



Collezioni d'arte e fotografia artistica

nell'Italia del Risorgimento

dans l'Italie du Risorgimento

Collections d'art et photographie artistique

GANGEMI EDITORE

© All rights reserved
Gangemi Editore spa
Piazza San Pantaleo 4, Roma
www.gangemieditore.it

No part of this publication
may be stored in a
retrieval system or
reproduced in any form or
by any means, including
photocopying, without
the necessary permission.

ISBN 978-88-492-9338-8

I n d i c e

- 7 Il Collezionismo e l'arte italiana del Risorgimento
attraverso i fondi della Fototeca Nazionale:
i primi musei storico artistici per una identità nazionale.

PAOLA CALLEGARI

- 17 Les objets et les lieux de l'art:
la photographie historique comme source pour l'étude des collections

SANDRA COSTA

- 33 La nascita della fotografia d'arte e le foto di paesaggio

MARCO PIZZO

- 43 Notes pour une mise au point:
Peintres et photographes italiens de la deuxième moitié du XIXe
siècle

MICHELA SCOLARO

- 60 Indice delle fotografie



1

Il Collezionismo e l'arte italiana del Risorgimento attraverso i fondi della Fototeca Nazionale: i primi musei storico artistici per una identità nazionale.

PAOLA CALLEGARI

L'Europa dei Lumi aveva già discusso della necessità di costruire dei luoghi di conservazione delle opere d'arte e delle testimonianze del passato. Nel corso del Settecento si era assistito alla nascita dei primi musei a fruizione pubblica, benché ancora elitaria, e per la prima volta, mentre le armate attraversavano l'Europa, si aprì in un governo, la Convention Nationale di Parigi, un dibattito incentrato non soltanto sull'opportunità di includere le opere d'arte nei trattati di pace, ma sull'idea stessa di museo, sulla quale si basavano i procedimenti di requisizione. In Francia, dopo gli anni della Rivoluzione, durante i quali il rapporto tra insorti e arte aveva portato piuttosto

alla distruzione di capolavori che alla loro conservazione, si era fatta strada l'idea che fosse necessario raccogliere e conservare gli oggetti d'arte che appartenevano al popolo sovrano ed utilizzarli per la sua educazione "patriottica", sino a concepire l'idea di realizzare al Louvre il più grande museo delle arti del mondo, nel quale i cittadini francesi e non solo, avrebbero potuto ammirare l'intera panoramica della storia dell'arte europea. In Italia il collezionismo nel campo dell'arte e delle antichità fu un fenomeno, che non riguardò esclusivamente le nobili famiglie che vivevano e abitavano in città e le loro dimore signorili, "ricreate tra finzione e realtà



2

a fini ostensivi”¹, ma piuttosto una tendenza che si alimentò proprio della medesima passione che aveva caratterizzato tutti i papi e i loro familiari.

A Roma la prima collezione di antichità collocata nel giardino di un palazzo privato e aperta agli studiosi e ai cittadini fu quella del cardinale Giuliano Cesarini. Il modello era il *viridarium*, il giardino che circondato spesso da portici, era composto da specie arboree e floreali, decorato con fontane, statue e grotte artificiali dai mirabili giochi d’acqua, elementi allusivi della cultura e del potere del proprietario e che rimandavano a miti e



3

paesaggi greci. I cortili, per lo più di forma quadrangolare, prevalentemente chiusi su tre o su quattro lati, con due piani di arcate e loggia erano un elemento ricorrente nell’architettura dei palazzi romani. Tre anni dopo l’apertura del “giardino all’antica”, Giulio II affida al Bramante il compito di progettare un ampio spazio aperto per accogliere una collezione di opere classiche da collocare in nicchie, per arredare la corte del Belvedere. La tendenza che si andava diffondendo sempre di più nel secolo XVI, quella cioè di esporre, senza un apparente ordine né criterio, né filologico né estetico, lo statuario posseduto da alcuni



4

importanti collezionisti romani, conservato precedentemente, in studioli visitabili solo dagli abitanti e dagli ospiti del palazzo, conferma la tesi di una iniziale casualità e sottolinea la mancanza in quel periodo di un criterio compositivo e



5

omogeneo rispetto alle architetture. L’uso decorativo e “integrato” della statuaria antica comincia a riscontrarsi anche in altri cortili della fine del sec. XVI², mentre nel successivo, due sono gli esempi di cortili-museo che faranno da apripista

per tutti i seguenti: quello del Palazzo Mattei di Giove e quello di Palazzo Giustiniani. La nuova sistemazione risponde a un programma iconografico preciso: siamo passati dalla casualità espositiva a una ferrea progettazione degli spazi aperti, a cui si aggiunge e su cui incide un certo simbolismo celebrativo.

Se Giulio II fu, nel Cinquecento, il primo papa che inventò il cortile-museo, due secoli dopo il papa Albani, Clemente XI, sulla scia di un programma culturale che nel 1698 aveva riaperto al pubblico la Biblioteca Casanatense, decise di riassemble le sculture acquistate e sistemate in Campidoglio, edificando nel 1719, un nuovo portico, opera di Alessandro Specchi, destinato ad ospitare quelle meraviglie. Papa Clemente XII Corsini, acquistate tutte le antichità degli Albani, ne fece il cuore di un nuovo museo sul Campidoglio. Alessandro Albani, nipote di Clemente XI, nel 1714 comprò dallo zio la collezione di disegni e reperti antichi di Cassiano del Pozzo, che una volta venduta, andò ad alimentare le raccolte del **Museo Capitolino**. Ma la sua passione di collezionista non si esaurì, al punto che fece costruire al Marchionni, appositamente per ospitare la nuova collezione di statue, Villa Albani. Ed è proprio nel portico centrale che sono

collocate le statue femminili sedute raffiguranti Faustina e Agrippina e quelle maschili degli imperatori Claudio e Augusto³, le erme monofronte e i ritratti di Hermes, di Tolomeo, di Euripide, di Massinissa e di una Amazzone.

Il museo ottocentesco nasce per lo più in seguito alla liquidazione dell'asse ecclesiastico del 1866 con la devoluzione di una notevole massa di materiale storico-artistico e si incrementa grazie a quell'orgoglio municipalistico che non si esprime soltanto nell'iniziativa sviluppata in tal senso dalle amministrazioni pubbliche locali (in risposta alle tendenze centralizzanti dello stato) ma alimentò anche i lasciti alle città d'origine di grandi e piccole collezioni private, motivati dal desiderio di offrire loro strumenti di conoscenza e di formazione efficaci rispetto ai problemi di un orizzonte culturale non meramente locale, mentre si ponevano, allo stesso tempo come una sorta di monumento alla memoria del fondatore. Il momento celebrativo in realtà viene ad essere l'ultima e meno importante motivazione del museo che è frutto piuttosto di una vera e propria politica dei beni culturali che vede nel civico uno dei momenti culminanti.

Il processo di formazione del museo è un fenomeno



importante che va dal 1860 ca. fino alla fine del secolo; in questo periodo infatti si trasforma il potenziale che nel passato si era espresso nella forma della quadreria e della raccolta archeologica, e si riflette sulla necessità che la giovane nazione esprimesse di divenire il collettore di esperienze diverse. Il collezionismo pubblico e privato infittisce di legati e di donazioni questa importante vetrina delle virtù artistiche.

Nel 1899 lo Stato italiano istituì il **Museo Nazionale Romano** inizialmente basato sulla sola sede delle Terme di Diocleziano, con l'obiettivo di creare il più grande museo archeologico della capitale e ospitare il gran numero di reperti e opere



d'arte rinvenuti durante i nuovi scavi.

Sorte analoga per la **Galleria Nazionale d'Arte Antica**, fondata nel 1895 per raccogliere opere provenienti da diverse collezioni private e dal Monte di Pietà⁴. I Barberini avevano già cominciato ad alienare le loro collezioni nel Settecento con le vendite dell'ultima discendente, Cornelia Costanza, sposata a Giulio Cesare Colonna di Sciarra. Le liti ereditarie dei figli che si dovettero dividere le primogeniture Colonna e Barberini, portarono ad una divisione delle collezioni fra i due rami della famiglia, con un accordo stipulato a Parigi nel 1811. Uno tra i più preziosi e rari esempi di museografia ottocentesca e



8

dei più interessanti esempi di eclettismo ottocentesco nonché dimostrazione di amore verso la città da parte della nutrita comunità inglese che alla fine dell'Ottocento rappresentava una larga fetta della popolazione cittadina, è la **casa-museo Stibbert** di Firenze, creato nell'Ottocento da



9

Frederick Stibbert, nel quale ogni sala fu appositamente allestita per evocare atmosfera, luoghi e periodo di appartenenza delle opere. Purtroppo in un'una Italia tesa a superare la molteplicità delle strutture legislative e amministrative degli stati preunitari, l'unico grande



10

problema era quello di conquistare unità e solidità per mostrarsi all'interno e, soprattutto all'Europa, priva di contrasti e di lacerazioni. Da qui una politica tendente alla centralizzazione, alla convergenza di ogni gestione nelle mani dell'autorità ministeriale, da qui la volontà di



11

ignorare “la naturale vocazione locale e dunque decentrata che il patrimonio artistico esprimeva”⁵ Fu una operazione culturale vera e propria, il modo in cui ad un certo punto della sua storia, la nazione sentì il bisogno di celebrare sé stessa, la sua raggiunta unità ed offrirla quindi alla ammirazione

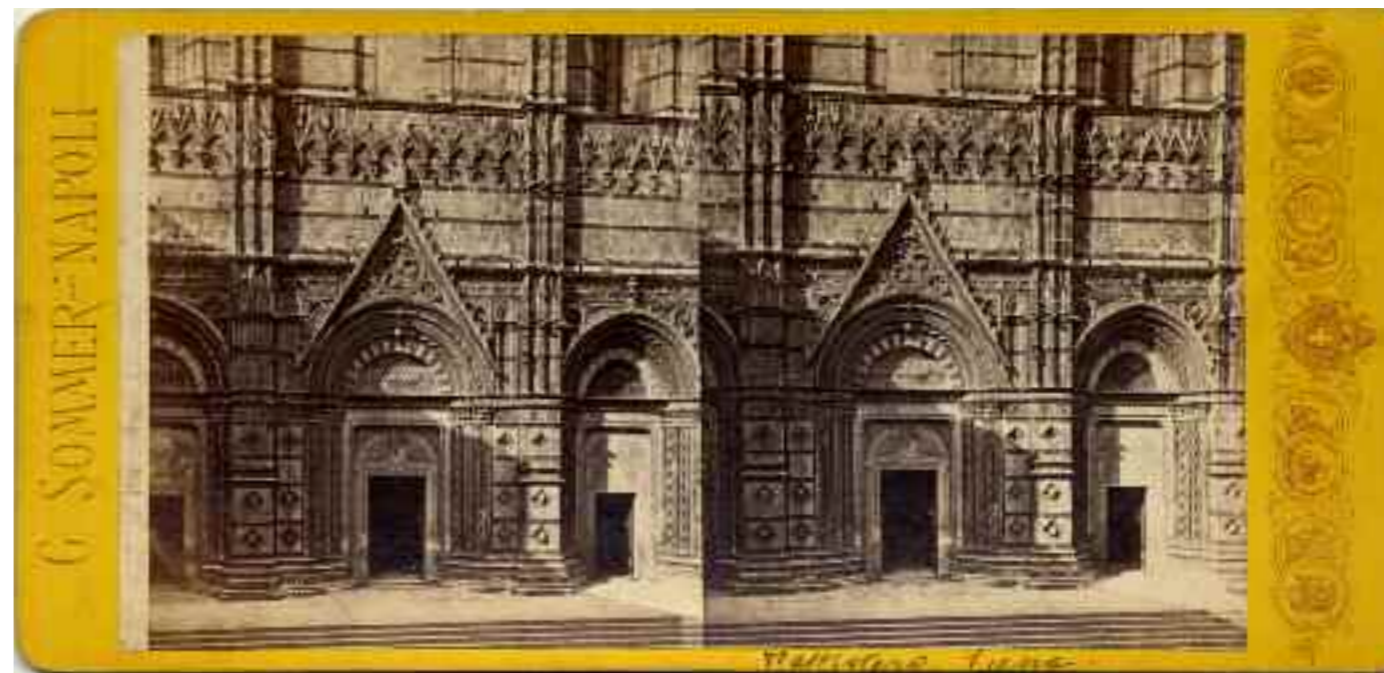
delle altre nazioni e delle altre classi sociali attraverso una formula di comunicazione-spettacolo – propaganda, che assunse a volte anche la forma delle Grandi Esposizioni.

La borghesia socio – politica-culturale celebra sé stessa e chiama il mondo a constatare i suoi progressi.

In questa ottica significativo è l'esempio degli **Uffizi**. Costituita principalmente con le raccolte granducali e principesche dei Medici e dei Lorena, ebbe il suo primo ordinamento dal granduca Francesco I dei Medici, che dopo la morte del padre Cosimo avvenuta nel 1574, diede incarico a Bernardo Buontalenti di cominciare la sistemazione delle Sale ⁶.

Il gusto delle “antichità”, dei ritratti, delle statue e pitture, delle gemme, delle curiosità naturali è caratteristico del nostro Rinascimento e i Signori che affermano nelle città la loro potenza economica e politica sono a un tempo raccoglitori e mecenati. I Medici ebbero in Firenze questa prerogativa e se a loro si deve il recupero dalla classicità del nome Museo per le proprie collezioni, “questo nome di *Galleria*, di misteriosa origine (da

galilea? dal latino *callis, via?*) ma francese, si diffuse da Firenze in tutto il mondo col significato di loggia o fila di stanze, dove si raccolgono e meglio si possono godere per lo spazio e per la luce gli oggetti d'arte”⁷. Come altre raccolte d'arte ⁸, la Galleria degli Uffizi ha una fisionomia ben definita data dal nucleo fondamentale che è di pittura fiorentina o legata a Firenze, dal '200 al '500. In questo senso il visitatore degli Uffizi, prima fra le gallerie del mondo per la ricchezza delle raccolte, dai capolavori fiorentini e toscani e dalle testimonianze cospicue della civiltà pittorica ferrarese e bolognese, lombarda ed emiliana, passa da Giorgione e Tiziano a Paolo Veronese, al Tiepolo. I pittori fiamminghi e Rubens sono altrettanto ben presenti insieme ad altri importanti pittori stranieri. Per tutta l'arte, ma in modo particolare per quella italiana questa Galleria offre un incomparabile strumento di studio, una ricca sorgente di emozioni e di bellezza; possiamo a tal proposito considerarla a tutti gli effetti la “madre” di tutte le successive raccolte d'arte, la celebrazione, l'eccellenza, di una cultura patrimonio di tutti.



12

Note

- ¹ V. Curzi, *Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose* in “Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale” Bologna 2005, p. 185
- ² In Palazzo Sacchetti tra le arcate cieche del portico e nel Palazzo del Monte di Pietà
- ³ *Forschungen zur Villa Albani. katalog der antiken Bildwerke*, P.C. Bol editor, 1-5 voll. Berlin 1988
- ⁴ Il museo è ospitato nel Palazzo Barberini, progettato da Carlo

Maderno, e realizzato sotto la direzione di Gian Lorenzo Bernini con la collaborazione di Francesco Borromini nel 1629.

⁵ A Emiliani, *Musei e Museologia* in AA.VV. *Storia d'Italia*, Torino, Einaudi, v. V p.1642

⁶ Cfr. O.H. Figlioli, *La Regia Galleria degli Uffizi*, Roma, Poligrafico dello stato 1932

⁷ Cfr. *La Galleria degli Uffizi in Firenze* a cura di Cesare Fasola, Arnaud, Firenze 1957, p. 5

⁸ ad es. il Museo del Bargello o la Pinacoteca di Siena o l'Accademia di Venezia.



13

Les objets et les lieux de l'art: la photographie historique comme source pour l'étude des collections

SANDRA COSTA

Dans l'étude de la civilisation du XIX^e siècle, la photographie comme source première a donné vie à de multiples analyses. À l'inverse, dans le domaine de l'Art, les recherches portant sur l'histoire d'une création ou de collections entières, basées sur les photographies d'époque comme document source, restent dans l'ensemble encore rares et non systématiques¹. Le long du parcours historique et culturel qui relie les œuvres à leur public, dans la définition de l'horizon d'attente théorisé par Hans Robert Jauss, la photographie succéda aux estampes de traduction qui offraient une véritable base érudite aux études des connaisseurs et des passionnés d'art européens de l'*Ancien Régime*. Dès la première

moitié du XIX^e siècle, en effet, elle remplaça progressivement la gravure et, en particulier en Italie, elle obtint un extraordinaire succès dans le domaine de la reproduction en répandant, auprès d'un plus vaste public, les formes et les compositions de l'héritage artistique du passé, mais aussi des vues du patrimoine monumental et les premiers modèles muséographiques. Selon un *topos* destiné à un grand succès, la photographie « copie et n'interprète pas », ainsi, elle fut souvent considérée comme une technique mécanique apte à éviter la composante subjective, présente de toute façon dans la gravure de traduction. Favorisée par des coûts et des temps d'exécution décidément plus avantageux², cette méthode révolutionnaire devait

rapidement devenir le moyen documentaire de la modernité pour la collecte de l'iconographie artistique.

Au cours du XIX^e siècle, la photographie offrit des opportunités inédites à toutes les formes de *connoisseurship* en obligeant aussi les historiens de l'art de l'époque à se positionner pour ou contre son utilisation. Si Bernard Berenson fut l'un des premiers à promouvoir la photographie comme documentation indispensable aux études, et avec une telle vigueur qu'il suscita des références à un présumé *morbus berensoni*³, pour des historiens de l'art comme Jacob Burckhardt ou Giovanni Morelli, le musée imaginaire de l'art italien était devenu une réalité. On peut déterminer deux types de commande différentes, au développement chronologiquement parallèle: les photographies destinées aux spécialistes et aux collectionneurs et celles réalisées pour le plus vaste, et plus rentable, marché des nouveaux visiteurs des musées.

L'histoire des collections et la photographie: l'œuvre d'art et son contexte

En citant sommairement Mc Luan, selon lequel le médium est le message, il semble évident que la diversité de la procédure de reproduction provoqua

des conséquences majeures, tant dans la manière de voir les collections que dans leur étude.

L'élargissement de l'intérêt pour l'art grâce à la photographie fut à la fois quantitatif, typologique et géographique.

La différence fut, avant tout, quantitative et qualitative: la relative rapidité du dispositif photographique invita connaisseurs et commanditaires à une plus ample attention qui ne se limitait pas aux seuls chefs-d'œuvre, mais s'attardait avec un intérêt nouveau, soutenu par la contingence historique de l'Unité d'Italie, vers un tissu artistique plus étendu. La sélection des images, selon des valeurs historiques « classiques » et correspondant à la grande tradition formelle italienne, qui avait été imposée en quelque sorte par les temps d'exécution et les coûts des gravures de reproduction, se transforma « en impulsions plus riches, même si apparemment plus incohérentes »⁴. Vont apparaître et se multiplier les photographies consacrées aux collections privées: on reproduisait ainsi les résultats d'une pratique certainement plus éclectique et moins sélective que la pratique muséale. Cette nouvelle manière d'aborder les collections, la possibilité de reproduire l'art en série et d'en élargir la

I4



connaissance, a été définie par Massimo Ferretti comme une véritable révolution, malgré le fait qu'elle soit freinée et pas toujours perçue⁵. La photographie ne fut pas seulement l'une des ressources d'une Histoire de l'Art « différente » et conçue désormais comme une science moderne, mais, malheureusement, elle joua aussi un rôle majeur dans le domaine du marché international des antiquités, aboutissant souvent à la vente, l'extradition, la dispersion de collections d'art qui jusqu'alors s'étaient conservées parce que visuellement inaccessibles. Une diversité typologique des collections s'imposa aussi à l'attention: un patrimoine d'objets appartenant aux



I5

arts décoratifs, trop longtemps jugés « mineurs ». La photographie historique entraîna une évolution de l'intérêt portée à l'œuvre: avec la production des Alinari naquit en particulier une lecture plus détaillée de l'utilisation des matériaux comme des éléments ornementaux et il est raisonnable de supposer que, peut-être, sans l'importance assumée par ces détails, Heinrich Wölfflin n'aurait pas publié, en 1888, *Renaissance und Barock*⁶. Par rapport aux pratiques de collection, l'apport de la photographie historique se structura selon deux composantes complémentaires: d'une part, l'inventaire des œuvres analysées selon les différences de vision que nous avons déjà

I6



indiquées, de l'autre, des scènes aujourd'hui très suggestives, des œuvres d'art insérées dans leur contexte et visibles selon la hiérarchie et les modalités que le collectionneur avait choisies. Les recherches de Francis Haschell ont été déterminantes pour insérer les « vues d'intérieurs » parmi les sources à la disposition de l'historien des collections⁷ et l'un des aspects les plus captivants concernant l'imagerie du XIX^e siècle se rattache justement à la « découverte » des palais aristocratiques, des anciens couvents, des chapelles privées... Dans le rapport complexe entre textes et images, il est évident que l'accrochage des collections évoqué



I7

par ces dernières permet d'ancrer les objets dans leur contexte, en renvoyant à la présence du collectionneur et à ses passions, du fait d'une atmosphère de vie réelle qu'aucun catalogue, même le plus précis ne pourrait nous transmettre. Parfois, l'Europe bourgeoise laissa paraître son regret envers ces empreintes aristocratiques qui avaient caractérisé la vie des collections les plus prestigieuses comme des amateurs d'art les plus renommés des siècles précédents. L'adaptation scénographique des intérieurs nous suggère la mémoire d'une splendeur nobiliaire désormais déchu, les indications sur l'ameublement et la décoration nous mènent vers l'*horror vacui* comme

I8



envers un certain éclectisme. Comme de véritables échantillons de goût, mais aussi de nouvelles valeurs et de différentes situations politiques, certaines photographies historiques de collections proposent, au XIX^e siècle, la magnificence du palais en ville, mais aussi l'exaltation de la « vie en villa » : comme l'a clairement exprimé Alessandro Morandotti, ces portraits d'intérieur constituent un précieux témoignage du fait que les résidences de campagne, en des temps politiquement incertains de *moti* et de répressions, étaient considérées comme des refuges valables pour les collections d'art⁸. La photographie historique put devenir un véritable moyen



I9

de célébration du collectionneur, véhicule de sa « réputation » comme un temps l'avaient été les gravures ou les catalogues imprimés, mais – parfois – elle fut à même d'ébaucher un compte-rendu plus intime qui, à la manière d'une correspondance privée, retrace l'histoire d'un voyage initiatique dans l'art et à travers l'art. Le cadrage, conçu comme une lecture critique, devient un indice des tendances d'une époque, impliquant des compétences techniques autant que culturelles, et tout d'abord, la capacité de juger les différentes phases de l'Histoire de l'Art. Comme les imposantes planches chalcographiques, qui aux siècles précédents avaient diffusé l'intelligence des

collections encyclopédiques⁹, ainsi les photographies des collections italiennes de la période de l'Unité documentèrent souvent non pas la réalité, mais l'idée ou l'idéal de la réalité. Ces images, constituent également une trace positive de la cohabitation d'œuvres dispersées, parfois perdues à tout jamais, et qui survivent seulement à travers les documents d'archives. Malgré le fait que les marges d'incertitude reliées à l'étude des collections à travers ce type de sources historiques aient été plusieurs fois soulignées¹⁰, la photographie du XIX^e siècle reste un apport majeur pour l'exploration des parcours européens de la culture matérielle et pour l'analyse de l'état de conservation des œuvres, non seulement en ce qui concerne leur dégradation, mais aussi à l'égard d'éventuelles modifications subies dans le temps: changements de format, repeints...¹¹ La période du *Risorgimento*, qui vit se développer la photographie, correspondit surtout au changement de statut de beaucoup de collections qui passèrent du domaine privé au public en s'inscrivant pleinement, aussi bien esthétiquement que juridiquement, dans le cadre d'un patrimoine civique et ensuite national. L'histoire des premières campagnes dédiées à l'art

devient ainsi une représentation, des plus emblématiques, du développement des musées publics. À l'époque, toutefois, la photographie dut se heurter avec la prudence et la méfiance des conservateurs: une réticence face à la nouvelle technique probablement induite par une conception encore élitiste et idéaliste du « chef-d'œuvre » et par la crainte que la reproduction en série permise par le procédé photographique puisse diminuer le sentiment de respect porté à l'œuvre d'art; comme si l'automatisme de la reproduction constituait un danger pour l'essence même de la peinture. Le 20 octobre 1977, André Ferminger signalait dans *Le Monde* un article dédié aux Alinari, les plus célèbres des photographes de l'art italien. Après avoir reconnu l'importance pour la culture européenne de cette « dynastie » florentine, l'historien français concluait en signalant, non sans une certaine nostalgie, combien la diffusion de la photographie avait profondément modifié la critique d'art: de Diderot, à Baudelaire à Théophile Gautier, la lecture de l'œuvre avait été avant tout descriptive, un rôle que l'image tentait de voler au texte.

20



Collections italiennes et collectionneurs étrangers: vers une nouvelle géographie du patrimoine artistique

Au XIX^e siècle, le Grand Tour, qu'une très solide tradition avait rendu essentiel dans la formation des élites européennes, devait se développer vers un type de « tourisme bourgeois » plus vaste, mais moins préparé à l'art, puisque les nouveaux visiteurs des villes italiennes étaient souvent dépourvus des instruments d'analyse visuelle dont disposait l'aristocrate *dilettante* du XVIII^e siècle. Comme l'a définie Guy Cogeval, l'Italie fut « une passion ultramontaine »¹², une véritable aptitude intellectuelle qui se répandit au XIX^e siècle entre



21

vieilles conventions et nouveaux intérêts. Exemples de cette coexistence de tradition et d'innovation : les *Vedute di Milano, di Monza, della Certosa di Pavia, dei laghi di Como e Maggiore, nelle incisioni tratte dal dagherrotipo*¹³ publiées en 1840 par l'éditeur milanais Ferdinando Artaria. Un recueil destiné aux voyageurs qui venaient des états italiens et de l'étranger et qui accomplissaient le tour lombard: ce qui le différencie de tant d'autres et analogues albums de vues contemporains c'est le fait, d'une nouveauté absolue, d'avoir été gravées d'après des daguerréotypes et non des dessins. La création de l'image multiple en photographie devait ouvrir un nouveau chapitre dans les relations

entre collections italiennes et passionnés d'art et collectionneurs étrangers en contribuant à la construction d'exemples paradigmatiques du « mythe italien » et, même, à son élargissement progressif à toute la Péninsule, désormais tendue vers l'unification politique.

Tandis que dans la production des Alinari et de Giuseppe et Vittorio Jacquier se reflétait l'idée de Florence comme berceau légendaire de l'Art moderne, les photographes romains, comme Giacomo Caneva ou Ludovico Tuminello, soulignent surtout la valeur donnée à la mémoire archéologique et monumentale. Entre temps, le succès des écrits de Stendhal favorisait l'apparition d'un plus vaste « voyage pittoresque » en renouvelant la fascination que les fouilles de Pompéi et d'Herculanum avaient produite sur la culture du XVIII^e siècle. Dans toute l'Europe – grâce à la photographie – augmentait cette impression de « déjà vu » qui, auparavant, avait accompagné la préparation littéraire de tant de pèlerinages laïques dans l'art italien: dans les malles, la machine photographique remplaça progressivement l'aquarelle et les carnets de dessins. Même les grandes entreprises éditoriales dédiées aux collections publiques italiennes répondirent à

des initiatives d'étrangers: d'Anglais, surtout, mais aussi de Français.

À Florence, l'histoire des Alinari aurait commencé avec les commandes du prince Albert, mari de la reine Victoria, qui voulait des reproductions des dessins des Offices et, ensuite, avec les demandes du duc de Luynes qui désirait des photos des fresques de Santa Croce. Au milieu du siècle, la ville accueillait une riche et très active colonie anglaise et le goût dominant s'intéressait aux primitifs et à la première Renaissance comme en témoignent beaucoup de clichés.

À Venise, John Ruskin, considéré comme le fondateur du mouvement *Arts & Crafts*, fut l'un des clients les plus assidus des photographes d'art et utilisa sa collection de daguerréotypes pour accompagner les dessins et les aquarelles qu'il avait réalisés pour illustrer *The Stones of Venice* (1853). À Rome, les reproductions réalisées dans les musées du Vatican et du Capitole par Giacomo Caneva furent exécutées sur commission d'Adolphe Thiers, qui devait devenir le premier président de la III^e République. Mais il faut rappeler aussi l'anglais John Henry Parker qui, pendant les premières années de Rome en tant que capitale, donna une vaste impulsion à la vie archéologique de la ville et

22



en étudia les découvertes grâce à des photographies qu'il commandait à cet usage : en 1867, il conçut l'ambitieux projet de réaliser un recueil systématique de vues d'antiques pour illustrer les douze volumes de *The Archaeology of Rome*¹⁴. Mais quelques étrangers eurent aussi un rôle plus direct, non en tant qu'illustres commanditaires, mais comme réalisateurs et interprètes de la photographie de l'art italien. Vers la moitié du siècle, au *Caffè Greco*, des Français comme Frédéric Flachéron¹⁵, Eugène Constant ou Alfred-Nicolas Normand animèrent le groupe de l'école romaine de photographie qui comptait parmi ses priorités celle de constituer une vaste documentation des



23

monuments et de l'architecture de la ville. Bien qu'incomplète, l'*Italie monumentale* proposée au public français en 1851 par l'archéologue et collectionneur Eugène Piot reste une entreprise d'envergure et aussi une des premières éditions d'art « populaires »¹⁶. Entre 1868 et 1870, le français Adolphe Braun photographia les œuvres des principaux musées de Rome, Florence et Venise en faisant de la reproduction d'art la spécialité de la *Maison Braun*: son catalogue, qui comprend aussi de véritables fac-similés de dessins, souligne ce fonctionnement privilégiant les grands chefs-d'œuvre, typique des photographes étrangers qui, cependant, donnèrent une place plus



importante au XVII^e siècle et au Baroque, moins attachés que les Italiens à une certaine idée de décadence liée à cette période¹⁷.

Néanmoins, il se développa progressivement avec l'unité du pays une géographie culturelle plus cohérente et plus exhaustive, apportant une méticuleuse attention aux collections des villes de province et des musées mineurs. Avec une exigence scientifique, on procéda aux premiers inventaires photographiques du patrimoine artistique et naturel qui furent accompagnés de la parution de *L'Archivio storico dell'arte* (1888): une revue innovante d'art italien, dirigée par Adolfo Venturi,



qui devint un véritable centre de recherche grâce aussi aux différentes lectures proposées par la technique photographique.

Rapidement, vers la fin du siècle, les Alinari publièrent successivement des catalogues illustrant les collections d'art selon une optique régionale: Rome et ses alentours en 1893, la Lombardie en 1894, Florence et ses alentours en 1896, Venise et la Vénétie en 1897¹⁸. Après l'Italie septentrionale, la chronologie des campagnes dédiées aux monuments et aux œuvres d'art se superposa à la progressive ouverture des voies ferroviaires: les Abruzzes, les Pouilles, la Sardaigne. Peu à peu, à la vision de la

ville « déserte », qui considérait le monumental comme une valeur historique et artistique absolue, se substitua l'optique d'espaces réels et sociaux: une énième conversion du regard que la réduction du temps de pose avait rendue possible. Des défis commerciaux, des soucis publicitaires, des enjeux de civilisation, des exigences de prestige national se formèrent et se heurtèrent à une production d'une extraordinaire complexité visuelle, tandis que la mode « du souvenir » du XIX^e siècle trouvait, dans des clichés de petit format tirés d'après les collections et le patrimoine artistique italien, une expression socialement et culturellement acceptée dans toute l'Europe. Ainsi naissent les prémices d'où découlèrent les accusations contre la photographie de favoriser un savoir de « carte postale », sans aucun vrai contact avec l'œuvre d'art, ni avec l'histoire des collections.

Les collections d'art dans les photographies historiques: d'un modèle didactique à un modèle culturel

Dès ses débuts, cette nouvelle technique s'intégra au monde de l'art et de l'artisanat, mais elle en modifia les pratiques: les photos des plus célèbres collections furent employées comme des modèles

pour les artistes et les artisans. D'autre part, beaucoup de photographes avaient une formation artistique et le dessin et la peinture occupaient un rôle fondamental dans leurs connaissances. L'importance de la tradition et la mémoire du passé émergent dans la dimension didactique qu'on attribua à la photographie naissante. Dans ce domaine, l'hommage porté aux grands modèles de la Renaissance fut « sélectif, répétitif, canonisé »¹⁹: John Ruskin, par exemple, recommandait aux jeunes artistes de se rapprocher des dessins de Raphaël en copiant les photos d'Alinari²⁰. En remplaçant, avec la force de leur impact quantitatif, les gravures de reproduction, les copies peintes et les dessins qui avaient fait la richesse des ateliers jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, les photographies furent considérées comme un procédé auxiliaire de la création. En conjuguant précision et objectivité apparente, elles devaient aider les artistes à définir une étude correcte des lumières et des ombres, du cadrage et de la perspective de l'image. On commença même à utiliser des reproductions grandeur nature des chefs-d'œuvre du passé, comme la *Madonna della seggiola* de Raphaël, par une analogie évidente avec la diffusion des calques dans les académies.



26

Souvent les artistes étrangers, qui dans la Péninsule complétaient leur formation, furent les acheteurs et les collectionneurs les plus acharnés, des premières photos de l'art italien, il suffit de songer aux Pensionnaires de la Villa Médicis et à la très riche collection de clichés que nous a laissé Gabrielle Hébert, l'épouse d'Ernest Hébert, directeur à deux reprises de la prestigieuse institution (de 1867 à 1873 et ensuite de 1885 à 1890). Mais les Italiens, ces « héritiers directs de l'antiquité », sont scrutés avec une certaine condescendance et l'on recrée, souvent artificiellement, une typologie de bohémiens pour servir de modèle aux peintres, selon les stéréotypes d'une Arcadie renaissante assez



27

improbable²¹. Cette technique moderne, cependant, eut un rôle de formation dans le domaine des arts mineurs et de l'ornementation aussi, en contribuant à une vaste production artisanale « à l'ancienne »: un prétendu héritage renaissant qui aida beaucoup d'ébénistes de talent à glisser vers les voies du faux. L'influence historique exercée par l'Italie comme lieu de culture et d'art sur l'Europe entière explique en partie le développement et la grande richesse visuelle de ces expérimentations; *a contrario*, grâce à la diffusion accrue de la photographie, le legs du passé – de l'art romain à l'art néoclassique – contribua à forger l'identité nationale de l'Italie



28

unie et même son profil international, autour d'œuvres de prestige ou de collections jusqu'alors méconnues. La conscience d'un patrimoine artistique répandu dans toutes les régions de la péninsule accompagna la nécessité, si pressante selon Massimo d'Azeglio, de « faire les Italiens »; à l'étranger, la connaissance de l'Italie rejoignit de plus amples catégories sociales en donnant des nouvelles formes à l'imaginaire collectif européen: la mémoire visuelle du pays se structura selon des vues inédites qui accompagnèrent la redécouverte de sites archéologiques et les valeurs symboliques de l'antiquité classique et du christianisme attribuées



29

à Rome. Récemment, quelques importantes expositions parisiennes²² ont confirmé comment, après la naissance de la photographie, s'était modifiée la compréhension de l'héritage culturel italien alors transmis en priorité par des valeurs issues d'une formation académique. Dans le jeu des regards croisés qui ont contribué à la naissance d'une conscience européenne, la Péninsule s'ouvrait à d'autres pays et, en 1905, les Alinari commençaient une campagne photographique dans plusieurs musées étrangers: Paris, Dresde, Athènes... Raconter l'histoire de l'Italie du *Risorgimento*, les changements du goût et de la mode en prenant



30

comme fil conducteur les collections d'art permet un « à rebours » souvent émouvant qui par le biais de « déclics de *maestro* » ébauche le parcours,

iculturel et social, qui devait conduire à considérer l'Art et son histoire comme un patrimoine de l'humanité.

Note

- ¹ On rappelle Marilena Miraglia, *Nota per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Grafica e immagine II. Illustrazione fotografia, Storia dell'Arte italiana* vol. 9, Turin, Einaudi, 1981, p. 423-543. Pour une brève, mais intelligente bibliographie sur les études dédiées au rapport entre la photographie historique et les collections nous renvoyons au bel essai de Alessandro Morandotti, *Il ruolo della fotografia a Milano nell'Italia postunitaria*, in A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia: studi e ricerche tra '600 e '800*, Milan, Officina Libraria, 2008, p. 286-287. La collection sur les collections photographiques du Ministero per i Beni Culturali e Ambientali ed dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione est aussi d'un grand intérêt.
- ² M. Miraglia, *op. cit.*, p. 452, en 1863 on indique le prix des photos comme un sixième ou un septième de celui des gravures.
- ³ U. Pohlmann, *Le musée imaginaire d'art italien* in *Voir l'Italie et mourir*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée d'Orsay, 7.4.2009-1.7.2009, Paris, Skira Flammarion, 2009, p. 74.
- ⁴ M. Ferretti *La documentazione dell'arte / Tra traduzione e riduzione* in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogue de l'exposition, Florence, Forte di Belvedere juillet – octobre 1977, Florence, Alinari, 1977, p. 122.
- ⁵ M. Ferretti, *op. cit.*, p. 116.
- ⁶ Traduit en italien en 1928 avec le titre *Rinascimento e barocco*.
- ⁷ F. Haskell, *Rediscoveries in Art: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, Oxford, Phaidon Press, 1976 et A. Morandotti, *op.cit.*, p. 158.
- ⁸ A. Morandotti, *op.cit.*, p. 278-279.
- ⁹ S. Costa, *Collezioni di carta tra mirabilia, musei e biblioteche: qualche considerazione sui cataloghi illustrati delle collezioni enciclopediche*, in *La gravure et l'Histoire. Les livres illustrés de la Renaissance et du baroque à la conquête du passé*, a cura di Sandra Costa, Grenoble, CRHIPA, 2010, p. 153-177.
- ¹⁰ S. Romano, *Prefazione* in *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi*, sous la direction de Francesca Romei et Patrizia Tosini, Naples, Electa, p. 8-10.

- ¹¹ Par exemple, la campagne photographique sur les fresques de fra Angelico à Saint Marc à Florence, réalisée par Giuseppe Jacquier en 1878, c'est encore considéré une documentation de grand intérêt pour témoigner de l'état de conservation de ces chefs-d'œuvre.
- ¹² G. Cogeval, *Préface*, in *Voir l'Italie...op. cit.*, p. 20.
- ¹³ M. Miraglia, *op. cit.*, p. 430.
- ¹⁴ Cf. AA.VV. *Un inglese a Roma: 1864 – 1877; la raccolta Parker nell'Archivio Fotografico Comunale*, Rome, Artemide Ed., 1989.
- ¹⁵ Frédéric Flachéron (Lyon 1813-Paris 1883), *Prix de Rome*.
- ¹⁶ Dans la revue *La Lumière* du 15 juin 1851, Francis Freith écrivait: « M. Piot a sur le champ réalisé une application spéculative de la photographie aux arts: "l'Italie monumentale". Il a préparé son album et il l'a annoncé ensuite; devançant dans la pratique l'effet des programmes de M. Blanquart-Evrard. Le premier donc, M. Piot engage la lutte avec la gravure; le premier, chez nous, il présente une édition populaire d'un ouvrage photographique par livraisons. Tirées sur papier de Chine, les épreuves de l'Italie monumentale, collées sur un papier blanc avec double marge, portent comme les estampes, leur lettre gravée contenant l'indication des monuments et, en suscription, le titre de la publication...Ainsi commence la série des livres, des voyages d'art illustrés par la photographie: M. Piot vient de créer une nouvelle branche commerciale ».
- ¹⁷ A. Conti, *La documentazione dell'arte / Storia di una documentazione* in *Gli Alinari...*, *op. cit.*, p. 165.
- ¹⁸ M. Miraglia, *op.cit.*, p. 462.
- ¹⁹ M. Ferretti, *op. cit.*, p. 133.
- ²⁰ A. Conti, *op. cit.*, p. 149.
- ²¹ En Sicile, à Taormine, le baron Wilhelm von Gloeden acquit une certaine notoriété grâce à ses clichés d'éphèbes: l'alibi de l'héritage gréco-romain devient le moyen d'acceptation sociale des poses qui furent appréciées par des écrivains comme Gabriele D'Annunzio et Oscar Wilde.
- ²² *Voir l'Italie et mourir* au Musée d'Orsay en 2009 et *L'éloge du négatif, les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)* au Petit Palais en 2010.¹



31

La nascita della fotografia d'arte e le foto di paesaggio

MARCO PIZZO

Parallelamente alle vicende politiche e militari che accompagnarono la creazione dell'unità nazionale corre un atteggiamento di particolare attenzione verso la conoscenza dell'Italia dal punto di vista artistico e paesaggistico. Si vuole rappresentare il paese per farlo conoscere attraverso le sue specifiche peculiarità: si eseguono vedute di città e di paesaggio, secondo la consuetudine consolidata dai Grand Tour, ma, lentamente, si iniziano anche a fotografare monumenti e dipinti, collezioni d'arte e musei e, in particolare è questo aspetto che acquista maggior peso ed importanza legandosi agli ambienti di studio e dei *connoisseur*.

L'arte viene vista come momento di coesione nazionale e si cerca di divulgare l'idea che l'unità

culturale della nazione italiana era preesistente rispetto a quella politica. La fotografia partecipa di questo clima culturale nella deliberata certezza che le opere dei grandi artisti del passato devono di diritto far parte del Pantheon culturale della nazione. Nascono così i primi studi fotografici che si occupano prevalentemente – se non esclusivamente – delle riproduzioni d'arte: dai fratelli Alinari a Firenze a Sommer a Napoli; da Brogi all'Anderson. Anche in questo caso è possibile individuare dei percorsi diversi. Il primo, più comune e diffuso, è caratterizzato dalla realizzazione di fotografie che ritraggono i principali monumenti cittadini o i paesaggi più caratteristici e noto: dal Colosseo al golfo di Napoli; dalla laguna di Venezia alle facciate

di famose chiese. L'immagine scattata da Giorgio Sommer nel 1860 che ritrae Giuseppe Garibaldi a Pompei appare dunque particolarmente simbolica. A Roma, i raffinati fotografi della *Scuola Romana* e del circolo dei Pittori e fotografi del Caffè Greco, attivi fin dal 1850, oltre che a dedicarsi alle immagini delle antichità romane – dal Foro Romano al Colosseo, dalla via Appia alle statue dei Musei Capitolini – non mancavano di dedicare la loro attenzione ad altri aspetti della città, più legati alla vita quotidiana: da Piazza Navona popolata dei banchi per il mercato quotidiano ai giardini del Pincio o di altre ville Romane. Classicità e antichità si fondevano ai loro occhi con la città reale in cui la memoria del passato serpeggiava come una costante continua¹.

Diverso è il caso delle riproduzioni d'arte. La fotografia si prestava a diventare un formidabile strumento per diffondere le immagini di dipinti e sculture, di particolari decorativi e di ornati architettonici, una diffusione che diverrà sempre più massiccia quando, verso la fine dell'Ottocento, si riuscirà a combinare la tecnica fotografica con quella della stampa. Anche in questo caso non mancarono obiezioni e diffidenza, come quella esplicitata nel 1860 dal direttore degli Uffizi, Michele Migliarini, a

Leopoldo Alinari che gli aveva chiesto il permesso di poter riprodurre le opere d'arte custodite nella celebre galleria fiorentina. Il Migliarini esplicitava tutto il suo disappunto affermando che *“la riuscita in fotografia sia sempre fallace e d'esito incerto, mal soffrendo che si vedessero in commercio pubblico, i capi d'opere de' grandi Maestri, svisati ed alterati”*². Una opinione questa seguita da altri teorici e trattatisti che si erano formati seguendo le idealità del romanticismo e che, come nel caso di Luigi Travalloni, affermavano con disprezzo che la fotografia non sapeva fare altro che rappresentare *“embrioni storiati”*³. Bisognerà attendere fino alla fine del XIX secolo per avere un pieno riconoscimento del mezzo fotografico inteso come strumento in grado di divulgare il patrimonio artistico, giacché *“gli oggetti che nelle chiese si possono soltanto adocchiare in fretta”* si possono *“studiare minutamente”* grazie alla fotografia⁴.

In altri casi è lo stesso territorio nazionale che diventa oggetto di conoscenza e divulgazione. Un precoce atteggiamento quindi che vede nel paesaggio un fattore culturale unificante rispetto l'unità d'Italia. E' questo il caso della fotografia paesaggistica di Vittorio Sella, che ritrae le vette delle cime alpine. Anche la fotografia di paesaggio aveva, quindi, le sue giustificazioni patriottiche perché si era ormai avviata



32

una interpretazione del patrimonio naturale come momento utile e necessario per la costruzione dell'identità nazionale. In questo caso sembra che la lezione proveniente dall'America avesse dato i suoi frutti. Nel 1864 Geroge Perkins Marsh, primo ambasciatore americano in Italia, aveva scritto il suo



33

volume *Man and Nature* che era come un manifesto della politica di conservazione del paesaggio naturale considerandolo come patrimonio artistico nazionale⁵. Lo scrittore americano si sofferma a lungo sulle specifiche proprietà del panorama Toscano, mettendo in luce la sua carica evocativa sulla scorta di una

tradizione culturale che da Dante Alighieri arriva fino a Galileo Galilei. Si fa strada, quindi, una idea della “tutela della natura come obbligo morale verso le generazioni future e il forte legame fra la salvaguardia della natura e l'identità nazionale”. Un concetto che sarà ripreso con forza nel 1920 dal filosofo Benedetto Croce, durante la sua attività di Ministro dell'Istruzione, che affermava con forza l'idea che il paesaggio “altro non è che la rappresentazione materiale e visibile della patria”⁶.

Non sembra troppo dissimile la parabola fotografica dell'artista Paolo Michetti che documenta con suoi scatti volti e figure dell'Abruzzo rurale che gli serviranno spesso come modelli per i suoi imponenti dipinti⁷. Ma le sue fotografie vivono comunque di vita autonoma, come nel caso delle immagini che ritraggono scene di processioni religiose o di deserti paesaggi marini. Ma è nelle foto più incentrate sulle opere d'arte, realizzate intorno tra il 1880 e il 1890, che Michetti riesce a suggerire quel carattere arcaico e primitivo della sua terra: le facciate delle grandi chiese romaniche di San Clemente a Casauria o di San Giovanni in Venere; le croci professionali sbalzate di Nicola da Guardiagrele; gli interni delle chiese ingombre di massi e di terra e con gli affreschi sbiaditi. Michetti si propone di “documentare” l'arte

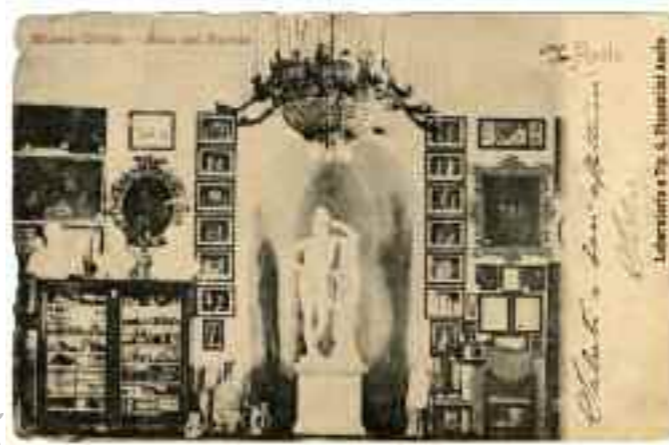


34

cercando di cogliere le stesse vibrazioni che tentava di dipingere sulle sue tele. Il ritratto di un paese con radici tenacemente profonde ma ancora in grado di esplosive passioni.

Accanto a questa attenzione rivolta al patrimonio artistico, culturale – e popolare – si fa strada

35



all'interno degli studio fotografici anche la volontà di documentare singoli aspetti dell'arte a loro contemporanea. Immagini di dipinti e sculture realizzate durante le esposizioni periodiche delle Accademie e delle Società degli Amatori e cultori delle Belle Arti. Spesso queste immagini si caricano di valenze patriottiche e risorgimentale come nel caso delle fotografia realizzata da Stefano Lecchi nel 1851, per ritrarre il dipinto di Filippo Vittori raffigurante *Luciano Manara ferito* (VED 5 (82)). Stefano Lecchi era quello stesso fotografo che nel 1849 aveva realizzato un primo reportage di guerra sull'assedio della Repubblica Romana. In questo caso era ben vigile la volontà di diffondere l'immaginario patriottico, facendo circolare la scena di un caduto



36

per la libertà celebre. Pittura patriottica e fotografia patriottica si legano, quindi, e si confondono già in un data – siamo al 1851 – ancora lontana dal vedere realizzata l'Unità nazionale⁸. Un esempio il suo che sarà ben presto seguito da altri fotografi intenti a fissare con le loro macchine non solo dipinti, ma anche tavole satiriche o fotomontaggi, di più forte caratterizzazione.

Le città dell'Italia unita, intanto, si erano iniziate a popolare di monumenti commemorativi, si lapidi eretti in onore di singoli eroi e patrioti, di targhe ricordo di soste celebri – “qui passò Garibaldi” – o di morti gloriose. La fotografia non poteva mancare a queste straordinarie occasioni di condivisione collettiva e di gloria cittadina. Ed è presente in



triplice veste: fotografa i monumenti (la fase finale); fotografa gli scultori al lavoro nei loro atelier (in particolar modo quando si producono imprese colossali come nel caso del monumento bronzeo di Vito Pardo per Castelfidardo o per le colossali statue del Vittoriano); fotografa le cerimonie di inaugurazione. Fa cronaca artistica e allo stesso tempo fa cronaca patriottica e, inconsapevolmente, ci documenta le trasformazioni delle città subito a ridosso dell'unità quando l'assetto dei nuovi piani regolatori cambierà e stravolgerà gli antichi assetti viari. Ma l'affermazione del "nuovo" stato sabauda aveva anche bisogno di un corredo monetale diverso: grandi costruzioni che unissero la rievocazione simbolica con un diverso utilizzo dello spazio



cittadino. Si costruisce la Galleria Umberto I a Milano così come si costruisce il Vittoriano; si innalza la Mole Antonelliana come si costruiscono i nuovi ponti sul Tevere a Roma. Costruzioni celebratrice o funzionali che si accompagnano spesso a imponenti demolizioni che spesso colpiscono edifici ecclesiastici, acquisiti allo Stato grazie alle recenti leggi di soppressione dell'Asse Ecclesiastico. E' la nascita della Città Moderna. Bisognerà aspettare il 1892 per assistere ad un interesse più istituzionale della fotografia da parte dello Stato, ossia alla nascita del Gabinetto Fotografico Nazionale, per opera di Giovanni Garigioli, ingegnere e appassionato di fotografia, uno dei fondatori della "Società di amici della Fotografia".



Questo ufficio, che dapprima era parte del Ministero della Pubblica Istruzione, e poi della Direzione Generale Antichità e Belle Arti aveva il compito di eseguire riproduzioni fotografiche "del materiale artistico immobile e mobile esistente nel Regno e nelle colonie con criteri della massima estensione e completezza". Per opera del Gabinetto Fotografico Nazionale si iniziò una capillare attività di documentazione delle opere d'arte con un duplice scopo: la conoscenza e la tutela. Le immagini non erano mai ritoccate, il contesto di appartenenza faceva mostra di sé senza censure: le chiese mostravano i loro tetti sfondati e le mura pericolanti; gli affreschi sbiaditi e ricoperti di muffe. E' significativo a questo riguardo leggere le



pagine introduttive scritte nel 1932 da Alessandro Sardi, quando tutti i materiali del Gabinetto Fotografico Nazionale passarono all'Istituto LUCE: "Il materiale proveniente dalla Direzione gEnerale delle Antichità e Belle Arti, che riguarda quasi per intero opere d'arte, forma un insieme di grande importanza: esso offre soprattutto uno speciale interesse per le numerose fotografie di particolari, e per la rarità di molti soggetti fotografati; dipinti e sculture quasi sconosciuti, edifici monumentali che oggi non esistono più, esemplari preziosi delle arti minori" quindi veniva affermato in mutamento e il diverso – moderno – interesse da parte del Luce che oltre a realizzare i noti cinegiornali faceva tanto altro" il materiale eseguito dall'Istituto L.U.C.E. si



41

riserisce più specialmente al paesaggio italiano ed è una collezione unica nel suo genere sia per il numero, sia per la bellezza delle fotografie¹⁰. All'idea della fotografia come forma di tutela dell'arte



42

si era ormai fatta strada l'idea della tutela del paesaggio, la cui ricaduta legislativa dovrà aspettare quasi mezzo secolo per veder l'approvazione della legge Galasso.



43

Note

- ¹ Roma 1850. *Il circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, a cura di A. Cartier-Bresson e Anita Margotta, Roma, Electa, 2003.
- ² La citazione è tratta dal testo di Massimo Ferretti, *la documentazione dell'arte*, in *Gli Alinari. Fotografi e Firenze 1852-1920*, a cura di W. Settimelli e F. Zevi, Firenze, Alinari, 1977, p.117.
- ³ Luigi Travalloni, *Le incisioni di rame di fronte alla fotografia*, Fermo, 1872, p. 9.
- ⁴ E. Bertaux, *L'esposizione di Orvieto e la storia delle arti*, in "Archivio storico dell'Arte", 1896, pp. 425-426.
- ⁵ Geroge Perkins Marsh, *Man and Nature*, New York, 1864.
- ⁶ Salvatore Settis, *J'accuse: poco tempo per salvare il paesaggio*, in "Il

- Sole 24 ore" del 25 aprile 2010
- ⁷ Marina Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino, Einaudi, 1975; Dimitri Affri, *Un moderno "quaderno di schizzi". La fotografia negli atelier di pittori e scultori*, in *Studi d'Artista. Fotografie d'atelier fra '800 e '900*, a cura di D. Affri e P. Callegari, Perugia, Fabbri, 2009, pp. 21-25.
- ⁸ Maria Pia Critelli (a cura di), *Stefano Lecchi, Un fotografo e la Repubblica Romana del 1849*, Roma, Retablo, 2001, p.138.
- ⁹ Paola Callegari, *La Fototeca Nazionale* in "Storia e Futuro, Rivista di storia e storiografia", 2004, n. 5
- ¹⁰ *Archivio Fotografico Nazionale. Opere d'arte, paesaggio. Marche. Catalogo*, Roma, 1932, p.3.



44

Notes pour une mise au point:

Peintres et photographes italiens de la deuxième moitié du XIXe siècle

MICHELA SCOLARO

« Si, avec peu de moyens, on pouvait posséder une copie parfaite de *La Joconde* de Léonard de Vinci, du *Printemps* de Botticelli, du *Rêve de sainte Ursule* du Carpaccio, de la *Vierge de Castelfranco* de Giorgione...et ainsi de tous les chefs d'œuvre...Si ces chefs d'œuvre pouvaient circuler dans la société comme le sang dans nos veines – si tous les pauvres comme les riches pouvaient, au mieux devaient voir...voir...voir... ; alors peut-être, la lumière reviendrait dans nos âmes ténébreuses [...] »¹. Ainsi écrivait, en 1909, le jeune peintre Felice Casorati à une amie, Ersilia Guadagnini, exprimant avec

enthousiasme sa conscience de la vertu didactique intime et du bénéfice public profond, que la connaissance des œuvres des grands maîtres aurait pu garantir, sans oser encore parler d'un patrimoine commun. Cet artiste faisait la collection de reproductions photographiques des chefs-d'œuvre qu'il admirait dans les musées et dont il achetait les images après ses visites ; il réalisait aussi lui-même des photographies. Ces dernières, comme on peut l'apprendre de témoignages directs, ou indirects, avaient des fonctions multiples : soit en relation à la conception des œuvres, comme procédé de première interprétation

et de vérification de l'image élaborée, soit, et plus généralement, comme moyen d'étude. La mémoire des expériences cognitives accomplies convergeait dans la constitution d'une sorte de version actualisée de l'ancien répertoire de modèles utilisés dans les ateliers, comportant des clichés pour les analyses du modèle, de la physionomie, de la position, de l'attitude, pour la correspondance de chaque élément à la partition des ombres et des lumières, à l'équilibre et au cadrage correct de la scène tout entière.

L'importance que l'artiste reconnaissait à la photographie se rattachait à une particulière considération pour le « métier » que, dans ces premières années du XX^e siècle, Casorati partageait, sans encore le savoir, avec quelques-uns de ses collègues les plus engagés: à défaut de s'afficher comme un intellectuel, le peintre devait être un homme de culture, visant, par son travail, à en garantir le développement et la diffusion. D'un tel sentiment d'une véritable mission sociale attribuée à la pratique artistique dans toutes ses formes, il reste des

témoignages nombreux et diversifiés, dont le plus influent et le plus touchant se retrouve dans le rapport d'amitié profonde et d'échange intense avec le jeune Piero Gobetti, le premier et très sensible interprète du maître piémontais. Mais la compréhension du rapport existant et souhaitable entre la photographie et la peinture était encore hésitante, source de malentendus et pleine de contrastes. On peut le vérifier en continuant à suivre le même auteur, auquel le critique Biagio Chiara, à propos de *Petites filles*, reprochait une « méticulosité » excessive qui nuisait à la « belle vigueur artistique spontanée, en durcissant et rendant presque coupante l'œuvre, il inspire un étude qui va vers la recherche [...] c'est un beau de cadavre [...] mais n'y a-t-il pas dans le soin de l'art de Casorati quelque chose de photographique? [...] mieux on n'aperçoit pas le « ressenti », on aperçoit le « voulu » [...] »²; Enrico Thovez, dans les pages de *La Stampa*, soulignait comme négative une dépendance trop évidente du modèle



45

photographique dans la composition de *Les Vieilles*, et anticipait la critique qu'en 1921 Gobetti devait faire à l'artiste en relation au rendu vériste relevé dans quelques-unes de ses œuvres, très appréciées du public malgré à son avis,



46

elles ne dépassaient pas « la banalité photographique »³. Ces positions n'étaient pas très éloignées de celle énoncée, soixante ans auparavant, de sa chaire de l'Académie de Venise, par Pietro Selvatico. Ouvert aux

innovations, mais avec mesure, convaincu de l'utilité de la photographie pour éduquer le goût, l'artiste admet que la photographie est plus directe, immédiate et a plus d'impact par rapport à la copie d'après le modèle ou aux autres systèmes didactiques normalement utilisés. Elle représente un dispositif pour une meilleure observation du vrai, le prélude indispensable, à son avis, pour une *mimesis* soignée et vraisemblable du sujet, fondée sur une définition attentive des détails et de la perspective. Mais Selvatico n'était pas disposé à reconnaître à la photographie une valeur esthétique intrinsèque et, encore moins, l'effective possibilité d'exprimer la moindre autonomie créatrice: « elle peut nous donner la représentation d'un fait, mais elle ne peut pas le créer, [...] nous donner les exactes apparences de la forme, mais elle ne peut pas libérer l'idée de l'intellect»⁴. Aucun doute, donc, sur la primauté de la peinture et sur le rôle ancillaire de la photographie, rivale impensable pour cause d'inadéquation objective.



D'autre part, dans ces premières décennies de vie de la nouvelle technique de représentation, la dynamique du rapport avec l'ancêtre illustre, la peinture, comprenait aussi bien un mouvement de rapprochement réciproque

47



qu'une prise de distances opposée, défensive et souvent polémique. Aux premières reproductions, qui reprenaient des modèles d'iconographie et de composition des traditionnels arts du dessin, ainsi que des effets de clair-obscur et

48



des nuances des contours typiques de la peinture, correspondit de la part de cette dernière une importante variation dans l'objet de sa recherche: une fois transférées presque automatiquement au technicien beaucoup des « prestations

49



50

sociales » auparavant accomplies par l'artiste, ce dernier pouvait concentrer son engagement dans l'exploration d'un domaine encore presque méconnu. À l'étude du sujet, à examiner, à interpréter et à rendre avec la majeure précision possible dans le style tour à tour sélectionné, se rapprochèrent avec une importance grandissante les analyses des modalités de la perception optique: l'attention passa, donc, de ce qui se voit à la manière et aux résultats avec lesquels on exerce sa faculté visuelle. De la vérité extérieure, faite d'objets, de paysages,



51

d'intérieurs, de visages et de corps de personnes, de lumières et d'ombres, de masses colorées, de phénomènes atmosphériques, changeants et d'impalpables, à la découverte du mécanisme intérieur, un mystère composé de micro-organes accordés, réglés par les lois et les principes de la physique, que les progrès de la science contribuaient à dévoiler jour après jour. Ainsi, au milieu du siècle, Eugène Delacroix initiait la collaboration avec un photographe pour fixer les scènes qu'il aurait évoquées par la suite sur la toile avec



52

un souffle plus ample. Gustave Courbet résolvait chaque débat en attribuant à l'objectif mécanique la primauté dans la transcription du vrai, œil infallible par rapport à celui de l'homme et qu'il fallait préférer pour contrôler dans le détail les sujets à représenter, et il donnait par contre à la peinture la suprématie due à sa capacité exclusive d'insuffler la vie à l'image. Entre temps, les maîtres de la génération plus jeune – les impressionnistes, les pointillistes ou les divisionnistes en Italie – devaient orienter leurs recherches dans une direction différente, conscients non seulement de



53

nouveaux acquis des sciences et de la technique, mais aussi de la philosophie et de la psychologie, des disciplines qui s'accordaient pour indiquer l'absolue subjectivité de la perception autant que l'essence même de l'être et des choses dans le provisoire continu du devenir. Si la photographie devait se contenter de fixer sur une plaque et sur le papier un seul instant et un unique fragment de la réalité, à l'artiste revenait, alors, la tâche bien plus difficile de représenter comme apparaissent vraiment, à l'œil et à l'âme, cet instant unique et ce fragment singulier:



54

55

des constellations mobiles, infiniment changeantes, formées par de petites taches de couleur qu'aucune ligne de contour ne contenait, assujetties à la lumière et à l'ombre autant qu'à des météorologies plus intimes et contrastées.

L'artiste de cette extraordinaire saison de liberté créatrice, séduit par un moyen qui travaille en vitesse avec la lumière (Fox Talbot, quelques années auparavant, avait parlé d'images exécutées avec « le crayon de la nature » et on appelait les photographies « les dessins du soleil ») et qui compose et met en pose la même

réalité dont il tire son inspiration et les sujets pour ses œuvres, devait toutefois en toucher bientôt les frontières, dans l'impossibilité, encore évidente dans ces affirmations précoces, d'en cueillir les résonances intérieures indéfinissables autant que les innombrables et variées déclinaisons individuelles. Des limites que, dans une fin de siècle novatrice et expérimentale, les photographes « pictorialistes »⁵ tenteront de dépasser ; tournés, comme leurs collègues armés de pinceau, de spatule ou de scalpel, vers la découverte d'un espace autonome d'expression et de complète évolution.



56

57

Même en Italie, l'échange entre les peintres-photographes et les photographes-artistes,

devait se révéler vite, extrêmement fécond malgré les oscillations et les contradictions,

58



fortement conditionnées par une opinion critique généralement ancré sur des positions de conservatisme rigide et de sauvegarde de la tradition (avec ses temps, ses lieux, ses canons et ses catégories expressives). Cet échange devait solliciter des perfectionnements, des réflexions et des comparaisons des deux parties. Au milieu du XIX^e siècle s'observe, en effet, un accueil prudent, mais combiné à une substantielle et positive ouverture vis-à-vis de la photographie. Cette réception est fondée non seulement sur l'affichage de la nouvelle



59

technique utile pour la pratique du métier, mais sur l'intuition profonde d'une affinité originelle et d'un but au moins partiellement commun: se libérer des stéréotypes hérités du passé pour se mesurer

60



directement à une réalité, observée et ressentie, et en cela rejoindre un public toujours plus vaste et de toute origine sociale. Toutefois, les informations sur les utilisations de la photographie de la part des peintres de l'Italie d'après l'Unité restent fragmentaires. Cela s'explique d'une part, par les préjugés qui interprétaient la photographie en tant que matériel de secours pour compenser des carences ou des manques d'habileté, ce qui poussait les artistes à s'en servir en cachette, et d'autre part, à la perte de matériels délicats, qui n'ont pas été conservés avec les attentions



61

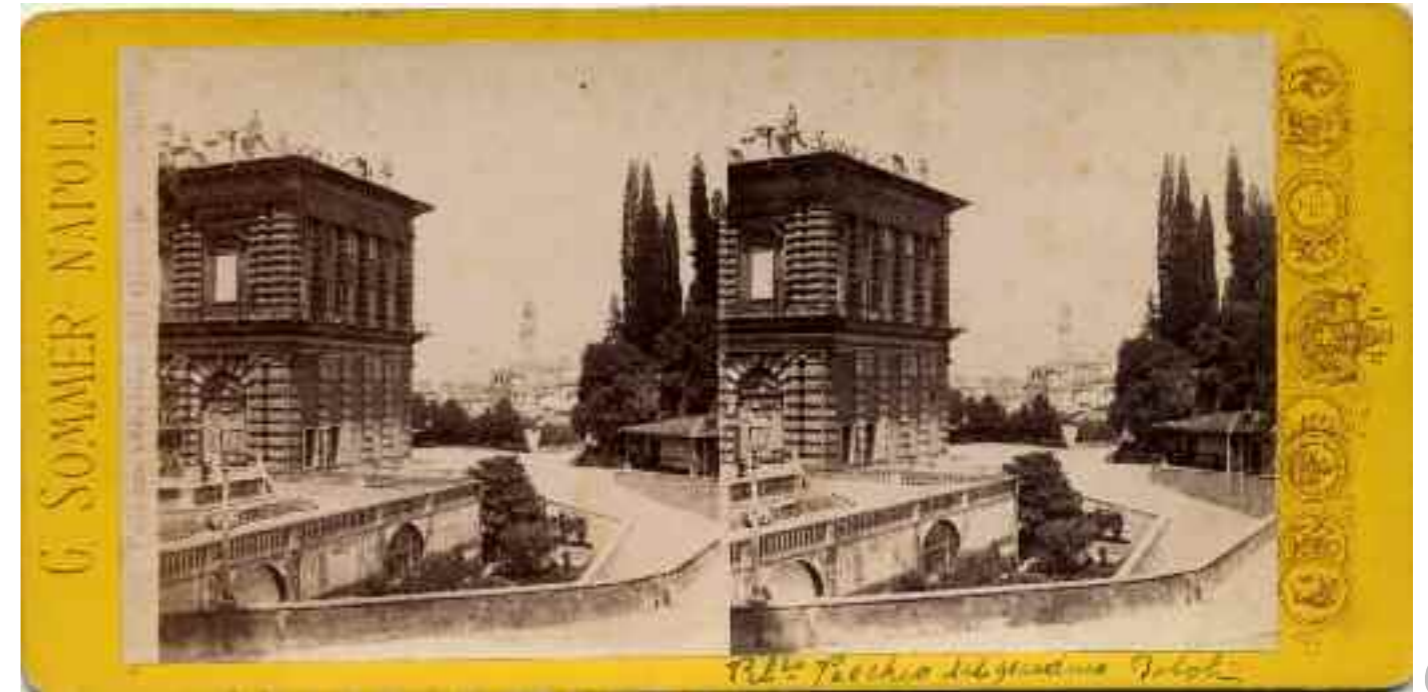
qui leur étaient dues, puisqu'ils étaient conçus comme de simples instruments. À la moitié du siècle s'était déjà constitué un vaste réseau de relations entre les ateliers de la péninsule pour des échanges d'exemplaires, soit provenant de « sa propre production », relatifs aux travaux accomplis allant des modèles aux lieux d'étude et de vie, soit acquis dans les ateliers des photographes locaux et relatifs aux monuments, aux vues ou aux œuvres conservées dans les musées et dans les églises des différentes villes. De Milan, à Florence, de Rome à Naples à Venise,

62



jusqu'à Londres et à Paris, les peintres recherchaient, achetaient et s'expédiaient des plaques et des tirages. Cette activité de modernisation se trouvait facilitée par la confrontation et la divulgation de culture visuelle proposées par de nouveaux professionnels, les « photographes pour artistes », qui commerçaient des images seules ou réunies en album. Un exemple est rapporté par la publicité de la maison de

Onorato dall'Acqua publiée sur le *Bollettino delle arti del Disegno* du 20 avril 1854⁶. Les expositions universelles constituaient, ensuite, des occasions irremplaçables pour l'acquisition d'une documentation précieuse, impossible à trouver autrement, aussi bien pour des œuvres photographiées sur place que pour des vues, des portraits, des sculptures et des peintures exécutées ailleurs et reproduites pour illustrer les



63

progrès continus et les multiples emplois de cette technique prodigieuse⁷. Tandis que le débat académique continuait sur les thèmes de l'imitation et de l'interprétation du vrai, à défendre, selon les règles de la didactique traditionnelle, une position qui de fait reléguait la photographie au rang des moyens accessoires, des peintres effectuaient des travaux photographiques expérimentaux et en divulguaient avec

conviction les résultats. Il s'agissait de peintres de vues, de portraits, mais aussi des « peintres d'histoire », comme le toscan Luigi Mussini et l'émilien Alessandro Guardassoni. Le premier est l'inventeur de la hyalographie et de la photobichromographie, une technique complexe qui unissait héliographie, lithographie et photographie pour obtenir une « imitation parfaite du trait de crayons,

des lumières de céruse et des teintes locales de l'aquarelle ». L'avantage offert par le nouveau moyen consistait en la possibilité de documenter avec une précision inédite l'entier parcours créateur et non pas seulement le résultat final par le biais des facilités dans la transcription de la réalité, comme le faisaient ces collègues qui « regardent le vrai, non pas avec le sentiment, mais avec la lentille d'une chambre optique ». Une fatigue doublement inutile, à son avis, qui produisait des travaux pauvres à niveau artistique et toujours moins précis qu'une reproduction mécanique. Guardassoni avait un intérêt tout particulier pour les « multiples variations de la lumière » et les effets de clair-obscur qu'on pouvait reproduire en peinture et avec la photographie. Il fut l'auteur, en 1880, du traité *Della pittura, della stereoscopia e di alcuni precetti di Leonardo da Vinci* dans lequel, tout en soulignant « le grand secours » que la technologie pouvait apporter aux arts traditionnels, il posait avec clarté une question fondamentale: « Après l'invention de la photographie et

spécialement les résultats de la binoculaire, peut-on avec la même assurance et le même calme d'il y a quarante ans dire à ses élèves: mettez-vous dans une pinacothèque, étudiez ces chefs d'œuvres, émulez-les, et vous deviendrez de grands artistes? »⁸. Les réponses que, à l'approche du nouveau siècle, on aurait fournies à la question de l'artiste, qui déjà dans les premières années soixante faisait son portrait avec les attributs des deux disciplines, ne pouvaient pas être plus nombreuses, diversifiées et significatives, dépendantes du contexte d'origine et de formation, tributaires de conceptions esthétiques partagées autant que des convictions individuelles, comme l'attestent les considérations opposées de deux « maîtres macchiaioli », parmi tant d'autres exemples offerts par l'histoire. Giovanni Fattori, au terme de sa carrière évoquait, non sans inflexion polémique: « Depuis ma jeunesse, j'étudie et porte toujours sur moi un petit album de poche, pour prendre des notes et des impressions, où je marque tout ce qui me frappe en me promenant. Celle-ci c'est ma photographie lorsque je fais les tableaux! »⁹.

64



L'utilisation de photographies, en guise de vérification préliminaire sur le sujet à représenter, est bien documentée dans le cas

65



de Telemaco Signorini, qui rappelait dans *Cose d'Arte*: « La tache [...] naquit en 1855, de trois artistes, et pas des plus mauvais en

Italie, assistée par la photographie, invention qui ne déshonore pas notre siècle et n'a aucune responsabilité si quelqu'un déchoit dans l'art en abusant »¹⁰. D'une manière ou d'une autre, en approchant les œuvres des artistes italiens de la deuxième moitié du XIX^e siècle, ce qui ressort avec une évidence absolue, c'est l'impossibilité qu'ils avaient de développer leur travail en éludant le rapport avec l'image photographique. Du reste, l'insertion de la photographie parmi les arts libéraux, à l'occasion de l'Exposition Générale Italienne de Turin de 1898¹¹, a traduit une reconnaissance de l'importance acquise et des

progrès accomplis dans la représentation par ce dispositif encor jeune, sur la voie d'une affirmation définitive de son autonomie créatrice et de sa valeur expressive. Ce sera au siècle nouveau, pour revenir au point de départ de ce rapide *excursus*, à l'audace des Avant-gardes, qu'il appartiendra de plébisciter l'insertion de la photographie, avec une pleine légitimité, dans le système des arts et d'ouvrir, en même temps, un nouveau front de débat, sur le sujet non moins controversé du rapport entre la photographie et le très moderne système des media.

Note

- ¹ E. Pontiggia (dir.), *Felice Casorati. Scritti, interviste, lettere*, Milano, Abscondita, 2004, p. 120.
- ² Cité dans *Felice Casorati. Vita e opere (1883-1963)*, catalogue général des peintures, G: Bertolino et F. Poli (dir.), Turin, 2004, v. 1, p. 27.
- ³ Voir à ce sujet la contribution de M. M. Lamberti, *Casorati e la fotografia*, dans *Felice Casorati, dipingere il silenzio*, catalogue de l'exposition, C. Gian Ferrari, M. Scolaro, C. Spadoni (dir.), Milan, Electa, 2007, p. 39 et suiv.
- ⁴ P. Selvatico, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, Venise, 1852, dans I. Zannier, P. Costantini, *Cultura fotografica in Italia*. Antologia di testi sulla fotografia 1849-1949, Milan, 1985, p. 184.
- ⁵ Voir: Aa. Vv., *Pittorialismo, cento anni di fotografia pittorica in Italia*, catalogue de l'exposition, I. Zannier (dir.), Florence, Alinari, 2004.
- ⁶ Cité par S. Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, dans *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milan, Electa, 2001, v. 2, p. 601. La même année était fondée à Florence l'entreprise Alinari qui se spécialisa rapidement dans la réalisation d'images de monuments, de peintures et de sculptures et qui devait avoir un rôle fondamental même au niveau international, pour la connaissance de l'art et du paysage italien ; cf. *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari, 1841-1941*, A. Cartier-Bresson, M. Maffioli (dir.), Florence, Alinari, 2006.

- ⁷ En 1859, sur demande de la *Société française de photographie*, on autorise l'organisation d'un *Salon* photographique inséré entre les expositions annuelles du Palais de l'industrie. La même année, Charles Baudelaire, dans une plus ample critique à l'esthétique du réalisme, discutait la valeur artistique de la photographie : "refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études [...], rien de plus d'un instrument utile à la documentation »; cf. *Le public moderne et la photographie*, dans *Salon de 1859*.
- ⁸ A. Guardassoni, *Della pittura, della stereoscopia e di alcuni precetti di Leonardo da Vinci*, Bologne, 1880, pp. 7-8; dans *Dall'Accademia al vero. La pittura a Bologna prima e dopo l'Unità*, catalogue de l'exposition R. Grandi (dir.), Bologne, 1983, p. 150 et segg.
- ⁹ G. Fattori, *Ricordi autobiografici per Anna Franchi*, 1901, dans M. De Micheli, *Giovanni Fattori*, Busto Arsizio, 1961.
- ¹⁰ T. Signorini, *Cose d'arte*, dans "Il Risorgimento", juin 1874.
- ¹¹ La photographie trouvait place avec les Arts graphiques et l'Hygiène (!), dans le "clou architectural de l'Exposition", une longue galerie à deux étages à côté d'une imposante fontaine lumineuse, voir : M. C. Buscioni, *Esposizioni e stile nazionale (1861-1925)*, Florence, Alinea, 1990, pp. 154-158.

Indice delle fotografie

- 1

Ignazio Cugnoni

Roma, Musei Capitolini, Sala Ottagona (Virginio Vespignani), padiglione espositivo temporaneo, prima della demolizione del 1902-1904

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN D2637
- 2

Ignazio Cugnoni

Roma, Musei Capitolini, Sala Ottagona (Virginio Vespignani) padiglione espositivo temporaneo, prima della demolizione del 1902-1904

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN E109823 (riprodotta)
- 3

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Chiostro grande detto di Michelangelo, veduta delle ali I e II, nell'allestimento dello statuario del 1896/1899

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN B159
- 4

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Chiostro grande detto di Michelangelo, veduta delle ali I e II, nell'allestimento dello statuario del 1896/1899

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN B156
- 5

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Chiostro grande detto di Michelangelo, ala III, nell'allestimento dello statuario del 1896/1899

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN B155
- 6

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Chiostro grande detto di Michelangelo, veduta dell'ala I, nell'allestimento dello statuario del 1896/1899

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN B158
- 7

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Chiostro grande detto di Michelangelo, veduta dell'ala II, nell'allestimento dello statuario del 1896/1899

1865 ca. – 1890

Roma, ICCD

FN B157

8

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Collezione Ludovisi nella sistemazione in salletta dopo l'acquisto del 1901, Afrodite accovacciata, Afrodite al bagno, ritratto colossale di Antonia minor (?), I sec. d.C.

1901 – 1903 ca.

Roma, ICCD

FN C6939

9

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Collezione Ludovisi nella sistemazione in salletta dopo l'acquisto del 1901

1901 – 1903 ca.

Roma, ICCD

FN C6938

10

Ignazio Cugnoni

Roma, Museo Nazionale Romano,Collezione Ludovisi nella sistemazione in salletta dopo l'acquisto del 1901, gruppo statuario, statua di Dioniso, Pan e Dafni

1910 ca.

Roma, ICCD

FN C6940

11

Roma, Musei Capitolini, Stanza del Fauno, allestimento

1910 ca.

Roma, ICCD

FN B635

12

Firenze, Galleria degli Uffizi, Esposizione della Gioconda in una delle sale

1913

Roma, ICCD

FN MPI305268c

13

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, La Tribuna

1860– 1870 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 327109

14

Giacomo Brogi

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, Sala del Baroccio

1870 – 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319610

15

Giacomo Brogi

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, Sala delle Iscrizioni

1870 – 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319611

16

Giacomo Brogi

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, Sala della Scuola Olandese

1870 – 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319615

17

Giacomo Brogi

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, II corridoio

1870 – 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319617

18

Giacomo Brogi

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, II corridoio

1870 – 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319618

19

Giacomo Brogi

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, I corridoio

1870– 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319619

20

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, III corridoio

1870 – 1880 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319626

21

Reale Soprintendenza Arte medioevale e moderna

Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, La Tribuna

1900 – 1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 327089

22

Reale Soprintendenza Arte medioevale e moderna, Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, I Corridoio con statue e sarcofagi romani

1910 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319446

23

Reale Soprintendenza Arte medioevale e moderna, Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, Sala II, Pittura veneta

1910 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319470

24

Reale Soprintendenza Arte medioevale e moderna, Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, Sala della Niobe

1910 – 1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319537

25

Reale Soprintendenza Arte medioevale e moderna, Firenze, Galleria degli Uffizi, interno, Sala della Niobe

1910 – 1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 319538

26

Venezia, Palazzo Donà delle Rose, interno, parte della collezione,

1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 148292

27

Venezia, Palazzo della Ca' d'Oro, Sala del Carpaccio nell'allestimento del 1927

1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 153018

28

Venezia, Palazzo della Ca' d'Oro, Sala del soffitto di Falconetto nell'allestimento del 1927

1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 153019

29

Venezia, Palazzo della Ca' d'Oro, cortile interno con la vera da pozzo di Bartolomeo Bon, Roma, ICCD

1920 ca.

Roma, ICCD

FN MPI 153017

30

Chieti, Esposizione d'arte abruzzese del 1905, Sala delle maioliche

1905 ca.

Roma, ICCD

FN C1343

31

Chieti, Esposizione d'arte abruzzese del 1905, sala dei lavori in ferro

1905 ca.

Roma, ICCD

FN C1342

Indice delle fotografie

32

Mario Nunes Vais

Il pittore Edoardo Gelli nella sala della sua abitazione

Roma, ICCD Mafos

F35850

33

Asolo, Museo civico, Sala del Paride

ante 1903

Roma, ICCD FN Fondo Ferro – Candilera 33676

34

Napoli, Museo Nazionale, Sala del Cavallo

ante 1905

Roma, ICCD

FN Fondo Ferro – Candilera 46794

35

Siracusa, Museo Nazionale, Sala Cristiana

1905-1915 ca.

Roma, ICCD

FN Fondo Ferro – Candilera 11058

36

Firenze, Museo Stibbert, Sala Giapponese

ante 1913

Roma, ICCD

FN Fondo Ferro – Candilera 26254

37

Roma, Museo Nazionale di Valle Giulia, Sala circolare, vetrine con vasi e reperti archeologici

1905 – 1915 ca.

Roma, ICCD

FN Fondo Ferro – Candilera 9415

38

Roma, Musei Capitolini, Sala dei Fasti moderni

1920– 1930 ca.

Roma, ICCD

FN Fondo Ferro – Candilera 10007

39

Giovanni Battista Maggi editore. Roma e Torino

Torino. La Mole in costruzione

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (56)

40

Giovanni Battista Maggi editore. Roma e Torino

Torino – Superga

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (15)

41

Giovanni Battista Maggi editore. Roma e Torino

Armeria del Re

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (61)

42

Giovanni Battista Maggi editore. Roma e Torino

Torino. Piazza Solferino

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (42)

43

Giovanni Battista Maggi editore. Roma e Torino

Torino. Monumento a Cavour

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (21)

44

Brogi Giacomo, fotografo-editore, Firenze-Napoli

Milano. Corso Vittorio Emanuele

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (54)

45

Brogi Giacomo, fotografo-editore, Firenze-Napoli

Milano. Arco del Sempione

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (44)

46

Brogi Giacomo, fotografo-editore, Firenze-Napoli

Milano. Monumento a Leonardo da Vinci

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (49)

47

Giovanni Battista Maggi editore. Roma e Torino

Palazzo Carignano

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (69)

48

Brogi Giacomo, fotografo-editore, Firenze-Napoli

La Certosa di Pavia

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (66)

49

Giacomo Brogi fotografo editore, Firenze

Certosa di Pavia. Veduta del chiostro piccolo

Ultimo quarto XIX sec.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR Ved13c (4)

50

Stab. Fotografico “Fotografia Pompeiana” di Napoli

Scavi archeologici di Pompei

1860-1863 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR ms. 1200, 7

51

Sommer & Behles

Foro Civile (Pompei)

1860-1863 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR ms. 1200, 9

52

Sommer & Behles

Tempio di Serapide a Pozzuoli (Napoli)

1860-1863 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR ms. 1200, 10

53

Archi di porta nuova a Milano

1860-1863 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR ms. 1200, 2

54

Battistero di Parma

1860-1863 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR ms. 1200, 12

55

Monumento al generale Cialdini di Vito Pardo. Fusione della statua del ge-

nerale Cialdini

1912 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR

56

Monumento al generale Cialdini di Vito Pardo. Sciabola del generale

1912 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR

57

Monumento al generale Cialdini di Vito Pardo. Fusione del gruppo del

tamburo

1912 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR

58

Monumento al generale Cialdini di Vito Pardo. Fusione della bandiera

1912 ca.

Roma, Museo Centrale del Risorgimento

MCRR

59

Giorgio Sommer. Napoli

Roma. Basilica di S. Giovanni in Laterano, interno

Stereoscopia

Roma, collezione privata

60

Giorgio Sommer. Napoli

Firenze. Palazzo Vecchio dal giardino Boboli

Stereoscopia

Roma, collezione privata

61

Fotografo della Scuola Romana

Tersicore la musa della lira sacra. Vaticano

1860 ca.

Roma, collezione privata

62

Fotografo della Scuola Romana

Roma. Vaticano. Venere

1860 ca.

Roma, collezione privata

Finito di stampare nel mese di giugno 2010
GANGEMI EDITORE SPA - ROMA
www.gangemieditore.it