
- #Crocenzi s.d.** Luigi Crocenzi, Conversazione. Risposte, lettera ms., s.d., Spilimbergo, CRAF, Archivio Luigi Crocenzi (d'ora in poi SCALC), Corrispondenza s-z, Vittorini Elio.
- #Crocenzi 1949** Luigi Crocenzi, Lettera a Elio Vittorini del 23 giugno 1949, lettera ms., MCAAEEV, b. 4, Corrispondenza ricevuta, Crocenzi Luigi.
- #Crocenzi 1950** Luigi Crocenzi, Lettera a Elio Vittorini del 19 gennaio 1950, lettera ms., MCAAEEV, b. 4, Corrispondenza ricevuta, Crocenzi Luigi.
- #Crocenzi 1953** Luigi Crocenzi, Lettera a Elio Vittorini del 21 settembre 1953, lettera ms., MCAAEEV, b. 4, Corrispondenza ricevuta, Crocenzi Luigi.
- #Crocenzi 1954a** Luigi Crocenzi, Lettera a Elio Vittorini del 10 gennaio 1954, lettera ms., MCAAEEV, b. 4, Corrispondenza ricevuta, Crocenzi Luigi.
- #Crocenzi 1954b** Luigi Crocenzi, Lettera a Valentino Bompiani, [s.d. ma tra l'11 e il 14 gennaio 1954], lettera dattil., MCAAEEV, b. 11, f.2, sf. 2/11.
- #Crocenzi 1954c** Luigi Crocenzi, Lettera a Elio Vittorini del 18 gennaio 1954, lettera ms., MCAAEEV, b. 11, f.2, sf. 2/11.
- #Crocenzi 1954d** Luigi Crocenzi, Lettera ad Angelo Del Boca del 29 gennaio 1954, lettera dattil., MCAAEEV, b. 11, f.2, sf. 2/11.
- #Dania 1954** Luigi Dania, Lettera a Valentino Bompiani del 15 gennaio 1954, lettera dattil., MCAAEEV, b. 11, f.2, sf. 2/11.
- #Falqui 1954a** Enrico Falqui, Lettera a Elio Vittorini del 28 febbraio 1954, lettera dattil., MCAAEEV, b. 5, Corrispondenza ricevuta, Falqui Enrico.
- #Falqui 1954b** Enrico Falqui, Lettera a Elio Vittorini dell'11 marzo 1954, lettera dattil., MCAAEEV, b. 5, Corrispondenza ricevuta, Falqui Enrico.
- #Nuove esperienze 1957** Nuove esperienze di illustrazione fotografica per "Conversazione in Sicilia" di Elio Vittorini, Fermo, CCF, 1957, materiale a stampa, SCALC, Corrispondenza s-z, Vittorini Elio. Riportato anche in Zannier 1996, p. 34.
- #Pirelli 1950** Giovanni Pirelli, Lettera a Elio Vittorini del 30 marzo 1950, lettera dattil., MCAAEEV, b. 7, Corrispondenza ricevuta, Pirelli Giovanni. Riportata anche in Camerano / Covi / Grasso 2007, vol I, pp. 147-150.
- #Pozzi Bellini 1950a** Giacomo Pozzi Bellini, Lettera a Elio Vittorini del 20 marzo 1950, lettera ms., MCAAEEV, b. 7, Corrispondenza ricevuta, Pozzi Bellini Giacomo.
- #Pozzi Bellini 1950b** Giacomo Pozzi Bellini, Lettera a Elio Vittorini del 23 marzo 1950, lettera ms., MCAAEEV, b. 7, Corrispondenza ricevuta, Pozzi Bellini Giacomo.
- #Vittorini 1954a** Elio Vittorini, Lettera a Valentino Bompiani del 18 gennaio 1954, lettera dattil., MCAAEEV, b. 1, Corrispondenza inviata, Bompiani Valentino.

—  
*Fonti archivistiche*

- #Vittorini 1954b** Elio Vittorini, Lettera a Luigi Crocenzi, [s.d.] lettera dattil., MCAA EV, b. 1, Corrispondenza inviata, Crocenzi Luigi. (La lettera riporta sul frontespizio la data 15 gennaio 1954, ma non è di mano di Vittorini. È ragionevole pensare che la lettera sia stata scritta verso il 20 gennaio).
- #Vittorini 1954c** Elio Vittorini, Lettera a Luigi Crocenzi del 20 gennaio 1954, minuta, MCAA EV, b. 1, Corrispondenza inviata, Crocenzi Luigi.
- #Vittorini 1954d** Elio Vittorini, Lettera a Luigi Dania del 23 gennaio 1954, lettera dattil., MCAA EV, b. 1, Corrispondenza inviata, Bompiani Valentino.
- #Vittorini 1954e** Elio Vittorini, Lettera a Valentino Bompiani del 26 gennaio 1954, lettera dattil., MCAA EV, b. 1, Corrispondenza inviata, Bompiani Valentino.
- #Vittorini 1956a** Elio Vittorini, Lettera a Luigi Crocenzi e Giancarlo Silveti del 16 febbraio 1956, lettera dattil., SCALC, Corrispondenza s-z, Vittorini Elio.
- #Vittorini 1956b** Elio Vittorini, Lettera a Luigi Crocenzi del 5 dicembre 1956, lettera dattil., SCALC, Corrispondenza s-z, Vittorini Elio.
- #Vittorini 1957** Elio Vittorini, Lettera a Luigi Crocenzi del 22 gennaio 1957, lettera dattil., SCALC, Corrispondenza s-z, Vittorini Elio.

# Il patrimonio fotografico Alinari: *excursus* storico e questioni attuali

## Abstract

Following the purchase by the Regione Toscana (2019), various possibilities arise for the reorganization and cultural destination of the Alinari photographic heritage. The essay outlines a historical excursus intended to illustrate the methods, phases and type of materials with which such an important archival-museum complex has been formed over time, always playing, in different ways, a particularly important role in Italian and international visual culture.

## Keywords

PHOTOGRAPHIC HERITAGE; ALINARI COMPANY; MUSEUM;  
PHOTOGRAPHIC ARCHIVES; PUBLIC HERITAGE; REGION TUSCANY;  
FLORENCE; VISUAL CULTURE

**C**on la Legge regionale 13 novembre 2019, n. 65, capo IV, art. 55, l'intero patrimonio fotografico della Società Fratelli Alinari IDEA è stato acquistato dalla Regione Toscana, "al fine di assicurare il mantenimento e l'integrità" del patrimonio stesso, nonché "le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione pubblica anche mediante l'attività di riproduzione e circolazione delle immagini digitali" <sup>-1</sup>.

Questo atto è giunto al termine di un prolungato periodo di crisi economica che aveva coinvolto Alinari, come altre aziende del settore, negli ultimi anni, e che era culminato fra la fine del 2018 e l'inizio del 2019 con la decisione della proprietà di vendere prima (a privati) l'edificio storico sede della ditta fin dal 1863, e poi anche (alla Regione Toscana) il patrimonio fotografico.

Si tratta, come si può capire, di un evento di importanza straordinaria per quanto riguarda il patrimonio fotografico italiano.

Il complesso archivistico-documentario-museale ricompreso sotto il nome Alinari in realtà va molto oltre il lascito dei fondatori della Ditta, e costituisce uno degli archivi fotografici più importanti al mondo, per qualità e quantità dei reperti conservati.

Per quanto la Regione Toscana non abbia acquisito l'azienda in quanto tale, ma solo il patrimonio storico, occorre tener presente che fino a pochi mesi fa e per i quasi 170 anni precedenti gli Alinari erano stati una ditta privata che operava sul mercato, un mercato peraltro influenzato non solo da variabili economiche, ma anche tecnologiche e culturali; e che adattandosi appunto a tali variabili aveva più volte cambiato, anche profondamente, modelli operativi e tipologie produttive. Tutto ciò si riflette nel patrimonio attualmente trasmesso alla Regione Toscana, che è molto diversificato e per certi aspetti disomogeneo, quanto alle tipologie di materiali documentari conservati. A ciò si aggiunge il fatto che tutto il materiale è attualmente inscatolato presso un deposito provvisorio, dovrà essere ricollocato in una nuova sede, e dovrà quindi essere oggetto di una delicata e complessa operazione di risistemazione, dove l'articolazione interna del precedente archivio potrà essere rideterminata.

Un ulteriore aspetto importante relativo ai problemi che sorgeranno in seguito all'acquisizione pubblica (peraltro benemerita) del patrimonio, è che la ditta ha operato quasi sempre non solo sul piano economico, ma anche sul piano culturale, realizzando oltre alle produzioni vere e proprie in campo fotografico, anche una serie di attività (espositive, editoriali, museali) e intrattenendo una serie di rapporti, di interazioni che hanno esercitato una notevole influenza sui caratteri e la diffusione della cultura fotografica in Italia. Il problema che si pone quindi non è solo quello di gestire un archivio con procedure standard dal punto di vista della conservazione e tutela del materiale e della fruizione da parte del pubblico, ma è quello più complesso di elaborare strutture e modelli operativi per innestare sui diversi fondi archivistici, sulle raccolte, sulla documentazione e i *musealia* esistenti un'attività di riorganizzazione, di valorizzazione e di promozione culturale adeguata al significato e all'importanza di questo patrimonio documentario.

Questo articolo vuole essere un contributo a impostare sul piano storiografico tali problemi, cercando di ricostruire le caratteristiche peculiari, il significato che questo patrimonio ha avuto in passato e che può avere attualmente, attraverso un breve *excursus* storico sulle varie fasi che hanno portato alla situazione attuale <sup>-2</sup>.

### **Le origini (1852-1870)**

La storia degli Alinari inizia convenzionalmente nel 1852 a Firenze. La particolarità che contraddistingue l'impresa Alinari fin dalle origini, e che sarà poi un tratto costitutivo di tutta la sua vita successiva, è il fatto che il suo fondatore, il giovane Leopoldo Alinari, arriva alla fotografia in virtù della sua posizione iniziale di apprendista all'interno della calcografia di Luigi Bardi, titolare di una delle più note e affermate botteghe di incisione su rame nella Firenze dell'Ottocento. Nel seguito della sua attività Alinari porterà sempre l'impronta di questo periodo di formazione, che lo pone su una linea di continuità con una tradizione figurativa alta e consolidata, e soprattutto con il tema della rappresentazione

del patrimonio artistico, monumentale e paesaggistico italiano per un pubblico internazionale.

La scelta di Bardi di incaricarlo di sviluppare la nuova tecnica, permettendogli di formarsi anche con viaggi all'estero, offre al giovane lavorante opportunità straordinarie, che lo portano nel giro di pochi anni a mettersi in proprio fino, nel 1863, a inaugurare per la ditta una sede straordinariamente ampia e funzionale, sostanzialmente la stessa giunta fino ai giorni nostri, costata una cifra ragguagliabile a diversi milioni di euro attuali, a dimostrazione di come l'attività dell'impresa fosse già economicamente fiorente e in pieno sviluppo.

Casi di fiorenti guadagni da parte dei fotografi in quell'epoca non erano infrequenti, specie in relazione ad alcune innovazioni tecniche che sviluppavano nuove "mode" a larga diffusione, come la stereoscopia o la *carte de visite*.

Ma perché proprio gli Alinari? È vero che pur avendo anch'essi percorso quelle strade molto redditizie, si erano fin dall'inizio specializzati in un settore ben preciso, che era quello della riproduzione dei monumenti, delle architetture e delle opere d'arte; ma in quel periodo in Italia erano attivi, nelle "cento città", tutte ricche di capolavori d'arte, che costellavano il Bel Paese, molti fotografi che svolgevano lo stesso tipo di lavoro e talvolta non avevano molto da invidiare agli Alinari sul piano tecnico, della qualità, del pregio delle riprese e anche del gradimento del pubblico e della critica. Perché non loro, al posto o accanto ai fratelli fiorentini?

### **La dimensione internazionale del patrimonio Alinari (1870-1890)**

La risposta, essenziale per capire questo successo e quindi il significato e il valore della produzione conservata nel loro archivio, stava in una particolare strategia imprenditoriale-culturale, e la fornirono, già al tempo, gli Alinari stessi. Nel 1872, di fronte alla Commissione dell'Inchiesta Industriale, affermarono con decisione, con un certo orgoglio e anche con una certa spavalderia, che loro erano certi di guadagnare molto di più, e precisamente vari ordini di grandezza più degli altri fotografi professionisti delle altre città, grazie a un tipo di esportazione particolare. Si trattava di una tipologia di vendita che non si rivolgeva direttamente all'utente finale, ma ad agenti, a "corrispondenti" esteri<sup>-3</sup>, i quali ricevevano in conto deposito alcuni *stock* di fotografie per distribuirle, in forme molto flessibili e capillari, verso varie clientele, ma soprattutto verso un mercato ben preciso, quello della didattica e degli studi di storia dell'arte. Come specificarono Giuseppe e Romualdo (Leopoldo era morto nel 1865) nelle *Deposizioni scritte* dell'Inchiesta,

—  
Si fa molta esportazione di fotografie italiane per l'estero, ed anzi si può asserire, senza tema di errare, che tutto quanto si fabbrica, meno impercettibile quantità, si smercia all'estero, non essendo ancora compresa l'Italia dell'importanza massima della fotografia, non solo per le scuole, ma anche per gli studi comparativi<sup>-4</sup>.



In questa precoce vocazione verso la documentazione del patrimonio artistico italiano per il mercato internazionale sta l'originalità e la specificità dell'intervento dei Fratelli Alinari e la spiegazione del loro successo. Altri fotografi come Anderson fecero, almeno inizialmente, scelte diverse e opposte<sup>-5</sup>.

La teorizzazione di questo tipo di attività fu compiuta più tardi dall'altro grande fotografo fiorentino, Carlo Brogi. Di fronte ai fotografi italiani riuniti nei primi congressi fotografici svolti a cura della Società Fotografica Italiana, Brogi affermò con molta chiarezza che oltre la distinzione tradizionale e già evidente tra fotografi dilettanti e professionisti, andava introdotta la categoria dei "fotografi editori", fra cui si poneva lui stesso, oltre ad Alinari e Anderson. La dizione "fotografi editori" non si riferiva però al fatto che tali fotografi si interessassero di editoria, né che pubblicassero fotografie, ma al fatto, molto più rilevante ai nostri fini, che questi fotografi ritenevano di editare non le fotografie, ma le opere d'arte: secondo la loro intenzione cioè, attraverso il dispositivo fotografico essi pubblicavano, ovvero rendevano accessibile ad un pubblico disseminato in tutto il mondo, il patrimonio artistico e monumentale italiano<sup>-6</sup>. In altre parole i ricchi e ampi cataloghi dei fotografi editori, che (non potendosi all'epoca pubblicare fotografie a stampa) non contenevano fotografie, ma lunghe e a volte dettagliatissime descrizioni delle opere d'arte, disseminate su tutto il territorio nazionale, indicizzate anche per autori e tipologie, permettevano a studiosi e persone colte di tutto il mondo di ottenere riproduzioni, e quindi vedere per la prima volta opere che altrimenti solo molto difficilmente avrebbero potuto conoscere o vedere direttamente o per altra via.

### **La dimensione nazionale del patrimonio Alinari (1890-1914)**

La vocazione internazionale degli Alinari si mantenne anche per i decenni successivi, almeno fino alla Prima guerra mondiale, e in realtà, in forme un po' diverse anche in seguito. Tuttavia a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento si sviluppò fortemente anche un'attenzione degli Alinari e degli altri grandi fotografi editori, in particolare di Carlo Brogi, verso una dimensione nazionale della loro attività.

Nel caso degli Alinari, dopo la morte di Romualdo e Giuseppe, entrambi scomparsi nel 1890, la direzione della ditta passò a Vittorio, figlio del fondatore Leopoldo.

Vittorio Alinari dette espressione esplicita e molto forte alla dimensione nazionale dell'attività della sua impresa. Riordinò infatti, e in parte rinnovò, l'archivio delle lastre adattandole ai nuovi ritrovati tecnici, specie nel campo dell'ortocromatismo; e soprattutto promosse una serie di campagne di documentazione fotografica su base sistematica a livello nazionale, inviando i propri operatori fotografi, accompagnati da un organico e complesso *team* organizzativo e tecnico, a coprire in maniera programmata e progressiva le varie realtà regionali italiane.

Non si trattava solo di una scelta tecnico-organizzativa o semplicemente economica: si inseriva in un contesto di promozione della cultura

fotografica a livello nazionale, in cui erano attivi gli altri grandi fotografi editori. Ad esempio Carlo Brogi, figlio di Giacomo, con la collaborazione di Vittorio ebbe nel 1889 un ruolo fondamentale nella costituzione della Società Fotografica Italiana (SFI) <sup>-7</sup>.

Vittorio Alinari promosse iniziative editoriali di notevole importanza, come quella della “Miscellanea d’arte”, poi divenuta la “Rivista d’arte” e alla cui direzione si succedettero personaggi come Iginio Benvenuto Supino o Giovanni Poggi, che svolsero un importante ruolo anche come collaboratori scientifici per le attività della Ditta.

Una particolare attenzione rivolse alla pubblicazione di una edizione illustrata della *Divina Commedia* nel 1911, episodio ben noto che testimonia l’importanza di questo tipo di intervento ai fini della integrazione di Vittorio e della sua ditta in quella ideologia “nazionale” che costituiva il cardine della cultura del tempo <sup>-8</sup>.

Dedicò anche una attenzione notevole al paesaggio, anche con opere personali come il volume *Paesaggi italiani nella Divina Commedia*, del 1921; fece sì che i suoi operatori non si limitassero a riprodurre, specie nel Mezzogiorno d’Italia, solo i monumenti, i paesaggi e le opere d’arte, come avevano fatto suo padre e i suoi zii, ma realizzassero anche un certo numero di fotografie di carattere etnografico/sociale, con immagini di popolani, di lavoratori poveri e degli antichi mestieri urbani delle città e dei paesi, soprattutto del sud, di “abitazioni di povera gente” <sup>-9</sup>. Considerando che anche Brogi aveva nello stesso periodo inserito in catalogo una serie di “Scene e costumi dal vero”, si può concludere, come del resto aveva notato Quintavalle, che queste immagini non possono “interpretarsi come tipiche, caratteristiche, semplicemente folkloriche”, ma costituiscono probabilmente un “momento iniziale di una lettura realistica delle classi subalterne” <sup>-10</sup>, ricca anche di spunti sul piano della rappresentazione antropologica del popolo italiano <sup>-11</sup>.

In questo modo Alinari e con lui gli altri fotografi editori si erano assicurati un posto di rilievo nel mondo della cultura e anche della politica italiana, e la cosa non fu affatto senza conseguenze sulle attività della Ditta. Quando, all’inizio del XX secolo, gli editori della carta stampata promossero una forte campagna contro la situazione di quasi monopolio creata dal “trust” sottoscritto da Alinari, Brogi e Anderson, e nel contempo i musei e gli enti pubblici detentori del patrimonio ottennero una legislazione che stabiliva tassazioni e oneri nei confronti dei fotografi, il ruolo dei contatti e dell’operazione di sensibilizzazione culturale condotta negli anni precedenti dette i suoi frutti, a cominciare dall’intervento del Marchese Torrigiani, vice-presidente della Camera, ma anche presidente della Società Fotografica Italiana, e di altri autorevoli esponenti della cultura e dell’alta società del tempo, che permisero di rendere in pratica inoperanti i provvedimenti di legge pur emanati. Una significativa traccia di questa congiuntura persiste negli archivi sia di Anderson che di Alinari, che di fronte alla crisi di rapporti con i musei e gli enti pubblici italiani, polemicamente dichiararono di voler allora rivolgersi a documentare le opere d’arte degli altri paesi europei.

I cataloghi di Dresda, Parigi e Grecia, prodotti da Alinari fra il 1906 e il 1908, testimoniano di campagne fotografiche, come quella di Anderson sulla Spagna, attraverso le quali i nostri fotografi addirittura presumevano, evidentemente, di poter spostare gli interessi del loro pubblico sul patrimonio artistico di altri paesi, in funzione di pressione sul governo italiano a favore delle loro strategie imprenditoriali <sup>-12</sup>.

### **Mercato, cultura e classe dirigente: la gestione del patrimonio Alinari fra aristocrazia e impresa (1920-1958)**

La grande guerra costituì un momento di rottura molto forte per tutta la fotografia italiana e in particolare per la ditta Alinari. Gli Alinari videro in pratica azzerarsi il volume delle loro vendite all'estero e questo indusse Vittorio Alinari a sospendere l'attività della ditta a partire già dal febbraio 1915 <sup>-13</sup>.

Nel difficile clima dell'immediato dopoguerra, percorso da gravi problemi economici e sociali e da forti conflitti politici, Vittorio Alinari decise di alienare l'azienda, probabilmente per l'influenza congiunta della crisi economica, di motivi familiari, fra cui la morte del figlio Carlo, e per l'influsso del cambiamento profondo e del tramonto del clima culturale in cui aveva operato per uno sviluppo della cultura fotografica in Italia.

Dopo la fine della prima fase della storia degli Alinari come impresa familiare, l'impresa non venne rilevata da un altro imprenditore del settore, ma da una società per azioni formata da un gruppo di alcune decine di aristocratici e di notabili, soprattutto toscani, al cui vertice era il barone Luigi Ricasoli Firidolfi <sup>-14</sup>, con l'intento di non disperdere un patrimonio culturale il cui valore non poteva essere stabilito in termini soltanto economici.

Un primo "salvataggio" quindi, quello del 1920, anche se ad opera di privati, ma già in funzione di salvaguardia del patrimonio.

Fin dal primo periodo della conduzione Ricasoli (che in progresso di tempo acquisì la maggioranza delle azioni) un contributo notevole anche sul piano degli indirizzi culturali venne da intellettuali e studiosi, come Ugo Ojetti, Giovanni Poggi (che dal 1924 compare come consulente artistico stabile) e successivamente Tammaro De Marinis <sup>-15</sup>: ma i consigli pur autorevoli di studiosi e intellettuali non potevano sostituire l'iniziativa imprenditoriale di un personaggio come Vittorio, il quale con la sua forte personalità e con l'importante rete di contatti professionali ma anche culturali e istituzionali, aveva accentrato su di sé tutta la vita dell'azienda nei suoi vari aspetti.

Nel complesso, l'impostazione dell'attività produttiva dell'azienda non cambiò in profondità. Venne promossa un'ampia attività di documentazione delle mostre d'arte, il che permetteva di agire su opere già selezionate e più facilmente accessibili; ma perdendo in sistematicità e per certi versi in originalità. Continuarono in parte anche le campagne su base geografica, e vennero ancora sviluppati i cataloghi locali e regionali, ma si manifestò già dopo pochi anni uno dei tratti caratteristici di

questo tipo di conduzione, cioè la difficoltà, con un assetto proprietario di questo genere, a tenere il passo dell'aggiornamento tecnico proprio nel cuore dell'azienda, cioè nel reparto fotografico. Già nel 1929 il Presidente sottolineò la necessità di intervenire per migliorare il funzionamento di vari reparti, "e specialmente del reparto fotografico, che [...] è arretrato in rapporto all'attuale progresso dell'arte e al più utile andamento industriale del reparto stesso" <sup>-16</sup>.

Inoltre, gli Alinari subivano la concorrenza sia dei naturali e tradizionali competitori, sia di quella della mano pubblica, che si realizzava "per l'invadente azione del Luce e dell'Istituto Poligrafico dello Stato" <sup>-17</sup>.

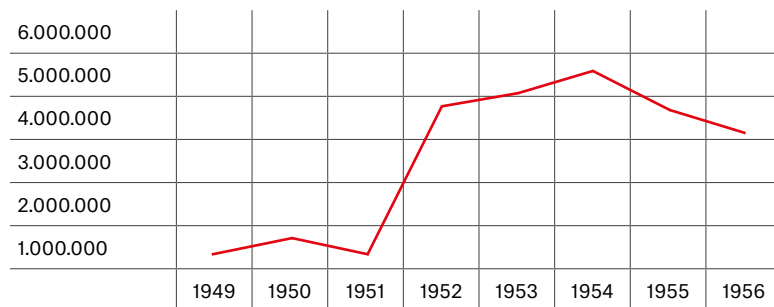
Nel 1929 la crisi finanziaria che colpì il mercato statunitense, uno dei maggiori per gli Alinari, e negli anni successivi tutte le economie mondiali, provocò anche per la ditta fiorentina una prima grave crisi <sup>-18</sup>, che trovò soluzione, nel 1933, grazie all'aiuto dell'Istituto per la Ricostruzione Industriale, che accordò un mutuo ventennale di 1.200.000 lire al tasso del 6,25%. In effetti negli anni successivi la crisi venne superata, anche grazie al generale riassetto delle economie mondiali, e gli Alinari stabilizzarono la loro attività su una linea di sostanziale continuità con il periodo precedente, ma con una quota crescente di attività commerciali ed editoriali.

Con una gestione molto accorta, anche se scarsamente innovativa, gli Alinari superarono con danni limitati la grave crisi della Seconda guerra mondiale; inoltre in virtù del forte processo inflattivo, la Società si trovò praticamente liberata dall'oneroso mutuo contratto con l'IRI.

In particolare, all'inizio degli anni Cinquanta la Alinari IDEA conobbe un periodo di forte espansione, come si vede dal grafico (Tab. 1).

**Tab. 1**

Capitale registrato da Alinari IDEA tra il 1949 e il 1956 in base all'utile lordo (in lire)



Un ruolo importante in questa ripresa di attività ebbe la parte commerciale basata in Italia, attraverso il sistema dei negozi. La Ditta infatti aveva da tempo stabilito eleganti negozi di vendita dei propri prodotti a Roma e a Napoli, ma anche a Firenze, dove pure era già attiva la sede centrale. Nel 1960, su un bilancio totale che pareggiava a 251.996.387 lire, con una parte commerciale che ammontava a 143.557.959 lire,

le vendite dalla sede fiorentina (in massima parte per corrispondenza) assommavano a 87.660.871 lire, di cui 60.266.710 (69%) in Italia e 27.394.161 (31%) all'estero; mentre quelle dei tre negozi della Ditta (Roma, Napoli e Firenze) raggiungevano insieme la considerevole cifra di 55.897.088 lire, quasi pareggiando quindi le vendite della sede in Italia.

Questo dinamismo della gestione dei negozi corrispondeva però ad una relativa crisi del modello industriale classico tipico del periodo pre-1920. Le vendite si indirizzavano soprattutto verso le riproduzioni di alta qualità, per formato e per tipo di stampa<sup>-19</sup>, mentre perdevano corrispondentemente peso le fotografie “piccole”, cioè le stampe al bromuro d'argento in formato 18×24, destinate alle fototeche, agli istituti di istruzione e cultura, ai musei e agli studiosi, e tipiche del periodo precedente. Inoltre quella che perdeva di importanza era la quota delle vendite all'estero, assolutamente prevalente alle origini, e invece ora ridotta ad una porzione minoritaria.

Nel contempo si risparmiava sugli investimenti in macchinari e tecnologie per la riproduzione fotografica, ovvero su quello che era stato una volta il cuore produttivo dell'azienda, mentre si investiva invece per i negozi, per allestimenti e ammodernamenti, e perfino per l'acquisto di un appartamento per l'abitazione del nuovo gerente del negozio di Roma. Si seguiva per contro una politica di alti dividendi: nel 1955 vennero corrisposte agli azionisti 440 lire per ogni azione del valore nominale di 350 lire.

In definitiva tuttavia un “modello” di gestione che ancora riusciva a reggere, sia pure con un breve orizzonte in vista; la crisi venne dal contesto esterno e si pose come una crisi di crescita in cui si manifestarono i limiti endemici che avevano caratterizzato la gestione Ricasoli: cioè la scarsa capitalizzazione, con dividendi alti e ammortamenti e investimenti correnti bassi, la gestione conservativa dell'archivio e dell'apparato tecnico industriale dell'azienda senza affrontare sfide incombenti, soprattutto quella del colore; e il ricorso a indebitamento nei confronti di istituti di credito per investimenti o operazioni straordinarie.

### **La crisi dei “fotografi editori” e l'intervento di Vittorio Cini fra impresa e mecenatismo (1958-1973)**

Se la Alinari IDEA riusciva a stare sul mercato distribuendo utili non inconsistenti agli azionisti, i tradizionali concorrenti, Anderson e Brogi, manifestavano sempre maggiori difficoltà a continuare l'attività. Dei contatti e dei *pourparler* erano intercorsi già da tempo, ma la prima proposta ufficiale di un acquisto di Anderson approdò nel CdA Alinari il 4 maggio 1957. Poco dopo contatti furono stabiliti anche con Brogi, sia pure su basi leggermente diverse<sup>-20</sup>.

L'offerta di Anderson era in realtà insieme allettante ed imbarazzante per la Alinari IDEA. Ricasoli e gli altri aristocratici toscani che amministravano l'Alinari IDEA non avevano la capacità o la volontà di trovare i capitali necessari (che pure equivalevano, come si vede dal

grafico 1, all'ammontare di sole sei o sette annate dell'utile lordo registrato dall'azienda in quegli anni). Come recita il verbale del 4 maggio 1957:

—  
Il consiglio prende atto con compiacimento di questa trattativa ed all'unanimità [...] delibera che la trattativa stessa sia proseguita, cercando di addivenire ad una intesa proficua per la Casa Alinari. Il Consiglio precisa però che, non disponendo attualmente la Casa Alinari di capitali liquidi per eseguire tale acquisto, l'operazione possa essere perfezionata solo dopo che saranno stati assiemati i capitali occorrenti <sup>-21</sup>.

—  
In questa ricerca di nuovi capitali Ricasoli si rivolse a Vittorio Cini, ma questi, mentre da una parte manifestò un vivo interesse per la proposta, si dichiarò disponibile solo per un'acquisizione *in toto* dell'intero pacchetto azionario.

Di fronte a questo atteggiamento molto disponibile (Cini pagò un prezzo molto alto per il pacchetto di azioni di Ricasoli) ma anche molto fermo, il barone fiorentino fece un passo indietro, e alla fine del 1957 prese la parola in sede di CdA

—  
per comunicare al Consiglio ed al Collegio sindacale di aver ceduto, pur con rammarico, il pacchetto di maggioranza delle proprie azioni I.D.E.A. al Conte Senatore Vittorio Cini <sup>-22</sup>.

—  
Anche nel caso di Cini non è possibile determinare con precisione, allo stato attuale della ricerca, quali fossero le motivazioni della scelta. Considerando però alcuni aspetti della personalità di Cini <sup>-23</sup>, all'epoca uno dei più forti e potenti esponenti della finanza italiana, già impegnato – specie dopo la morte, nel 1949, del figlio Giorgio – in una importante opera di mecenatismo culturale, l'acquisizione di Alinari poteva apparire oltre e forse più che una scelta imprenditoriale, una operazione di politica culturale, tesa a salvaguardare e valorizzare un patrimonio “nazionale”, lungo una linea che non era certo estranea agli obiettivi del “gruppo veneziano” di cui era stato esponente di spicco, né alla sua precedente attività di Commissario dell'E42.

Si può capire quindi che Cini fosse fermamente intenzionato ad acquisire non solo il pacchetto di maggioranza della Alinari IDEA, ma tutto il pacchetto e quindi l'intero patrimonio, con l'intento poi di accrescerlo con i fondi Anderson e Brogi.

Questo fu quanto accadde nel corso del 1958 e agli inizi del 1959: a dicembre del 1958 si deliberò l'aumento del capitale sociale da £ 2.450.000 a £ 35.000.000 (poi aumentato ancora l'anno successivo a £ 90.000.000), motivato esplicitamente con la necessità delle nuove acquisizioni (Anderson e Brogi, ma non solo) <sup>-24</sup>.

In immediata successione di tempo Cini fece acquisire i patrimoni fotografici di Anderson e Brogi. Dalla documentazione disponibile sembra che Cini non avesse in realtà un orientamento troppo preciso circa il

destino della Alinari IDEA. Sicuramente aveva fin dall'inizio escluso di trasferire il patrimonio fotografico a Venezia presso la Fondazione Cini, ed oltre a nominare Federico Gentile nel CdA, attraverso di lui aveva stabilito un rapporto molto forte di Alinari IDEA con l'Istituto per la Collaborazione Culturale (diretto da Gentile ed editore fra l'altro della *Enciclopedia Universale dell'Arte*), il che sembra mostrare che inizialmente vi fosse una strategia imprenditoriale innovativa nel settore editoriale <sup>-25</sup>; in seguito però le azioni furono trasferite alla Fondazione Cini, e apparve chiaro l'intento di consolidamento patrimoniale, anche, e forse soprattutto, a fini culturali più che imprenditoriali.

Sarebbe troppo lungo esaminare qui i meccanismi piuttosto complessi ed elaborati messi in atto per regolare i rapporti fra la Fondazione Cini e la Alinari IDEA <sup>-26</sup>, ma si può dire che in sostanza in questa fase IDEA consolidò ampiamente il patrimonio, incorporando anche altri fondi e archivi fotografici di notevole valore, come quelli di Chauffourier e Fiorentini, e sviluppando anche nuove campagne di ripresa nel Veneto <sup>-27</sup>. Nonostante questo forte aumento del patrimonio fotografico, l'azienda mantenne sostanzialmente lo stile di amministrazione stabilito nel periodo Ricasoli, come testimoniato anche dalla permanenza di Agostinelli nella carica di direttore, e dal fatto che ancora nel 1970 i negozi mantenevano il loro ruolo molto importante nelle entrate dell'azienda <sup>-28</sup>; la sola novità rilevante e confortante era il forte aumento in valore delle vendite all'estero dalla sede, che giungevano quasi a pareggiare le vendite in Italia.

In realtà, queste cifre apparentemente rassicuranti nascondevano alcuni forti elementi di crisi. La conduzione Cini se era intervenuta fortemente nella capitalizzazione e nelle acquisizioni, non aveva però, specie nella fase in cui le azioni erano depositate presso la Fondazione, svolto nessun reale intervento circa la conduzione tecnica dell'IDEA. Il punto di svolta avvenne attorno ad un progetto di radicale trasformazione tecnico-produttiva della Alinari IDEA, che prevedeva di abbandonare la sede storica nel centro di Firenze, per acquisire uno stabilimento nella zona industriale, dotato di macchinari avanzati e finalizzato a una produzione rinnovata appunto sulla base del colore (divenuto una questione ineludibile), il che avrebbe comportato a sua volta la necessità di nuove campagne di ripresa <sup>-29</sup>.

Di fronte a questo progetto così impegnativo, la Direzione della Fondazione Cini espresse tutte le sue perplessità, dichiarando esplicitamente al Senatore Cini che non rientrava nelle finalità della Fondazione, come ente culturale, questa iniziativa spiccatamente imprenditoriale della Alinari IDEA <sup>-30</sup>. Cini prese atto della situazione, avocò nuovamente a sé le azioni Alinari, che erano state attribuite alla Fondazione Cini, e per qualche tempo si occupò di un possibile sviluppo dell'azienda. Ormai però Cini, che aveva oltrepassato gli 85 anni, non aveva probabilmente l'energia per cimentarsi in un'impresa oggettivamente molto difficile e impegnativa. Allo stato attuale della ricerca non abbiamo reperito documentazione più probante, ma probabilmente

è per questi motivi che Cini decise nel 1973 di cedere il suo pacchetto azionario a Renato Zevi, imprenditore milanese, persona colta, collezionista, già fra i principali finanziatori del “Piccolo” di Milano.

### **Mercato e cultura: dalla fotografia come documentazione del patrimonio alla valorizzazione della fotografia come patrimonio (1973-1982)**

La proprietà Zevi inaugurò una stagione radicalmente nuova nella conduzione della Alinari IDEA, ma non sulla linea di rinnovamento imprenditoriale che era stata prospettata negli ultimi anni della proprietà Cini.

La nuova linea aziendale fu condizionata da un evento nuovo, quasi sicuramente non previsto al momento dell’acquisizione dell’azienda, cioè la grande mostra del 1977 al Forte Belvedere (*Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*)<sup>-31</sup>, frutto di scelte culturali interne ma anche del clima politico-culturale che era seguito dopo le elezioni amministrative del 1975.

Il progetto della mostra era molto interessante e aperto per l’epoca. Contemplava infatti una parte specifica sul nucleo fondamentale del lavoro degli Alinari, affidata a tre giovani e validissimi storici dell’arte; ma questa sezione era preceduta e seguita da altre parti relative al contesto urbano e sociale di Firenze (“la loro città, la gente, le strade, il lavoro”), al ritratto, alle altre città italiane e al paesaggio<sup>-32</sup>.

La scelta, vista retrospettivamente dal punto di vista che ci interessa, cioè del patrimonio fotografico Alinari, era abbastanza singolare, ma molto significativa. Infatti, si trascurava assolutamente tutto quello che era stato acquisito durante la proprietà Cini, in termini di archivi fotografici dei grandi competitori storici degli Alinari, e si restringeva il campo sostanzialmente all’attività non solo della Alinari come ditta, ma in realtà al solo periodo aureo, quello in cui era ancora azienda a conduzione familiare, fra la metà dell’Ottocento e il primo dopoguerra.

Per contro, si valorizzava in maniera del tutto nuova e inusitata una parte dell’archivio che era stata in precedenza assolutamente negletta, quella relativa al cosiddetto “patronato”. Si trattava delle fotografie che erano state prodotte dagli Alinari su committenza esterna, molto spesso ritratti, ma anche foto di ambienti, di case, di negozi, di opifici, di istituti, i quali potevano avere commissionato agli Alinari una riproduzione fotografica per i più svariati motivi, e di cui gli Alinari stessi avevano conservato spesso il negativo. Si trattava di un tipo di lavorazione già secondario nell’economia della ditta, e addirittura quasi abbandonato dalla conduzione Ricasoli in poi.

Dopo un lungo e complesso lavoro di recupero e di riordinamento, questa parte dell’archivio fornì la base per le due sezioni che risultarono fra le più “popolari” della mostra: quella storico-sociale e quella del ritratto.

La mostra di Forte Belvedere incontrò un eccezionale successo, non preventivato in tali dimensioni neppure dalle più ottimistiche previsioni



degli organizzatori (600.000 visitatori paganti e oltre 100.000 copie dell'importante catalogo vendute). Questo evento fu particolarmente importante per gli Alinari e non solo, dato che segnalò un cambiamento nel gusto comune verso la fotografia d'epoca, e più in generale verso la fotografia come patrimonio culturale. I consumi di fotografia avevano avuto una netta impennata in quegli anni grazie alla diffusione di tecnologie molto più accessibili e aperte al consumo di massa<sup>-33</sup>; ma il riconoscimento sociale della fotografia come patrimonio culturale era molto limitato.

Sul piano pratico si verificò negli anni successivi una intensificazione assolutamente rapida ed amplissima dell'interesse per la fotografia d'epoca, testimoniata dalla frequenza e articolazione a tutti i livelli delle mostre e delle pubblicazioni<sup>-34</sup>. Si deve inoltre tenere presente che in quel periodo, accanto alle iniziative e alle opere più importanti e significative, stava letteralmente esplodendo una editoria a carattere divulgativo ed evocativo, con scarso o nullo apparato critico e inquadramento storico, ma non di rado in grado di riportare alla luce fondi di notevole interesse documentativo<sup>-35</sup>.

Si trattava di una esplosione che si sarebbe probabilmente verificata in altre forme in ogni caso; ma sicuramente il successo della mostra Alinari stabilì un riferimento molto importante per gran parte degli sviluppi successivi, portando all'attenzione del grande pubblico il ruolo memoriale, evocativo, della fotografia come macchina della memoria per il recupero del passato.

Il periodo della conduzione Zevi rappresenta quindi, dal lato del patrimonio (anche nella sua accezione economica), una forte innovazione metodologica, nel senso che il *focus* operativo passa da una considerazione della fotografia come strumento funzionale alla documentazione del patrimonio architettonico, artistico e paesaggistico, a una considerazione della fotografia come patrimonio essa stessa. In un certo senso, dal punto di vista imprenditoriale, si lascia in secondo piano l'idea di riorganizzare o rimodernare l'attività di documentazione fotografica in forme nuove, e si passa all'idea di utilizzare il patrimonio fotografico già accumulato per il suo valore storico e memoriale, più che per il suo valore funzionale alla tradizionale attività di documentazione tipica dei decenni precedenti.

Per quanto molti degli usi tipici delle fotografie Alinari perdurassero per un certo tempo (dall'uso più classico e diffuso nei manuali di storia dell'arte, a quelli più occasionali ma non meno significativi di larga diffusione, ad esempio nelle carrozze ferroviarie o negli "intervalli" televisivi) ormai il secondo periodo della gestione Zevi fu indirizzato soprattutto alla individuazione di un nuovo modello economico per mettere a frutto il patrimonio dopo la fiammata rapidissima ma anche effimera della richiesta immediatamente successiva alla grande mostra del 1977. Una delle strade che furono percorse fu sicuramente quella dell'editoria di pregio, una realtà che era sempre stata presente nelle strategie della ditta, con pubblicazioni come la *Biblioteca di disegni*, 28 volumi

in 325 esemplari nella tradizionale e pregiata lavorazione in collotopia, così come quella della vendita delle riproduzioni, nonché di esposizioni ulteriori sulla traccia della fortunata iniziativa del 1977. Fu tentata anche la strada di una editoria direttamente collegata alla mostra del 1977, adattata alle varie città o località italiane. Un'altra strada percorsa fu quella, per l'epoca innovativa, della diffusione del patrimonio visuale dei tre grandi fotografi editori attraverso un'edizione in *microfiche*.

Si trattava però di un compito molto arduo. Per motivi su cui gli studi e la documentazione disponibile non permettono un'analisi dettagliata e sicura, l'azienda entrò in crisi economica, al punto da essere costretta a vendere una parte dell'immobile. Si prospettò una possibile acquisizione pubblica da parte della Regione Toscana, che però non ebbe esito, e alla fine di un breve periodo di incertezza<sup>-36</sup>, si ebbe il passaggio di proprietà dell'azienda, che portò alla Presidenza Claudio de Polo Saibanti, all'epoca amministratore di una grande azienda di rilievo nazionale, con sede a Trieste.

### **Mercato e cultura: la competizione su scala mondiale per il controllo della memoria visuale nella civiltà dell'immagine (1982-2019)**

La conduzione di Claudio de Polo Saibanti, dopo una prima fase un po' incerta, si attestò su una linea che implicò una serie di elementi di novità che permettono di parlarne come di una fase nuova che trasformò profondamente non solo lo stile di attività dell'azienda, ma anche e soprattutto la consistenza e la caratterizzazione del patrimonio.

L'Alinari IDEA di de Polo riprese in un primo momento su nuove basi l'elemento innovativo della gestione Zevi, cioè la forte valorizzazione dell'immagine pubblica dell'azienda e del nome Alinari. Inaugurò uno spazio espositivo in una delle vie privilegiate della zona del lusso del centro storico di Firenze, cercando di svolgere un'attività di qualità e di prestigio, ma presto si rivolse nella direzione di un accrescimento ulteriore del patrimonio lungo una linea di acquisizioni a largo raggio di archivi e stampe fotografiche d'epoca, su scala nazionale e poi presto anche su scala internazionale.

Questo tipo di sviluppo fu favorito dal fatto che i fondi e gli archivi fotografici ancora non godevano di una considerazione adeguata; in molti casi archivi interi e intere collezioni private potevano essere ceduti a prezzi molto bassi o addirittura gratuitamente. Non esisteva una politica di acquisizione coordinata e centralizzata da parte degli organi centrali dello Stato; gli enti pubblici territoriali si muovevano a volte attivamente e con intelligenza, ma con logiche molto diverse, sottoposte comunque a forti limiti economici e burocratici. In queste condizioni, la Alinari IDEA sviluppò una politica di acquisizioni estesa e a suo modo sistematica, condotta direttamente dal nuovo proprietario, sia pure con la consulenza e l'aiuto di una serie di esperti. Claudio de Polo, anch'egli persona colta, collezionista bibliofilo, proveniente da Trieste, dove aveva un ruolo di rilievo negli ambienti industriali e finanziari della città, aveva conosciuto e frequentato il Sen. Cini e si concepiva come

un continuatore della sua opera di incremento delle collezioni Alinari e di valorizzazione della ditta, anche in funzione del ruolo storico di Alinari nella cultura nazionale. De Polo svolse questa attività però in forme molto diverse da quelle di Cini. Mentre il senatore aveva puntato soprattutto sul ricongiungimento, per così dire, presso gli Alinari degli archivi fotografici dei maggiori fotografi editori italiani, de Polo aprì la via di una raccolta estesa alle più varie forme di fotografia, non solo d'epoca e non solo di documentazione del patrimonio artistico.

Protrattasi con varie fasi, fino agli ultimi anni di attività dell'azienda, questa vasta opera di acquisizione è quella che ha portato, nel corso degli ultimi quattro decenni, il patrimonio degli Alinari da circa 300.000 "pezzi" della conduzione Cini agli oltre 5.000.000 attuali.

La cifra "collezionistica" impressa dal nuovo proprietario era evidente non solo nella varietà assoluta di materiali raccolti (dalle fotografie vere e proprie, negative e positive, agli album, alle pubblicazioni fotografiche, all'oggettistica, ecc.) ma anche nella composizione delle singole sezioni.

Sarebbe troppo lungo elencare anche sommariamente qui i fondi acquisiti, o sul mercato, o attraverso donazioni; basti dire che vanno da una collezione di dagherrotipi molto cospicua, ad una serie importante di fondi di autori ed enti italiani (che costituiscono senz'altro il nucleo fondamentale), ad un fondo di album di eccezionale rilievo anche a livello internazionale, e a un certo numero di fotografie di autori stranieri, in parte acquisite a suo tempo anche come pezzi individuali per l'allestimento del Museo Nazionale Alinari della Fotografia <sup>-37</sup>.

Un altro aspetto chiave della gestione de Polo fu che dette forte impulso all'attività espositiva, editoriale, culturale in senso lato legata alla fotografia, a livello nazionale e internazionale.

L'attività espositiva, iniziata già dai primi anni, si estese e si specializzò, trovando spazi innanzitutto in quelli direttamente controllati da Alinari, dapprima nella piccola sede in Palazzo Rucellai in via della Vigna Nuova, e poi in Piazza Santa Maria Novella, dove dal 2006 al 2014 viene allestito il Museo Nazionale Alinari della Fotografia, con una parte museale fissa e diversi ampi locali adibiti a mostre temporanee; ma numerose furono anche le iniziative in sedi esterne, in Italia e anche all'estero <sup>-38</sup>.

In collegamento con tale attività espositiva, venne realizzata una intensa attività editoriale, dato che sistematicamente si cercava di abbinare all'esposizione un catalogo, molto spesso pubblicato in proprio da Alinari, o in collaborazione con altre case editrici. La qualità delle mostre e dei relativi cataloghi è stata di regola molto alta, con un amplissimo *range* di autori, allestitori, collaboratori coinvolti e con una notevole cura degli allestimenti e delle edizioni.

Occorre sottolineare che in progresso di tempo si è formato presso Alinari un nucleo rinnovato di operatori e operatrici molto qualificati, con livelli di istruzione di partenza spesso molto elevati, ulteriormente perfezionati nel lavoro in azienda, in modo da realizzare un insieme di

competenze e di specializzazioni veramente rilevante a livello nazionale e internazionale.

Oltre a questa attività editoriale va ricordata, fin dal 1985, la pubblicazione di una rivista, all'epoca esperienza piuttosto innovativa, con il titolo di "Fotologia", diretta da Italo Zannier.

Inoltre, va ricordata la risistemazione e la cura della Biblioteca, indubbiamente una delle più ricche e originali in Italia sul tema, per il fondo storico, che contiene molti volumi rarissimi e importanti, ed anche per le acquisizioni successive nel tempo di biblioteche personali di studiosi ed esperti.

Notevoli anche le attività collegate alla formazione e al restauro, con la realizzazione di un laboratorio interno, e con varie attività formative, fra cui tirocini universitari e corsi specializzati, come quello in collaborazione con l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

Infine, oltre alle acquisizioni che portarono all'aumento imponente del patrimonio fotografico, va ricordato il fatto che dagli ultimi anni del XX secolo Alinari si impegnò nell'attività di digitalizzazione delle proprie fotografie. Questa attività, che nelle intenzioni dell'azienda doveva realizzare un cespite importante di entrate, si è sviluppata nel tempo, giungendo a realizzare la digitalizzazione di una parte significativa del patrimonio complessivo, o di altri fondi gestiti, per un totale stimato in oltre 200.000 immagini. Cosa particolarmente interessante nel panorama della fotografia italiana, una quantità molto rilevante di fondi e archivi fotografici di proprietà di terzi sono stati affidati in gestione, per la parte di diffusione e commercializzazione attraverso canali digitali, da vari enti pubblici e privati (fra i quali Touring Club Italiano, Istituto Luce, Archivio Ansaldo, Teche Rai, Ansa, Folco Quilici, Fosco Maraini, ecc.) ad Alinari, al punto che la ditta dichiarava già attorno al 2008 di gestire in tutto, fra patrimonio proprio e patrimonio gestito, oltre 40 milioni di immagini: una cifra nettamente inferiore, ma pur sempre dello stesso ordine di grandezza rispetto a quelli che erano allora i giganti mondiali del settore, come Corbis o Getty Images <sup>-39</sup>.

Alinari non si poteva paragonare ai due giganti della *stock photography*, però aveva già iniziato un'attività di raccolta di fondi fotografici, che su scala italiana era abbastanza sistematica ed estesa, e si era mossa tempestivamente anche sul terreno delle tecnologie digitali, per cui si può dire che rientrasse in quella serie di aziende di media dimensione che per un certo periodo hanno accompagnato la crescita di mercato del digitale, salvo poi entrare in crisi in seguito alla recessione del 2008-2013 <sup>-40</sup>.

Da un punto di vista storico-economico è impossibile al momento ricostruire con precisione gli eventi che hanno portato alla crisi dell'azienda. Alcune tappe evidenti possono essere comunque ricordate. Nel 2007, di fronte ad una forte crisi di crescita, in dipendenza delle opportunità, ma anche delle necessità di investimento portate dal nuovo mercato digitale, Alinari creò una *joint venture* con uno dei più autorevoli gruppi italiani, ovvero con il Gruppo "Sole24ore", organo di Confindustria, con

l'intento di consolidare e rilanciare il proprio ruolo nella competizione in atto sul mercato, come uno "tra i pochi grandi players mondiali nelle immagini di storia, cultura e industria e nelle foto d'arte". In realtà il matrimonio con il "Sole 24ore", maturato nel momento in cui quest'ultimo si quotava in borsa, subì le conseguenze della crisi del quotidiano di Confindustria, e in genere del rallentamento dei mercati dopo il 2008, al punto che la *joint venture* fu liquidata nel 2012 <sup>-41</sup>.

Per quanto la chiusura della *joint venture* non avesse in sé determinato un danno patrimoniale all'azienda, certamente si ridimensionava drasticamente una prospettiva di sviluppo su cui la proprietà della ditta aveva puntato molto, senza che vi fossero le basi sostitutive per un rilancio interno <sup>-42</sup>.

Nel 2014, per la necessità di lavori di adeguamento dei locali di proprietà del Comune di Firenze, dovette chiudere il MNAF, e negli anni successivi non si ebbe la forza di riaprirlo. Neppure ebbe successo sul piano economico il pur interessante tentativo di realizzare a Trieste presso il Castello di San Giusto un Alinari Image Museum, basato tutto sui contenuti digitali, inaugurato nel 2016, ma chiuso definitivamente nell'aprile 2019. Si giunse così, nonostante alcuni tentativi di stabilire accordi o attività finalizzate a ottenere finanziamenti su parti di patrimonio, alla decisione, fra il 2018 e il 2019, di alienare sia il palazzo storico di Largo Alinari, sia il patrimonio fotografico.

### **Conclusioni**

Il patrimonio fotografico Alinari, alla luce di questo *excursus* storico, è sicuramente un patrimonio di eccezionale interesse, non solo per il contesto italiano, ma anche per quello internazionale. Appare evidente che nel corso dei quasi 170 anni di vita, questo patrimonio non si è semplicemente accumulato, ma si è stratificato secondo le varie e molto diverse fasi di vita dell'azienda che lo ha prodotto o acquisito. Quindi il patrimonio oggi appare composto da vari nuclei molto diversi fra loro, sia per consistenza e materiali, ma soprattutto per il loro significato e per la loro destinazione in relazione alle varie fasi di vita dell'azienda (si pensi ai *musealia* e alla parte digitalizzata), il che rende complessa e non facile quella riorganizzazione di cui si parlava all'inizio. Inoltre il passaggio attuale, che porta per la prima volta alla proprietà pubblica (anche se in diverse altre fasi, come abbiamo visto, interventi della mano pubblica o di proprietari che abbinavano una forte propensione al mecenatismo alla dimensione imprenditoriale non erano mancati) comporta un notevole elemento di discontinuità. Questa discontinuità in parte discende dal fatto, molto interessante per gli studiosi, che la gestione del patrimonio sarà meno condizionata dalle preoccupazioni degli andamenti del mercato e molto più dall'esigenza di promuovere, oltre che la conservazione e adeguata riorganizzazione del patrimonio, la pubblica fruizione e l'utilizzazione del patrimonio in campo educativo, di studio e di ricerca, ma anche gli usi che incentivino la fruizione partecipata e diffusa di pubblici diversi e anche non specializzati.

Si tratta di una sfida molto importante e non facile per tutti coloro che hanno a cuore il patrimonio fotografico italiano. La Società Italiana per lo Studio della Fotografia, che ha seguito con molta attenzione le fasi che hanno portato all'acquisizione, ha ricevuto l'incarico di predisporre uno studio sulle radici storiche del patrimonio Alinari, di cui questo saggio costituisce un'anticipazione, ed inoltre un'attività tesa alla consultazione di possibili interlocutori sul piano scientifico e culturale per la futura attività della Fondazione. Cercherà di svolgere questo ruolo interessando, per quanto possibile, tutta la comunità di studiosi e di operatori culturali in campo fotografico a partecipare con contributi di idee e di proposte all'attività di questo nuovo polo pubblico che, per la sua importanza storica e per la qualità e quantità del patrimonio posseduto, può svolgere un ruolo di grande rilievo. Molto dipenderà però dalla collaborazione e dalla capacità di ideazione e di iniziativa degli operatori, dei fotografi, degli studiosi, dei curatori, degli educatori, di fronte a questa opportunità.

–<sup>1</sup> Bollettino Ufficiale 2019.

–<sup>2</sup> Esistono molti studi importanti e approfonditi, in particolare sul periodo aureo dell'azienda familiare (1852-1920) e quindi sul fondo fotografico relativo, che è in realtà solo una parte dell'attuale patrimonio Alinari. Qui ci limitiamo a citare Quintavalle 2003; cfr. inoltre Quintavalle / Maffioli 2003 con testi di vari autori italiani e stranieri.

–<sup>3</sup> Cfr. Atti inchiesta industriale 1873-74a. Dalla stessa fonte anche le successive citazioni nel testo.

–<sup>4</sup> Atti inchiesta industriale 1873-74b.

–<sup>5</sup> Anderson dichiarò apertamente, nella stessa *Inchiesta*, che a suo parere la vendita in *stock* ai corrispondenti esteri non aveva futuro, e di preferire la vendita ai turisti che affluivano in Italia ormai in numero sempre rapidamente crescente.

–<sup>6</sup> Cfr. Tomassini 1987, p. 65. Brogi in quell'occasione auspicò la costituzione di una "Unione fra i fotografi editori", che non ebbe poi attuazione, ma che si può considerare un'anticipazione di quello che fu poi il 'trust' del 1904 con Alinari e Anderson.

–<sup>7</sup> Fondata nel 1889, nel cinquantenario dell'invenzione della fotografia, la SFI riuniva su base nazionale le diverse anime della cultura fotografica presenti in Italia, con adesioni di eccezionale prestigio, come quella del principe ereditario, poi Re d'Italia, Vittorio Emanuele III. Cfr. Caputo Calloud 1992.

–<sup>8</sup> Cfr. Sisi 2012.

–<sup>9</sup> Cfr. Tomassini 2013, p. 302.

–<sup>10</sup> Quintavalle 2003, p. 420.

–<sup>11</sup> Sarebbe interessante analizzare attraverso la verifica dell'effettiva diffusione, certamente molto larga, di questa parte

del patrimonio, quanto esso abbia contribuito a creare un'immagine antropologica, occidentalizzata, dell'Italia nel suo complesso; sia nel senso della formazione antropologica dell'Italia contemporanea, del suo spirito, del suo immaginario, della sua costruzione identitaria, per se stessa e per gli stranieri; sia infine nel senso basilare della documentazione dei mondi e degli specifici etnici. Sotto questo aspetto, secondo alcune indicazioni metodologiche che debbo a Francesco Faeta, Alinari si potrebbe considerare anche come un importante giacimento di immagini etnografiche relative al nostro Paese; ed anche uno dei più interessanti performer dell'identità nazionale attraverso la stretta messa in relazione dell'immagine della bellezza artistica e della complementare e antagonista presenza

—  
Note

dei mondi popolari e degli specifici etnici. Va inoltre considerata la possibile contestualizzazione rispetto sia ai tentativi di Santoponte di realizzare una specie di inventario visivo anche di tipo storico sociale, sia anche all'originale filosofia di Giovanni Gargioli e del Gabinetto Fotografico Nazionale, permettendo in questo modo di affiancare ancora meglio la prospettiva storico-sociale e quella storico-artistica nella considerazione del patrimonio dei fotografi editori.

– <sup>12</sup> Cfr. Alinari 1906; Alinari 1908; Alinari 1921.  
– <sup>13</sup> Cfr. La serrata 1915.  
– <sup>14</sup> Cfr. Ciuffoletti / Sesti 2003, p. 240.  
– <sup>15</sup> Cfr. per questi aspetti *ibid.*; ringrazio inoltre Emanuela Sesti per avermi anticipato la bozza di un suo saggio dal titolo *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari dal 1852 ad oggi e gli archivi fotografici entrati nelle collezioni Alinari al tempo di Vittorio Cini*, in corso di pubblicazione negli atti della giornata di studi *Per un archivio fotografico dell'arte italiana*. Vittorio Cini, *la Fondazione Giorgio Cini e la Fratelli Alinari*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 5 giugno 2018.

– <sup>16</sup> #ASAI 1929. Nella stessa seduta si decideva di provvedere al “rinnovamento delle collezioni fotografiche”, ma data la situazione solo per Firenze e per la Toscana, e “limitatamente alle esigenze del lavoro di commissione”.

– <sup>17</sup> Ivi, Seduta del 8 febbraio 1932. Nel frattempo, infatti, l'Istituto L.U.C.E., che aveva

assorbito il Gabinetto Fotografico Nazionale, stava intraprendendo un'azione di diffusione e vendita di fotografie del patrimonio culturale italiano.

– <sup>18</sup> *Ibid.* Nel 1932 si registrano perdite per 54.000 lire, dopo aver assorbito tutti gli utili degli anni precedenti. Questo comportò la dismissione in particolare della sala di posa e della parte di lavorazioni dedicate al ritratto, qualificate come non più redditizie.

– <sup>19</sup> In particolare le fotocollotipie, le foto dirette a colori e i disegni dei grandi maestri, che complessivamente nel 1960 formavano ancora oltre il 60% del valore del magazzino. Tutti i dati in questa parte del testo sono elaborazioni dalla serie dei bilanci annuali conservati in ASAI.

– <sup>20</sup> Per Brogi infatti si trattava di cedere l'archivio delle lastre ‘storiche’, mentre l'attività dello studio fotografico sarebbe stata continuata da Laurati, genero di Brogi e fotografo egli stesso. Anderson invece intendeva vendere tutto il patrimonio di immagini e tutto il pacchetto azionario della ditta.

– <sup>21</sup> #ASAI 1957.

– <sup>22</sup> Ivi, Seduta del 27 dicembre 1957.

– <sup>23</sup> Senatore e commissario per l'Expo '42, fu anche ministro nel 1943. Non esitò nel contempo a prendere posizioni anche apertamente critiche nei confronti di Mussolini, ancor prima del 25 luglio 1943. Internato per qualche tempo a Dachau, da dove riuscì a fuggire in Svizzera, fu riabilitato dopo la fine

della guerra dalle accuse di collaborazione con il fascismo (cfr. Reberschak 1981).

– <sup>24</sup> #ASAI 1958.

L'aumento di capitale avvenne mediante emissione di 93.000 nuove azioni da 350 lire nominali, offerte in opzione agli azionisti in ragione di 93 azioni contro 7 vecchie.

– <sup>25</sup> Nel 1960 in effetti l'Istituto per la Collaborazione Culturale appariva come il maggiore cliente italiano di Alinari, con 1.210.000 lire, superando il Ministero degli Esteri che occupava il secondo posto (cfr. #ASAI 1960).

– <sup>26</sup> Per un approfondimento cfr. Emanuela Sesti, *La fotografia d'arte dei Fratelli Alinari*, cit.

– <sup>27</sup> *Ibid.*; cfr. anche Alinari 1963.

– <sup>28</sup> Anzi, lo incrementavano leggermente, passando da un incasso complessivo di 55.897.088 lire nel 1960, pari al 39% delle vendite totali, ad un incasso di 87.965.130 lire nel 1970, pari al 41% del totale (dati ricavati da ASAI, serie *Bilanci*, agli anni corrispondenti).

– <sup>29</sup> La documentazione di questi progetti e delle interlocuzioni fra Cini e i suoi stretti collaboratori e la Fondazione è in #Archivio Cini.

– <sup>30</sup> *Ibid.*

– <sup>31</sup> Cfr. Settimelli / Zevi 1977.

– <sup>32</sup> Cfr. Ferretti / Conti / Spalletti 2003. Le sezioni sulla città e sul ritratto erano curate da Arnaldo Salvestrini, Fernando Tempesti, Lorenza Trionfi Honorati e Luigi Tomassini; la sezione *Le altre città e*

il paesaggio italiano era a cura di Filippo Zevi.

– 33 Mi permetto di rimandare a Tomassini 2018.

– 34 Oltre alle grandi mostre del 1979, *Fotografia italiana dell'Ottocento e Fotografia pittorica 1889/1911* (cfr. in proposito Cavanna 2020, cap. 4), si andavano infatti pubblicando opere fondamentali per l'inquadramento storico e teorico dello studio della fotografia. Fra di esse, citiamo solo per brevità Bertelli / Bollati 1979; Miraglia 1981; e le traduzioni in italiano delle opere di Susan Sontag, Aaron Scharf e Roland Barthes, nonché il fortunato manuale di Zannier 1982.

– 35 Sono un indicatore di questo fenomeno l'aumento del numero delle pubblicazioni specializzate (per il caso italiano, la più completa è quella annessa al volume Cavanna 2020 accessibile con distribuzione Creative Commons in <<http://www.pierangelocavanna.it/2020/05/22/il-miele-e-largento-bibliografia-2020/>> 07.09.2020); ma in realtà il fenomeno è stato molto più ampio, e riguardava non solo pubblicazioni a volte molto periferiche e locali, non sempre registrate nei repertori bibliografici, ma anche in forme diverse da quella del libro, come gli inserti – molto popolari – nei maggiori quotidiani nazionali. Inoltre vi è una ricerca tutta da fare sulle iniziative di costituzione di archivi fotografici su scala territoriale, presso enti locali, biblioteche, archivi, musei, centri di

documentazione e studio, che fornirono un impulso fondamentale, e spesso qualitativamente elevato, alla diffusione di una cultura fotografica e al recupero di fondi e archivi fotografici.

– 36 Durante questo periodo la Regione Toscana si dotò di un organo prevalentemente scientifico e inizialmente solo in parte operativo, con il nome di Archivio Fotografico Toscano (AFT), la cui sede fu stabilita a Prato, ma con finanziamenti e compiti regionali. L'AFT, già attivo dal 1979, fu aperto al pubblico nel 1985 e pubblicò dal 1985 al 2009 una rivista di notevole rilievo nel panorama italiano, oggi disponibile in versione digitale in <<http://rivista.aft.it/aftriv/controller>> (07.09.2020).

– 37 Una delle caratteristiche di questa parte dell'archivio è che comprende raccolte e fondi acquistati o donati da alcuni dei maggiori collezionisti-studiosi italiani, come Daniela Palazzoli, Italo Zannier, Dario Reteuna, Michele Falzone del Barbarò, Piero Becchetti, ed altri, ed anche da alcuni stranieri come Christophe Blatt e Henri Favrod. Oltre a ciò, contiene archivi di numerosi fotografi italiani, alcuni fondi di fotografi stranieri attivi in Italia come Von Gloeden, fondi provenienti da enti, istituzioni e imprese, nonché alcuni fondi di agenzie fotografiche o di periodici italiani e stranieri.

– 38 In particolare in Francia si possono ricordare la mostra organizzata nel 2004

al Pavillon des Arts di Parigi con il titolo *Vu d'Italie 1841-1941*, la prima che presentasse complessivamente la fotografia italiana in Francia, nonché diverse altre mostre tematiche presso altri istituti, come il Petit Palais e l'Istituto Italiano di Cultura di Parigi.

– 39 Che allora dichiaravano rispettivamente di possedere rispettivamente 60 e 90 milioni di immagini. Per un inquadramento generale della evoluzione delle grandi agenzie di stock, in primo luogo Getty Images, si veda Frosh 2003. Per un quadro più aggiornato, che tiene conto dei più recenti sviluppi che coinvolgono oltre a Corbis e Getty anche altri attori attualmente di primo piano nel web, come Flickr, cfr. Runge 2020.

– 40 Secondo Glückler / Panitz 2013 (p. 9), la crisi finanziaria del 2008 aveva colpito il settore e favorito la concentrazione: le quattro maggiori agenzie di stock, cioè Getty, Corbis, Shutterstock e Fotolia, coprivano nel 2011 circa la metà degli incassi di tutto il settore.

– 41 Cfr. ad esempio, Finito il matrimonio 2012.

– 42 *Ibid.* In quello stesso anno 2012, il bilancio della ditta fiorentina esibiva infatti un utile, sia pure limitato a 24.000 euro, ma a fronte di un complesso di ricavi di soli 560.000 euro e un patrimonio netto di 7,5 milioni, assolutamente fuori scala rispetto alle necessità di investimento per tenere il passo dei maggiori competitori sul mercato internazionale.



- Alinari 1906** Alinari, *Dresda. Riproduzioni pubblicate per cura di Vittorio Alinari, proprietario dello stabilimento fotografico Fratelli Alinari*, Firenze, Barbera, 1906.
- Alinari 1908** Alinari, *Paris. Photographies de la Maison Alinari Frères* Florence, Firenze, Barbera, 1908.
- Alinari 1921** Alinari, *La Grèce. Photographies de la maison Alinari Frères*, reproduction ipsographique de l'edition 1908, Firenze, Fratelli Alinari Società Anonima, Istituto di Edizioni Artistiche I.D.E.A, 1921.
- Alinari 1963** Alinari 1963 Alinari, *Catalogo delle fotografie Alinari del Veneto*, Firenze, Alinari, 1963.
- Atti inchiesta industriale 1873-74a** *Atti del Comitato dell'inchiesta industriale*, vol. II, *Deposizioni orali*, categoria 13-2 (incisione, litografie e fotografia), *Adunanza del 4.12.1872 a Firenze*, Roma, Stamperia Reale, 1873.
- Atti inchiesta industriale 1873-74b** *Atti del Comitato dell'inchiesta industriale*, vol. III, *Deposizioni scritte*, categoria 13.2. (incisione, litografia e fotografia), Roma, Tip. Polizzi, 1874, pp. 21-22.
- Bertelli / Bollati 1979** Carlo Bertelli / Giulio Bollati, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979.
- Bollettino Ufficiale 2019** *Bollettino Ufficiale della Regione Toscana*, n. 51, parte prima, 14 novembre 2019, in <[http://raccoltanormativa.consiglio.regione.toscana.it/articolo?urndoc=urn:nir:regione.toscana:legge:2019-11-13;65&dl\\_t=text/xml&dl\\_a=y&dl\\_id=&pr=idx,0;artic,0;articparziale,1&anc=cap4#top\\_not4](http://raccoltanormativa.consiglio.regione.toscana.it/articolo?urndoc=urn:nir:regione.toscana:legge:2019-11-13;65&dl_t=text/xml&dl_a=y&dl_id=&pr=idx,0;artic,0;articparziale,1&anc=cap4#top_not4)> (07.09.2020).
- Caputo Calloud 1992** Annarita Caputo Calloud, *Profilo per una storia istituzionale della Società Fotografica Italiana*, in "AFT", a. VIII, n. 16, 1992, pp. 17-31.
- Cavanna 2020** Pierangelo Cavanna, *Il miele e l'argento. Storie di storia della fotografia in Italia*, Melfi, Libria, 2020.
- Ciuffoletti / Sesti 2003** Zefiro Ciuffoletti / Emanuela Sesti, *Il cammino di un'I.D.E.A. Alinari 1920-2002*, in Quintavalle / Maffioli 2003, pp. 239-51.
- Ferretti / Conti / Spalletti 2003** Massimo Ferretti / Alessandro Conti / Ettore Spalletti, *La documentazione dell'arte*, in Settimelli / Zevi 1977, pp. 115-197.
- Finito il matrimonio 2012** *Finito il matrimonio Alinari- Sole 24ore*, in "Il Piccolo", 5 settembre 2012, p. 9.
- Frosh 2003** Paul Frosh, *The Image Factory. Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*, London, Berg, 2003.
- Glückler / Panitz 2013** Johannes Glückler / Robert R. Panitz, *The Global Stock Image Market. Global Survey 2012. Part I: Players, Products, Business*, Heidelberg, GSIM Research Group, 2013.
- La serrata 1915** *La serrata dello stabilimento fotografico dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tipografia Barbera, s.d. [ma 1915].
- Miraglia 1981** Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte Italiana*, vol. 9, tomo II, *Grafica e immagine. Illustrazione e fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 421-553.
- Quintavalle 2003** Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, 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, 2003.

- Reberschak 1981** Maurizio Reberschak, *Vittorio Cini*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, 1981, *ad vocem*.
- Runge 2020** Evelyn Runge, *The Travels of Photographs Within the Global Image Market. How Monopolisation, Interconnectedness, and Differentiation Shape the Economics of Photography*, in "Photographies", vol. 13, 2020, pp. 365-384.
- Settimelli / Zevi 1977** Wladimiro Settimelli / Filippo Zevi, *Gli Alinari. Fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere, 1977), Firenze, Alinari, 1977.
- Sisi 2012** Carlo Sisi (a cura di), *La commedia dipinta. I concorsi Alinari e il simbolismo in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 2002-2003), Firenze, Alinari, 2012.
- Tomassini 1987** Luigi Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica a Firenze fra Ottocento e Novecento*, parte II, in "AFT" a. III, n. 6, 1987, p. 62-71.
- Tomassini 2013** Luigi Tomassini, *L'editoria fotografica e la documentazione del patrimonio artistico italiano. La difficile 'nazionalizzazione' fotografica del Mezzogiorno (1861-1911)*, in Maria Marcella Rizzo (a cura di), «L'Italia è». *Mezzogiorno, Risorgimento e post-Risorgimento*, Roma, Viella, 2013, pp. 279-306.
- Tomassini 2018** Luigi Tomassini, *Fotografia e consumi visuali*, in Stefano Cavazza / Emanuela Scarpellini (a cura di), *Storia d'Italia. Annali*, vol. 27, Torino, Einaudi, 2018, pp. 595-620.
- Zannier 1982** Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Bari-Roma, Laterza, 1982.

#Archivio Cini Archivio della Fondazione Giorgio Cini, b. 3.

#ASAI 1929 Archivio Storico Alinari IDEA, Firenze, Libro dei verbali del CdA, Seduta del 10 aprile 1929.

#ASAI 1957 Archivio Storico Alinari IDEA, Firenze, Libro dei verbali del CdA, Seduta del 4 maggio 1957.

#ASAI 1958 Archivio Storico Alinari IDEA, Firenze, Verbale dell'assemblea del 10 dicembre 1958.

#ASAI 1960 Archivio Storico Alinari IDEA, Firenze, *Bilancio* 1960.

---

*Fonti archivistiche*

# \_fonti

**122** **"Alle Hilfsmittel an der Hand": note sulle prime fotografie collezionate da Aby Warburg**

— KATIA MAZZUCCO

**140** ***Mostra della Fotografia Italiana 1953. Ambizioni disattese del progetto di Giuseppe Cavalli***

— LORENA SANTORO

# “Alle Hilfsmittel an der Hand”: note sulle prime fotografie collezionate da Aby Warburg

## Abstract

There is no evidence of a consistent theoretical position of Aby Warburg regarding photography, but his scattered notes on the subject allow for a deductive evaluation. The considerable use of photographs that he made in his work suggests a wide range of methodological approaches, with significant implications for the disciplinary and methodological definition of art history and the development of photographic documentation at the turn of the 20<sup>th</sup> century. This essay provides examples of Warburg’s early attention to photography, both as a research tool and a required piece of equipment for any research institute.

## Keywords

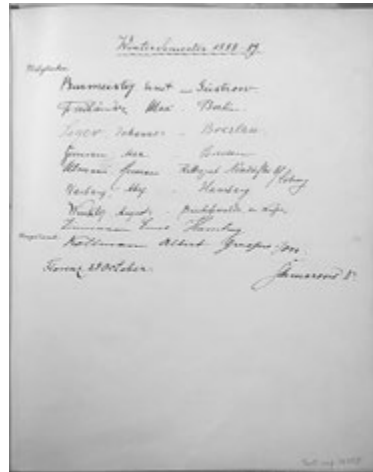
WARBURG, ABY M.; BIBLIOTHEK WARBURG; DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY; NAYA, CARLO; ALINARI; PIDERIT, THEODOR; DARWIN, CHARLES

**N**on abbiamo notizia di una posizione teorica di Aby Warburg rispetto alla fotografia, ma solo di note sparse, di diversa natura, da cui trarre valutazioni per deduzione. L’ampio ricorso alle fotografie nel suo lavoro, tuttavia, offre una gamma di casi e di approcci che vanno considerati nel quadro del dibattito, avviato tra fine Ottocento e inizio Novecento, sulla definizione disciplinare e metodologica della storia dell’arte e sullo sviluppo del settore di documentazione fotografica di monumenti architettonici e opere d’arte pittoriche e scultoree <sup>-1</sup>. Le fotografie più famose di Warburg, raccolte e realizzate nel 1895-1896 durante il viaggio presso i villaggi Pueblo in New Mexico e Arizona, sono state discusse nel contesto degli studi culturali e nella prospettiva dell’antropologia in relazione alla storia dell’arte <sup>-2</sup>. La nota che segue mira invece a offrire esempi dell’interesse di Warburg per le riprese fotografiche di opere d’arte, mostrando la precoce attenzione dello studioso alla fotografia come indispensabile strumento per la ricerca

storico-artistica e come dotazione necessaria di un istituto dedicato allo studio delle immagini <sup>-3</sup>. Gli esempi permettono altresì di evidenziare – o isolare –, alle origini dell'impresa scientifica warburghiana, questioni cruciali che riguardano il valore documentale delle immagini nella ricerca interdisciplinare, lo statuto della fotografia di opere d'arte, il potenziale di disseminazione e veicolazione intermediale delle fotografie. Nell'inverno 1888-1889 il ventiduenne Aby M. Warburg si trovava a Firenze al seguito di August Schmarsow, il quale, previo congedo per il semestre invernale dagli obblighi di professore straordinario di storia dell'arte a Breslavia, aveva qui trasferito le sue lezioni (fig. 1). Le sue conferenze pubbliche si tenevano al Circolo filologico di Palazzo Ferretti, mentre altre lezioni sulla scultura italiana e la relazione tra Masolino e Masaccio avevano luogo nel suo appartamento privato. Si dava così inizio alle attività di quello che sarebbe divenuto, di lì a pochi anni, il *Kunsthistorisches Institut in Florenz* <sup>-4</sup>. Nel 1893, nel corso del secondo congresso di storia dell'arte a Norimberga, veniva creato il comitato esecutivo e nella "Kunstchronik" veniva diffuso un Appello per la fondazione di un Istituto di Storia dell'arte a Firenze, il cui primo intento era la

—  
Anschaffung einer möglichst vollständigen kunstwissenschaftlichen Bibliothek und einer großen Sammlung von zu vergleichenden Studien geeigneten Abbildungen, welche vereinigt in passenden Arbeitsräumen aufgestellt und bequemer Benutzung zugänglich gemacht werden <sup>-5</sup>.

—  
All'indomani della costituzione formale dell'istituto nel 1898 nasce il "Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", con lo scopo di sostenere con finanziamenti statali e privati le sue attività: nel 1899 l'istituto vanta già una collezione di 1.900 volumi e 5.000 immagini, tra fotografie e altri materiali visivi. Per quanto riguarda invece la biblioteca di Aby Warburg, essa diventa formalmente istituto di ricerca nel 1921, ma la collezione ha origine già nei primi anni del percorso di formazione dello studioso <sup>-6</sup>. Affatto diversa come impresa – non da ultimo dal punto di vista del finanziamento, partecipato nel caso dell'istituto fiorentino, privato in quello warburghiano – anche l'amburghiana *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW)* <sup>-7</sup>, così nominata dal 1926, vede l'associazione necessaria fra strumenti diversi, quali libri e immagini, così come riportato in documenti relativi alle origini delle sue raccolte. I fogli di "Jahrestabellen", diagrammi colorati su carta millimetrata che indicano l'andamento delle acquisizioni a partire dal 1886, anno di iscrizione dello studioso all'Università di Bonn, documentano, inoltre, già a partire dal 1888, l'importanza attribuita alla sezione visiva della collezione anche in termini di spesa: tanto che se tra i costi sono indicati Bücher (libri), Bucheinband (legatoria), Spesen (spese varie), una voce distinta è per Abbildungen (illustrazioni) <sup>-8</sup>. Anche i diari personali di Warburg e le lettere alla famiglia confermano la pratica della raccolta di libri e fotografie e, allo stesso tempo,



01

Album des  
Kunsthistorischen  
Instituts zu Florenz,  
Wintersemester  
1888-1889,  
28 October 1888, pp. 1  
(frontespizio) e 3  
(elenco dei partecipanti al  
seminario di Schmarsow).  
Archivio del  
Kunsthistorisches Institut  
in Florenz-Max Plank  
Institut

attestano la consapevolezza dell'aspetto letteralmente imprenditoriale della fondazione di una biblioteca specializzata. Leggiamo in due lettere del gennaio 1889:

—  
Ich muss hier den Grundstock zu meiner Bibliothek und Photographienmlg[Sammlung] legen und beides kostet viel Geld und repräsentiert bleibenden Werth <sup>-9</sup>.

E ancora:

—  
[...] ich muss eben alle Hilfsmittel (Bücher, Phot.) an der Hand haben <sup>-10</sup>.

—  
Nel 1933 la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg sarà trasferita a Londra non solo per salvare dal nazismo l'eredità intellettuale di Aby Warburg, morto nell'ottobre 1929, ma anche la sorte di diversi studiosi. Dopo numerose traversie e spostamenti, nel 1944 la biblioteca entrerà a far parte degli istituti della University of London con la denominazione di Warburg Institute, infine nel 1958 verrà ricollocata nell'attuale edificio in Woburn Square, a Bloomsbury <sup>-11</sup>. Biblioteca e collezione fotografica del Warburg Institute di Londra preservano ampie tracce ed evidenze del momento della fondazione, ossia libri e fotografie del primo nucleo della collezione <sup>-12</sup>. Tra queste ultime, chi scrive ha identificato tre stampe all'albumina, due da opere fiorentine – Lippi in Santa Maria Novella e Donatello in Orsanmichele – e una dagli affreschi di Giotto alla Cappella Scrovegni di Padova. Le tre fotografie recano sul verso un palinsesto di 'metadati' di contenuto e strutturali, tra i quali si intravede un elemento importante che può aiutare a collocare il loro arrivo nella collezione di Warburg e, allo stesso tempo, a testimoniare l'interesse dello studioso per questo genere di opere artistiche e per la loro traduzione a stampa. Si tratta di timbri posti sul verso originale

delle tre fotografie, e che oggi si possono cogliere solo collocandole in controluce poiché la telatura con cui sono state condizionate ne impedisce la leggibilità. Scorgiamo così il timbro personale usato da Warburg in questi anni per segnare le proprie acquisizioni e le annotazioni manoscritte che registrano luogo e data di acquisizione (figg. 2-4) <sup>-13</sup>.

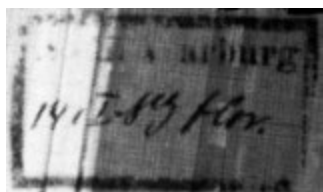
Alcune note sono necessarie per contestualizzare queste stampe all'albumina negli studi sulla fotografia di documentazione dell'arte. In questa prospettiva, il giudizio critico sulla qualità documentaria di ripresa e traduzione da opere d'arte è legato, prima ancora che alle retoriche di oggettività – o neutralità interpretativa – della fotografia, a una sintassi tecnico-operativa. Negli anni Ottanta dell'Ottocento, quando Warburg acquistò queste fotografie, la ripresa di opere d'arte era ancora limitata da diverse questioni che comprendevano i limiti dati dalle emulsioni e lo stato di conservazione delle opere, ma soprattutto la possibilità di gestire l'ingombro della strumentazione fotografica, la scelta di punti di ripresa ottimali, lo spostamento delle opere stesse (come per i dipinti) anche per risolvere i problemi legati all'illuminazione. Nel caso delle fotografie degli affreschi, abbiamo due esempi di traduzione fotografica in monocromia e relative incongruenze nella traduzione dei valori chiaroscurali del colore della pittura, dettati dalle sostanze fotosensibili disponibili allora per preparare le lastre negative. I materiali fotografici erano ancora particolarmente sensibili alla luce blu, che si traduceva in toni molto chiari nella stampa in positivo, mentre al contrario i colori rosso e verde erano restituiti con grigi molto più scuri. Gelatina e lastre ortocromatiche, sensibili anche al verde, furono commercializzate nel 1882; nel 1903 furono prodotte le prime emulsioni sensibili alla luce arancione; dal 1905 alla luce rossa; le prime lastre effettivamente pancromatiche arrivarono solo nel 1906 <sup>-14</sup>. Questi dati sono cruciali nella storia della fotografia dei dipinti e per il pensiero sulla vita intermediale – analogica – delle immagini di opere di pittura.

La scultura (non dipinta) non pagava questo limite nella traduzione del colore. Per la fotografia delle arti plastiche, e particolarmente il tutto tondo, si assiste difatti al precoce sviluppo di un dibattito sull'estetica della ripresa, nei termini della correttezza del punto di vista, del taglio e delle ombre, della visione e interpretazione di volumi e raffigurazioni. È il caso del lavoro seminale di Heinrich Wölfflin *Wie man Skulpturen aufnehmen soll* del 1897 <sup>-15</sup>. Le qualità dello 'stacciato prospettico' donatelliano (fig. 2), ad esempio, sono qui isolate nel taglio dell'inquadratura fotografica, tradotte e proiettate nella bidimensionalità della stampa, evidenziate dalle caratteristiche chiaroscurali del monocromo di un'albumina di fine Ottocento. In questi termini, la fotografia appare un ausilio interpretativo – già condizionato da tecnica ed estetica della ripresa – oltre che un supporto alla memoria <sup>-16</sup> e uno strumento per la comparazione.

Nel caso della fotografia della *Strage degli innocenti* agli Scrovegni possono essere fatte considerazioni di diversa natura. L'immagine (fig. 3), firmata e numerata sulla lastra negativa "C. Naya 20", fa parte



a.



b.

**02**

**Fotografo non identificato,**

a. "Donatello, San Giorgio e il drago", 1889 (*ante quem*).

Stampa all'albumina, supporto primario 19 × 25 cm (supporto secondario di tela 19 × 25 cm).

London, Photographic Collection of the Warburg Institute.

b. Timbro e nota manoscritta sul verso della fotografia telata, in basso a destra: "A.[by] M.[oritz] Warburg / 14.1.89 / Flor.[enz]"

della prima serie di riprese mai realizzata degli affreschi di Giotto. Si tratta, altresì, della prima serie di fotografie da opere d'arte che Carlo Naya trasse dal vero anziché da stampe o disegni – pratica, quest'ultima, comune e diffusa agli albori della fotografia documentale d'arte, per le difficoltà tecniche più sopra tratteggiate e in continuità con una consolidata tradizione e consuetudine visiva alle tecniche di traduzione grafica<sup>-17</sup>. La serie venne realizzata tra il 1863 e il 1865; le prime 13 fotografie vennero incluse nei cataloghi del 1865 e del 1870 quando la serie completa venne rinumerata da 1 a 59, includendo le *Storie* di Anna, Gioachino e Gesù, e *Virtù e Vizi*<sup>-18</sup>. Per oltre trent'anni queste furono le uniche riprese degli affreschi degli Scrovegni disponibili sul mercato. La serie è stata di recente correttamente identificata, datata e interpretata nel contesto dei restauri degli affreschi, della loro fortuna critica di fine Ottocento e dell'avvedutezza di Naya rispetto alla richiesta di un mercato di amatori e di studiosi<sup>-19</sup>. È infatti mutuo e reciproco lo scambio tra produttore e fruitore della fotografia. Gli storici dell'arte compravano fotografie ordinandole dai cataloghi e perciò attingendo da repertori già determinati. Opere, soggetti, dettagli erano altresì ripresi su commissione di storici, critici, conservatori d'arte a ditte specializzate



03

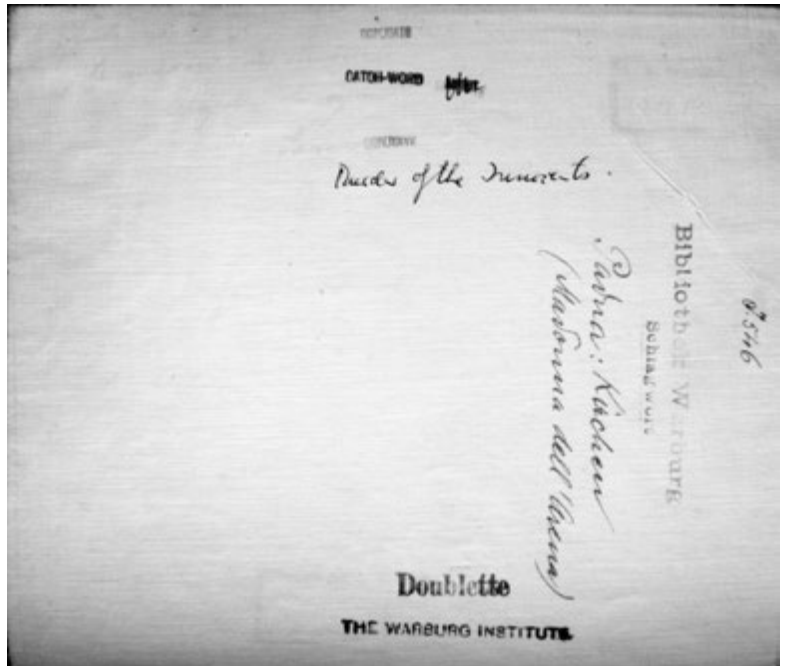
**Carlo Naya,**

a. "Giotto, Strage degli innocenti", 1863-65. Stampa all'albumina, supporto primario 18 x 24 cm (supporto secondario di tela 18 x 24 cm). London, Photographic Collection of the Warburg Institute.

b. Verso della fotografia telata, con timbro e nota manoscritta in alto a destra: "A.[by] M.[oritz] Warburg / 28.I.89 / Flor.[enz]"



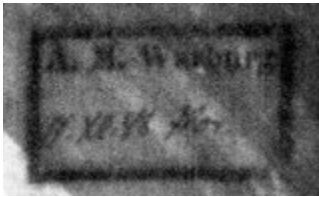
a.



b.



a.



b.

**Alinari,**a. P.<sup>e</sup> 2.<sup>a</sup> - N.<sup>o</sup> 6908.

Firenze - Chiesa di S.

Maria Novella. Martirio

di S. Giov. Evangelista

(Filippino Lippi), 1873-76.

Stampa all'albumina,

supporto primario 18 x 25

cm (supporto secondario

di tela 18 x 25 cm).

London, Photographic

Collection of the Warburg

Institute.

b. Timbro e nota

manoscritta sul verso

della fotografia telata, in

alto a destra: "A.[by]

M.[oritz] Warburg /

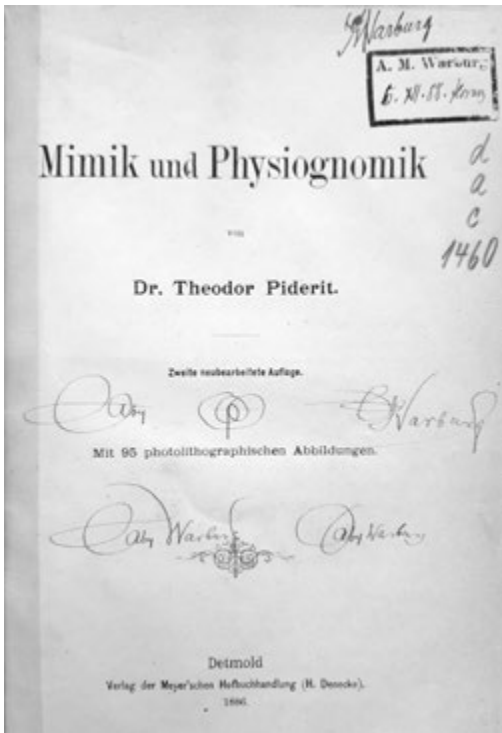
17.XII.88 / Flor.[enz]"

o a fotografi indipendenti. Le fotografie, eseguite seguendo precise prospettive critiche e di ricerca e risolvendo dati problemi tecnici, in alcuni casi erano poi immesse sul mercato, (e) o veicolate a mezzo pubblicazione, (e) o incluse nelle collezioni. Si può considerare, a titolo di esempio, lo studio di Aby Warburg sui ritratti nelle *Storie di San Francesco* affrescate da Domenico Ghirlandaio nella Cappella Sassetti in Santa Trinita a Firenze<sup>-20</sup>. Warburg pubblica le prime "grössere Detailaufnahme[n]"<sup>-21</sup> di alcuni personaggi della cerchia medicea ritratti con Francesco Sassetti in uno degli episodi delle *Storie*. Di più: quattro delle fotografie pubblicate come tavole a corredo del suo saggio sono riprese per la prima volta da Alinari su sua "Veranlassung" (richiesta)<sup>-22</sup>. Le immagini entrano nel catalogo della ditta con le identificazioni proposte da Warburg, tanto che tra fine 1901 e inizio 1902 in alcune lettere per le bozze e le copie recensione del saggio, lo studioso si dice ansioso di vedere il lavoro pubblicato, dato che Alinari avrebbe a breve venduto le fotografie singolarmente<sup>-23</sup>. Da un lato, le prime fotografie di opere d'arte dotate di una qualità documentaria adeguata a supportare lo studio e la ricerca condizionavano al contempo le possibilità e le modalità di accesso, percezione e visione dell'opera<sup>-24</sup>; dall'altro, la nascita di

un vero dibattito storico-artistico e il profilarsi di una definizione disciplinare contribuivano in modo determinante all'evoluzione dello strumento fotografico, dal punto di vista dell'applicazione tecnica come da quello estetico. Possiamo inoltre dire che Warburg si procurò, con la fotografia di Naya, e commissionò, con le fotografie Alinari dei ritratti in Santa Trinita, il corrispettivo visivo di incunaboli: queste riprese rappresentano il punto di inizio della biografia inter-mediale analogica degli affreschi, o meglio, delle immagini – nel senso di visione – degli affreschi giotteschi e dei dettagli dagli affreschi di Ghirlandaio.

La fotografia del *Martirio di San Giovanni Evangelista* di Filippino Lippi (fig. 4) ha il numero di inventario 6.908 del catalogo Alinari 1876, appendice al catalogo generale 1873. La ripresa è pertanto da collocare tra queste due date<sup>-25</sup>. Anche in questo caso è in gioco la qualità interpretativa della ripresa fotografica, condizionata tecnicamente ed esteticamente. Nel lavoro di documentazione dell'arte degli Alinari è stata riconosciuta, ad esempio, un'attenzione condizionata da incidenze narrative e focalizzazioni ritrattistiche dalle *Vite* di Giorgio Vasari<sup>-26</sup>. Nello specifico, possiamo aggiungere che, ad oggi, questa fotografia acquisita nel dicembre 1888 risulta essere la più precoce nel nucleo warburghiano della Photographic Collection del Warburg Institute. Considerando che la corrispondenza warburghiana registra la prima occorrenza di "Alinari" nel 1890<sup>-27</sup>, la stampa documenta anche uno dei primi contatti diretti di Warburg con questo stabilimento, da far coincidere con il seminario fiorentino al seguito di Schmarsow<sup>-28</sup>. La data segnata sulla fotografia e l'identificazione trovano infatti riscontro anche nei diari di Warburg, che il 12 dicembre 1888 menziona proprio una visita ad Alinari e, tra altri artisti e soggetti considerati nelle riproduzioni disponibili, Filippino Lippi<sup>-29</sup>.

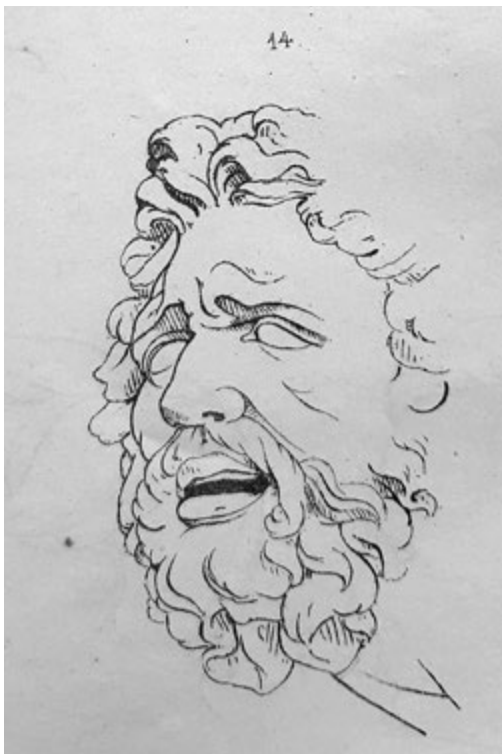
Questi tre oggetti fotografici costituiscono per il giovane allievo di Schmarsow non solo *aide-mémoire* delle opere viste dal vivo o anche solo immaginate (come Giotto a Padova), ma anche altrettanti strumenti di studio sui gesti e le espressioni nell'arte. Lo studioso elaborava proprio in quel semestre invernale 1888-1889 un *Progetto di critica del Laocoonte a partire dall'arte del Quattrocento a Firenze*, discutendo "lo sviluppo del pittorico nei rilievi di Ghiberti", caso studio per un seminario da tenere a Bonn il maggio successivo<sup>-30</sup>. Il riferimento è il *Laocoonte* di Lessing; il concetto di "pittorico" nelle arti plastiche era discusso in relazione alla scelta del momento nella rappresentazione figurativa e a temi cardine dell'estetica ottocentesca, come l'*ekphrasis* e il "transitorio". Esempio 'classico', in questo senso, è la contrapposizione tra la sequenza dei versi poetici di Virgilio che narrano la morte del sacerdote troiano e il 'fermo immagine' a tutto tondo del *Laocoonte* capitolino, colto dai maestri rodî nell'istante del morso del mostro marino che stritola le tre figure del gruppo scultoreo. Nel particolare caso poi dello 'stiacciato' alla base del San Giorgio (fig. 2), il lavoro di Warburg si concentra sull'analisi di elementi pittorici del rilievo scultoreo come, ad esempio, l'uso della prospettiva ed evidenzia il primo piano della



**05**

Frontespizio del volume Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold, Verlag der Meyer'schen Hofbuchhandlung (H. Denecke), 1886. Library of the Warburg Institute.

Timbro e nota manoscritta in alto a destra: "A.[by] M.[oritz] Warburg / 6.XII.88 / Florenz]"

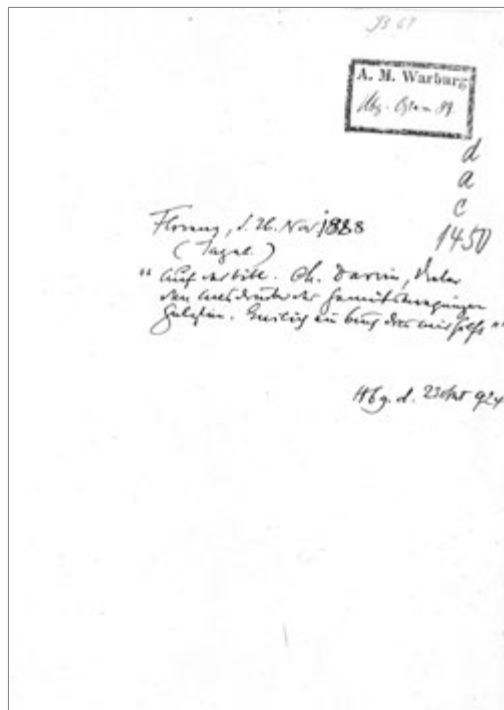


**06**

14. *Laocoonte (Senkrechte mit horizontalen Stirnfalten)*. Julius Klinkhardt in Leipzig, tavola fotolitografica da Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold, Verlag der Meyer'schen Hofbuchhandlung (H. Denecke), 1886, p. 86

## 07

Carta di guardia  
di Charles Darwin,  
*Der Ausdruck der  
Gemüthsbewegungen  
bei dem Menschen  
und den Thieren*,  
E. Schweizerbart'sche  
Verlagshandlung,  
Stuttgart, 1872.  
Library of the Warburg  
Institute.  
Timbro e nota  
manoscritta in alto a  
destra: "A.[by] M.[oritz]  
Warburg / Hbg  
[Hamburg] Ostern 89"



rappresentazione all'altezza dell'occhio dell'osservatore – la nicchia in Orsanmichele – e convergente sullo sfondo della scena – San Giorgio che salva dal drago la principessa – presupponendo l'influsso di Brunelleschi e della prima prospettiva rinascimentale. Tale lavoro di analisi e interpretazione, come suggerito più sopra, poteva essere supportato e allo stesso tempo condizionato dalle qualità della documentazione visiva per la ricerca – in questo caso, ad esempio, della stampa all'albumina che sappiamo essere contestuale al soggiorno fiorentino.

Non è questo il luogo di una trattazione delle fonti del pensiero warburghiano sull'espressione. Tuttavia, seguendo la traccia di materiali 'fondativi', *Hilfsmittel* e 'metadati', è opportuno menzionare almeno due volumi e alcune immagini. A partire da questi mesi Warburg raccoglie sistematicamente note, diagrammi, schizzi per una "teoria dell'espressione" o, secondo le varianti, "psicologia monistica dell'arte" o "filosofia psicologica dell'arte" –<sup>31</sup>. Tra i testi di riferimento di questo filone di ricerca, come è noto, vi sono *Mimik und Physiognomik* (1867) di Theodor Piderit e *The Expressions of Emotions in Man and Animals* di Charles Darwin (1872) –<sup>32</sup>.

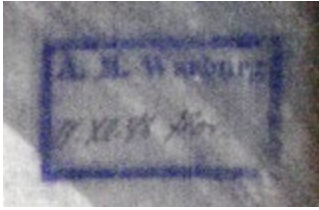
Warburg timbra e segna con l'annotazione "Firenze dicembre 1888" la propria copia del volume di Piderit, nell'edizione 1886 (fig. 5). Il libro è illustrato da 94 tavole fotolitografiche, tra le quali campeggia la stampa del disegno al tratto dal *Laocoonte* vaticano, nel dettaglio dell'espressione del volto (fig. 6).

Già nel novembre del 1888, alla Biblioteca Nazionale di Firenze, Aby Warburg aveva letto il libro di Darwin, traendone diversi appunti: una nota sulla utilità di questa lettura dai diari del 1888 è trascritta sul frontespizio del libro nell'ottobre 1924, in un momento importante nella biografia dello studioso, al rientro da Kreuzlingen (fig. 7) <sup>-33</sup>. Dopo Firenze, Warburg si sarebbe procurato una copia dell'edizione tedesca, segnando il volume, secondo il procedimento consueto, "Amburgo 1889". L'opera di Darwin rappresenta un esempio precoce di libro scientifico illustrato fotograficamente <sup>-34</sup>. Il procedimento fotomeccanico in questione – *heliotype* (collotipo o Albertype) – variante della fotolitografia, era stato inventato negli anni Cinquanta, industrializzato a fine anni Sessanta e perfezionato proprio in quegli anni da Ernst Edwards, un fotografo londinese noto a Darwin <sup>-35</sup>; permetteva di stampare fotografie in serie su carta non fotografica, rilegabile con le pagine di testo, ottenendo una riduzione notevole dei tempi e dei costi rispetto all'inserimento manuale di fotografie incollate sulle pagine tipografiche. Ciò permise a Darwin, per esempio, di corredare la propria opera, oltre che con disegni e incisioni, con fotografie tratte dalla propria collezione di studio. Tra queste, le celebri riprese di Oscar Gustave Rejlander, supporto cruciale della ricerca di Darwin; o "some excellent negatives of crying infants" <sup>-36</sup> ottenute in prestito dal fotografo di Amburgo Kindermann, assai celebre per i ritratti *cartes de visite* <sup>-37</sup>. Nelle pagine di Darwin dedicate all'espressione del dolore, *Laocoonte* è presente come esempio di errore anatomico nella resa artistica dei muscoli facciali <sup>-38</sup>. Nell'introduzione al testo, Darwin lamenta l'inattendibilità delle opere d'arte votate al bello come fonti per lo studio sulle espressioni, spesso antiestetiche – con riferimento, in questo passaggio, proprio al *Laokoon* di Lessing – e veicolate piuttosto grazie all'abilità nella resa espressiva di elementi accessori della composizione <sup>-39</sup>.

Il primo capitolo dell'edizione del 1886 del volume di Piderit in possesso di Warburg include, a sua volta, una bibliografia aggiornata che acquisisce la trattazione di Darwin. In questa, e in altre sezioni del volume, leggiamo considerazioni puntuali sul valore documentale delle opere d'arte, così come su qualità e limiti dei procedimenti di stampa fotomeccanica e delle fotografie ai fini dello studio delle espressioni, ad esempio per quanto concerne i ritratti:

—  
Wesentlich zuverlässiger als die gemalten Portraits sind natürlich die Photographien, aber selbst diese sind keineswegs immer so ähnlich wie man glauben sollte. Jeder wird die Erfahrung gemacht haben, dass verschiedene Photographien desselben Menschen sich oft wenig gleichen, und dass man einen Bekannten manchmal erst nach längerem Besinnen in seiner Photographie wiedererkennt. [...] Dazu kommt, dass kein photographisches Portrait, wenn es en face genommen wird, ganz ähnlich werden kann, denn die Perspektive wird auf dem Bilde eine andere als sie uns in der Natur erscheint <sup>-40</sup>.

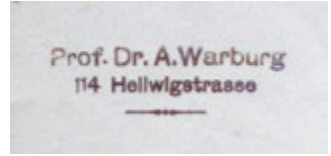
—



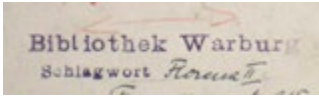
a.



b.



c.



d.



e.



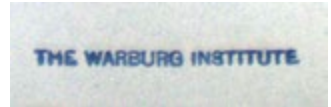
f.



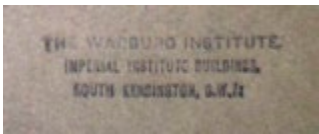
g.



h.



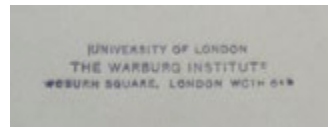
i.



j.



k.



l.

## 08

Cronologia dei principali timbri usati per le fotografie della Photographic Collection del Warburg Institute di Londra.

- |   |  |   |   |
|---|--|---|---|
| a. Post (1886) 1888-1889 [( <i>Jahrestabellen</i> di acquisizioni) seminario di Schmarsow a Firenze]. | V, 3340." Timbro a inchiostro, post 1893 [Habilitation].                             | dell'edificio al 116 di Heilwigstrasse].  | j. Post 1937 [sede all'Imperial Institute Building].                        |
| b. "Dr. A. Warburg / 114 Heilwigstrasse / Tel. Gr.  | c. Post 1912 [Nomina di professore all'Università di Amburgo].                       | e. Post 1926 [completamento dell'edificio al 116 di Heilwigstrasse].                                    | k. Post 1944 [annessione alla University of London].                        |
|   | d. Post 1921 [formalizzazione della Bibliothek Warburg].                             | f. Post 1926 [completamento del trasferimento della biblioteca nell'edificio al 116 di Heilwigstrasse]. | l. Post 1959 [completamento e apertura dell'attuale sede in Woburn Square]. |
|   | e., f. Post 1921 [formalizzazione della Bibliothek Warburg], pre 1926 [completamento | g. Post 1933 [trasferimento a Londra della biblioteca].   |   |

Sappiamo che Warburg, secondo una visione non estetizzante dell'arte, troverà non solo negli elementi accessori, ma proprio nell'analisi di gesti, espressioni e fisionomie uno strumento per interrogare il rapporto degli artisti con l'antico 'dionisiaco' e il realismo moderno. Infine, documenti visivi cruciali di questo discorso warburghiano, assieme ai ritratti più sopra menzionati, saranno proprio postura e volto del *Laocoonte* vaticano. Così vediamo ad esempio nelle diapositive per la conferenza *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* che Warburg tenne nel 1914 al Kunsthistorisches Institut a Firenze <sup>-41</sup>, o nel pannello di fotografie, numero 19, della cosiddetta "erste Fassung" <sup>-42</sup> – databile maggio 1928 – del *Bilderatlas di Mnemosyne*, la grande opera lasciata incompiuta da Warburg.

Basti questo, per ora <sup>-43</sup>. Pur senza addentrarsi nelle problematiche della metodologia warburghiana, in questi esempi vediamo – letteralmente – libri e fotografie, insieme, come strumenti della ricerca e fondamenta della biblioteca che verrà. Si tratta di una precoce istruzione sulla prassi della ricerca, un precipitato materiale del binomio euristico warburghiano *Wort-Bild, parola-immagine*.

Ho potuto studiare le collezioni della Photographic Collection del Warburg Institute nel corso di diverse missioni di ricerca e particolarmente come "Grete Sondheimer" Fellow al Warburg Institute (2010) e British Academy Fellow alla School of Advanced Study, University of London (2011-2012); ringrazio lo staff della Photographic Collection e dell'archivio del Warburg Institute per i consigli e il supporto alla ricerca. Diversi passaggi di questo articolo sono stati discussi con Tiziana Serena, che ringrazio per i puntuali commenti.

Come corollario si pubblica in fig. 8 una cronologia dei principali timbri usati per le fotografie della Photographic Collection del Warburg Institute di Londra, a partire dall'esempio discusso più sopra e fino alla data di completamento dell'attuale edificio

londinese di Woburn Square.

<sup>-1</sup> Tra i primi titoli su questo dibattito, si vedano il saggio Freitag 1979, i contributi raccolti in Roberts 1995 e il lavoro seminale Hamber 1996. Un ampio aggiornamento di prospettiva sul tema e relativa bibliografia critica è in Caraffa 2011; si veda anche Caraffa / Serena 2012.

<sup>-2</sup> Cfr. Cestelli Guidi / Mann 1998 e Bredekamp 2019.

<sup>-3</sup> Sulla fotografia come strumento e *medium* della storia dell'arte vedi Caraffa 2009.

<sup>-4</sup> Le notizie relative alla storia del Kunsthistorisches Institut di Firenze sono tratte da Hubert 1997.

<sup>-5</sup> "Kunstchronik" 1894, p. 201: "l'acquisizione di una biblioteca storico-artistica il più possibile completa e di una grande raccolta di

illustrazioni adatte a studi comparativi, entrambe collocate in idonei locali e rese accessibili a una comoda utilizzazione". Qui e altrove, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

<sup>-6</sup> Un primo riferimento essenziale sulla storia della Biblioteca Warburg è la memoria di Fritz Saxl del 1944 pubblicata in Gombrich 1970.

<sup>-7</sup> Il nome dell'istituzione è in relazione alla costruzione dell'edificio per la biblioteca accanto a quello di residenza di Warburg. Su questo tema: Settis 1985/2010 e tra i titoli recenti, il numero monografico *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, in "Revue Germanique Internationale" 2018. Sugli apparati della KBW e la fotografia vedi: Wolf 1999; e il numero monografico *The Warburg Haus*:

—  
Note



*Apparatus, inscription, data, speculation*, in "Philosophy of Photography" 2017.

– 8 #Warburg 1888-1918 e cfr. #Warburg 1919-1926, con Jahrestabellen fino al 1925-1926, ossia fino al trasferimento nel nuovo edificio al 116 di Heilwigstrasse, nel distretto Harvestehude ad Amburgo. Alcuni di questi diagrammi sono pubblicati in Stockhausen 1992. Il catalogo dell'archivio del Warburg Institute è in corso di revisione; le segnature qui indicate sono pertanto da ritenere provvisorie.

– 9 #Warburg 07.01.1889: "Debbo gettare le fondamenta della mia biblioteca e collezione di fotografie; entrambe costano molto e rappresentano un bene duraturo".

– 10 #Warburg 27.01.1889: "debbo avere a portata di mano tutti gli strumenti (libri, fotografie)".

– 11 Per una bibliografia sulla storia della KBW e il suo trasferimento a Londra si vedano i contributi raccolti in "Common Knowledge" 2012 e Fleckner / Mack 2015.

– 12 Per una storia della collezione fotografica del Warburg Institute rimando a Mazzucco 2012.

– 13 Le tre fotografie citate risultano acquisite a Firenze nell'inverno 1888-1889. Su questo e altri timbri della collezione cfr. la fig. 8 e didascalia relativa.

– 14 Un riferimento essenziale per la storia 'tecnologica' della fotografia è Gernsheim / Gernsheim 1969.

– 15 Si veda Wölfflin 1897 e Wölfflin 1915 e cfr. Cestelli Guidi 2008 e Johnson 2013. Sulla fotografia

della scultura vedi tra i suoi precoci contributi Bergstein 1992 oltre a Johnson 1998.

– 16 Su Warburg e la fotografia come "aide-mémoire" e "inconscio ottico" cfr. Pollock 2011.

– 17 Per un primo orientamento sul tema si veda Fawcett 1986.

– 18 Cfr. Naya 1870.

– 19 Cfr. Filippin 2009 e Filippin 2011.

– 20 Warburg 1902. Sul "montaggio" di questo saggio warburghiano e le relative illustrazioni si veda Michaud 1998, pp. 97-119.

– 21 Warburg 1902, p. 13: "ripresa di dettaglio di formato grande".

– 22 Warburg 1902, p. 12, n. 2: "Die auf Taf. II-V publizierte Detailaufnahmen haben Gebr. Alinari auf meine Veranlassung zum ersten Male angefertigt. Abbildungen 1-5 nach bereits vorhandenem Photographien der Gebr. Alinari".

– 23 #Warburg 03.12.1901-21.01.1902. A febbraio Warburg invia a Heinrich Brockhaus, direttore del Kunsthistorisches Institut in Firenze, venti copie del saggio Bildniskunst con indicazione dei relativi destinatari: agli Alinari vanno due copie (#Warburg 13.02.1902).

– 24 Un saggio classico sul tema dell'impatto della fotografia su comunicazione e percezione visiva è Jussim 1974.

– 25 Alinari 1876, p. 107: "6908 [piccola: 18 x 25 cm] Il Martirio di San Filippo, lunetta sopra il suddetto [6907 San Giovanni resuscita Drusiana]"; debbo a Francesca Mambelli questa identificazione. Sui cataloghi delle ditte fotografiche, si veda

Cavanna / Mambelli 2019; e cfr. la mostra on-line (dal 25 novembre 2019): *Trésors d'art à la portée de tous* - I cataloghi dei fotografi, a cura di Andrea Bacchi, Costanza Caraffa, Almut Goldhahn e Francesca Mambelli, in <<http://photothek.khi.fi.it/documents/oau/00000309>> (10.04.2020).

– 26 Ferretti 1977 e Ferretti 2002.

– 27 Nella corrispondenza warburghiana si trova menzione della ditta Alinari a partire dal 1890 (#von Térey 14.03.1890, verifica di un ordine ad Alinari non andato a buon fine), con un significativo picco di ordini di fotografie in corrispondenza (1928-1929) del lavoro per il *Bilderatlas di Mnemosyne*. Una precisazione: dopo l'esperienza del seminario del 1888-1889, Warburg tornerà a Firenze e vi prenderà residenza tra il 1897 e il 1902.

– 28 Cfr. anche il "Contobuch" dello studioso, "Ausgaben für Bücher und Photographien" (#Warburg 1887-1904), fol. 4: "Winter 88/89 Alinari Phot. Ca. 400".

– 29 #Warburg 1888, 12.12.1888, p. 177. Ringrazio Steffen Haug per avere portato la mia attenzione su questa nota.

– 30 #Warburg 1889.

– 31 #Warburg 1888-95, 1901; cfr. saggi e apparati in: Warburg 2011 e Warburg 2015.

– 32 Piderit 1886 [1867], Darwin 1872 [1872].

– 33 #Warburg 1888. La notizia è già in Gombrich 1970. Questa nota e le due letture del testo darwiniano nel 1888 e nel 1924 sono state discusse in diverse occasioni; cfr. da ultimo l'intervento

di Sigrid Weigel, e relativa documentazione, presentato al convegno *Aby Warburg 150. Work. Legacy. Promise*, London UCL Institute of Education, 13-15 giugno 2016 (in corso di pubblicazione).

– <sup>34</sup> Una schedatura di questo tipo di materiali è accessibile dal Catalogue of Photographically Illustrated Book della British Library in <<http://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/welcome.htm>> (15.04.2020). Sulle illustrazioni nell'opera di Darwin, fotografiche e non, e il contesto della cultura visiva coeva, v. Smith 2006 e Voss 2007.

– <sup>35</sup> Cfr. Harrison 1872; Edwards 1876; Proddger 2009.

– <sup>36</sup> “Alcune eccellenti negative di bambini che piangono [“einiger ausgezeichnete Negative von weinenden Kindern]” nell'edizione tedesca della collezione Warburg: Darwin [1872] 1872, p. 25.

– <sup>37</sup> Se ne trova menzione persino nella corrispondenza di Warburg (#Warburg 29.07.1900).

– <sup>38</sup> Cfr. Darwin [1872] 1872, p. 186.

– <sup>39</sup> Ivi, p. 14.

– <sup>40</sup> Piderit [1867]

1886, pp. 144-145:

“Naturalmente, le fotografie sono molto più affidabili dei ritratti dipinti, ma anche queste non sono affatto sempre verosimili come si potrebbe pensare.

Tutti avranno avuto esperienza del fatto che spesso fotografie differenti

della stessa persona sono molto dissimili tra loro e che a volte si riconosce un conoscente in fotografia solo dopo lunga riflessione. [...] A ciò si aggiunge il fatto che nessun ritratto fotografico, se ripreso di fronte, può essere molto somigliante, perché la prospettiva nell'immagine è differente da come ci appare in natura”.

– <sup>41</sup> #Warburg 1914.

– <sup>42</sup> #Warburg 1928.

– <sup>43</sup> Una più ampia trattazione di questi temi è inclusa in un mio volume in corso di pubblicazione (*Terytoria Książki*, Gdańsk, 2021).

**Alinari 1876** *Prima appendice al Catalogo Generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Alinari, 1876.

**Bergstein 1992** Mary Bergstein, *Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture*, in “Art Bulletin”, vol. 74, n. 3, September 1992, pp. 475-498.

**Bredenkamp 2019** Horst Bredenkamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Berlin, Wagenbach, 2019.

**Caraffa 2009** Costanza Caraffa (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin, Dt. Kunstverlag, 2009.

**Caraffa 2011** Costanza Caraffa (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin-Munich, Deutscher Kunstverlag, 2011.

**Caraffa / Serena 2012** 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.

**Cavanna / Mambelli 2019** Pierangelo Cavanna / Francesca Mambelli (a cura di), *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, atti della conferenza (Bologna, 2019), Bologna, Fondazione Federico Zeri / Università di Bologna, 2019.

**Cestelli Guidi / Mann 1998** Benedetta Cestelli Guidi / Nicholas Mann (a cura di), *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America 1895-1896*, London, The Warburg Institute-Merrell Holberton, 1998.

**Cestelli Guidi 2008** Benedetta Cestelli Guidi, *Il fotografo al museo*, in Heinrich Wölfflin, *Fotografare la scultura*, a cura di Ead., Mantova, Tre Lune, 2008, pp. 40-67.

—  
*Bibliografia*

- "Common Knowledge" 2012** *The Warburg Institute. A Special Issue on the Library and Its Readers*, in "Common Knowledge", vol. 18, n. 1, Winter 2012.
- Darwin 1872 [1872]** Charles Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, Stuttgart, E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung, 1872 [ed. orig. London 1872].
- Edwards 1876** Ernest Edwards, *The Helyotype Process*, Boston, James R. Osgood & Co., 1876.
- Fawcett 1986** Trevor Fawcett, *Graphic Versus Photographic in the Nineteenth-Century Reproduction*, in "Art History" vol. 9, n. 2, June 1986, pp. 185-212.
- Ferretti 1977** Massimo Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in Wladimiro Settimelli / Massimo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1977, pp. 116-142.
- Ferretti 2002** Massimo Ferretti, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852/2002*, Firenze, Alinari, 2002, pp. 217-238.
- Filippin 2009** Sara Filippin, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova. La prima campagna fotografica tra mercato e conservazione*, in "AFT", n. 50, dicembre 2009, pp. 18-30.
- Filippin 2011** Sara Filippin, "La fotografia come *medium* nella lettura ed interpretazione dell'opera d'arte. Carlo Naya e la Cappella degli Scrovegni di Padova", in Claudia Caramanna / Novella Macola / Laura Nazzi (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie nella produzione dell'opera d'arte*, atti delle giornate di studio (Padova, 2008), Padova, Cleup, 2011, pp. 225-235.
- Fleckner / Mack 2015** Uwe Fleckner / Peter Mack (a cura di), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*, in "Vorträge aus dem Warburg-Haus" n. 12, Berlin, De Gruyter, 2015.
- Freitag 1979** Wolfgang Freitag, *Early Use of Photography in the History of Art*, in "Art Journal", vol. 39, n. 2, 1979, pp. 117-123.
- Gernsheim / Gernsheim 1969** Alison Gernsheim / Helmut Gernsheim, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New York, McGraw-Hill, 1969.
- Gombrich 1970** Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute, 1970.
- Hamber 1996** Anthony Hamber, *Photographing the Fine Arts*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996.
- Harrison 1872** William H. Harrison, *The Heliotype process*, in "Nature", 1 June 1872, pp. 85-87.
- Hubert 1997** Hans W. Hubert, *L'Istituto germanico di storia dell'arte di Firenze*, Firenze, Ventilabro, 1997.
- Johnson 1998** Geraldine Johnson, *Sculpture and Photography*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1998.
- Johnson 2013** Geraldine Johnson, "(Un)richtige Aufnahme": *Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History*, in "Art History", vol. 36, n. 1, February 2013, pp. 12-51.

- Jussim 1974** Estelle Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, New York, Bowker, 1974.
- "Kunstchronik" 1894** Aufruf zur Gründung eines kunstgeschichtliches Institutes, in "Kunstchronik" V. Jahrgang, 1893/94, n. 13, 25 gennaio 1894, pp. 202-203.
- Mazzucco 2012** Katia Mazzucco, *L'iconoteca Warburg di Amburgo. Documenti per una storia della Photographic Collection del Warburg Institute*, in "Quaderni Storici", n. 3, dicembre 2012, pp. 857-887.
- Michaud 1998** Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- Naya 1870** *Catalogo N. 1. Fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Vicentini, 1870.
- Piderit 1886 [1867]** Theodor Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Detmold, Verlag der Meyer'schen Hofbuchhandlung, 1886 [ed. orig. Detmold 1867].
- Pollock 2011** Griselda Pollock, *Aby Warburg and Mnemosyne: Photography as aide-mémoire, Optical Unconscious and Philosophy*, in Caraffa 2011, pp. 73-97.
- Prodger 2009** Philip Prodger, *Darwin's Camera. Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009.
- "Revue Germanique Internationale" 2018** *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, in "Revue Germanique Internationale", n. 28, 2018, in <<http://journals.openedition.org/rgi/1882>> (10.05.2020).
- Roberts 1995** Helen Roberts (a cura di), *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1995.
- Settis 1985/2010** Salvatore Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in "Quaderni storici", vol. 20, n. 58, 1985, pp. 5-38; edizione aggiornata in *Warburg continuatus. Descripción de una biblioteca*, Madrid, Ediciones de la Central, 2010.
- Smith 2006** Jonathan Smith, *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Stockhausen 1992** Tilmann von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1992.
- Voss 2007** Julia Voss, *Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie, 1837-1874*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 2007.
- Warburg 1902** Aby M. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, I. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig, Seemann, 1902.
- Warburg 2011** Aby M. Warburg, *Frammenti sull'espressione. Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde*, ed. critica a cura di Sabine Müller, trad. it. di M. Ghelardi / G. Targia, Pisa, Edizioni della Normale, 2011.
- Warburg 2015** Aby M. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, Warburg Studienausgabe, Band IV, a cura di Ulrich Pfisterer / Hans Christian Hönes, Berlin, De Gruyter, 2015.
- Wolf 1999** Gerhard Wolf, *Aby Warburg. La fotografia y su laboratorio de historia teórico-cultural de la imagen*, in Centro Argentino de Investigadores de Arte (a cura di), *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, atti delle "VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes" (Buenos Aires, 1999), Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 309-322.

- Wölfflin 1897** Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", n. s. 7, 1896, pp. 224-228, e n. s. 8, 1897, pp. 294-297.
- Wölfflin 1915** Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll? Probleme der italienischen Renaissance*, in "Zeitschrift für bildende Kunst", n. s. 26, 1915, pp. 237-244.

—  
*Fonti archivistiche*

- #von Térey 14.03.1890** Gabriel von Térey a Aby M. Warburg, cartolina ms., Firenze 14 marzo 1890. London, Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC).
- #Warburg 1887-1904** Aby Warburg, Contobuch, 1887-1904, ms. London, Warburg Institute Archive (WIA) III.19.3.
- #Warburg 1888** Aby M. Warburg, *Blocknotes, diaries*, 1888, ms. London, Warburg Institute Archive (WIA) III.9.4.
- #Warburg 1888-1918** *Bibliothek Warburg Jahrestabellen*, Aby M. Warburg, graph of overall library growth, 1888-1918, on two fols; Mary Warburg, graph showing expenses (Bucher, Bucheinband, Spesen, Illustrationen) 1888-1918, 1 fol. London, Warburg Institute Archive (WIA) I.4.5.7.
- #Warburg 1888-95, 1901** Aby M. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Monistischen Kunstpsychologie)*, ms. e dattil., raccolta di frammenti. London, Warburg Institute Archive (WIA) III.43.1.
- #Warburg 1889** Aby M. Warburg, *Entwurf zu einer Kritik des Laokoon*, ms. e dattil., testo frammentario. London, Warburg Institute Archive (WIA) III.33.2.
- #Warburg 07.01.1889** Aby M. Warburg, lettera ms. e dattil. (copia) a Charlotte Warburg, 7 gennaio 1889. London, Warburg Institute Archive (WIA), Family Correspondence (FC).
- #Warburg 27.01.1889** Aby M. Warburg, lettera ms. e dattil. (copia) a Charlotte Warburg, 7 gennaio 1889. London, Warburg Institute Archive (WIA), Family Correspondence (FC).
- #Warburg 29.07.1900** Aby M. Warburg, lettera ms. a Mary Warburg, 29 luglio 1900. London, Warburg Institute Archive (WIA), Family Correspondence (FC).
- #Warburg 03.12.1901-21.01.1902** Aby M. Warburg, lettere dattil. (copia) a Viktor Schweizer, 3 dicembre 1901, 23 dicembre 1901, 3 gennaio 1902, 21 gennaio 1902. London, Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC).
- #Warburg 13.02.1902** Aby M. Warburg, lettera ms. e dattil. (copia) a Heinrich Brockhaus, Amburgo 13 febbraio 1902. London, Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC).
- #Warburg 1914** Aby M. Warburg, *Der Eintritt des antikisierenden Idealstyls in die Malerei der Frührenaissance*, dattil. e appunti ms., testo e lista immagini, conferenza al Kunsthistorisches Institut in Florenz, 20.04.1914. London, Warburg Institute Archive (WIA), III.88.1-2.
- # Warburg 1919-26** *Bibliothek Warburg Jahrestabellen*, varie mani, diagrammi di costi annuali, 1919-26. London, Warburg Institute Archive (WIA) I.4.5.8-13.
- # Warburg 1928** Aby M. Warburg, *A[tlas]/V/28*, erste Fassung, fotografie di 43 pannelli e passpartout con annotazioni ms. di Warburg et al., maggio 1928. London, Warburg Institute Archive (WIA), III.108.7.1, foll. 8-93.

# **Mostra della Fotografia Italiana 1953. Ambizioni disattese del progetto di Giuseppe Cavalli**

## **Abstract**

This essay proposes a reconstruction of the critical reception of the *Mostra della Fotografia Italiana 1953* curated by Giuseppe Cavalli. Through the analysis of the main specialized periodicals, the article highlights the scarce incisiveness of the exhibition on the national photographic scenery, showing it, at the same time, as an event that appears obsolete and that represents the beginning of Cavalli's decline in Italy.

## **Keywords**

PHOTOGRAPHIC EXHIBITION; 1950s; FLORENCE; GALLERIA VIGNA NUOVA; CAVALLI, GIUSEPPE; MONTI, PAOLO; LEISS, FERRUCCIO

**“Q**uesta è una breve storia”<sup>-1</sup>. Così esordisce Giuseppe Cavalli nell'articolo dal titolo *Incontro tra amici* pubblicato nel mese di gennaio 1953, sia su “Ferrania” sia su “Progresso fotografico”<sup>-2</sup>, in cui dà notizia di un evento che si terrà pochi mesi dopo e che ritiene sarà, con ogni probabilità, un'iniziativa di successo.

Nei primi anni Cinquanta, Giuseppe Cavalli (1904-1961) risultava essere uno dei principali fotografi dilettanti italiani<sup>-3</sup>, noto al pubblico sin dal 1943, anno in cui la sua famosa fotografia dal titolo *Bambola cieca* era comparsa sulle pagine di *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, importante pubblicazione edita da Domus<sup>-4</sup>. Di origini pugliesi, laureato a Roma in giurisprudenza, si dilettava in fotografia avendo come punto di riferimento imprescindibile le teorie estetiche di Benedetto Croce; nel 1947 firmava, con altre importanti personalità della fotografia nazionale – Mario Finazzi, Federico Vender e Luigi Veronesi – il manifesto del gruppo La Bussola<sup>-5</sup>, circolo

fotoamatoriale che per primo in Italia, all'indomani della Seconda guerra, aveva avuto il merito di sostenere con vigore e sistematicità la valenza artistica della fotografia.

L'articolo *Incontro fra amici* fa riferimento all'appuntamento avuto nei pressi di Bologna, nel settembre del 1952, tra quelli che figuravano sicuramente nella cerchia dei principali fotografi italiani del periodo: oltre all'avvocato pugliese, vengono nominati Paolo Monti, Giulio Parmiani e Vincenzo Balocchi. Riuniti in via non ufficiale, probabilmente in occasione delle fasi organizzative della *VI Mostra Internazionale della tecnica fotografica* che si sarebbe tenuta, nei mesi di settembre e ottobre, proprio nel capoluogo emiliano presso la sede dell'Associazione Fotografi Professionisti<sup>-6</sup>, i quattro dilettanti avevano discusso del livello della fotografia nazionale e deciso di organizzare un successivo incontro a Venezia, presso l'abitazione di Monti, per riflettere ancora sul tema. Se ci basiamo sul racconto di Cavalli, la *Mostra della Fotografia Italiana 1953* avrebbe avuto origine in questo contesto, costituendosi come un'esposizione che avrebbe avuto il preciso compito di rendere manifesto l'alto livello della produzione fotografica nazionale ma puntando, allo stesso tempo, a distinguersi dalle innumerevoli mostre che si organizzavano in quegli anni.

Già nel 1947, dalle pagine di "Ferrania", Alfredo Ornano – anch'egli fotografo dilettante e critico noto per aver preso parte alla pubblicazione dell'annuario di Domus – lamentava il grande numero di esposizioni di fotografia organizzate annualmente<sup>-7</sup>, una moda inveterata sin da inizio secolo e nel ventennio fascista italiano, una frenesia che metteva i fotografi nelle condizioni di presentare più volte le stesse fotografie con l'ovvia conseguenza di rivedere le medesime opere in più manifestazioni. Ornano notava, poi, come le società fotoamatoriali, spinte probabilmente da un sentimento di cameratismo, tendevano a organizzare ciascuna una mostra con carattere nazionale, per poi formare dei comitati d'onore per la giuria composti dai grandi nomi delle altre società consorelle, garantendo così un'ampia partecipazione. Al fine di evitare la realizzazione di decine di mostre "nazionali", Ornano auspicava l'organizzazione di un'unica esposizione con cadenza annuale e che fosse itinerante, per permettere al maggior numero di persone di prenderne visione<sup>-8</sup>.

Un'altra questione spesso sollevata in merito alle mostre fotografiche, e proprio dagli stessi fotografi che ne prendevano parte, era la facile constatazione delle strategie adottate dai partecipanti: essi, infatti, inviavano spesso le proprie fotografie non sulla base di una loro effettiva qualità tecnico-artistica, ma a seconda dei componenti della giuria e dei loro gusti estetici, per assicurarsi così, con maggior probabilità, che venissero selezionate<sup>-9</sup>.

È in tale generale malcontento, allora, che Giuseppe Cavalli aveva deciso di organizzare una mostra moderna ed effettivamente nazionale che avesse innanzitutto meno fotografie esposte – "tra le cinquanta e le cento"<sup>-10</sup>, di molto inferiori alle consuete due/trecento – dunque anche severamente selezionate, e che presentasse tutte le tendenze

fotografiche, volontà testimoniata da una giuria composta da fotografi dai differenti gusti estetici. Un requisito fondamentale circa le fotografie da inviare riguardava, inoltre, il fatto che queste sarebbero dovute essere assolutamente inedite, “cioè mai esposte e mai pubblicate”<sup>-11</sup>, probabilmente proprio per ovviare alla consuetudine di cui si è fatto cenno, ma anche perché il primo intento della mostra doveva essere quello di presentare il meglio della produzione fotografica recente, e ancor più specificatamente dell’anno<sup>-12</sup>, a dimostrazione del livello artistico raggiunto dalla fotografia italiana. Questo, a detta di Cavalli, doveva ritenersi alto già nelle primissime fasi organizzative della mostra, grazie all’adesione di alcune tra le più note e affermate firme della fotografia nazionale e infatti viene assicurata la presenza di Federico Vender, Fulvio Roiter, Giulio Parmiani, Paolo Monti, Gelfo Mazzola, Ferruccio Leiss, Francesco Giovannini, Ferruccio Ferroni, Mario De Biasi, Gino Bolognini e di Vincenzo Balocchi<sup>-13</sup>. In chiusura dell’articolo *Incontro fra amici*, il fotografo esplicitava, infine, la volontà di presentare al pubblico nuovi talenti, anche totalmente sconosciuti, con il probabile intento di avvicinare a sé i nuovi protagonisti della fotografia italiana poi effettivamente perseguito, l’anno seguente, con la creazione del gruppo Misa<sup>-14</sup>, associazione dilettantistica a cui presero parte fotografi già noti – Vincenzo Balocchi, Bruno Bulzacchi, Francesco Giovannini, Gelfo Marzola, Giulio Parmiani – insieme ad autori più giovani poco conosciuti – Luciano Ferri, Paolo Bocci, Piergiorgio Branzi, Lisa Ricasoli, Sandro Rota, Giuseppe Moder, Bruno Simoncelli – e dilettanti i cui nomi risultarono nuovi – Bice de’ Nobili, Mario Giacomelli, Adriano Malfagia, Silvio Pellegrini<sup>-15</sup>.

Nonostante la *Mostra della Fotografia Italiana 1953* venisse annunciata come uno degli eventi più importanti che si sarebbero tenuti in quell’anno, nulla o poco più sappiamo delle reali modalità di organizzazione e di selezione delle opere presentate. Oltre all’articolo già citato, è possibile infatti trovare nella stampa specializzata, principale veicolo di diffusione della cultura fotografica in quegli anni<sup>-16</sup>, un solo richiamo alla manifestazione, in cui viene semplicemente ricordato il termine ultimo per l’invio delle opere<sup>-17</sup>.

Non essendo possibile visionare i carteggi del prezioso Archivio Cavalli, poiché al momento ne è ignota la collocazione, non è dato conoscere con certezza cosa sia successo nei mesi subito precedenti alla mostra, né si ha conferma dei reali motivi che spinsero l’avvocato a organizzarla a Firenze e, nello specifico, presso la nota Galleria Vigna Nuova, spazio espositivo situato nell’omonima via di proprietà della famiglia Santi, purtroppo andato distrutto in seguito all’alluvione del 1966<sup>-18</sup>. È, però, suggestivo ipotizzare che la scelta della sede sia stata in qualche modo influenzata dalla presenza nel capoluogo toscano di Emanuele Cavalli, fratello gemello del fotografo, pittore che si dilettava anche in fotografia e che, a partire dal 1949, aveva ricoperto il ruolo di direttore artistico proprio della Galleria Vigna Nuova<sup>-19</sup>. A sostegno di questa teoria, va ricordato che, già nel 1951, la galleria fiorentina aveva ospitato la mostra



fotografica del gruppo La Bussola <sup>-20</sup>, circolo fotoamatoriale di cui l'avvocato pugliese era diffusamente considerato il fondatore.

La *Mostra della Fotografia Italiana* si tenne dunque presso la Galleria Vigna Nuova di Firenze dal 2 al 12 maggio del 1953 e vide esposte 60 opere di 45 autori – di cui 15 fino ad allora sconosciuti – selezionate da una giuria composta dallo stesso Cavalli, da Paolo Monti e da Francesco Giovannini. L'esposizione fu pensata in forma itinerante e le tappe designate furono le città di Bologna, Genova, Torino e Roma <sup>-21</sup>, ma gli organizzatori accennarono alla volontà di portare la mostra anche all'estero.

A corredo dell'evento venne pubblicato un piccolo catalogo – edito dalla rivista “Progresso fotografico” <sup>-22</sup> – che presentava le opere esposte, l'elenco degli autori e, in apertura, una breve prefazione di Giuseppe Cavalli, in cui il curatore sosteneva con forza e convinzione il successo del suo progetto innanzitutto per l'alto numero di opere pervenute alla giuria – ben 710 <sup>-23</sup> – e, in secondo luogo, per il fatto di esser riuscito a presentare nuovi e giovani fotografi.

Poiché la stampa specializzata rappresentava un potente mezzo di diffusione della cultura fotografica restituendo, al contempo, gli indici di successo degli eventi organizzati sia in Italia che all'estero, può sorprendere il fatto che la *Mostra della Fotografia Italiana 1953* venga menzionata solo in cinque recensioni, di cui tre recano la firma di due membri della giuria, Cavalli e Monti, che si esprimono ovviamente con toni entusiastici.

L'articolo di Paolo Monti – pubblicato nel mese di agosto 1953 su “Ferrania” <sup>-24</sup> – fornisce dati interessanti in merito all'esposizione, elencando innanzitutto quei “nuovi nomi” tanto osannati da Cavalli: Luciano Falegnami, Lino Mosna, Piergiorgio Branzi, Gian Lorenzo Bigaglia, Nino Zanin, Vittorio Zaganelli, Luigi Piccinini, Fulvio Giacometti, Vittorio Pontiggia, Paolo Bocci, Riccardo Gariglio, Augusto Valli, Gualtiero Rossi, Afro Sereni e Bruno Terra <sup>-25</sup>.

Un'altra notizia degna di nota riportata dal fotografo piemontese riguarda l'allestimento delle fotografie, presentate

—  
a due a due, fra vetri senza cornice e supporti [...] con molta cura nell'impaginazione avendo studiato gli accoppiamenti secondo analogie ed opposizioni di stili e di soggetti <sup>-26</sup>.  
—

Le associazioni furono rispettate anche nella presentazione delle opere all'interno del catalogo, in cui venne seguito, inoltre, l'ordine di esposizione delle fotografie in mostra. Sappiamo, quindi, che *Giovane pittore* di Mario Bonzuan era esposto accanto ad *Alfredo* di Vincenzo Balocchi (fig. 1), entrambi dei ritratti ma caratterizzati da gusti molto diversi: se nel primo è possibile notare l'originalità del giovane fotografo data da una scelta insolita della posa assunta dal soggetto – di spalle, mentre termina il dipinto –, nel secondo è evidente la reminiscenza di una tipologia di ritrattistica che potremmo definire “classica”, con il



S. MARIO BONZUAN  
Giovane pittore



S. VINCENZO BALOCCHI  
Alfredo

**01**

**Mario Bonzuan,**

*Giovane pittore;*

**Vincenzo Balocchi,**

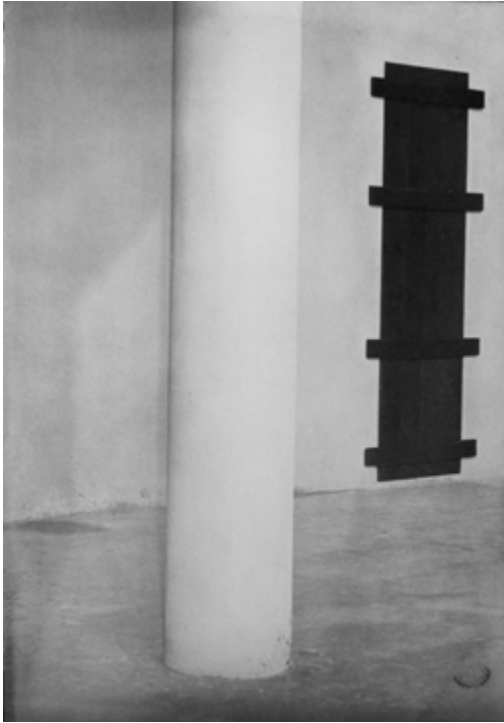
*Alfredo.*

Riproduzioni  
fotomeccaniche  
in Mostra della Fotografia  
Italiana 1953, s. p.  
[pp. 6-7]

soggetto posizionato di tre quarti che guarda direttamente in macchina. Quella appena menzionata è tra le associazioni che possono apparire maggiormente interessanti, insieme ad altre probabilmente suggerite da richiami di tipo formale (un'immagine percorsa da un groviglio più o meno ordinato di linee in *Bruma* di Fulvio Roiter e in *Metallo* di Fulvio Giacometti) o sulla base del tema trattato (scene inerenti al mondo del lavoro con *Mietitura* di Riccardo Gramiccia e *Minatori* di Arrigo Orsi).

In un articolo pubblicato sulle pagine del “Progresso fotografico” nel mese di febbraio del 1954, dal titolo *Bilancio di un'iniziativa* <sup>-27</sup>, Cavalli continua a esprimere il proprio compiacimento per la buona riuscita della mostra, sostenendo che il successo della stessa sia testimoniato non solo dalle reazioni del pubblico ma, in particolare, dall'attenzione che l'esposizione ha suscitato nella critica non specializzata. Egli cita, infatti, una recensione firmata da Alessandro Parronchi, poeta fiorentino e critico d'arte de “La Nazione” e de “Il mattino dell'Italia centrale”, prima di diventare docente all'università, il quale pare abbia ritenuto l'evento “Una eccezionale mostra” <sup>-28</sup>. A ben vedere, però, seppur utilizzi toni elogiativi, Parronchi non riporta nulla di specifico sulla manifestazione, non ne cita i curatori e non un solo autore, seppur sia da ritenere apprezzabile che, con la sua breve recensione, egli dimostri comunque un certo interesse nei confronti della fotografia italiana, esponendo anche dei pareri circa le differenze tra questa, ritenuta prevalentemente “artistica”, e quella americana, di carattere “documentario”.

Un altro resoconto positivo sulla *Mostra della Fotografia Italiana* è rappresentato da un articolo firmato da Guido Pellegrini e pubblicato su “Fotografia” <sup>-29</sup>. Il noto cultore della fotografia milanese – ma residente a Firenze dal 1940 <sup>-30</sup> – riscontra nella Mostra “delle speciali caratteristiche sue, che la distinguono dalle tante esposizioni similari così frequenti oggi ovunque” <sup>-31</sup>. Anche qui, quindi, si constata il fatto che in quegli anni si organizzassero numerose mostre ma che, nonostante ciò, l'esposizione di Cavalli se ne differenziasse per il livello tecnico delle fotografie selezionate, ritenuto molto alto <sup>-32</sup>, e per la presenza consistente di nuovi fotografi. Questi vengono definiti “occhi nuovi”, abili e meritevoli di rappresentare una giovane e innovativa linfa vitale per la fotografia italiana, mentre la *Mostra della Fotografia Italiana* presentava, a detta del critico e fotografo milanese, un deciso carattere di modernità. L'articolo prosegue con una rapida presentazione delle fotografie esposte, tra le quali – secondo Pellegrini – ne emergono in particolare alcune che pur presentando tematiche delle volte abusate riescono, comunque, a risultare interessanti e attuali. Si veda, in tal senso, l'elogio alla fotografia di Toni Del Tin, *Nozze al paese*: il tema del matrimonio poteva essere considerato inflazionato ma notevole è la decisione di porre l'attenzione non sulla coppia di innamorati bensì su dei curiosi astanti, non necessariamente invitati al lieto evento, mentre il primo piano dell'immagine è occupato dal cofano di un'automobile: “un senso realistico di acuta osservazione”, come ebbe a sottolineare Pellegrini <sup>-33</sup>.



02

**Giuseppe Cavalli,**

*Rapporti di tono.*

Riproduzione

fotomeccanica

in Mostra della fotografia  
italiana 1953, s. p. [p. 57]

Se questi ritenne la *Mostra della Fotografia Italiana* un'esposizione perfettamente riuscita nei suoi intenti, di opinione diametralmente opposta fu il critico de "Il corriere fotografico" Maurizio Nèvola <sup>-34</sup>. Nel suo articolo, dal suggestivo titolo *La montagna e il topolino* <sup>-35</sup>, ci viene restituito un quadro del tutto diverso, secondo il quale sulle 60 opere esposte solo 4 sarebbero da ritenere "bellissime", 18 "belle" e le restanti "o discutibili, o mediocri, o decisamente da scartare" <sup>-36</sup>. Nèvola ritiene che nelle fotografie esposte si possano riscontrare effettivamente delle qualità ma, al contempo, che queste sembrano più essere il frutto di stravaganze forzate o di ideologie estetiche. Non è un caso, dunque, che su quest'ultimo aspetto la critica più severa venga riservata alle fotografie dei tre organizzatori: Giovannini con *Emergenze*, Monti con *Fotogramma* e Cavalli con *Rapporti di tono* (fig. 2). Nel primo caso, Nèvola riconosce un elemento di originalità solo nel titolo; Monti, invece, seppur riconosciuto come autore di opere magistrali, sarebbe stato colpevole di aver ceduto alla moda dei fotogrammi, territorio a esclusivo appannaggio di Luigi Veronesi <sup>-37</sup>. In merito a Giuseppe Cavalli, in ultimo, Nèvola asserisce con veemenza che:

—

espone *Rapporti di tono*, titolo armonioso e prezioso in cui si può comprendere tutto il mondo fotografabile. Vediamo questi Rapporti. Al centro di uno sfondo di muro grigiolino chiaro, sta un pilastro perfettamente cilindrico e altrettanto grigiolino chiaro. La giornata dovea

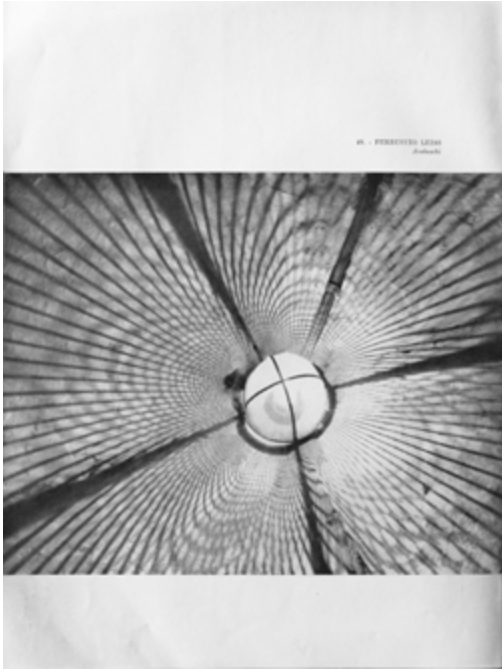
essere semicoperta. A sinistra del cilindro, sul muro, si posa la sua tenue ombra; a destra, sempre sul muro di fondo, c'è un tavolato più scuro, alto e stretto, di dimensioni pressoché identiche al pilastro. [...] 'Beh? Perché mi guardate così? Ho finito. Cosa volete che ci sia dietro? Non vi basta?' –<sup>38</sup>.

La conclusione dell'articolo è lapidaria: Nèvola consiglia agli organizzatori delle mostre fotografiche di evitare di cantar anticipatamente glorie sul proprio operato, poiché così avrebbero rischiato di creare delle grandi aspettative che, il più delle volte, rimanevano disattese, esattamente come accaduto in questa specifica occasione.

L'impegno di Cavalli per la fotografia italiana, evidente ancora prima della nascita del gruppo La Bussola e costante fino al 1961 – anno della sua morte – con la frequente pubblicazione nelle riviste specializzate di numerosi suoi articoli, sembrerebbe voler trovare il suo apice nella mostra fiorentina del 1953. Eppure, tenendo in considerazione le poche recensioni di cui si è discusso, si può ipotizzare che tale esposizione sia stata importante per la cultura fotografica italiana solo nella sua fase ideativa e organizzativa. Dalle prime righe della critica di Maurizio Nèvola facilmente si intuisce quello che era il sentimento di trepidazione e di curiosità verso quello che egli denomina il “mostrone” –<sup>39</sup>. Tanta attesa per quello che era stato presentato come “un ciclone riformista e progressista scatenato sulle neghittose acque della fotografia italiana” –<sup>40</sup> si sarebbe dovuta trasformare in un continuo e incessante ricordo dell'impresa; e invece, la presenza di poche testimonianze sulle pagine delle riviste specializzate porterebbe a ipotizzare che la mostra organizzata da Cavalli non abbia condotto a quello che il principale curatore si era prefissato.

Si potrebbe, in primo luogo, ipotizzare che le fotografie esposte potessero sembrare solo in apparenza eterogenee e appartenenti alle diverse correnti estetiche diffuse in Italia in quell'anno: dalle classiche immagini dall'accento lirico, quali *Ambulanti* di Vittorio Villani o *Passeggiata solitaria* di Bruno Terra, si passa a scene più realistiche ma rese pur sempre con un certo tono poetico, come in *Carovana* di Gian Lorenzo Bigaglia. D'altra parte, invece, nonostante Cavalli fosse in quel momento l'indiscusso ambasciatore della tecnica dell'*high key*, è apprezzabile la presenza di fotografie caratterizzate da grandi porzioni di neri, quali *Stile Novecento* di Afro Sereni o *Architettura della materia* di Ferruccio Ferroni.

Tra le 60 fotografie in mostra, in ogni caso, si nota come non vi sia traccia di immagini contraddistinte da quel gusto neorealistico e di denuncia che, già da alcuni anni, andava diffondendosi sempre più ampiamente in Italia. Se le già citate *Carovana* di Gian Lorenzo Bigaglia o *Nozze al paese* di Toni Del Tin parrebbero andare in questo senso, è ancora però troppo evidente la resa poetica e lirica della scena. Se ne *L'invalido*, del già citato Zanin, il titolo dell'opera potrebbe far pensare a un ritratto di miseria o, comunque, a una situazione disagiata, è pur



03

**Ferruccio Leiss,**

*Arabeschi.*

Riproduzione

fotomeccanica

in Mostra della Fotografia

Italiana 1953, s. p. [p. 50]

vero che il primo piano della fotografia è occupato da un barboncino dagli occhi dolci, dietro il quale è possibile solo intravedere la sedia a rotelle dell'indigente: è qui, allora, che svaniscono gli aspetti meramente realistici e della fotografia si apprezza principalmente la bella forma e l'ironia a pochi denari. In mostra, poi, vi sono autori che poco – o per nulla – arricchiscono i linguaggi della fotografia italiana: nel caso di Lino Mosna, ad esempio, la fotografia *Gelo* non sembra che una delle tante immagini a corredo dei numerosi articoli tecnici sulle difficoltà nel realizzare fotografie di paesaggi innevati <sup>-41</sup>, senza quindi raggiungere quei caratteri di “sguardo e spettacolo” che, invece, caratterizzavano la cosiddetta fotografia di montagna sin dagli anni Venti in chiave modernista <sup>-42</sup>. Un'opera come *Zona industriale* di Giuseppe Figini, inoltre, risulta interessante per le sue porzioni abbondanti di nero in mezzo a tante fotografie dai toni chiari, ma immagini simili erano già abbondantemente diffuse negli anni Trenta <sup>-43</sup>.

Se si prendono poi in considerazione opere come *Nubi in movimento* di Mario De Biasi o *Monte Faito* di Pietro Donzelli <sup>-44</sup>, si potrebbe aver ragione nel pensare che, anche in questa mostra, i partecipanti – per non rischiare di esserne esclusi – scegliessero le fotografie da inviare cercando di ottenere in primo luogo il consenso della giuria di selezione <sup>-45</sup>. De Biasi e Donzelli, che erano ben distanti dalla figura di Giuseppe Cavalli e dalle sue teorie artistiche dense di dettami crociani e poco favorevoli alle immagini prettamente documentarie, nel 1953 sono già affermati protagonisti della fotografia italiana. Se, proprio in

## 04

**Ferruccio Leiss,**

*Arabeschi.*

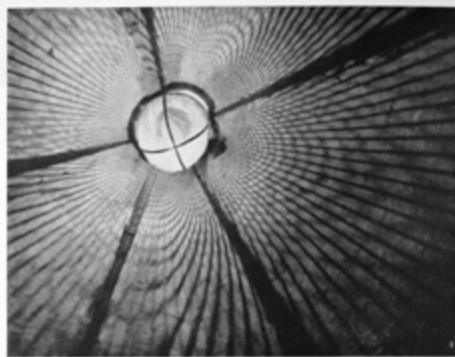
Riproduzione

fotomeccanica

in "Fotografia", a. II,

n. 5, febbraio 1933,

p. 12



"ARABESCHI" - Dall' "Epoca", Ferruccio Leiss - Venezia

Una città, un lampadario, una rete metallica intrecciata e il gioco d'ombre  
e di luci in questo "Arabeschi", bello, ricercato, quasi astratto  
un grande momento creativo nella sua ricerca geometrica decorativa.

12

quell'anno, De Biasi passava al professionismo iniziando a lavorare come fotoreporter per la rivista "Epoca" <sup>-46</sup>, Donzelli, dal canto suo, già tre anni prima affermava chiaramente di ritenere superato il fotografo pugliese <sup>-47</sup>; eppure, lo si ritrova in questa mostra con un paesaggio mite, privo di quelle "scorie" e quei "presupposti moralistici" che, scriveva Cavalli riferendosi alla sua fotografia, fanno "slittare la sua essenziale forza espressiva, ch'è molta, verso cedimenti oratori" <sup>-48</sup>.

In chiusura di queste considerazioni, è interessante soffermarsi su un'altra fotografia presente in mostra, *Arabeschi* di Ferruccio Leiss (fig. 3), anch'egli firmatario del manifesto del gruppo La Bussola e noto fotografo già negli anni Trenta. L'opera esposta a Firenze nel 1953 appare elegantemente equilibrata nel gioco di ombre che la plafoniera crea sul soffitto su cui è collocata, un disegno geometrico raffinato e frutto di una buona idea compositiva. È stato già ricordato come Giuseppe Cavalli avesse sottolineato quanto fosse importante, e ritenuto requisito fondamentale, che le fotografie esposte fossero del tutto inedite. Appare curioso, dunque, che tra le pagine del numero di febbraio del 1933 di "Fotografia" <sup>-49</sup> compaia un'opera di Leiss che si differenzia davvero molto poco da quella presentata nel 1953 <sup>-50</sup>: oltre a essere montata sottinsù, in quest'ultima si notano delle leggere differenze nelle ombre e nella posizione della lampada rispetto ai margini della fotografia (fig. 4). Se, come ipotizza Manfredo Manfredi, Leiss può aver realizzato nei primissimi anni Trenta più fotografie della stessa plafoniera o, "da perfezionista qual era" <sup>-51</sup>, può aver ri-fotografato lo stesso oggetto negli

anni Cinquanta, sicuramente questo specifico soggetto aveva colpito l'attenzione del noto fotografo, come si può dedurre osservando anche un'altra delle sue fotografie, dal titolo *Pioggia d'ombre*, pubblicata nel 1933 sulle pagine degli annuari "Luci ed ombre" <sup>-52</sup>.

In tal senso, forse, si comprenderanno meglio le parole di Alfredo Ornano sulle numerose mostre nazionali che si svolgevano in un solo anno e che costringevano il dilettante a scegliere, anche tra le vecchie opere, quella da inviare a una determinata manifestazione espositiva <sup>-53</sup>. O, ancora, da questo caso particolare potrebbe emergere un'ulteriore considerazione: se le poche recensioni sulla *Mostra della Fotografia Italiana 1953* possono lasciar pensare che essa non abbia riscontrato tanto successo, è anche verosimile ipotizzare che l'evento presentasse quelle caratteristiche per cui Cavalli veniva già criticato. I suoi dettami estetici non erano più avvertiti attuali e rispondenti alle nuove correnti che sempre più prendevano piede anche in Italia e, così, nel 1953, il declino dell'autorevolezza dell'avvocato pugliese era già decisamente avviato: la mostra da lui ideata e curata non ne fu altro che il primo chiaro segnale.

<sup>-1</sup> Cavalli 1953a, p. 12.  
<sup>-2</sup> Cavalli 1953b.  
<sup>-3</sup> Per un primo approfondimento sulla fotografia italiana fra gli anni Quaranta e Cinquanta e sulla figura di Cavalli cfr. Morello 2010, pp. 33-40, 75, 81-82, 97-102; Russo 2011, pp. 100 sgg.; Caruso 2016, pp. 111-112.  
<sup>-4</sup> Per un approfondimento sull'annuario di "Domus", cfr. Paoli 1999.  
<sup>-5</sup> Cavalli et al. 1947.  
<sup>-6</sup> L'Associazione Fotografi Professionisti aveva sede a Bologna, in via Montegrappa, n. 3 (cfr. Esposizioni e concorsi 1952, p. 391).  
<sup>-7</sup> Ornano 1947.  
<sup>-8</sup> Ivi, p. 3.  
<sup>-9</sup> Bassetti 1956, p. 8.  
<sup>-10</sup> Cavalli 1953a, p. 13.  
<sup>-11</sup> *Ibid.*  
<sup>-12</sup> *Ibid.*  
<sup>-13</sup> *Ibid.*  
<sup>-14</sup> Zannier 1997, p. 16. L'Associazione Fotografica

Misa entrò a far parte della F.I.A.F. a partire dal mese di febbraio del 1954 (cfr. Chiolo 1954).  
<sup>-15</sup> D.C. 1954, p. 5.  
<sup>-16</sup> Per l'analisi della *Mostra della Fotografia Italiana 1953* è stato fondamentale uno studio preliminare delle principali riviste specializzate pubblicate tra il 1947 e il 1961, anno della morte di Giuseppe Cavalli. Nello specifico, i periodici consultati sono stati "Il corriere fotografico", "Progresso fotografico", "Ferrania", "Fotografia", "Rivista fotografica italiana" e "Diorama".  
<sup>-17</sup> Il termine ultimo per inviare le fotografie da selezionare era fissato al 31 marzo 1953 (cfr. Mostra Fotografica Nazionale 1953, p. 124).  
<sup>-18</sup> Santi 2016, pp. 21-22.  
<sup>-19</sup> Tale ipotesi è riscontrabile unicamente in Cavalli / Lucchese 1984.

<sup>-20</sup> La mostra si era tenuta dal 16 al 30 novembre 1951 (cfr. Esposizioni 1952).  
<sup>-21</sup> Nella stampa specializzata è stato possibile trovare conferma solo della tappa romana e di quella bolognese (cfr. Esposizioni e concorsi 1954 e Cavalli 1954a).  
<sup>-22</sup> La rivista "Progresso fotografico" è stata l'unica a pubblicare, in copertina o in tavole fuori testo, ben 54 fotografie delle 60 in mostra, a partire dal numero del mese di maggio del 1953 fino a quello di dicembre del 1954.  
<sup>-23</sup> Cavalli 1953c, s. p. [p. 1].  
<sup>-24</sup> Monti 1953, p. 8.  
<sup>-25</sup> Gli altri fotografi presenti in mostra erano: Antonio Persico, Piero Gioppo, Mario De Biasi, Mario Bonzuan, Vincenzo Balocchi, Ferruccio Ferroni, Pio Baldo Camici,

—  
Note



Bruno Bulzacchi, Carlo Bevilacqua, Pietro Donzelli, Riccardo Gramiccia, Arrigo Orsi, Renzo Maggini, Vittorio Villani, Gino Bolognini, Guelfo Mazzola, Ugo Degli Esposti, Gaetano Lazzaro, Giulio Parmiani, Bruno Bulzacchi, Fulvio Roiter, Toni Del Tin, Alberto Galducci, Luciano Scattola, Federico Vender, Gustavo Bondi, Ferruccio Leiss, Giuseppe Figini, Francesco Giovannini, Giuseppe Cavalli, Paolo Monti, Mario Finazzi (cfr. *Mostra della Fotografia Italiana 1953*, s. p. [pp. 62-63]).

– 26 Ivi, p. 9.

– 27 Cavalli 1954b.

– 28 Parronchi 1953.

– 29 Pellegrini 1953.

– 30 Balocchi 1955.

– 31 Pellegrini 1953, p. 15.

– 32 “[L]a Mostra ci conforta e ci persuade sempre più che la fotografia italiana sta raggiungendo più alte e più degne sfere, nel giuoco così complesso e così raffinato della riproduzione figurativa dei più complessi fattori luminosi e tonali” (Ivi, p. 16).

– 33 *Ibid.*

– 34 Maurizio Nèvola era anch’egli dilettante di fotografia: in un suo articolo scritto in memoria di Mario Ruzzi (proprietario di un emporio fotografico all’interno della propria abitazione a Torino, importante ritrovo per i fotografi già negli anni Trenta), ricorda le sue prime frequentazioni con altri amatori, incluso Giuseppe Cavalli (cfr. Nèvola 1952).

– 35 Nèvola 1953.

– 36 Ivi, p. 29.

– 37 La tecnica del fotogramma, in voga già negli anni Trenta in seguito alle ricerche portate avanti

da László Moholy-Nagy, è centrale nella produzione di Luigi Veronesi (cfr. Valtorta 2008, p. 88).

– 38 Nèvola 1953, p. 29

– 39 Ivi, p. 27.

– 40 *Ibid.*

– 41 Cfr., a titolo esemplificativo, Ornano 1952, Schuster 1952, Ferrari 1952.

– 42 La fotografia di montagna ha iniziato a diffondersi in Italia sin dal 1863, anno della fondazione a Torino del Club Alpino, e ha conosciuto diverse evoluzioni iconografiche a seconda del messaggio che si voleva di volta in volta veicolare: dalle immagini devozionali si passa a quelle cariche di adrenalina, con protagonisti gli sciatori, o a quelle più contemplative in cui si poteva ammirare l’ampio respiro del paesaggio montano. Non mancarono fotografie in cui la montagna veniva visivamente restituita mediante giochi compositivi puramente formali e notevoli esiti di queste ricerche si ebbero già negli anni Trenta con il torinese Riccardo Moncalvo (cfr. Cavanna 2009, pp. 8-14).

– 43 Cfr., ad esempio, il numero di novembre del 1932 di “Fotografia”.

– 44 In Zannier 1985, p. 70 la fotografia *Monte Faito* di Pietro Donzelli viene pubblicata con il titolo *Orizzonte* e attribuita ad Arrigo Orsi.

– 45 Cfr. Bassetti 1956. Seppure l’articolo sia stato scritto due anni dopo i tempi qui raccontati, è da ritenere che le critiche mosse alle mostre di fotografia siano assolutamente pertinenti

anche a quella del 1953.

– 46 Morello 2010, p. 69.

– 47 Donzelli 1950.

– 48 Cavalli 1953d.

– 49 Ci riferiamo, in particolare, a p. 12. A corredo della fotografia, dal titolo *Arabeschi*, vi è una breve didascalia: “Una vólta, una lampada, una rete metallica intorno: e il giuoco d’ombre e di luci è trovato! Complesso, vario, concentrico, quasi semovente: un gioco veramente riuscito, nella sua ricerca puramente decorativa”. La fotografia sembra essere pubblicata come tavola fuori testo ma nelle prime pagine di questo numero della rivista viene riportata notizia della I Biennale Internazionale d’arte fotografica tenutasi presso il Palazzo della Cassa Assicurazioni Infortuni a Roma, dove pensiamo che possa esser stata esposta (cfr. I Biennale Internazionale 1933).

– 50 In Zannier 1997, p. 60 la fotografia *Arabeschi* è datata al 1952 circa.

– 51 Manfredo Manfredi in corrispondenza con chi scrive (17.11.2018).

– 52 Cfr. Costantini / Zannier 1987, p. 162.

– 53 Ornano 1947, p. 3.

- I Biennale Internazionale 1933** *I Biennale Internazionale d'arte fotografica*, in "Fotografia", a. II, n. 5, febbraio 1933, p. 4.
- Balocchi 1955** Vincenzo Balocchi, *In memoria di Guido Pellegrini*, in "Progresso fotografico", a. LXII, n. 2, febbraio 1955, p. 79.
- Bassetti 1956** Vitaliano Bassetti, *Divagazioni sulla fotografia d'oggi*, in "Fotografia", a. XI, n. 12, dicembre 1956, pp. 7-11.
- Caruso 2016** Martina Caruso, *Italian Humanist Photography. From Fascism to the Cold War*, Londra, Bloomsbury, 2016.
- Cavalli et al. 1947** Giuseppe Cavalli et al., *Manifesto La Bussola*, in "Ferrania", a. I, n. 5, maggio 1947, p. 5.
- Cavalli 1953a** Giuseppe Cavalli, *Incontro fra amici*, in "Ferrania", a. VII, n. 1, gennaio 1953, pp. 12-13.
- Cavalli 1953b** Giuseppe Cavalli, *Incontro fra amici*, in "Progresso fotografico", a. LX, n. 1, gennaio 1953, p. 14.
- Cavalli 1953c** Giuseppe Cavalli, *Prefazione*, in *Mostra della Fotografia Italiana 1953*, s.p.
- Cavalli 1953d** Giuseppe Cavalli, *VI Edizione della Mostra della tecnica fotografica*, in "Ferrania", a. VII, n. 1, gennaio 1953, pp. 7-11.
- Cavalli 1954a** Giuseppe Cavalli, *Mostra della Fotografia Italiana 1953 a Bologna*, in "Fotografia", a. VII, n. 1, gennaio-febbraio 1954, p. 30.
- Cavalli 1954b** Giuseppe Cavalli, *Bilancio di un'iniziativa*, in "Progresso fotografico", a. LXI, n. 2, febbraio 1954, p. 64.
- Cavalli / Lucchese 1984** Maria Letizia Cavalli / Romeo Lucchese, *Cronologia*, in Fabio Benzi (a cura di), *Emanuele Cavalli*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Arco Farnese, 1984), Roma, De Luca Editore, 1984, p. 74.
- Cavanna 2009** Pierangelo Cavanna, *Vedere*, in Aldo Audisio / Pierangelo Cavanna / Emanuela De Rege di Donato (a cura di), *Fotografie delle montagne*, Scarmagno, Priuli & Verlucca, 2009, pp. 8-14.
- Chiolo 1954** Salvatore Chiolo, *Nuova Associazione Fotografica*, in "Progresso fotografico", a. LXI, n. 2, febbraio 1954, p. 81.
- Costantini / Zannier 1987** Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Luci ed Ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Firenze, Alinari, 1987.
- D. C. 1954** D. C., *Mostra dell'associazione fotografica "Misa" a Roma*, in "Ferrania", a. VIII, n. 9, settembre 1954, pp. 5-6.
- Donzelli 1950** Pietro Donzelli, *La Mostra del Gruppo della Bussola*, in "Ferrania", a. IV, n. 8, agosto 1950, pp. 14-17.
- Esposizioni 1952** *Esposizioni*, in "Ferrania", a. VI, n. 1, gennaio 1952, p. 33.
- Esposizioni e concorsi 1952** *Esposizioni e concorsi. Bologna*, in "Progresso fotografico", a. LIX, n. 9, settembre 1952, p. 391.
- Esposizioni e concorsi 1954** *Esposizioni e concorsi*, in "Progresso fotografico", a. LXI, n. 1, gennaio 1954, p. 42.
- Ferrari 1952** Arrigo Ferrari, *La neve*, in "Ferrania", a. VI, n. 10, ottobre 1952, pp. 2-3.
- Monti 1953** Paolo Monti, *La mostra della fotografia italiana 1953 a Firenze*, in "Ferrania", a. VII, n. 8, agosto 1953, pp. 8-10.
- Morello 2010** Paolo Morello, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma, Contrasto, 2010.
- Mostra della Fotografia Italiana 1953** *Mostra della Fotografia Italiana 1953*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Vigna Nuova, 1953), Milano, Edizioni il Progresso Fotografico, 1953.

- Mostra Fotografica Nazionale 1953** *Mostra Fotografica Nazionale 1953*, in "Progresso Fotografico", a. LX, n. 3, marzo 1953, p. 124.
- Nèvola 1952** Maurizio Nèvola, "Monsignor" Ruzzi e la chiesa fotografica, in "Progresso fotografico", a. XLIX, n. 8, agosto 1952, pp. 38-40.
- Nèvola 1953** Maurizio Nèvola, *La montagna e il topolino*, in "Il corriere fotografico", a. L, n. 12, dicembre, 1953, pp. 27-30.
- Ornano 1947** Alfredo Ornano, *Meno esposizioni e migliori fotografie*, in "Ferrania", a. I, n. 10, ottobre 1947, pp. 2-3.
- Ornano 1952** Alfredo Ornano, *Fotografie di neviccate*, in "Ferrania", a. VI, n. 1, gennaio 1952, pp. 2-4.
- Paoli 1999** Silvia Paoli, *L'annuario di Domus 1943*, in Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. 1, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Parronchi 1953** Alessandro Parronchi, *Mostre d'arte. Fotografia italiana 1953*, in "La Nazione", 7 maggio 1953, p. 3.
- Pellegrini 1953** Guido Pellegrini, *Fotografia italiana*, in "Fotografia", a. VI, n. 3, maggio-giugno, 1953, pp. 15-16.
- Russo 2011** Antonella Russo, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011.
- Santi 2016** Bruno Santi, *Firenze. Ricordo l'alluvione*, Firenze, Mandragora, 2016.
- Schuster 1952** Ludwig Schuster, *Fotografare in alta montagna*, in "Fotografia", a. V, n. 2, marzo-aprile 1952, pp. 12-14.
- Valtorta 2008** Roberta Valtorta, *Il pensiero dei fotografi. Un percorso nella storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano, Mondadori, 2008.
- Zannier 1985** Italo Zannier (a cura di), *Il dopoguerra dei fotografi*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1985), Bologna, Grafis, 1985.
- Zannier 1997** Italo Zannier, *Il gruppo "La Bussola" e la fotografia italiana del dopoguerra*, in Italo Zannier / Susanna Weber (a cura di), *Forme di luce. Il Gruppo La Bussola e aspetti della fotografia italiana del dopoguerra*, Firenze, Alinari, 1997, pp. 5-19.



# \_\_recensioni

**156** Pierangelo Cavanna /  
Francesca Mambelli  
(a cura di), *Un patrimonio  
da ordinare. I cataloghi  
a stampa dei fotografi*  
— MONICA MAFFIOLI

**158** Christina Riggs,  
*Photographing  
Tutankhamun:  
Archaeology, Ancient  
Egypt, and the Archive*  
— NICOLETTA LEONARDI

**160** Pierre Schill,  
*Réveiller l'archive d'une  
guerre coloniale.  
Photographies et écrits  
de Gaston Chérau,  
correspondant de guerre  
lors du conflit italo-turc  
pour la Libye (1911-1912)*  
— MONICA DI BARBORA

MONICA MAFFIOLI

## La complessità interpretativa di una fonte commerciale



Pierangelo Cavanna /  
Francesca Mambelli  
(a cura di)

### **Un patrimonio da ordinare**

*I cataloghi a stampa dei fotografi*

Bologna, Fondazione  
Federico Zeri,  
Università di Bologna,  
2019, pp. 423  
ISBN 9788894047196  
€ 30,00

**L**e due giornate di studio promosse il 29 e 30 maggio 2018 dalla Fondazione Federico Zeri hanno portato alla pubblicazione di un'opera di riferimento per gli studiosi di storia della fotografia, in particolare italiana, che vedono per la prima volta analizzata con rigore scientifico una specifica tipologia di prodotti editoriali: i cataloghi a stampa della produzione commerciale dei fotografi.

Questo peculiare repertorio bibliografico, a lungo considerato nelle biblioteche e negli archivi una fonte di carattere 'minore', una pubblicitaria di tipo commerciale spesso neanche oggetto di catalogazione, rappresenta uno dei più preziosi strumenti per la conoscenza e l'analisi comparativa, diacronica e sincronica, dell'attività fotografica svolta da coloro che dalla seconda metà del XIX secolo hanno contribuito alla formazione dell'identità visiva del nostro paese. Una fonte storica privilegiata per indagini metodologiche relative ai produttori di immagini, dunque, ma anche uno strumento di supporto catalogafico per l'identificazione del singolo fototipo, per la sua attribuzione, datazione e indicizzazione semantica.

L'ampiezza dei contributi, le molteplici casistiche e le riflessioni che scaturiscono dalla lettura dei 17 saggi pubblicati nel volume, curato da Pierangelo Cavanna e da Francesca Mambelli, sono l'incoraggiante segnale di una raggiunta maturità degli studi storico-fotografici italiani che in questo ultimo ventennio, grazie a una nuova generazione di ricercatori e professionisti, sono riusciti a colmare quel *gap* culturale che troppo spesso ha penalizzato l'Italia rispetto allo stato di avanzamento degli studi internazionali. Usciti dalla prima e quanto mai necessaria fase esplorativa di identificazione e mappatura degli operatori attivi sul territorio nazionale, promossa dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso in modo sistematico dagli storici della fotografia, negli ultimi due decenni si è aperta una nuova stagione di studi che, molto schematicamente, possiamo ricondurre a due distinte categorie: quelli di orientamento teorico-critico e quelli di carattere filologico, quest'ultimi per la maggior parte riferibili a studiosi di formazione storico-artistica.

Non appare dunque casuale che sia stata la Fondazione Federico Zeri a promuovere la riflessione e la relativa pubblicazione di questo repertorio dedicato a una delle principali fonti della fotografia e che i contributi siano per lo più incentrati sull'analisi della produzione di cataloghi relativi alla documentazione del patrimonio artistico. Particolare attenzione è stata rivolta alle molteplici implicazioni che sottintendono al rapporto tra fotografi e storici dell'arte, benché a volte non sia facilmente distinguibile il ruolo di ciascuno nella produzione delle campagne fotografiche o delle singole committenze: fotografi come meri esecutori di indicazioni dettate dallo storico dell'arte o interpreti, anche se inconsapevoli, di un'istanza terza alla quale rispondono con il filtro delle loro specifiche capacità tecniche e del personale bagaglio culturale?

In questa prospettiva, gli autori dei contributi privilegiano per lo più il tema delle scelte iconografiche operate dai fotografi o dagli storici dell'arte. Se il catalogo del fotografo, come giustamente sottolinea Pierangelo Cavanna, è "un dispositivo commerciale" (p. 18) – con le molte implicazioni che ciò determina, dalla tipologia dei prodotti offerti in vendita alla scelta delle modalità descrittive, ai criteri di selezione operati nella strutturazione dei repertori a seconda delle diverse finalità e il differente genere di utenze cui si indirizzano le strategie di mercato messe in atto – il catalogo assume oggi anche il valore di fonte storica, oggetto di riscontri catalografici con la fonte primaria, ovvero la stampa fotografica o la sua matrice negativa. Allo stesso tempo, il catalogo è anche strumento di analisi storiografiche, di indagini volte a disegnare la biografia sociale delle immagini, base per l'identificazione degli stereotipi iconografici e visivi che hanno condizionato la conoscenza e percezione del nostro patrimonio artistico, la riconoscibilità delle più note personalità pubbliche, il tratto distintivo delle culture e tradizioni regionali del nostro paese.

La pluralità di significazioni attribuibili ai cataloghi a stampa dei fotografi è ben rappresentata dai contributi critici raccolti dal volume, che dimostrano con chiavi interpretative diverse la complessità di questi 'oggetti concettuali', il cui utilizzo non può prescindere dalla conoscenza delle insidiosità che vi si possono celare. Ad esempio, il riconoscimento del valore storiografico del prodotto fotografico non faceva parte del processo di costituzione dei repertori creati dagli operatori dell'epoca, che per indicare l'insieme dei loro negativi usavano il termine 'collezione' e non 'archivio'. Per i fotografi era prioritaria la costante capacità di aggiornamento delle immagini, in ragione della necessaria 'fedeltà alla realtà' nella documentazione del soggetto.

Non sempre, dunque, la numerazione della ripresa, riportata in catalogo e spesso indicativa dell'incremento cronologico della produzione, garantisce una corretta datazione del negativo, costringendo, ove possibile, alla verifica incrociata tra la matrice negativa e la stampa fotografica d'epoca. Soprattutto nei casi di particolare notorietà del soggetto rappresentato, esso veniva 'rivitalizzato' con nuove riprese fotografiche che ne atualizzavano la rappresentazione e il contesto con cui si relazionava, andando a sostituire il vecchio negativo pur mantenendo l'originaria numerazione di catalogo. Un ulteriore spunto di analisi rappresentano i diversi formati dei negativi realizzati su uno stesso soggetto, che non rimandano solo a scelte tecniche e alla qualità dell'offerta commerciale, ma sottintendono ad una programmatica pratica di valutazione gerarchica dell'importanza storico-critica del soggetto rappresentato, e perciò al riconoscimento e al consolidamento di repertori che hanno condizionato la memoria visiva collettiva di alcune 'icone' del nostro patrimonio culturale, oltre ad aver indirettamente vincolato la fortuna critica degli studi storico artistici del Novecento.

Altrettanto ingannevole, come è stato evidenziato nella presentazione di alcuni casi particolarmente intricati per ciò che riguarda l'attribuzione dell'autore dell'opera – vedi le fotografie ascritte a Giacomo Caneva e a Ludovico Tuminello o il contributo specifico dei diversi operatori che lavorano a Roma per l'archeologo John Henry Parker – è affidarsi solo al catalogo a stampa per avere conferma dell'autorialità dell'immagine, in quanto era usuale tra i fotografi una disinvolta pratica di scambio e di acquisizione del lavoro di terzi al fine di incrementare la propria offerta commerciale, operazione che rende oggi complesso il lavoro di riconoscimento della paternità delle singole fotografie. Ulteriormente complesso se si considera che alle dipendenze dei maggiori stabilimenti fotografici operavano diversi professionisti a cui via via venivano affidate le campagne fotografiche, eseguite in conformità allo stile dell'azienda, come ad esempio nel caso della collezione di negativi della Fratelli Alinari, alla cui consistenza hanno partecipato, oltre a diverse generazioni della famiglia, alcune personalità della fotografia toscana, come Vincenzo Paganori, Gaetano Puccini, Mario Sansoni e Vincenzo Balocchi.

Merito del volume è dunque di aver messo in luce la complessità interpretativa di questa specifica tipologia di documento bibliografico che consente molteplici decodifiche storiografiche, dalle intenzionalità del suo produttore alle tracce di chi ne ha fatto il suo strumento di lavoro e di ricerca, trasformando un prodotto editoriale seriale in *unicum*.

I saggi sono di Pierangelo Cavanna, Emanuela Sesti, Cinzia Frisoni, Almut Goldhahn, Maria Francesca Bonetti, Jean Philippe Garric, Ivana Gržina, Katia Malatesta e Floriano Menapace, Benedetta Cestelli Guidi, Giovanni Fanelli, Annie-Dominique Denhez, Sara Filippin, Chiara Naldi, Martina Formoso, Giulia Alberti e Francesca Candi, Francesca Mambelli, Helena Pérez Gallardo.



NICOLETTA LEONARDI

## Il faraone: cultura materiale e visuale, nazionalismo e colonialismo



Christina Riggs  
**Photographing  
Tutankhamun**  
*Archaeology, Ancient  
Egypt, and the Archive*  
London, Bloomsbury,  
2019, pp. 256  
ISBN 9780857855077  
£ 19.99

**P**hotographing Tutankhamun è uno studio dedicato alla storia dell'archivio fotografico prodotto durante i lavori di scavo e svuotamento della tomba di Re Tut, realizzati nella Valle dei Re fra il 1922 e il 1933 sotto la direzione dell'archeologo inglese Howard Carter e con il finanziamento del facoltoso connazionale George Herbert, conte di Carnarvon, egittologo amatoriale e collezionista. Il nucleo centrale dell'archivio è composto da circa 3.400 stampe del fotografo inglese Harry Burton, oggi conservate in due fondi simili, ma non del tutto sovrapponibili, al Griffith Institute dell'Università di Oxford e al Metropolitan Museum of Art di New York. La ragione di questo sdoppiamento si deve al fatto che Burton, alle dipendenze del Metropolitan come fotografo della spedizione egiziana del museo, venne messo a disposizione dello scavo di Tutankhamon nell'ambito di un rapporto di collaborazione e scambio che prevedeva che una copia di ogni negativo giungesse a New York insieme alla rispettiva stampa. I negativi e le stampe rimasti in possesso di Carter fino alla sua morte vennero donati dalla nipote all'Università di Oxford insieme all'archivio documentale dell'archeologo.

Fra le stampe di Burton vi sono alcune delle fotografie più famose mai realizzate in ambito archeologico, ancora oggi note non soltanto agli specialisti ma al pubblico generale. Questo, come indicato dall'autrice Christina Riggs, è dovuto a un insieme di cause: la straordinarietà della scoperta e l'eco che questa ebbe nei media a stampa dell'epoca; il particolare momento storico del ritrovamento, nel 1922, in piena fase di ripresa delle attività di scavo interrotte durante la Prima Guerra Mondiale (lo stesso anno in cui, a fronte del crescente nazionalismo egiziano, l'impero britannico concesse al paese l'indipendenza pur continuando a dominarne la vita politica e mantenendo il controllo del Canale di Suez); il fatto, infine, che negli ultimi sessant'anni le fotografie



degli scavi siano state ripetutamente reimmesse nel panorama mediatico del consumo di massa nel contesto di mostre per il grande pubblico, della fiction televisiva e di ricostruzioni digitali in 3D.

Il volume è un fondamentale contributo verso la comprensione del ruolo della fotografia nell'archeologia. "Archaeology needed photography – afferma Riggs – not as a record, as archaeologists are still taught to regard the photograph, but as a way of being, and making visible what archaeology was – or what it wanted to be" (p. 230). Basandosi sul presupposto che la storia della fotografia è una storia di archivi, e che entrambe sono ingredienti essenziali della ricerca storica, l'autrice ricostruisce i legami fra l'archivio fotografico della tomba di Tutankhamon, la nascita della nazione egiziana e la fine dell'era coloniale. Il lettore viene guidato attraverso le complessità della storia dell'archivio e delle biografie sociali delle fotografie lungo l'arco di un secolo. Nel percorso emergono le circostanze legate alla produzione della conoscenza in seno all'egittologia nell'epoca in cui gli scavi furono effettuati, improntate ai principi del positivismo e dell'imperialismo, e il successivo persistere, fra le maglie della materialità archivistica, di quei saperi e di quella cultura visiva fino ai giorni nostri.

Utilizzando l'archivio al tempo stesso come luogo e come oggetto della ricerca, Riggs offre un'originale e illuminante rilettura storiografica del sensazionale ritrovamento della tomba di Re Tut e del materiale visivo a esso legato, collocando entrambi nel contesto storico del tardo colonialismo in Medio Oriente, delle relazioni economiche e di potere e dei conflitti da questo prodotti. A partire dall'osservazione che le fotografie mai realizzate sono fantasmi che si aggirano nell'archivio, che ciò che nessuno ha pensato di fotografare è importante tanto quanto ciò che è stato ripetutamente fotografato, l'autrice riflette sulla mancanza di memorie relative al contributo degli operai e dei soprintendenti egiziani in un resoconto fotografico tutto orientato a celebrare la figura eroica dell'archeologo britannico. Ne emerge un racconto del tutto diverso dalle storie pacificate dell'archeologia fatte di grandi uomini occidentali e imprese di successo – un racconto i cui protagonisti sono anche uomini, donne e bambini spesso non ricordati, di cui talvolta non è nemmeno possibile ricostruire l'identità, le cui funzioni erano strettamente connesse alla *routine* di tutti i giorni, al lavoro quotidiano svolto durante e dopo lo scavo, dentro e fuori l'archivio: operai, tecnici, assistenti, segretari, burocrati, curatori, giornalisti.

A partire da una riflessione sull'epistemologia dell'archeologia, l'analisi rende evidente lo stretto legame fra l'egittologia e le pratiche fotografiche e archivistiche. Ampia parte della discussione è dedicata a un'attenta ricostruzione degli aspetti pratici dell'uso della fotografia durante i lavori di scavo. Dalla sostanziale mancanza di un metodo unico di ripresa, per esempio, si evince la natura in parte contingente, lontana da ogni affermazione di totale scientificità e oggettività, del lavoro archeologico. L'autrice mostra inoltre come, agli albori della decolonizzazione, le fotografie dello scavo riprodotte nelle pubblicazioni di Carter, nei media a stampa anglofoni, sulle cartoline postali e sulle *cigarette cards* fossero funzionali alla costruzione di una narrazione indirizzata a sottolineare proprio il rigore scientifico e la modernità occidentali, presentati come strumenti fondamentali per poter comprendere, apprezzare, e dunque controllare, i resti di un passato distante immessi in una cultura popolare alimentata da nostalgie legate alle glorie espansionistiche dell'impero britannico.

La parte conclusiva del volume è dedicata alla storia dell'archivio dalla seconda metà del XX secolo ai giorni nostri. Ancora una volta, Riggs colloca la biografia sociale delle fotografie di Burton nel contesto politico, mettendo in stretta relazione le grandi mostre *Treasures of Tutankhamun* organizzate negli anni Settanta in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, che registrarono milioni di visitatori, con il riposizionamento internazionale dell'Egitto come alleato strategico delle potenze occidentali dopo la fine del socialismo panarabico di Nasser.

Il volume è l'ultimo dei sei usciti nella collana editoriale *Photography, History: History, Photography*, inaugurata nel 2017 da Bloomsbury Visual Arts e in rapida crescita (è in cantiere la

pubblicazione di altri quattro titoli nei prossimi due anni). Diretta da Elizabeth Edwards, Jennifer Tucker e Patricia Hayes, la collana è dedicata al rapporto fra fotografia e storia, al ruolo della fotografia come oggetto materiale, agente sociale e culturale che al tempo stesso riflette e determina l'esperienza storica. L'obiettivo è quello di rompere i confini disciplinari di una storia della fotografia fatta esclusivamente da esperti del settore, a partire dal lavoro di studiosi dentro e fuori il mondo accademico provenienti da discipline e pratiche diverse, quali la storia, l'antropologia, la storia dell'arte, la storia dei media, la sociologia, il fotogiornalismo, l'archivistica, la curatela e, nel caso di Christina Riggs, l'archeologia. *Photographing Tutankhamun* è esempio di come una prospettiva *realmente* multidisciplinare, e saldamente ancorata all'attenta ricostruzione della storia materiale e culturale degli archivi fotografici, possa fornire risultati di straordinaria ricchezza, capaci, nel caso specifico, di restituire il panorama complessivo dell'economia visuale di un fenomeno radicato nell'immaginario popolare e di farci comprendere a fondo i legami fra l'egittologia, il colonialismo e il post-colonialismo.



MONICA DI BARBORA

## Le immagini violente della storia: l'assist al lettore



Pierre Schill  
**Réveiller l'archive  
d'une guerre  
coloniale**  
*Photographies et écrits  
de Gaston Chéreau,  
correspondant de  
guerre lors du conflit  
italo-turc pour la Libye  
(1911-1912)*  
Grâne, Creaphis  
Éditions, 2018, pp. 476  
ISBN 9782354281410  
€ 35,00

I suggestivo titolo del volume di Pierre Schill – con testi di Caroline Recher, Smaranda Olcese, Mathieu Larnaudie e Quentin Deluermoz – rimanda a un complesso progetto di ricerca e studio di un nucleo di documenti relativi all'esperienza come reporter di guerra di Gaston Chéreau, inviato a Tripoli dal quotidiano “Le Matin” durante la guerra italo-turca del 1911-1912. Punto di partenza sono una trentina di fotografie ritrovate, per caso, in una scatola dell'archivio di Paul Vigné d'Octon, deputato del dipartimento di Hérault, nonché scrittore e uomo politico radicalmente anticolonialista. Soldati in un deserto, palme sullo sfondo e una scena di impiccagione multipla, con quattordici corpi che pendono da un patibolo. Non un nome, una data, un'indicazione. L'unica traccia, anche questa emersa un po' per caso, è un ritaglio di giornale.

La forza di queste immagini e il tasso di violenza che esprimono sono tuttavia tali da spingere lo storico Pierre Schill – che pure, per sua ammissione, non è specialista di guerre coloniali né di fotografia – a interrogarsi su di esse e ad avviare un minuzioso lavoro di ricerca e valorizzazione. Di questo lavoro, durato dieci anni, questo libro è uno, il più completo, degli esiti. L'indagine si approfondisce nel corso del tempo e porta all'individuazione di altri nuclei fotografici, facendo salire a 229 il numero totale di stampe ritrovate. Alle immagini si aggiungono poi le pagine dei giornali su cui sono state pubblicate, oltre agli articoli e alla corrispondenza con la famiglia scritti da Chéreau

durante il suo viaggio in Tripolitania e a Tunisi tra il novembre 1911 e il gennaio 1912. Un po' alla volta, luoghi e volti acquistano dei nomi, e anche le date e il contesto si vanno precisando. L'autore ci conduce passo passo nel lavoro di dissodamento, concedendoci uno sguardo sull'officina dello storico, sui progressi così come sugli inciampi e sui dubbi che rimangono irrisolti.

Gaston Chéreau, scrittore in lizza due volte per il Premio Goncourt, arriva a Tripoli al momento della scoperta dei cadaveri dei soldati italiani mutilati dopo la battaglia di Shar al-Shatt (italianizzato in Sciara Sciatt). È un'ottima occasione per la propaganda italiana, che deve costruire – per l'opinione pubblica interna, indotta ad aspettarsi “una passeggiata” e che si trova invece davanti i fantasmi di Adua, e per il mondo intero, scioccato dalla brutalità della guerra coloniale italiana – l'immagine di un nemico capace di violenza bestiale in quanto incivile e che deve quindi essere domato in un processo di civilizzazione di cui l'Italia si vuole mostrare degna. La multipla impiccagione sulla Piazza del Pane di Tripoli viene dunque proposta dalla propaganda, in particolare sui giornali e attraverso le cartoline postali (molte delle quali compaiono tra la corrispondenza di Chéreau), non come traccia di brutalità, ma come affermazione di un momento di passaggio, segno del nuovo ordine coloniale italiano che amministra, con dura fermezza, la “giustizia”.

Lo scrittore e giornalista francese arriva in Tripolitania con indicazioni ben precise in questo senso, ribaditegli persino dallo stesso Giolitti. Il suo giornale, “Le Matin”, è decisamente filo-italiano: ben disposto, dunque, a collaborare alla produzione di una nuova immagine del paese come fucina di eroi e stendardo di civiltà sul suolo africano. Se, tuttavia, al suo arrivo Chéreau sembra disposto a sposare questa visione, l'esperienza diretta rende la sua interpretazione degli eventi più sfumata. Lo slittamento, evidente nelle lettere alla moglie, lo è decisamente meno negli articoli inviati al giornale, riassorbiti nella logica di aspettative della redazione – che non esita a intervenire su titoli, testi e immagini – e del pubblico. La possibilità di incrociare fonti diverse, prodotte dal medesimo autore sul medesimo oggetto, si rivela, quindi, un processo fecondo che complica lo sguardo del testimone.

Le sezioni di archivio portate alla luce poco alla volta (i materiali sono fisicamente conservati in sedi diverse) rivelano, quindi, un nucleo di documenti interessantissimo, disponibile a essere interrogato secondo una pluralità di linee di indagine, in parte evidenziate nel saggio conclusivo dello storico Quentin Deluermoz.

Ma quello che rende davvero particolare questo progetto è che, fin dall'inizio, Schill condivide passo passo le sue scoperte con un gruppo di artisti: il ballerino e coreografo Emmanuel Eggermont, gli scrittori Jérôme Ferrari e Oliver Rohe, l'artista plastica Agnès Geoffroy. A ognuno di loro lo storico chiede di interpretare l'“archivio” che si viene costituendo.

Nonostante l'intero materiale venga fatto circolare tra gli artisti, sono le fotografie, in particolare le fotografie dei cadaveri e della violenza, a essere al centro della riflessione che ciascuno conduce, lavorando indipendentemente dagli altri, con i propri strumenti. Ne risultano prodotti diversi, e talvolta apparentemente molto lontani dall'indagine storiografica: il balletto *Strange Fruit*, due installazioni visive (*Les Gisants* e *Les regardeurs*) e il breve saggio *À fendre le cœur le plus dur*. Tutti gli esiti sono stati proposti in occasione della mostra *À fendre le cœur le plus dur – Témoigner la guerre. Regards sur une archive* al Frac (Fonds Régional d'Art Contemporain) di Sélestat, in Alsazia, nel 2015.

Il volume, tuttavia, è parte del progetto di Schill non solo nel senso più ovvio – cioè perché riproduce le tappe e i risultati della ricerca e perché propone alcuni saggi critici sui lavori degli artisti coinvolti – ma perché passa, in qualche modo, la palla al lettore. Tutte le fonti primarie raccolte nel corso della ricerca sono, infatti, riprodotte nel libro (peccato per la scelta, esplicitata in quanto tale, di uniformare il bianco e nero delle fotografie di Chéreau), ponendo chi legge nelle medesime condizioni di tutte le persone che hanno partecipato al progetto durante il suo svolgersi. Il risveglio dell'archivio, ci dice in fondo Schill, non è esclusivamente affare da storici, ma compete

a ciascuno di noi, secondo le nostre inclinazioni, i nostri punti di vista, la nostra sensibilità, il nostro spessore etico.

In particolare, il senso dell'esposizione alle immagini di violenza – un ambito di riflessione già molto vasto e ulteriormente ampliatosi di recente in relazione alla loro diffusione sempre più massiccia e incontrollata – sta forse nella loro condivisione e nell'assunzione, a livello emotivo o razionale, da parte di ciascuno. Riguardo a questo tema, e riguardo, più in generale, alla riflessione sulle immagini come fonti storiche e sulla rappresentazione delle guerre, in particolare delle guerre coloniali, sarebbe stato decisamente opportuno ampliare la bibliografia, troppo centrata sulla produzione francofona. Unica notevole debolezza di un testo capace, nel complesso, di porre una serie di proficui interrogativi.

## Autori

### Martina Binazzi

Marta Binazzi è dottoranda presso il Photographic History Research Centre, De Montfort University, con un progetto sul *copyright* per il commercio delle fotografie di opere d'arte in Italia nel periodo 1860-1920. Ha tenuto lezioni all'interno del modulo *Visualizing the Modern World* dell'Università De Montfort e ha presentato le sue ricerche, in parte già pubblicate, in occasione di conferenze internazionali. In precedenza, si è laureata in Storia dell'arte all'Università di Firenze.

### Chiara Naldi

Dottore di ricerca in Studi storico-artistici, è cultore della materia per il corso di Storia della fotografia all'Università di Firenze. Si è formata nelle Università di Firenze e di Udine, ha svolto un tirocinio nella fototeca Doucet dell'INHA di Parigi e un periodo di ricerca al Département des Peintures du Musée du Louvre. La sua ricerca riguarda principalmente i rapporti tra fotografia e scienza e tra fotografia, museologia e storiografia dell'arte nell'Ottocento.

### Donata Levi

Donata Levi è docente di Museologia e Storia della critica d'arte presso l'Università di Udine. È direttrice del Photo Archive e di LIDA (Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica). Dal 2016 è presidente della Fondazione Memofonte di Firenze.

I suoi principali ambiti di ricerca sono la storia della critica d'arte (dal XVIII al XX secolo), il collezionismo e la museologia (XVIII e XIX secolo) e la storia della tutela del patrimonio culturale.

### Angelo Pietro Desole

Dopo aver conseguito il dottorato di ricerca a Padova è stato assegnista presso l'Università degli Studi di Udine. Ha insegnato Storia della fotografia nelle università di Padova, Verona e Udine. Si occupa in particolare della fotografia italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento. Ha pubblicato il volume *La fotografia industriale in Italia 1933-1965* (Quinlan, 2015) e saggi su diverse riviste e volumi. I suoi ultimi lavori riguardano il silenzio in fotografia, l'immagine fotografica del piano Ina-Casa e la genesi del progetto *Italia Mia* di Cesare Zavattini. È in uscita un suo volume dedicato alla storia della censura della fotografia erotica in Italia.

### Luigi Tomassini

Luigi Tomassini (1949), storico contemporaneista, si è interessato alle questioni relative all'uso in campo storico della fotografia e degli audiovisivi e al loro trattamento come beni culturali. È attualmente professore (onorario) dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Direttore della Fondazione di Studi Storici "Filippo Turati" (Firenze); Presidente onorario della Società Italiana per lo Studio della Fotografia; membro del Comitato direttivo dell'Associazione Italiana di Public History e delle riviste "Memoria e Ricerca" e "Ricerche Storiche".

### Katia Mazzucco

Katia Mazzucco è dottore di ricerca in Storia della tradizione (Università

degli Studi di Siena, 2006) e insegna Venetian Renaissance Art and Architecture al Venice Studio Arts program della Boston University Italy. Tra le sue pubblicazioni: *Fritz Saxl. Transformation and Reconfiguration of Pagan Gods in Medieval Art*, in *The Routledge Research Companion to Medieval Iconography* (a cura di C. Hourihane, Routledge 2016). Ha curato (con C. Franceschini) *Classifying Content. Photographic Collections and Theories of Thematic Ordering*, Special Issue "Visual Resources", 30, 3, settembre 2014.

### Lorena Santoro

Nel 2019 ha conseguito la laurea magistrale presso l'Università di Firenze con una tesi sulla *Mostra della Fotografia Italiana 1953*. Ha svolto un tirocinio presso l'Archivio Fotografico Toscano di Prato. Nel 2019 ha lavorato in un team di ricerca per la redazione di un contributo sulla fotografia a Firenze nel '900 a cura di Tiziana Serena e collabora con l'Università di Udine per un censimento delle più importanti esposizioni di fotografia italiane del XX e del XXI secolo. Dal luglio 2020 è borsista presso l'Università di Firenze per il progetto *Fotografia in Toscana. Storie di un patrimonio culturale*.

### Monica Maffioli

Storica dell'arte, già Direttore scientifico di Fratelli Alinari-Fondazione per la Storia della Fotografia e del MNAF di Firenze, si occupa di storia della fotografia dal 1993, con particolare attenzione ai repertori delle origini e al rapporto tra la cultura fotografica del XIX e XX secolo con le contemporanee discipline artistiche. Tra le pubblicazioni da lei curate, *Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti*

*nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi* (Giunti, 2014) e *I Macchiaioli e la fotografia* (Fratelli Alinari, 2008).

### Nicoletta Leonardi

Nicoletta Leonardi è docente di Storia dell'arte contemporanea e Storia della critica fotografica all'Accademia di Belle Arti di Brera. È autrice dei volumi monografici *Il paesaggio americano nell'Ottocento* (2003) e *Fotografia e materialità in Italia* (2013). Fra le pubblicazioni recenti il libro *Photography and Other Media in the Nineteenth Century* (curato con S. Natale, 2018) e i saggi *Photography, Visual Poetry and Radical Architecture in the Early Works of Franco Vaccari* (2018); *Le fotografie come oggetti scientifici negli istituti psichiatrici dell'Italia post unitaria: ritratti di alienati dalla collezione del Museo Lombroso* (2018); *Mario Cresci's Work Between Urban Activism and Participatory Planning* (2019).

### Monica Di Barbora

Monica Di Barbora è archivista fotografica, ricercatrice e docente. Si occupa di fotografia come fonte storica e ha lavorato in particolare sul fotogiornalismo, sulla storia delle donne in ottica di genere e sul colonialismo fascista. Le sue ultime pubblicazioni sono *Gli archivi fotografici de l'Unità. Roma, Milano e le redazioni locali* (Mimesis, 2016), *Rivolta la carta. Archivi e movimenti* (numero monografico di "Zapruder", n. 47, 2018) e la sezione iconografica del volume *I secoli delle donne. Fonti e materiali per la didattica della storia* (Biblink, 2019). Attualmente è responsabile della sezione didattica e della formazione della Fondazione ISEC (Sesto San Giovanni).

**SAGGI 01**  
LA FOTOGRAFIA  
AL MUSEO D'ARTE  
FRA METÀ  
OTTOCENTO  
E INIZI NOVECENTO

**10** Fotografie e istituzioni museali: il sistema della doppia copia e l'accumulo dei fondi. Le Regie Gallerie di Firenze, 1860-1906  
— MARTA BINAZZI

**36** Il patrimonio fotografico dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine: ragioni e provenienza di alcune fotografie dello stabilimento Brogi  
— CHIARA NALDI

**60** La fotografia nel museo d'arte a fine Ottocento: sovrapposizioni e occasioni per una rinnovata filologia visiva. Alcuni spunti  
— DONATA LEVI

**SAGGI 02**  
ALTRI STUDI

**82** *Conversazione illustrata in Sicilia* (1953): una controversia fra Vittorini e Crocenzi  
— ANGELO PIETRO DESOLE

**100** Il patrimonio fotografico Alinari: *excursus* storico e questioni attuali  
— LUIGI TOMASSINI

**FONTI**

**122** "Alle Hilfsmittel an der Hand": note sulle prime fotografie collezionate da Aby Warburg  
— KATIA MAZZUCCO

**140** *Mostra della Fotografia Italiana 1953. Ambizioni disattese del progetto di Giuseppe Cavalli*  
— LORENA SANTORO

**RECENSIONI**

**156** Pierangelo Cavanna / Francesca Mambelli (a cura di), *Un patrimonio da ordinare. I cataloghi a stampa dei fotografi*  
— MONICA MAFFIOLI

**158** Christina Riggs, *Photographing Tutankhamun: Archaeology, Ancient Egypt, and the Archive*  
— NICOLETTA LEONARDI

**160** Pierre Schill, *Réveiller l'archive d'une guerre coloniale. Photographies et écrits de Gaston Chérau, correspondant de guerre lors du conflit italo-turc pour la Libye (1911-1912)*  
— MONICA DI BARBORA