

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE



DIUM

(Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale)

**Fotografare les grands maîtres.  
Spunti dalla collezione fotografica del  
pittore francese Jean Paul Milliet  
(1844-1918).**

TESI DI DOTTORATO  
STUDI STORICO ARTISTICI E AUDIOVISIVI (CICLO XXIX)

di

**Chiara Naldi**

Relatori: Prof.ssa Donata Levi, Prof.ssa Giuseppina Perusini

Udine, 2017

PREMESSA p. 4

## PARTE I

«*L'Italie dans ma valise*»: *geografia fotografica dei pittori italiani nei viaggi di Milliet*. p. 8

CAPITOLO 1 *La formazione di Paul Milliet (1859-1863)*

1.1 Il “vocabolario visivo” di un pittore francese dell'Ottocento. p.10

1.2 L'artista viaggiatore e collezionista di fotografie. p. 17

CAPITOLO 2 *«In Italia ogni città ha il suo pittore»: i soggiorni italiani (1868-1879).*

2.1. Milliet a Milano alla ricerca di Luini. p. 23

2.2 Milliet a Padova: Giotto, «Il pittore più difficile da comprendere» nelle fotografie di Carlo Naya. p. 36

2.3 Paul Milliet e il suo gusto “inglese” per i Primitivi italiani. p. 42

2.4 Paul Milliet e la Maison Braun a Firenze nel 1868. p. 50

2.5 Milliet a Roma: il contrasto tra ciò che si aspetta di vedere e ciò che vede in realtà. p.58

2.6 Milliet a Orvieto e le fotografie degli affreschi di Signorelli: «segno del progresso». p. 65

2.7 Il gusto “francese” di Paul per l'affresco. p. 71

2.8 Il terzo soggiorno di Milliet in Italia: copista per necessità (1872-1879). p. 79

CAPITOLO 3 *Usi e significati degli oggetti fotografici nella vicenda di Paul Milliet.*

3.1 Consistenza delle fotografie e dei soggetti pittorici nel Fonds Milliet: analisi dei dati. p. 82

3.2 Dall'accumulo di fotografie alla biografia illustrata: il “manuale visivo” di Paul Milliet. p. 102

## PARTE II

*Cronache fotografiche sul patrimonio artistico di Firenze (1857-1867):*

*casi di studio dalla collezione Milliet. p. 107*

### CAPITOLO 1 *Oggetti da fotografare.*

1.1 Fotografie d'après: invenzione di un'offerta commerciale. p. 110

1.2 La rappresentazione di Firenze ai tempi dei soggiorni di Milliet . p. 121

1.3 Fotografie dei disegni degli antichi maestri di John Brampton Philpot: i primi acquisti di Milliet. p. 125

1.4 Riproduzioni fotografiche di stampe: una scelta sicura per il mercato della fotografia. p. 133

### CAPITOLO 2 *Soggetti fotografati.*

2.1 Beato Angelico tra fortuna e riproducibilità: soggetto predominante nella collezione Milliet e nei primi cataloghi commerciali. p. 150

2.2 I *Quadri celebri* degli Uffizi: la 'versione' dei Fratelli Alinari (1860-1865). p. 156

2.2.1 Fotografie tratte dalla Tribuna. p. 162

2.2.2 Primo Corridore: le fotografie dei dipinti di Botticelli. p. 168

2.2.3 Scelte dalla Sala del Baroccio e dalle scuole straniere. p. 172

2.2.4 Copie e inediti "fuori luogo". p. 175

### CAPITOLO 3 *Fotografare il "fotografabile" nei musei fiorentini.*

3.1 Catalogo generale delle fotografie: tra pubblicità e vertigine del medium. p. 185

3.2 Campagne fotografiche nelle gallerie: legittimazione di un sistema in atto (1867). p. 188

3.3 Fototeca museale: le fotografie dell'Ufficio Ricerche della Soprintendenza di Firenze. p. 204

CONCLUSIONI p. 208

Elenco fonti p. 212

Appendice documenti p. 220

Bibliografia e Sitografia p. 267

Indice illustrazioni e Tavole fuori testo p. 305

## PREMESSA

Che cosa conosce, cosa si aspetta di vedere e soprattutto cosa porta via con sé, in termini di oggetti fotografici, un giovane artista francese che viaggia in Italia nella seconda metà dell'Ottocento alla scoperta dell'arte italiana?.

È muovendo da questo interrogativo che affronteremo la ricostruzione della vicenda personale e della collezione fotografica del pittore francese Jean Paul Milliet (1844-1918)<sup>1</sup>, allo scopo di delineare un modello di comportamento del conoscitore d'arte e collezionista di fotografie, avendo a disposizione un materiale tanto prezioso quanto



**Figura 1** Camille Langlade, Paul Milliet, 1873.

l'inedita fototeca privata di un pittore ottocentesco<sup>2</sup> [Fig. 1].

Accumulatore precoce di fotografie di riproduzione di opere d'arte, Milliet fu allievo dell'École des Beaux Arts parigina, compì tre viaggi in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta, durante i quali acquistò un'ingente quantità di fotografie (6.000 in totale) di pittura, scultura, architettura, oggi confluite nella Fototeca Doucet dell'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi. La sua

<sup>1</sup> Jean Paul Milliet (Le Mans 1844- Parigi 1918), pittore decoratore francese. Non vi è a tutt'oggi uno studio a lui dedicato, ma alcune notizie si trovano sparse nella storiografia sull'arte francese dell'Ottocento. Una breve biografia è presente nel *Dictionnaire Historique de la Suisse* che riportiamo: «Auteur de tableaux historiques, peintre décorateur, archéologue et écrivain français. Après le coup d'Etat de 1851, M. émigra à Genève avec son père Félix, chansonnier fouriériste; il y devint l'élève de Jean-Léonard Lugardon. De retour en France en 1863, il collabora avec Charles Gleyre, à Paris. Voyages en Italie entre 1866 et 1869, puis nouveau séjour en Italie de 1872 à 1879. M. orna le plafond du grand foyer du Grand Théâtre de Genève d'une allégorie représentant l'opéra. Il réalisa de nombreuses peintures de décoration pour des bâtiments officiels français (à Paris, Reims, Rouen). Il légua à Genève de l'argent devant servir à confectionner les plâtres de statues célèbres, destinés à un futur musée de la sculpture.» Cfr. < <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F22530.php> > 20.07.2016.

Notizie riguardo alle sue opere si trovano invece sul sito dedicato al patrimonio artistico dell'École des Beaux Arts di Parigi, dove sono conservati due disegni di studio e tre dipinti, tra cui la copia eseguita dal vero dell'affresco di Melozzo da Forlì, *Sisto IV dona udienza a Platina*, in Vaticano.

Cfr. < <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp> > 20.07.2016.

<sup>2</sup> Il Fonds Milliet, pervenuto in dono all'INHA nel 2010 dal Collège de France, cui era stato lasciato dallo stesso Milliet per legato testamentario, risulta ancora oggi in corso di catalogazione per cui inedito. Ho avuto modo di lavorare su una sezione del Fondo, quella delle fotografie di pittura italiana (circa 1300 pezzi), durante un tirocinio post-laurea in cui ho avuto l'incarico di attribuire soggetti e autori delle opere fotografate, ove le fotografie fossero sprovviste di didascalia. È stato in seno al tirocinio che ho sviluppato delle riflessioni in merito alla natura della collezione ma anche alle possibilità di conoscenza che la collezione poteva offrire sulla storia della fotografia italiana, arrivando a formulare il progetto di ricerca della tesi.

esperienza è conosciuta grazie a un testo autobiografico<sup>3</sup> e alla sua collezione fotografica che si presenta come una sorta di *taste-case*<sup>4</sup>, non solo perché i soggetti presenti ripercorrono la storia dell'arte dai Primitivi fino al Settecento, ma anche perché può essere letta come specchio della produzione fotografica, soprattutto italiana, del secondo Ottocento. Milliet, acquistò le fotografie non solo durante i soggiorni italiani ma anche a Parigi, presso l'editore Giraudon con il quale collaborò per l'edizione di alcuni testi sulla ceramica antica<sup>5</sup>.

Tratteremo solo della sezione che raccoglie fotografie di pittura italiana, con particolare attenzione ai Primitivi e al Quattro e Cinquecento, e non soltanto perché è effettivamente l'unica parte del fondo su cui si è lavorato e per la quale si dispone di un primo inventario, ma anche perché i racconti del pittore vertono in maniera quasi esclusiva sulla pittura ed è dunque su questi materiali che si può instaurare un discorso storico sul gusto di Milliet e sulle ragioni dei suoi acquisti di fotografie durante i viaggi italiani.

Questa collezione fotografica, ancora tutta da scoprire, offre a nostro avviso diverse sollecitazioni non solo perché fin da un primo sguardo generale la raccolta si presenta come una sorta di «manuale visivo» *ante litteram*, ma anche per il fatto che, gli oggetti fotografici presenti nel fondo, offrono numerosi suggerimenti per lo studio della cultura

---

<sup>3</sup> Milliet scrive le sue memorie al principio del Novecento: il testo fu pubblicato prima in *livraisons* su «Les Cahiers de la Quinzaine» di Charles Péguy (dal 1909 al 1912), poi in due volumi del 1915 e 1916 (J. P. Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fouriéristes*, Paris, M. Giard et E. Brière, 2 voll., 1915-1916. Il pittore ricostruisce la storia della sua famiglia a partire dai suoi antenati e soprattutto la sua biografia, la quale, essendo stata progettata per l'uscita in fascicoli, si presenta con i vari argomenti e periodi ben delineati e circoscritti, tra questi, di nostro maggior interesse sono quelli che narrano dei suoi soggiorni italiani. Non ultimo, il testo è illustrato con 268 immagini (183 nel primo volume e 85 nel secondo), ponendosi come un esempio di come la fotografia a queste cronologie fosse ormai entrata a far parte dei contenuti editoriali. La cronaca testuale ricostruita da Milliet si alterna quindi in una ricca *suite* di riproduzioni fotomeccaniche di vario genere: fotografie di famiglia, di architettura, scultura, pittura e vedute, dei propri disegni, schizzi, dipinti, vignette satiriche di stampo giornalistico, immagini di lettere manoscritte, fotoincisioni.

I due volumi sono consultabili in digitale su <[gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)>. Per le pubblicazioni in fascicoli si veda anche <<http://www.charlespeguy.fr/cahiers>> <<http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article856>> <[1.12.2016](http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article856)>

<sup>4</sup> Prendiamo a prestito la definizione usata da Cistina De Benedictis a proposito del dipinto La galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga di Giovan Paolo Panini del 1749: «Una sorta di catalogo visivo insieme reale e virtuale che vuole alludere al collezionismo, sia come pratica sia come fenomeno, ma altresì a causa dell'estremo realismo del dipinto, può essere utilizzato come una sorta di “taste case”, documento e sensore delle preferenze estetiche di un'epoca e di un luogo». De Benedictis 2014, p. 67.

<sup>5</sup> Milliet 1892; Milliet 1891.

fotografica dell'epoca. Pertanto, l'idea che è emersa nel corso del lavoro di classificazione è che questa raccolta dipendesse sì in una certa misura dalle predilezioni di gusto del collezionista, ma fosse anche condizionata dall'effettiva disponibilità sul mercato di determinati soggetti artistici piuttosto che altri. Da cosa dipendeva dunque questa reale disponibilità? Quali erano stati, inizialmente, i criteri secondo i quali i fotografi avevano selezionato i loro soggetti all'interno di un vasto patrimonio artistico?

A partire da queste riflessioni, si è pensato che la collezione Milliet si prestasse a svolgere il duplice ruolo di caso di studio e di strumento d'indagine, proprio in virtù del fatto che la periodizzazione dei soggiorni italiani di Milliet, ricalca quella dello sviluppo dei grandi stabilimenti fotografici e delle prime campagne volte al censimento delle opere d'arte presenti nei musei, nelle chiese e nelle collezioni private. Alla luce di questo, si è pensato a una proposta metodologica che vede la collezione fotografica farsi essa stessa strumento di metodo. In altre parole, il testo che segue sarà suddiviso in due parti: la prima in cui ci serviremo dello sguardo di Milliet, il cui tratto culturale è caratterizzato da un gusto soggettivo per l'arte italiana, per definire le modalità con le quali il pittore ha costituito la sua collezione fotografica, e una seconda parte nella quale la collezione si fa metodo, poiché è a partire da alcuni interrogativi su alcuni oggetti fotografici presenti nel fondo che si intendono affrontare problematiche di più ampio respiro rispetto alla produzione di fotografie d'arte italiana. Sarà dunque la presenza di determinati oggetti e soggetti nel Fondo Milliet ad aprire la prospettiva di studio dal micro al macro sui perché di certe scelte da parte dei fotografi, fino a cercare di determinare alcuni di quei fattori culturali che permisero l'instaurarsi di un sistema produttivo che da artigianale stava diventando industriale.

L'oggetto è definito: tratteremo soltanto delle fotografie che ritraggono la pittura italiana, con particolare attenzione ai Primitivi e al Quattro e Cinquecento, circoscrivendo l'ambito di ricerca a Firenze negli anni Sessanta e Settanta.

In tal senso le fonti principali per la prima parte saranno le fotografie della collezione e la biografia illustrata di Milliet [Fig. 1.1] e per la seconda parte, ma anche in generale, i cataloghi commerciali dei fotografi, consultati come documento storico fertile di contenuti da analizzare e intrecciare con il contesto socio culturale in cui sono stati editi. Oltre a ciò, una fonte preziosa di dati è rappresentata dalla corrispondenza manoscritta

tra i fotografi, le istituzioni museali e il Ministero della Pubblica Istruzione, in merito alle richieste di permesso per fotografare nei luoghi d'arte, e rinvenuta grazie allo spoglio dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine conservato presso la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Firenze. I documenti, raccolti nell'arco cronologico compreso tra il 1855 e il 1880 (circa 300 fascicoli), portano alla luce elementi interessanti ed efficaci per la ricostruzione delle modalità operative, ma anche etiche e burocratiche in riferimento alle campagne fotografiche sulle opere d'arte, su cui ancora molto vi è da indagare.



**Figura 1.1** J. P. Milliet, Frontespizio di *Une famille des républicains fourieristes, les Milliet*, t. i-II, 1915-1916.

## PARTE I

«*In Italia ogni città ha il suo pittore*»: i soggiorni italiani (1868-1879).

Il primo soggiorno di Paul a Firenze nel 1866 lasciò in lui ricordi affascinanti – «quand ma jeunesse en fleur roulait son gai printemps»<sup>6</sup> - di quegli antichi maestri per i quali nutriva un interesse profondo fin dai tempi della sua formazione: «tu sais que j'ai une prédilection pour les anciens maîtres et c'est ici qu'il faut les étudier», scrive alla sorella<sup>7</sup>. «È qui che bisogna studiarli»: quest'affermazione ci riconduce a quel concetto di “geografia degli artisti” affrontato in precedenza e che è cifra distintiva dell'idea che Milliet aveva dell'arte italiana e dell'atteggiamento con cui affronta i suoi itinerari alla scoperta dei capolavori. In effetti, prima che la Storia dell'Arte divenisse un sistema di saperi codificato e sistematizzato, erano le biografie degli artisti lo scheletro che sosteneva la sua conoscenza, ancora secondo la tradizione vasariana, e - come vedremo - saranno proprio *Le Vite* ad accompagnare Milliet nei viaggi successivi.

I racconti che egli ricostruì negli ultimi anni di vita, assemblando i suoi ricordi con la corrispondenza intercorsa tra amici e familiari, s'inseriscono nella tradizione anch'essa secolare del racconto di viaggio in Italia, che gli stessi viaggiatori francesi hanno contribuito a rendere ricca di suggestioni e fonti per la storia<sup>8</sup>.

Con le guerre napoleoniche, la tradizione del *Grand tour* si era spezzata e anche se molti viaggiatori ottocenteschi cercarono di riviverne i fasti, questa istituzione aristocratica può dirsi terminata<sup>9</sup>. In continuità con l'usanza del tour si affacciò il turismo, tipico fenomeno della contemporanea società di massa, il cui avvento si registra coi primi

---

<sup>6</sup> Milliet 1915, p. 261.

<sup>7</sup> Lettre de Paul à Louise, 20 août 1866, in Milliet 1915, p. 266.

<sup>8</sup> Proprio un anno prima dell'arrivo di Paul in Italia, a Parigi era stato pubblicato, ad opera di Jules Dumesnil (1805-1891), un volume che raccoglieva la testimonianza di una serie di celebri viaggiatori francesi, da Montaigne a l'Abbé Barthélemy. Scriveva nell'incipit Dumesnil: «De tout temps, l'Italie a eu le privilège d'attirer les étrangers». Cfr. Dumesnil 1865, p. I.

<sup>9</sup> De Seta 1982, p. 260.



moderni *vademecum* come il *Red Handbook* di John Murray, il primo, pubblicato a Londra nel 1836, riguardava l'Europa settentrionale e la prima guida di Karl Baedeker edita nel 1839<sup>10</sup>. Scrive Cesare De Seta che basterebbe confrontare questi due testi ottocenteschi con qualunque guida d'Italia precedente, per comprendere come siano mutati gli interessi culturali e formativi: *in primis* la mutazione dei caratteri sociali del viaggiatore, non più solo aristocratico e borghese e con una certa formazione culturale, ma al ceto nuovo e più numeroso della borghesia legata allo sviluppo industriale. Un altro discrimine è dato dalla motivazione che spinse a intraprendere gli spostamenti: se il *tour* si giustificava nella passione per l'arte e la cultura, il viaggio organizzato ottocentesco, seppur non abbandonava completamente questi presupposti, si qualificava come viaggio di evasione, di vacanza, anche senza scopo<sup>11</sup>. Il viaggio si configura nell'Ottocento come un prodotto, una merce tipica dell'epoca industriale, che trasformava le basi dei sistemi di produzione, di consumo e degli stili di vita nella società europea.

Se le guide furono il supporto principale dei viaggiatori, le fotografie entrarono a mano a mano sempre più nelle dinamiche del consumo dei turisti, declinate a vari usi e dunque significati. Scrive Giovanni Ricci: «se il viaggiatore settecentesco è stato giustamente studiato soprattutto su ciò che scriveva, quello ottocentesco dovrà invece essere ricostruito sulla base di ciò che leggeva»<sup>12</sup> e fotografava, o sulle fotografie che raccoglieva, potremmo aggiungere<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Cfr. De Seta 1982, p. 261.

<sup>11</sup> Ivi, p. 262.

<sup>12</sup> Ricci 1977, p. 346, citato in Di Mauro 1982, p. 371.

<sup>13</sup> D'altra parte, come ha affermato Luigi Tomassini rispetto alle immagini prodotte dai viaggiatori «attraverso di esse, come specchio [...] si può cercare di cogliere il riflesso, nel gusto e nel taglio, nelle scelte dell'autore, di una percezione del paesaggio, dei luoghi, dell'arte, che caratterizzava appunto l'epoca in cui furono prodotte»; cfr. Tomassini 1998, p. 250. Tra le immagini dei viaggiatori, oltre a quelle prodotte dai medesimi, compaiono quelle acquistate durante il viaggio ed è di quest'ultime che ci occuperemo.

## CAPITOLO 1

### *La formazione di Paul Milliet (1859-1863).*

#### **1.1 *Il “vocabolario visivo” di un pittore francese dell’Ottocento.***

Come sosteneva Ernst Gombrich nel testo *Arte e Illusione*: «L’artista, al pari dello scrittore, ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà»<sup>14</sup>. È seguendo l’assunto dello storico austriaco, che identificheremo come “vocabolario visivo”, l’insieme dei modelli di riferimento e dei canali d’influenza che segnarono la formazione di Milliet.

Paul arrivò in Italia poco più che ventenne, dopo aver trascorso quasi dieci anni a Ginevra con la famiglia esiliata per via delle attività del padre nel movimento fourierista<sup>15</sup>. Dopodiché, rientrato a Parigi all’inizio degli anni Sessanta, e dopo un periodo di formazione presso l’atelier di Charles Gleyre, nel 1863, iniziò a frequentare l’École des Beaux Arts appena riformata<sup>16</sup>.

Milliet si era accostato all’arte, in particolare al disegno, per spontanea attitudine e curiosità: nel 1859, mentre i genitori tentavano di farlo entrare all’École Centrale, aveva iniziato a prendere lezioni di disegno dal pittore ginevrino Leonard Lugardon<sup>17</sup>, che lo

---

<sup>14</sup> Gombrich 1972, p. 106.

<sup>15</sup> Il filosofo francese Charles Fourier (1772-1837) fu l’ideologo del socialismo utopistico, cui Jean-Joseph Félix Milliet (1811-?) aderì, giocando un certo ruolo a Mans, dove fu capitano nell’artiglieria della guardia nazionale. Scrisse delle canzoni di propaganda socialista che gli costarono l’esilio nel dicembre del 1850 e riparò con la famiglia a Ginevra. Cfr. Candaux / Lescaze 1981, p. 283.

La vicenda del padre è narrata da Paul nella biografia, cfr. Milliet 1915, p. 11-54.

<sup>16</sup> Milliet 1915, pp. 250-260.

<sup>17</sup> Jean-Léonard Lugardon (Geneève 1801-1884), era stato allievo di Antoine-Jean Gros, subendo dunque l’influenza di Jacques Louis David, e allievo di Auguste Dominique Ingres durante i suoi soggiorni di formazione italiani. Il pittore ginevrino, iscritto all’École des Beaux Arts di Parigi nel 1820, incontrò Ingres durante un soggiorno a Firenze nel 1824 e fu, di fatto, il fondatore della pittura di storia nazionale della Svizzera, che solo nel 1815 si era affrancata dalla dipendenza francese. Cfr. Buyssens 1999, pp. 27-36.

avviò allo studio dell'arte della grande tradizione italiana attraverso le incisioni degli antichi maestri<sup>18</sup>. In special modo, Lugardon trasmise a Milliet e agli altri allievi che frequentavano il suo atelier, quella pratica conoscitiva dell'arte che, servendosi d'immagini per il confronto delle opere, aveva preso le mosse fin dal Settecento e che, a Ottocento inoltrato faceva parte degli strumenti dei *connoisseurs*.

Le stampe che ricorda Paul nei suoi racconti sono le celebri incisioni di Marcantonio Raimondi delle opere di Michelangelo [Fig. 2], che ampiamente diffuse nei secoli, erano state tra i primi soggetti prediletti della fotografia di riproduzione: nel 1853, Benjamin Delessert, uomo politico oltre che fotografo, aveva pubblicato per l'editore Goupil la vita del celebre incisore, con riproduzioni fotografiche di alcune delle sue stampe (12 carte salate)<sup>19</sup>. Oltre alla monografia fotografica su Raimondi, nel 1858 fu pubblicato, ancora da Goupil, il catalogo ragionato delle opere di Paul Delaroche con le fotografie di Robert Bingham<sup>20</sup>.

Così come per l'introduzione della fotografia nell'editoria, la Francia fu anticipatrice rispetto all'Italia anche per l'impiego delle fotografie come modelli pedagogici nelle scuole: risale, infatti, al 1853, un anno dopo le proposte di Selvatico (1852)<sup>21</sup>, l'istituzione di una commissione riunita da Félix Ravaisson Mollien (1813-1900), ispettore de Beaux-Arts, per discutere dell'introduzione della fotografia nell'insegnamento del disegno nei licei, ambendo alla sostituzione delle incisioni dei disegni degli antichi maestri con le loro riproduzioni fotografiche<sup>22</sup>.

Milliet iniziò la sua formazione visiva attraverso l'osservazione di stampe incisorie, presentate dalle mani esperte di un pittore di storia che le maneggiava con familiarità, accogliendo gli aspiranti pittori nella propria casa ed esercitando «une influence décisive

---

<sup>18</sup> Milliet 1915, pp. 223-229.

<sup>19</sup> Delessert 1853.

<sup>20</sup> *Œuvre de Paul* 1858. Sull'attività fotografica di Robert Bingham si veda Boyer 2002.

<sup>21</sup> Cfr. Serena 1999.

<sup>22</sup> Félix Ravaisson Mollien (1813-1900) era all'epoca ispettore de Beaux-Arts, e nella commissione tra gli artisti figuravano: lo scultore Simart, i pittori Picot, Flandrin, Delacroix, Alexandre Brongniart direttore delle manifatture di Sèvres. I lavori della commissione non ebbero conseguenze immediate ma comunque dalla documentazione degli Archives Nationales emerge l'ingresso, nel 1861, di dieci fotografie di disegni di grandi maestri delle gallerie di Vienna, Firenze e Venezia, acquistate da Luigi Bardi. Cfr. de Font-Réaulx 2006, p. 14.

sur l'évolution de ma pensée»<sup>23</sup>, come affermerà Paul. Lugardon gli trasmise tutto il suo trasporto per i maestri del Rinascimento, insegnandogli l'arte del disegno attraverso la copia delle stampe ma certo non delle riproduzioni fotografiche le quali, non solo non lo affascinarono, ma neanche lo persuadevano della loro utilità in ambito didattico<sup>24</sup>. A tal proposito scrive Milliet ormai agli inizi del Novecento: «La photographie à ses débuts semblait prétendre à remplacer l'art ému des maîtres par des procédés mécaniques et sans âme. Aujourd'hui certains photographes sont devenus de véritables artistes, manifestant leur goût par le choix des motifs et des effets de lumière»<sup>25</sup>.

Dopo l'esperienza ginevrina, Paul fece ritorno a Parigi nel 1863 e frequentò inizialmente l'atelier di Charles Gleyre, dove il rinomato pittore formava «i nuovi greci»<sup>26</sup>. Come ha recentemente chiarito nei suoi studi Alain Bonnet, la funzione degli *ateliers* privati era quella di completare la formazione pratica di scultura e pittura che non era impartita all'École, risolvendo la questione terminologica degli opposti termini di formazione e apprendimento (*apprentissage*): «Les jeunes artistes, dans les ateliers privés, étaient des apprentis ou des rapins lorsqu'ils apprenaient les techniques de leur art: ils devenaient des élèves lorsqu'ils entraient à l'École des Beaux Arts pour former leur goût»<sup>27</sup>.

Nello stesso anno in cui seguì gli insegnamenti di Gleyre, Milliet entrò nella riformata École des Beaux Arts, i cui obiettivi formativi erano lo studio del disegno praticando la copia dei modelli viventi (*école du nu*) e del modellato *d'après la bosse*<sup>28</sup>. È su questa seconda modalità che conviene soffermarsi per conoscere i riferimenti che segnarono il gusto per l'arte del giovane allievo.

---

<sup>23</sup> Milliet 1915, p. 228.

<sup>24</sup> «Je hais la photographie, ajoutait-il, parce qu'elle est inepte et stupide. Elle passe sur les hommes et sur les choses le même niveau, la nature semble laide, parce qu'elle supprime tout ce qui fait la véritable gloire de l'homme et son légitime orgueil», cfr. Milliet 1915, p. 229.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Sull'opera completa di Charles Gleyre il Musée d'Orsay ha allestito una mostra monografica nel 2016: cfr. Fabre et al. 2016.

<sup>27</sup> Bonnet 2013, p. 60.

<sup>28</sup> Ibidem.

Le regole di apprendimento del disegno erano state stilate da Roger de Piles<sup>29</sup> (1708) e rimasero in vigore fino alla fine del diciannovesimo secolo: in sostanza si basavano sullo studio dell'antico attraverso la mediazione di modelli in una prima fase a due dimensioni<sup>30</sup>. Fino alla riforma del 1863, il disegno era stato l'unico insegnamento impartito dalla scuola parigina per tutti gli allievi che si sarebbero dedicati a pittura, scultura e architettura<sup>31</sup>.

Nello specifico *l'école de bosse* metteva a disposizione degli allievi un importante fondo di gessi che costituivano il Musée des études, fondato nel 1834 dal Ministère de l'Instruction Publique, il cui primo conservatore era stato Louis Peisse<sup>32</sup>. Le collezioni del museo si dividevano tra modelli in calco e in *liège* di monumenti antichi rivolti soprattutto agli studenti di architettura e i calchi in gesso dei basso rilievi o delle statue antiche, oltre alle stampe incisorie e copie di quadri<sup>33</sup>.

Peisse assunse un'opinione critica rispetto al funzionamento tradizionale dell'insegnamento accademico proponendo di introdurre tra i modelli di studio, fino ad allora limitati all'arte antica, i capolavori dell'arte moderna del Quattro e Cinquecento, proponendo anche di restaurare e completare le collezioni d'arte per esporle nella galleria del Palais des Beaux Arts<sup>34</sup> [Fig. 3].

Questa sensibilità di Peisse per l'arte rinascimentale era stata alimentata dal suo soggiorno italiano del 1837-38, che aveva svolto per conto del ministero dell'interno che lo aveva inviato in Toscana per seguire una campagna di calchi: una prima parte dell'impresa si era svolta tra il 1834 e il 1836, quando erano state realizzate trenta copie

---

<sup>29</sup> de Piles 1708.

<sup>30</sup> France Nerlich 2013, pp. 18-19.

<sup>31</sup> Barbillion 2000, p. 15.

<sup>32</sup> Bonnet 2006 b, p. 56.

<sup>33</sup> Aveva ereditato anche alcuni pezzi della collezione dei musei dei monumenti francesi fondato nel 1791 da Alexandre Lenoir, Ivi, p. 57.

<sup>34</sup> Ibidem. L'idea di Peisse era di esporre le riproduzioni e di non limitarsi più sollo all'antico, ma comprendendo anche il vasto campo della scultura e dell'architettura moderne: diede così una funzione storicistica al museo degli studi. Il museo aprì al pubblico e continuò ad arricchirsi non solo con le copie inviate dai *pensionnaires* del Prix de Rome, ma anche con copie di dipinti commissionate sia dall'école che dal ministero. Il museo aveva all'epoca una grande importanza sia per i professori sia per gli studenti e nel 1881 fu pubblicato il catalogo, cfr. Atelier des moulages 1881.

da Clemente Papi e Antonio Banchelli<sup>35</sup>. Tutte le altre erano copie di sculture “moderne”, nella concezione di Peisse: dieci opere di Michelangelo, tra cui le statue delle tombe dei Medici, tre bassorilievi di Andrea Orcagna in Orsanmichele, il San Giovanni di Lorenzo Ghiberti e le sue porte del Battistero, alcune opere di Donatello, di Luca della Robbia e cinque bassorilievi di benedetto da Maiano in Santa Croce<sup>36</sup>. Ma la campagna più importante iniziò con Peisse e si svolse tra il 1837 e il 1838: insistendo con l'amministrazione che lo scopo del museo fosse quello di comparare l'arte antica con quella moderna, Peisse costituì un considerevole corpus di moulages dove figurano maestri importanti dal XIV al XVI secolo tra cui, oltre ai già citati, comparivano anche Andrea Pisano e Giambologna<sup>37</sup>. Il Musée des études fu arricchito tra gli anni Sessanta e Settanta dalle copie di dipinti di antichi maestri, commissionate da Charles Blanc per il suo progetto del Musée des copies<sup>38</sup>.

Erano questi alcuni dei modelli visivi su cui si era formato lo sguardo privato di Milliet, traduzioni e copie cui è necessario unire l'osservazione dal vero delle collezioni del Musée du Louvre, alle quali come vedremo si riferisce costantemente nei suoi racconti e, ovviamente, le fotografie, che da parigino di metà Ottocento conosceva e consumava ben prima dei suoi viaggi in Italia.

Cosa si aspettava Paul, trent'anni dopo, dal suo primo soggiorno italiano e soprattutto, in che modo il mercato fotografico poté andare incontro alle sue esigenze dal momento che, i soggetti resi disponibili dai fotografi iniziavano ad essere in numero significativo ma certo non esaustivo rispetto alla vastità del patrimonio artistico italiano?

Paul arrivò in Italia ai primi d'agosto del 1866. Di lì a pochi giorni, si sarebbe conclusa la Terza Guerra d'Indipendenza italiana, terminata con l'annessione del Veneto, di Mantova e di parte del Friuli. Milliet si affaccia all'Italia come un giovane conoscitore d'arte proveniente da una città industrializzata, già cosmopolita e che ha vissuto un

---

<sup>35</sup> Laneyrie-Dagen 1985, p. 222.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> In calce all'articolo di Laneyrie-Dagen, si trova anche il catalogo dei moulages a cui vengono aggiunte le copie dei dipinti fatte eseguire da Blanc successivamente, per il Musée des copies. Cfr. Ivi, pp. 234-241.

<sup>38</sup> Del progetto di Blanc per il museo delle copie avremo modo di parlarne in seguito, dato che a Paul fu commissionata la copia di un affresco in Vaticano.

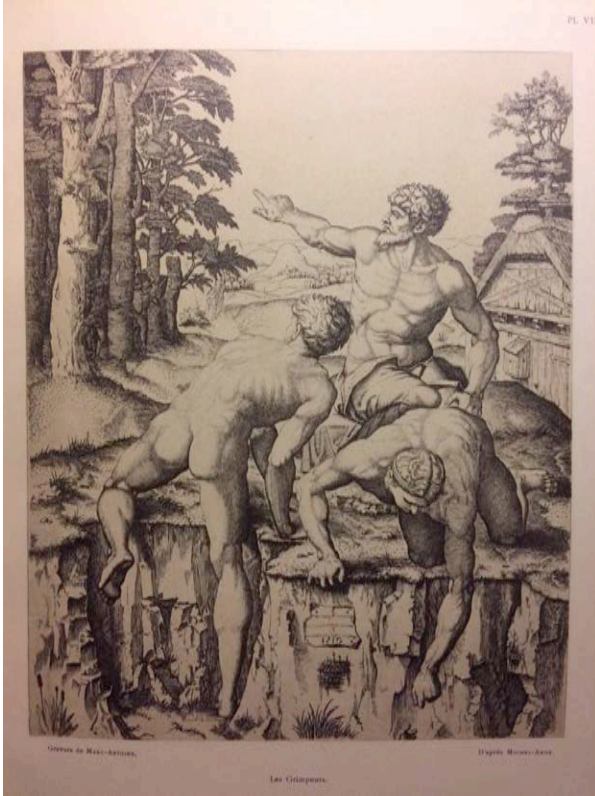
intenso sviluppo urbanistico in funzione del notevole incremento demografico che si verificò nel giro di pochi decenni, all'inizio del secolo. Attraversando il Regno d'Italia in quegli anni si poteva ancora aver prova tangibile della sua arretratezza rispetto al suo paese di provenienza. Il divario tra la provenienza e la destinazione non doveva essere cosa da poco nonostante il processo risorgimentale che aveva portato all'Unità. Certo è che ancora si presentava come un agglomerato di province in cui sia negli aspetti giuridici sia nei costumi veri e propri, la moltitudine di modi, usanze e scenari andava di pari passo con la necessità di percorrere una strada univoca, in cui dare forma concreta a un unico paese e a un unico popolo. Come ha scritto Francis Haskell: «nell'Ottocento vi erano molte Italie», così che l'idea di Firenze era ben diversificata da quella di Napoli o Venezia, «Certo l'opera di attribuzione, descrizione, compravendita delle opere d'arte non si limitava a Firenze. Ma la natura stessa dell'arte fiorentina – o sarebbe meglio dire, le tradizioni annesse all'arte fiorentina – faceva sì che fosse particolarmente congeniale ad un certo tipo di sensibilità vittoriana, e che l'immagine stessa di Firenze venisse di conseguenza trasmessa al mondo attraverso la percezione dei *connoisseurs* e degli storici che venivano a studiare in questa città»<sup>39</sup>.

Paul si trovò così immerso nel mito dell'antica «ville des fleures [...] le pays des merveilles»<sup>40</sup>, in cui poté finalmente porsi al cospetto dei capolavori degli antichi maestri.

---

<sup>39</sup> Haskell 1986, p. 9.

<sup>40</sup> Lettre de Paul à sa mère, 8 août 1866 in Milliet 1915, p. 263.



**Figura 2** Léone Marotte,  
Marcantonio Raimondi,  
Michel-Ange, *Les Grimpeurs*.



**Figura 3** Cour vitrée du Palais des études vers 1900, fotografia.



## 1.2 *L'artista viaggiatore e collezionista di fotografie.*

Nell'ultima parte dell'Ottocento si affaccia un nuovo modello d'artista: il pittore girovago che abbandona l'atelier per viaggiare. Anche nella pubblicistica illustrata l'artista viene rappresentato come un nomade, con gli strumenti del mestiere sulle spalle e non più chiuso nell'atelier o intento nella comune pratica della copia nelle sale di un museo<sup>41</sup>. Milliet si pone a cavallo tra queste due figure: dopo aver sperimentato l'atelier ed essere entrato all'accademia, parte per i suoi viaggi di formazione, esperienza che lo rende una sorta di ibrido di artista e conoscitore anche in virtù dell'accumulo di immagini che colleziona nel corso della sua vita. Il suo interesse per le fotografie di riproduzione di opere d'arte è precoce e s'intensifica proprio durante i soggiorni italiani, così com'era stato per un altro artista, Gustave Moreau, tra i più influenti del secondo Ottocento e che a più riprese visitò l'Italia collezionando un numeroso corpus di fotografie italiane che oggi sono conservate nel centro di documentazione della casa museo a Parigi<sup>42</sup>.

Oltre alla figura dell'artista viaggiatore, Milliet incarna anche quella dell'artista repubblicano, che si affermerà proprio in quei decenni, soprattutto dopo l'istituzione nel 1874 del Prix de Salon e poi delle borse di viaggio, messe a disposizione dallo Stato francese: questa formula d'incoraggiamento nei confronti degli allievi d'arte rappresentò un cambiamento importante rispetto all'artista accademico, facente parte d'istituzioni gerarchiche in cui tutti condividevano gli stessi valori e gli stessi modelli estetici e formali<sup>43</sup>. Difatti in Milliet, repubblicano di "nascita" (il padre fourierista), ma anche rivoluzionario poiché partecipò alla Comune di Parigi nel 1871, l'appartenenza politica è un aspetto di primo piano nella sua educazione ma anche nel suo stile di vita: l'esperienza del padre, che fu costretto all'esilio dopo i moti del 1851, connota l'intera famiglia col tratto politico, tanto che l'appellativo di fourieristi si ritrova in bella mostra già dal titolo della biografia (*Une famille des républicains fourieristes*, appunto).

---

<sup>41</sup> L'immagine dell'artista bohémien emerge negli anni quaranta dell'Ottocento diventando simbolo dell'artista indipendente nei successivi sessanta, prima di essere ufficializzata negli anni ottanta fino a diventare un cliché culturale, cfr. Bonnet 2014, p. 19-27.

<sup>42</sup> Tanaka 2013, pp. 53-60.

<sup>43</sup> «définir l'artiste sous un régime républicain», cfr. Bonnet 2014, p. 20.

Le borse di viaggio che lo Stato regolamentò dopo l'istituzione del Prix de Salon furono attive dal 1881 e si ponevano in opposizione rispetto al celebre Prix de Rome, poiché a differenza di quest'ultimo, caratterizzato da regole ferree per i vincitori sia per quanto riguarda i programmi sia per quanto riguarda i modelli artistici da seguire, le borse statali davano l'opportunità ai giovani artisti di partire e scegliere liberamente le destinazioni e addirittura senza il vincolo di dover portare testimonianza delle loro attività<sup>44</sup>. Milliet anticiperà di un decennio la nuova modalità, partendo alla volta di Roma e formulando il suo "personale" Prix de Rome<sup>45</sup>.

Le rotte d'interesse tracciate da Milliet e di cui ha lasciato testimonianza sia testuale sia visiva, consentono oggi di ricostruire le fasi di formazione, di una personalità con un comportamento peculiare nei riguardi della fotografia, o meglio delle fotografie. Non si tratta soltanto della pratica dell'accumulo e dell'impiego delle riproduzioni fotografiche come modello per lo studio dell'arte italiana, ma si tratta anche del percorso che queste fotografie intraprendono una volta approdate nelle mani di Milliet. Nel successivo passaggio alle sorelle, nella loro trasformazione da immagini sciolte che viaggiano dall'Italia alla Francia a elementi di un insieme che subisce una sua sedimentazione nel tempo, nel tramutarsi da "fototeca" privata di un artista a raccolta pubblica, la collezione di Milliet ha vissuto un percorso di senso, indicativo non solo del circolare di determinate fotografie e di una certa idea di storia dell'arte nell'Europa dell'epoca, ma anche dei vari significati che il significante fotografia assume a seconda degli usi cui è declinato.

---

<sup>44</sup> L'istituzione delle borse di viaggio-studio deriva anche dall'effetto della democratizzazione dell'arte attuata dalla politica liberale, era implicita una lotta all'accademia. La pratica del viaggio si intensificò sul finire del secolo anche grazie a una serie di fattori: lo sviluppo della specifica letteratura e la pubblicazione di testate giornalistiche dedicate come «Tour du Monde», «Monde illustré», «Journal de voyage» ecc. Nonché, l'edizione di testi economici sull'esportazioni e dei romanzi d'avventura che mettevano in scena anche storie di artisti in viaggio; tale contesto fu dunque favorevole per i viaggiatori. Cfr. Bonnet 2014, pp. 19-21.

<sup>45</sup> Paul era forse consapevole di non avere talento a sufficienza per vincere il Prix de Rome, così fu proprio lui a proporsi a Charles Blanc come copista per il progetto del Musée des Copies: «M. Charles Blanc, directeur des Beaux Arts, ayant eu l'idée excellente de fonder à Paris un musée spécial pour les copies des chefs-d'œuvre de la peinture dispersés dans le monde entier, j'adressai aussitôt une demande: copier une fresque en Italie, cela remplacerait presque pour moi les avantages du Prix de Rome». Cfr. Milliet 1916, p. 119.

Paul intraprende così un nuovo viaggio in Italia nel 1868<sup>46</sup>. Il paese che si è momentaneamente lasciato alle spalle attraversa una fase di quiete prima della tempesta: il regime bonapartista ostenta il mantenimento della pace per conservare il controllo del parlamento e non mettere in agitazione gli ambienti degli affari, ma di fatto, la minaccia dell'esercito tedesco che ha appena schiacciato quello austriaco (3 luglio), mostra tutta la sua potenza che sfocerà nella guerra franco-prussiana del 1870. Il conflitto porterà al crollo dell'Impero e alla nascita della III Repubblica francese<sup>47</sup>.

Paul arrivò in Italia nel settembre del 1868, dopo aver trascorso l'estate a Parigi lavorando al suo primo dipinto: l'*Hamadryade* [Fig. 4].

Quando giunge nella penisola per la seconda volta ha con sé un'unica guida: «c'est le gros volume de Vasari, *Vite de' Pittori*, c'est mon bréviaire»<sup>48</sup>.

D'altronde la tradizione storiografica italiana costituiva la base dello studio dell'arte in Francia: certo ancora non s'insegnava nelle Accademie d'arte, dove semmai si offrivano agli allievi lezioni di estetica<sup>49</sup>, ma gli studi che si svolgevano in seno ai musei, in particolare ci riferiamo alle collezioni d'arte italiana del Musée du Louvre, così com'era

---

<sup>46</sup> Del primo breve soggiorno del 1866 a Firenze, tratteremo nella seconda parte, impiegando come si è spiegato in premessa, il suo racconto e le fotografie raccolte durante quel viaggio come spunti di ricerca per temi più generali della cultura fotografica fiorentina dell'epoca.

<sup>47</sup> Barjot et al. 2003, pp. 329-337.

<sup>48</sup> Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet 1915, p. 351.

Il fatto che un pittore nel suo viaggio di formazione portasse con sé con le *Vite* non stupisce, dato che la riflessione sull'opera del Vasari costituiva un nodo cruciale della cultura del tempo, quando «le *Vite* venivano lette alla luce di problemi contemporanei» e consigliate da William Blundell Spence come «lettura serale per familiarizzare con quegli *Old Masters*, la cui ricezione poteva essere ancora ostica per il suo pubblico di viaggiatori un po' sprovveduti, ma danarosi», cfr. Levi 1989, pp. 105-106, la citazione è tratta da William Blundell Spence, *The Lions of Florence*, cfr. Spence 1852, pp. 21-2; per un approfondimento sulla guida di Spence si veda Levi 1985.

Milliet non indica di quale edizione delle *Vite* si tratti, anche se il fatto che riporti il titolo in italiano, fa pensare che avesse con sé un'edizione italiana. Tuttavia la prima traduzione integrale era già uscita in Francia tra il 1839 e il 1842, a cura di Leopold Leclanché, cfr. Leclanché / Jeanron 1841-1842.

<sup>49</sup> Come descrive lo stesso Paul Milliet, all'Ecole des Beaux Art, Hippolyte Taine teneva all'epoca le sue lezioni di estetica e storia dell'arte di fronte a una gremita platea di allievi, ma anche vecchi amatori, che si radunavano nell'emiciclo del Palais des études, ma Paul trovava che starsene ad ascoltare aneddoti sulla vita intima degli artisti o una serie di teorie, a suo avviso contestabili, fosse tempo sprecato che era meglio impiegare nell'esercizio del disegno. Taine, che rappresenta uno dei capisaldi nella storia teorica dell'arte in ambito francese, pubblicò solo qualche anno più tardi la raccolta delle sue lezioni tenute presso l'accademia, *Philosophie de l'art en Italie*, edito a Parigi nel 1866. Per le impressioni di Paul si veda: Milliet 1915, p. 255. Su Taine: Taine 1866. Per un approfondimento sulla sua figura in rapporto all'insegnamento si rimanda a: Jollet 2008, pp. 279-289; Hotchkiss Walsh 2002, pp. 85-99.

per i musei italiani, fondavano le proprie radici sulla tradizione iniziata dal Vasari per arrivare fino al Lanzi.

Tra i principali strumenti di conoscenza della collezione di pittura italiana al Louvre, vi è il catalogo curato da Frédéric Villot, la cui prima edizione comparve nel 1849, come testimoniano le numerosissime ristampe, ben sedici, fino al 1890<sup>50</sup>. Nella premessa Villot scrive che era giunto il tempo di colmare una gravosa lacuna, data dalla presenza di pubblicazioni aride d'informazioni: se per lungo tempo un elenco di soggetti con il riferimento al numero d'ordine era stato sufficiente, adesso, anche grazie all'avanzare degli studi storico artistici, si presentava la possibilità di integrare e arricchire i cataloghi del museo non solo dal punto di vista dell'erudizione ma anche della fruizione, scrive infatti Villot: «Les temps sont changés, le public, plus éclairé, est devenu plus exigeant»<sup>51</sup>.

A quattordici anni dall'ultima edizione di Villot, il suo successore alla conservazione dei dipinti, Bothe de Tauzia, pubblica un catalogo con l'integrazione delle acquisizioni avvenute in quel giro di anni: come afferma nella lettera indirizzata al direttore del museo Reiset che apre la pubblicazione, il suo intento è stato quello di fornire non solo informazioni sui quadri ma anche di presentare nel modo più succinto possibile la biografia dei pittori, enumerando anche le loro opere principali, «choisies seulement dans les musées et dans les galeries particulières ouverts au public»<sup>52</sup>.

Pertanto, le dichiarazioni d'intenti dei conservatori dei dipinti, portano in primo piano la questione del pubblico e i loro testi vogliono rispondere sia al bisogno di conoscenza intrinseco all'attività di conservazione del patrimonio, sia alla necessità di dotare di strumenti adeguati un certo tipo di visitatori, più esigenti come dice Villot, ammettendo che ormai la questione della fruizione è una parte imprescindibile della vita del museo.

---

<sup>50</sup> Ricci 1913, pp. XX-XXI.

<sup>51</sup> Villot 1852.

<sup>52</sup> Tauzia 1878, s.p. E' opportuno tenere presente che la figura del conservatore all'epoca non era solo quella di curare gli allestimenti e la conservazione delle opere ma anche di adoperarsi per l'acquisizione di nuovi pezzi: la figura di Tauzia per esempio è interessante per certi aspetti poiché egli compì più di un viaggio in Italia e durante il terzo, avvenuto nel 1879, fece la conoscenza di importanti commercianti e esperti d'arte tra cui Giovanni Morelli, e acquisì per il Louvre opere di spicco come l'affresco della Crocifissione di Beato Angelico e un Ritratto del Ghirlandaio, cfr. <https://dictionaryofarthistorians.org/bothdetauzial.htm> 1.12.16.

Il valore intellettuale del catalogo dei dipinti italiani redatto da Villot, fu riconosciuto e argomentato al tempo della prima edizione da Otto Mündler, il quale riscontrò nel contributo di Villot una novità per la precisione di erudizione che il conservatore del Louvre aveva mostrato nel suo testo: Mündler aveva compreso la necessità di un rinnovamento per la tradizione francese, perché potesse far fronte «à la hauteur des exigences de notre temps et des progrès de la science critique, dont la réforme fut amenée par les laborieuses recherches réunies à l'esprit philosophique et investigateur qu'une nation voisine a, depuis le commencement du siècle, apporté dans les questions d'art»<sup>53</sup>.

Mündler tuttavia fu molto critico nei confronti di Villot, imputandogli dei difetti di organizzazione generale del catalogo, come il dilungarsi nei *résumés* biografici degli artisti senza considerare la loro importanza, ma soprattutto, si discostò da lui anche per l'assolutezza con cui propone certe attribuzioni<sup>54</sup>.

Ponendo in parallelo i cataloghi del Louvre con quelli degli Uffizi, il punto di vista storiografico dei cataloghi è analogo, poiché il profilo storico e le descrizioni delle collezioni sono concepite basandosi sulla storiografia tradizionale dal Vasari al Lanzi, fino alle integrazioni degli studi specialistici ottocenteschi, dal von Rumohr al Cavalcaselle<sup>55</sup>.

Se questo è il contesto generale in cui si svolge la sistemazione delle collezioni francesi e del loro interesse nei confronti della storia della pittura italiana, ciò che sappiamo per certo sulla conoscenza che di quest'ultima aveva il giovane viaggiatore francese, è la lettura delle *Vite* dello storiografo aretino. Milliet legge Vasari e guarda alle fotografie

---

<sup>53</sup> Mündler 1850. Per la citazione e le considerazioni su Mündler e Villot, cfr. Levi 2008, pp. 200-201.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Oltre al catalogo dei dipinti, un altro contributo edito proprio all'epoca dei viaggi in Italia di Paul, è la guida curata da Théophile Gautier, il quale decise di consacrare la sua guida all'unico museo che contasse ai suoi occhi: quello di pittura. La guida di Parigi edita nel 1867 a un mese dall'apertura dell'Esposizione Universale si presentava come un «remarquable tableau de Paris», diviso in due volumi, uno sulle scienze e le arti e uno sulla vita cittadina: il contributo di Gautier, a cui lavorò nel momento in cui i musei del Louvre si moltiplicavano con l'ingresso, proprio in quel decennio, del museo Campana, del Soverain, l'assiro, uniti al museo del Rinascimento, a quello dei disegni ecc. Costruito come una guida topografica che sala per sala accompagna il visitatore, scegliendo di volta in volta le opere giudicate migliori e "riprodotte" con una descrizione ispirata all'ekphrasis antica per le quali la fonte di riferimento per Gautier fu la *Notice des tableaux* edita dal conservatore Villot, il testo si presenta così come un'operazione di volgarizzazione tipica dello spirito pedagogico del XIX secolo, poiché esso non è indirizzato soltanto agli esperti ma a un largo pubblico «qui n'était ni connaisseur, ni populaire» e a cui serviva «familiarizzare con i capolavori». Cfr. Girard 2011, pp. 13-15.

prodotte all'epoca, ed è a mio avviso in questo cortocircuito culturale, tra lettura della storiografia erudita e visione di fotografie industriali, che s'innescava l'interazione tra il farsi della storia dell'arte per parole e quella per immagini. Su questo meccanismo conoscitivo fa leva l'analisi della vicenda italiana di Paul, che è solo un esempio puntuale ma inserito in un fenomeno storico su cui ancora molto, ci sarebbe da indagare.



**Figura 4** Léon Marotte, Paul Milliet, *Hamadryade*, héliotypie, 23.5x14 cm, in Milliet 1915, Pl. XXVII.

## CAPITOLO 2

«*In Italia ogni città ha il suo pittore*»: i viaggi di Milliet (1868-1879).

### 2.1 *Milliet a Milano alla ricerca di Luini.*

Scrive Paul, nel 1868, alla madre: «En Italie, chaque ville a son peintre. C'est à Milan et à Saronno qu'il faut étudier Luini»<sup>56</sup>. È così che la storia della pittura conosciuta da Milliet, filtrata dalla sua esperienza formativa e dalla lettura del Vasari, si trasforma da storia biografica dei pittori a storia geografica: è una mappa quella che Paul ha in testa quando si accinge a intraprendere il suo personale *Grand Tour* della penisola, un itinerario in cui ogni sosta si svolge alla ricerca del grande maestro più celebre [Fig. 5]. La necessità di una testimonianza visiva, lo spinge a cercare materiali iconografici, in primis le fotografie, che acquista e spedisce a casa a Parigi in un continuo accumulo d'immagini che riproducono, documentano, ricordano i suoi viaggi e costruiscono un immaginario visuale codificato sul gusto soggettivo del pittore, ma anche su ciò che la produzione fotografica italiana, a quel tempo, aveva da offrire.

Quando, infatti, Paul si reca a Saronno per ammirare gli affreschi di Bernardino Luini nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli, si stupisce che ancora non esistessero riproduzioni fotografiche di questi capolavori<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet 1915, p. 351.

<sup>57</sup> Dal racconto di Milliet non è chiaro se per la mancanza di documentazione fotografica si riferisca specificatamente agli affreschi di Luini o a quelli della cupola eseguiti da Gaudenzio Ferrari che cita successivamente nella stessa lettera. Cfr. Lettre de Paul à sa mère, in Milliet 1915, pp. 353-354. Sulla scarsità di repertori fotografici del patrimonio artistico del nord Italia a queste altezze cronologiche, Donata Levi scrive riguardo la sollecitata ricerca di fotografie di Cavalcaselle, che il numero di fotografie

Ha scritto Germain Bazin a proposito dell'esperienza di Émile Bertaux nel sud d'Italia a fine Ottocento: «Le innumerevoli facilitazioni di cui godiamo al giorno d'oggi, non ci permettono di renderci conto che occorre una resistenza da pioniere per realizzare un simile lavoro di ricognizione in un paese senza strade, in cui si viaggiava a piedi, mentre il mulo trasportava il materiale fotografico, in quell'epoca molto ingombrante, utilizzando ancora placche di vetro e piedi di legno»<sup>58</sup>.

Difatti, al tempo dei viaggi di Milliet, i repertori fotografici erano ancora carenti, rispetto a certi monumenti e porzioni di territorio e questo interferiva dunque con la sua sete d'immagini, a cui fa riferimento in più occasioni e di cui è prova evidente la collezione di circa 9.000 immagini di cui 6.000 fotografie.

Scriva a tal proposito alla sorella, in uno dei passi più incisivi dei suoi racconti: «J'ai déjà un bon nombre de croquis et de photographies; mais je n'en ai jamais assez; je voudrais emporter l'Italie dans ma valise.»; un "mai abbastanza" che quasi preconizza l'emblematica e spesso citata espressione di Bernard Berenson<sup>59</sup>.

È in quest'immagine dell'Italia in valigia, che è racchiuso lo spirito dell'epoca: un'epoca in cui, grazie alla fotografia, si scorge la possibilità di soddisfare la necessità di una conoscenza del mondo, e dell'arte in questo caso, in cui si annullano le distanze spazio-temporali e si rende accessibile un sapere visivo che può ripetutamente circolare e diffondersi, senza più quei limiti imposti dal luogo, dal ceto, dal grado di istruzione, ma sempre più espanso in un livello di volgarizzazione e democratizzazione della conoscenza a cui si arriva per gradi. Al volgere del secolo, potenzialmente, grazie anche a quel punto all'editoria illustrata, chiunque poteva portare l'Italia nella sua valigia.

Tornando all'esperienza di Paul in Lombardia, nel Fonds Milliet sono presenti due soggetti degli affreschi di Santa Maria degli Angeli a Saronno: si tratta dello *Sposalizio*

---

relative al patrimonio pittorico in Nord Italia doveva essere ancora limitato alla fine degli anni Sessanta, quando egli stava lavorando al suo *History of Painting in North Italy*, in Levi 2010, p. 24.

Tale lacuna forse si giustifica nella mancanza all'epoca, di stabilimenti fotografici propriamente industriali nel nord est. Gli atelier presenti, come quello di Pozzi a Milano o di Naya a Venezia, non avevano forse i mezzi per coprire a tappeto la presenza capillare di opere e monumenti disseminati nelle regioni. D'altro canto, consistenti campagne fotografiche di stabilimenti come la Fratelli Alinari o Giacomo Brogi, si avranno in quelle zone solo a partire dagli anni Settanta.

<sup>58</sup> Bazin 1993, p. 509.

<sup>59</sup> «Photographs, Photographs, in our work one can't never have enough», cfr. Berenson 1932, p. X.



della Vergine e del Cristo tra i Dottori [Tav. I], sono due stampe di Brogi, successive ai viaggi di Milliet. Questi soggetti compaiono nel Catalogo del fotografo del 1903, dove vi è un'ampia presenza di opere lombarde, milanesi, bresciane, pavesi, catalogo a cui corrisponde anche la numerazione della didascalia delle fotografie appartenute al pittore<sup>60</sup>. Racconta alla madre, a proposito di questa visita: «Il y a un Jésus au milieu des docteurs et surtout un Mariage de la Vierge! Que t'en dirai-je? SI j'avais le prix de Rome, je ferais demande pour être chargé de le copier. Je me suis mis à dessiner avec tant d'ardeur que j'en avais la fièvre. [...] Dans ces peintures tous les personnages semblent être des portraits. Un beau vieillard à barbe blanche passe pour représenter Luini lui-même. Je suis au mieux avec le sacristain, auquel je n'ai pas oublié de graisser la patte; il a été très obligeant et m'a permis de travailler même pendant la messe.»<sup>61</sup>.

A Milano Paul visita qualche chiesa e poi si reca alla Biblioteca Ambrosiana, dove chiede il permesso per eseguire dei disegni di studio: «malgré l'exposition des artistes vivants qui cache malheureusement, sans les remplacer, un grand nombre de tableaux des maîtres»<sup>62</sup>.

Tra i vari soggetti fotografici rinvenuti nella collezione Milliet e afferenti alla Biblioteca Ambrosiana (sono in tutto venti le fotografie di opere di Luini), vi è il disegno di *Tobia e l'angelo*<sup>63</sup>, presente con due immagini nel Fondo: una fotografia di Pompeo Pozzi [Tav. II], con ogni probabilità acquistata in loco, dato che il fotografo, uno dei primi assieme a Luigi Sacchi ad aver operato a Milano, morì nel 1888. Un'altra immagine è una stampa

---

<sup>60</sup> Brogi 1903. Dato che i cataloghi commerciali dei fotografi rappresentano per questa ricerca una fondamentale fonte documentaria, si è deciso di inserirne il regesto nell'elenco delle fonti impiegate, anziché nella bibliografia generale.

<sup>61</sup> Lettre de Paul à sa mère, Milan 1868, in Milliet 1915, pp. 353-354.

<sup>62</sup> Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet 1915, pp. 350-351.

<sup>63</sup> Il disegno a matita nera, bianca e acquerello marrone su carta preparata ocre scuro, è montato su tela (mm 406x462), conservato a Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana. Il disegno citato già correttamente attribuito a Luini nel codicillo del 1611, unito al testamento del cardinale Federico Borromeo, si trovava continuamente esposto come aveva annotato Passavant nel 1834. Ne divenne nota una versione dipinta su tavola già nel 1862, conservata presso la raccolta milanese di Gian Giacomo Poldi Pezzoli; il quadretto tra l'altro fu restaurato da Giuseppe Molteni ed esposto a Brera come originale del Luini alla mostra del 1872, che risultò una vetrina del collezionismo privato milanese. Un'altra versione su tela si trovava nella raccolta Castelbarco, dispersa a Parigi nel 1870, fu poi precocemente fotografata da Braun. Nell'avvio degli studi sulla grafica rinascimentale, il *Commiato di Tobia*, divenne un modello di paragone con cui Giovanni Morelli cercò di allargare il catalogo dei disegni del Luini. Cfr. scheda di Benedetta Spadaccini, in Agosti/Stoppa 2014, pp. 270-272.

fotomeccanica tratta dalla medesima fotografia [Tav. II], oltre a questo Milliet inserisce nella sua autobiografia un'eliotipia del disegno in tavola fuori testo [Fig. 6].

Una delle fotografie che si possono considerare tra le più interessanti presenti nella collezione del pittore, è quella che ritrae il quadro con *Lo scherno di Cam*, conservato a Brera<sup>64</sup>: la didascalia corrispondente riporta la dicitura "Fot. Marcozzi", il che significa che probabilmente la stampa risale a dopo il 1877, anno in cui il fotografo era succeduto a Luigi Montabone<sup>65</sup> [Tav. III]. Si può ipotizzare che Milliet abbia acquistato la fotografia durante il suo ultimo soggiorno milanese nel 1878<sup>66</sup>, poiché difficilmente avrà potuto acquistarla a Parigi, dato che la produzione Montabone-Marcozzi non rientrava nelle concessioni di vendita dell'editore parigino Giraudon<sup>67</sup>.

In effetti, a proposito dell'esperienza a Brera racconta: «J'ai fait un croquis d'après un charmant tableau de Luini, assez peu connu, représentant l'Ivresse de Noè. C'est admirable de clarté, de simplicité et de naturel.»<sup>68</sup>.

La particolarità che presenta questa fotografia è che, se osservata in controluce, si nota una lieve incisione sui contorni delle figure e degli oggetti come se fosse stata ricalcata,

---

<sup>64</sup> Si tratta di un dipinto trasportato da tavola a tela nel 1883 e ricordato fin dal Settecento da Bianconi, poi dal Lanzi e dal Melzi, che tentò insistentemente di acquistarlo nel 1797. All'epoca l'opera era nella sacrestia di San Barnaba, come risulta dall'inventario Napoleonico del 1808; entrò a Brera nel settembre del 1811 dove fu incisa dal Fumagalli [Fig.] e nuovamente tradotta da Carlo Maria Borde sempre su disegno del Fumagalli. Cfr. Agosti / Stoppa 2014, p. 138; Il testo in cui è pubblicata l'incisione è la *Pinacoteca del Palazzo Reale delle scienze e delle arti di Milano* di Robustiano Gironi edito nel 1833, cfr. Gironi 1833.

Oggi, l'accurato restauro eseguito sul dipinto, ha consentito la sua riscoperta dopo una lunga sosta nei depositi dell'Accademia. La mostra del ciclo *Brera mai vista*, ha dato luogo ad un rinnovato pubblico interesse. Cfr. Quattrini 2006.

<sup>65</sup> Uno degli ultimi contributi sulla storia e fortuna di quest'opera, individua in una fotografia di Brogi databile al 1890, la prima fotografia conosciuta del dipinto di Luini, cfr. Agosti / Stoppa 2014, pp. 138-142. Tuttavia, poiché l'attività di Marcozzi è documentata all'incirca fino al 1900, questo scatto potrebbe anche precedere quello di Brogi, cfr. Becchetti 1978, p. 78.

<sup>66</sup> Lettre de Paul à sa mère, 1878, in Milliet 1915, p. 233.

<sup>67</sup> Le Pelley 2005.

<sup>68</sup> Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet 1915, p. 352.

Milliet in una delle lettere fa una lunga digressione incentrata sul valore estetico che egli attribuiva alla pittura del Luini: «Les fresques de Luini me semblent supérieures à ses tableaux. C'est un improvisateur merveilleux. Évidemment il n'a pas échappé à l'influence de Léonard [...]. Il lui a souvent emprunté quelques traits de son idéal de beauté: les types de ses jeunes femmes et de ses adolescents sont exquis de délicatesse; mais les différences sautent aux yeux, et je m'étonne que des connaisseurs aient pu attribuer si longtemps au Vinci certaines œuvres de Luini, comme la *Modestie* et la *Vanité*, par exemple.», cfr. Lettre de Paul à sa mère, Milan septembre 1868, in Milliet 1915, p. 352.

segno evidente dell'impiego dell'immagine come modello: se pensiamo all'insegnamento di Charles Blanc che nella *Grammaire* scrive che «L'imitazione è l'inizio dell'arte ma non il principio» e che «l'artista deve farsi interprete del senso profondo della natura studiando la vita e dipingendo dal vero»<sup>69</sup>, la modalità con cui Milliet affronta questo modello fotografico ci risulta quasi puerile, anche se è solo un caso puntuale nella raccolta e non denota un'idea generale delle sue pratiche sul disegno. Ad ogni modo la fotografia si presenta in questo caso come un modello ambivalente: strumento iconografico per l'educazione alla pittura e modello per la visione, per la costruzione di uno sguardo specifico che l'artista esercita attraverso la pratica del disegno, come testimonia lo schizzo tratto da questo dipinto e pubblicato nella biografia [Fig. 7].

Altre fotografie che rappresentano dipinti esposti a Brera, oltre ai frammenti della Pelucca di cui diremo in seguito, sono: la *Madonna con bambino Sant'Antonio e Santa Barbara* di cui non si conosce il fotografo e la *Madonna con bambino e Sant'Anna* fotografata da Anderson [Tav. IV].

Ma da cosa deriva tutto questo interesse per Bernardino Luini, la cui fortuna certo è recuperata nell'Ottocento, ma perché un giovane artista francese vi è così affezionato?.

Bernardino Luini certamente rientra tra quelle riscoperte dell'arte di metà del secolo di cui parla Haskell, sostenendo che in ambito inglese, tra il 1855 e 1865, ci fu la «trionfante rivalutazione di artisti quali Luini, il Francia, il Garofalo, Gaudenzio Ferrari», una rivalutazione che però, sempre secondo Haskell, fu transitoria «al pari delle comete che si levino nel firmamento, per tosto tramontare, non affondando nell'oblio o nello spregio, ma naufragando nei testi di storia dell'arte, affatto estranei alla comune notorietà»<sup>70</sup>. Oltre a ciò, si ritiene opportuno ricercare l'interesse di Milliet per Luini innanzitutto nella più ampia attenzione della cultura francese a Leonardo e ai leonardeschi, risvegliatasi nell'Ottocento dopo secoli di sostanziale indifferenza nei confronti del grande maestro<sup>71</sup>. Fu, infatti, il Romanticismo a riscoprirlo, e in special

---

<sup>69</sup> Blanc 1867, p. 50.

<sup>70</sup> Cfr. Haskell 1982, p. 117 e 43.

<sup>71</sup> Le tre scuole pittoriche sviluppatesi in Francia al tempo del soggiorno di Leonardo (Clouet, Torus, Fontainebleau), non rivolsero particolare sguardo alla sua opera, così come non lo fecero i sovrani che seguirono nei secoli XVII e XVIII, fino alla riscoperta ottocentesca, coeva a quella avvenuta in Italia. Cfr. Sargenti 2003, p. 65.

modo Prud'hon, che manifestava la sua incondizionata ammirazione per Leonardo, mentre un artista francese accostatosi più al Luini che a Leonardo fu Gustave Moreau: assiduo frequentatore della Biblioteca Ambrosiana durante il suo soggiorno italiano (1857, dieci anni avanti a Milliet), lavorò su una grande quantità di disegni di Bernardino Luini, prendendo spunto concreto dalla *Santa Caterina portata al sepolcro* per la sua *Santa Cecilia e gli angeli in musica*<sup>72</sup>.

Non sappiamo se Milliet abbia avuto modo di entrare in contatto con l'opera di Luini attraverso le lezioni all'École des Beaux-Arts o se invece abbia visto in gioventù a Lugano gli affreschi di Santa Maria degli Angeli, di cui peraltro erano già disponibili sul mercato dal 1857 le fotografie di Luigi Sacchi della *Crocifissione*<sup>73</sup>. Di certo conosce le opere del pittore lombardo conservate al Louvre.

La riscoperta del Luini in Francia è forse infatti da ravvisarsi anche in un lavoro di analisi e attribuzione di alcune sue opere conservate al Louvre, e per lungo tempo attribuite ad altri autori quali Leonardo o Solario: quest'idea ci viene dalla lettura delle varie edizioni dei cataloghi dei dipinti italiani redatti da Villot, in cui si osservano le travagliate vicende attribuzionistiche di alcuni dipinti del Luini. Ad esempio: *Le Sommeil de l'Enfant Jésus ou La Reconnaissance de la nature divine du Christ*, era stato nel tempo considerato di Solario alla maniera di Leonardo (inventario 1683) e poi attribuito a Sebastiano del Piombo (1793)<sup>74</sup>. La *Salomé recevant la tête de saint Jean Baptiste*, era stato acquisito come Solario nel 1671 per Luigi XIV, e lo era ancora nel 1783 nell'*Inventaire de tableaux du Cabinet du roi*, mentre secondo Seymour de Ricci (1913), fu assegnato alla mano del Luini da Villot<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Come ricorda inoltre Sargenti, Moreau conosceva quest'opera del Luini fin dalla giovane età, poiché aveva appuntato la pagina del «Le magazine pittoresque» del 1843, dove compariva l'illustrazione della Santa Caterina. Cfr. Sargenti 2003, p. 66.

<sup>73</sup> Una stampa all'albumina da negativo a collodio della Crocifissione di Luini in Santa Maria degli Angeli a Lugano, è presente nell'Archivio di Brera, cfr. Miraglia 1996, p. 153.

<sup>74</sup> Le notizie sulla storia attribuzionistica dai dossier dei singoli dipinti del Département des peintures du Musée du Louvre (i dossier non hanno una segnatura specifica ma si trovano conservati in ordine alfabetico per autore e cronologico, i singoli dossier corrispondono al numero di inventario del dipinto in catalogo). Cfr. Dossier Bernardino Luini, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus ou La Reconnaissance de la nature divine du Christ*, Inv. 360, 84, Paris, Département des peintures Musée du Louvre (per brevità DPML).

<sup>75</sup> Dossier, Bernardino Luini *Salomé recevant la tête de saint Jean Baptiste* INV 361, Paris, D.P.M.L.

Ad oggi al Louvre sono catalogate quattordici opere a nome di Luini tra dipinti e porzioni d'affresco: tre entrarono prima del 1852 (*Sainte Famille*, *Sommeil de l'Enfant Jésus*, *Salomé recevant la tête de saint Jean Baptiste*)<sup>76</sup>. Nove furono acquistati tra il 1852 e il 1871: si tratta in parte di affreschi staccati come i due provenienti dalla Pelucca, *Enfant assis sous une treille* e *Enfant à genoux sur une treille* (acquistati nel 1863); un altro comprato da Sommariva nel 1863 e intitolato *Vulcain forgeant les ailes de l'Amour*; tutti provenienti nel 1867 dalla collezione Antonio Litta Visconti di Milano vi sono *La nativité de Jésus et l'Annonce aux bergers*, *L'adoration des mages* e *L'annonciation*, *Le Christ bénissant*, *Sauveur du Monde*, *Curius Dentatus refusant les présents des Samnites* e *Le Christ mort entouré des instruments de la passion*<sup>77</sup>. Entrati al museo dopo il 1871 sono invece: *Le silence*, un frammento di affresco dipinto per la Casa Rabia di San Sepolcro vicino Milano, donato al Louvre nel 1878 e *La Vierge à l'Enfant avec un ange*, detta *Madone de Menaggio*, arrivata nel 1914<sup>78</sup>.

Oltre alla questione dell'autorialità di queste opere, per cui alcune di loro furono riconosciute al Luini solo nel corso dell'Ottocento, è da notare che buona parte di esse entrò nella collezione proprio tra gli anni Cinquanta e Settanta, gli anni in cui Milliet frequentava il museo, un incentivo in più a rivolgere l'attenzione a quest'artista che forse all'epoca poteva considerarsi degno "sostituto" del maestro Leonardo.

Un'attenzione a nostro avviso ancora all'epoca poco comune, è quella che Milliet rivolge al ciclo di affreschi del Monastero di San Maurizio Maggiore: difatti, nonostante la secolare fortuna degli affreschi del Luini, che risale alla loro menzione da parte del Vasari nella Vita di Benvenuto Garofalo e di Gerolamo di Carpi e poi proseguita grazie al Lomazzo e ai costanti elogi nelle guide milanesi del Seicento<sup>79</sup>, la ragione per cui i francesi decisero di conservarli dopo la soppressione del convento nel 1798 fu

---

<sup>76</sup> Habert 2007, p. 84.

<sup>77</sup> Ivi, pp. 84-85.

<sup>78</sup> Ivi, p. 85.

<sup>79</sup> Se il Vasari aveva definito le opere del Luini "delicate" e "ragionevoli", il Lomazzo le giudicò eccellenti nei colori e nei panni. Ricordate anche dal Torre, dal Latuada, Bartoli, dal Bossi e Pivorano. Cfr. Marani 2000, pp. 53-54.

l'opportunità di associare il nome di Luini (che a quanto pare da solo non era sufficiente) a quello del grande Leonardo<sup>80</sup>.

Nel secondo volume dei *Modern Painters* (1846), Ruskin inserì Luini nella lista dei cinque artisti «disprezzati finché non cominciai a parlare di loro»: la sua attenzione per il pittore lombardo lo spinse ad incoraggiare la Arundel Society a realizzare cromolitografie della sua opera già intorno al 1860<sup>81</sup>. Ruskin, che era rimasto folgorato dal Luini, eseguì inoltre una copia a grandezza naturale di *Santa Caterina* in San Maurizio, oggi all'Ashmolean Museum [Fig. 8] e commissionò altre copie di opere presenti nell'edificio a Edward Burne-Jones [Fig. 9].

In una lettera alla moglie, Edward Burne-Jones scrive: «Sto ricopiando a inchiostro, un affresco che non è mai stato visto da quando è stato realizzato in una cappella in cui abbondano candelieri, i fiori di carta e le bambole di legno. A forza di falsi sorrisi, proficue cortesie e delicati consigli, Ruskin è riuscito a ottenere per me addirittura i candelieri dell'altare [...] e adesso disegno ogni giorno alla luce di otto ceri d'altare, inoltre un grassone sta sul portale per avvisare che la chiesa è chiusa se arriva qualcuno»<sup>82</sup>.

Si può dire dunque che l'interesse di Milliet per questo ciclo d'affreschi, che vide durante la prima sosta milanese, si colloca a livello temporale tra quello di Ruskin e quello di Morelli<sup>83</sup> e proprio su San Maurizio Maggiore vi è un documento fotografico tra i più preziosi del Fonds Milliet: la *Decapitazione di Santa Caterina*, una carta salata di Luigi Sacchi<sup>84</sup> [Tav. V]. E dello stesso, l'affresco di *Santa Caterina trasportata dagli*

---

<sup>80</sup> Scrive Pietro Marani che “gli affreschi del Luini si consegnano, nell'Ottocento, al più severo scrutinio della critica artistica romantica e ai conoscitori moderni che iniziano a sceverare nella grande impresa luinesca di San Maurizio le parti realmente autografe, spettanti al Luini, da quelle dei suoi collaboratori e seguaci”, Ibidem.

<sup>81</sup> Si trattava oltre a Luini di Turner, Tintoretto, Botticelli e Carpaccio, il passo è tratto da Works IV, p. 355 e citato da Newall in Harrison 2010, p. 146.

<sup>82</sup> Il passo è tratto dalle memorie edite dalla moglie Georgiana Burne-Jones 1904, vol. 1, p. 248, citato in Harrison 2010, p. 146; si veda anche Mac Carthy 2012, p. 142.

<sup>83</sup> Morelli 1880.

<sup>84</sup> La didascalia manoscritta sul cartone a supporto della stampa recita: *Decapitazione della Contessa di Celant*, secondo l'identificazione tradizionale, che godette di particolare fortuna nell'Ottocento, basata sulle *Novelle* (1506-1526) di Matteo Bandello. Quest'ultimo, che scriveva dopo la morte improvvisa di Ippolita Sforza, mecenate delle decorazioni di San Maurizio, scrive a proposito delle sfortunate vicende di Bianca Maria contessa di Challant che “chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo, vada ne la chiesa del Monastero maggiore, e là dentro la vedrà dipinta”. Tuttavia, l'identificazione della donna in

*angeli*, staccato dal ciclo di villa la Pelucca [Tav. VI]. La fotografia di Sacchi, precoce nell'interessarsi alla pittura lombarda attraverso il mezzo fotografico, risale al 1858, stesso anno in cui Antonio Bignoli (pittore a cui Sacchi aveva già dedicato un ritratto fotografico), riproduce il medesimo soggetto per una cromolitografia dell'Arundel Society<sup>85</sup>. L'interesse specifico di Sacchi per Luini è sintomatico di una discreta sensibilità culturale e di una certa volontà critica del fotografo, che lo portano ad inserirsi in quel filone di recupero dei primitivi lombardi che vedrà in Morelli un suo campione: d'altronde il Luini fu definito, in un articolo apparso proprio nelle pagine *L'Artista*, il "Raffaello lombardo"<sup>86</sup>.

Il verbale del sopralluogo dei commissari di Brera alla Pelucca, compiuto nel 1821, riporta la loro soddisfazione per aver scoperto questo affresco, valutato come "il pezzo più importante" e in seguito considerato il capolavoro di Luini: il tema dell'eleganza della rappresentazione del volo, lodata innanzitutto da Robustiano Gironi, fu il leitmotiv della critica ottocentesca su questa scena, identificabile con i parametri figurativi del balletto romantico<sup>87</sup>.

Gli affreschi della villa Pelucca di Sesto San Giovanni (all'epoca Monza) che fino al 1816, era stata residenza del principe Eugenio Beauharnais, viceré del neocostituito Regno d'Italia, dopo che erano stati strappati da quattro locali della villa e trasportati su tavola dal Barezzi tra il 1821 e 1822 furono acquisiti nel patrimonio della Pinacoteca di Brera nel 1826<sup>88</sup>.

---

procinto di essere decapitata affrescata dal Luini con la contessa di Challant, non può essere sostenuta, poiché il Luini lavorò alla cappella Besozzi che ospita l'affresco nel 1530, mentre Bandello aveva lasciato Milano al termine del 1526, quindi non avendo visto la cappella affrescata probabilmente si riferiva al fatto che il ritratto di Bianca si celasse nei volti di una delle sante che figurano con Ippolita nella lunetta destra della parete divisoria della chiesa (Sant'Agnese e Santa Caterina appunto). Cfr. Marani 2000, p. 58, così come per la citazione del Bandello tratta da Bandello 1990, pp. 109-118.

La didascalia originale della fotografia è desunta da G. Sacchi (1858) che, in un suo articolo, individua nei tratti della santa quelli della contessa di Celant. Cfr. Miraglia 1996, p. 153.

<sup>85</sup> Come scrive Miraglia: "la comunanza di interessi per i primitivi che coinvolge la Arundel Society e il South Kensington Museum, era destinato a continuare anche negli anni Sessanta". Cfr. Miraglia 1996, p. 22.

<sup>86</sup> «L'Artista» n. 4, p. 29, 1859, citato in Miraglia 1996, p. 151.

<sup>87</sup> Maria Teresa Binaghi Olivari, autore della scheda dell'opera si riferisce al testo di Gironi 1833. Cfr. Binaghi Olivari 1988, pp. 313-314. Per un contributo più recente sulla storia degli affreschi si rimanda a Agosti/Stoppa 2014, pp. 101-135.

<sup>88</sup> Ivi, p. 268. Come affermò Charles Lock Eastlake nel 1883, gli affreschi della Pelucca collocati tra il vestibolo e nel corridoio d'accesso alla Pinacoteca di Brera erano «among the most attractive features»

Cinque frammenti della Pelucca sono presenti tra le fotografie di Milliet: quello di un *Putto sotto il pergolato* oggi conservato al Louvre, in una fotografia di autore non identificato ma che riporta il timbro di Giraudon e altri quattro tra quelli conservati a Brera ma che oggi non sono esposti al pubblico. Si tratta delle *Fanciulle al bagno*, dette ninfe nella didascalia e il *Mosè orante sul monte Sinai*, e *La raccolta della manna*, fotografate da Montabone e dunque precedenti al 1877 e con probabilità acquistate da Milliet in loco; e l'ultima, anch'essa senza autore, con *La nascita di Adone* [Tav. VII-VIII].

Vi sono poi nel fondo del pittore alcuni soggetti di Luini conservati altrove: l'*Erodiade* degli Uffizi in una fotografia Alinari, presente nei cataloghi fin dal 1873, ma il cui numero in didascalia riconduce al repertorio del 1896<sup>89</sup>, la *Vergine con bambino* del Museo di Napoli e la *Salomè* del Louvre [Tav. IX].

È su Luini che inizia quello scambio reciproco d'impressioni e interessi tra Paul, le sorelle e la madre, gli scrive Louise: «Ton enthousiasme pour Luini est contagieux, nous nous promettons, maman et moi, d'aller l'étudier au Louvre.»<sup>90</sup>.

Il Musée du Louvre nella vicenda di Milliet, come di ogni altro artista parigino, è luogo principe di riferimento e di costante confronto coi grandi maestri del passato: la figura di Luini prende spazio nella storiografia delle opere del museo, ritagliandosi un posto di privilegio grazie al legame col grande maestro Leonardo da Vinci come si è detto in precedenza.

Scrivendo infine Paul a Louise che ha in progetto di recarsi a Padova: «C'est là qu'un nommé Giotto reçut la visite d'un certain Dante Alighieri. Comme j'aurais voulu descendre à la même auberge!»<sup>91</sup>.

---

della Galleria, citato in Agosti/Stoppa 2014, p.p. 113-114. Tra l'altro nell'allestimento della mostra di Palazzo Reale sono state esposte anche due stampe fotografiche di questo soggetto, una di Pompeo Pozzi datata 1864 circa e una Alinari. Entrambe le fotografie sono pubblicate in catalogo a p. 114.

<sup>89</sup> Alinari 1873, p. 92 e Alinari 1896, p. 92.

<sup>90</sup> Lettre de Louise à son frère, La Colonie septembre 1868, in Milliet 1915, p. 356. Come si evince da una lettera della madre, la sorella Louise faceva pratica del disegno presso un maestro, il signor Perin, e proprio nei giorni in cui scrive a Paul, la sorella ha terminato una copia della Loggia di Raffaello, ma non specifica quale. Nelle lettere non conversano solo di arte e disegno ma anche di filosofia. Cfr. Lettre de Louise a son frère, la Colonie, 21 septembre 1868, in Milliet 1915, pp. 354-355.

<sup>91</sup> Lettre de Paul à Louise, Milan septembre 1868, in Milliet 1915, p. 355.





**Figura 5** Cartina d'Italia al tempo del secondo viaggio di Milliet 1868-1869



**Figura 6** Léon Marotte,  
Dessin de Bernardino Luini,  
*Tobie et l'ange*



Noè, d'après Luini.

**Figura 7** J. P. Millet,  
*croquis d'après Luini l'Ivresse de Noè, 1868*



**Figura 8** John Ruskin, copia di  
Bernardino Luini, *Santa Caterina*,  
San Maurizio a Milano, 1875



**Figura 9** Edward Burne-Jones, copia di Bernardino Luini, *Sant'Apollonia e Sant'Agata*, San Maurizio a Milano, 1862

## 2.2 *Milliet a Padova: Giotto, «il pittore più difficile da comprendere» nelle fotografie di Carlo Naya.*

Nei i materiali fotografici di Milliet, tra i più sollecitanti, nell'ottica di individuare le linee di gusto che hanno indirizzato l'artista nella costruzione del suo immaginario fotografico, vi sono le fotografie di Carlo Naya del ciclo di affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni: non solo per il loro numero<sup>92</sup>, ma anche per come oggi si presentano questi oggetti. Molte delle fotografie, infatti, riportano appunti manoscritti intorno al cartone originale montato dal fotografo a supporto della stampa, su cui il pittore ha annotato informazioni inerenti soprattutto i dettagli cromatici delle composizioni giottesche [Tav. X]. Si può forse affermare che quest'azione sugli oggetti fotografici da parte dell'artista, denoti sia la volontà di prolungare la restituzione di conoscenza di queste immagini sul lungo periodo, sia il fatto che, questa precoce riproduzione fotografica degli affreschi di Padova, è un esempio probante di quel deficit della diversa attinicità dei colori, tipico della fotografia al collodio, come già si è accennato in precedenza<sup>93</sup>. Ciò nonostante, le fotografie di Naya erano state ben recensite, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi, dallo scienziato Luigi Borlinetto, che l'anno successivo avrebbe pubblicato il suo *Trattato generale di fotografia*: in merito alla riproduzione fotografica dei dipinti e dei disegni, Borlinetto non dà molte indicazioni, ma si sofferma soprattutto sull'utilità delle applicazioni scientifiche della fotografia, come strumento di supporto alla meteorologia,

---

<sup>92</sup> Si tratta infatti di trentasette soggetti sui cinquantanove ripresi dal fotografo.

<sup>93</sup> Tali risultati evidenti nei negativi al collodio, non furono risolti ma piuttosto accentuati con l'introduzione della gelatina al bromuro d'argento, che se da un lato garantiva un'agilità maggiore nello svolgimento del lavoro di ripresa, vedeva la gamma dei grigi più ridotta e contrastata. Questi problemi furono tendenzialmente risolti tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento, con l'introduzione delle emulsioni ortocromatiche e poi pancromatiche. Cfr. Filippin 2011, p. 227.

Nonostante il progresso tecnologico di fine secolo che introdurrà le lastre ortocromatiche, quello della resa fotografica del colore resterà un tema scottante ancora per tutta la prima parte del Novecento, tanto che, come testimoniano le raccolte fotografiche degli storici dell'arte che si servirono della fotografia come privilegiato termine di paragone per lo studio delle opere (pensiamo anche solo a Berenson, Venturi, Zeri), si tratta in larghissima parte di fotografie in bianco e nero, poiché la trasposizione delle tinte risultava molto fuorviante. Edgar Wind affermava che la resa a colori dei dipinti era così primitiva che era meglio basarsi su riproduzioni in bianco e nero: «Poiché la normale lastra fotografica è sensibile a una gamma di sfumature più ampia di quelle che si possono registrare a colori, la miglior riproduzione in bianco e nero di un Tiziano, un Veronese o di un Renoir è paragonabile a un'accurata trascrizione per pianoforte di una partitura per orchestra, mentre la stampa a colori, con alcune eccezioni, è come un'orchestra ridotta, con tutti gli strumenti fuori tono», cfr. Wind 2007, p. 199.

all'astronomia, alla medicina, perfino alla giustizia, mentre ben pochi accenni erano stati fatti ai problemi della riproduzione delle opere d'arte <sup>94</sup>.

Naya aveva avuto il permesso di eseguire le fotografie dagli originali nella Cappella da Giuseppe Malipiero, custode e fittavolo dei Gradenigo, i quali si risentirono molto dell'accaduto e dettero l'ordine di non permettere più a nessuno di trarre copie fotografiche degli affreschi: questo rifiuto nei confronti della riproduzione fotografica non si sa se fosse dovuto al timore che la fotografia fosse in grado di mettere in luce il cattivo stato in cui versavano le pitture, o se, in un'eccessiva presa di coscienza di tale condizione, eredi e proprietari non volessero interferenze esterne su un'opera che stava acquisendo sempre maggior fama internazionale<sup>95</sup>.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, molto fervore si creò attorno alla Cappella degli Scrovegni, in merito alle pessime condizioni di conservazione degli affreschi<sup>96</sup>: l'interesse per la questione passò i confini arrivando fino a Londra, dove personalità afferenti alla Arundel Society addirittura presero contatti con i proprietari per comprare gli affreschi e trasferirli in Inghilterra, così da salvaguardare i capolavori<sup>97</sup>. A Londra ci furono due occasioni in cui comparvero delle riproduzioni: dei disegni tratti dagli affreschi, in un libro di Maria Callcott nel 1835<sup>98</sup> e più importante, il testo pubblicato dalla Arundel Society tra il 1853 e 1860, che oltre ai testi di Ruskin conteneva 38 xilografie e un'acquaforte<sup>99</sup> [Fig. 10].

Nonostante la continuità di successo di Giotto nei secoli, la storiografia si era assestata sulle medesime considerazioni sul pittore e molte delle sue opere erano state dimenticate: è stato calcolato che delle 1127 opere edite tra il 1800 e il 1865 che trattano dell'opera di Giotto, soltanto 15 hanno per soggetto la Cappella dell'Annunziata, mentre

---

<sup>94</sup> Borlinetto 1868; Borlinetto 1867.

<sup>95</sup> Filippin 2011, p. 227.

<sup>96</sup> Nel 1857 Cavalcaselle aveva sollecitato l'intervento di restauro nella Cappella degli Scrovegni. La relazione è citata in Levi, 2011, p. 6 nota 31 .

<sup>97</sup> Filippin 2009b, p. 20. Vedi anche Filippin 2009a e 2011.

<sup>98</sup> Per il testo di Maria Callcott citato da Filippin, si veda Callcott 1835.

<sup>99</sup> Ruskin 1854, citato in Filippin 2009b, p. 29 nota 22. Le illustrazioni che riportiamo sono tratte dall'edizione del 1900.

alcuni testi importanti la ignorano o ne trattano sommariamente<sup>100</sup>. Molto influente nel donare nuovo lustro alla Cappella fu il testo di Selvatico del 1836<sup>101</sup>, mentre un riscontro sulle guide turistiche italiane e internazionali, porta a una sintetica conclusione per cui: gli italiani la prendono in dovuta considerazione, i francesi oscillano tra interesse e netto distacco e gli inglesi, che per primi vi si appassionano, mostrano un vivo interesse<sup>102</sup>. Questo vivo interesse anglosassone per gli affreschi giotteschi di Padova è manifestato nella più diffusa guida turistica, l'*Handbook* di Murray, dov'è riportata in tono appassionato una dettagliata descrizione delle singole scene e la spiegazione delle allegorie<sup>103</sup>.

Ad ogni modo per valutare gli interventi, il comune di Padova istituì una commissione di esperti, di cui faceva parte il pittore Antonio Sorgato: nell'agosto del 1863 Sorgato presentò un progetto per la copia in acquerello degli affreschi padovani degli Scrovegni e quelli del Mantegna degli Eremitani. La motivazione del pittore, fu quella di tentare di salvare almeno la memoria visiva dei cicli pittorici e qualche mese dopo un altro pittore, Giovan Battista Lago, presentò una proposta simile<sup>104</sup>.

Secondo Filippin non è chiaro invece il criterio che spinse Naya nelle scelte dei riquadri da fotografare, le cui riprese concluse nell'ottobre del 1865, numerando i negativi dall'1 al 59, rispettavano la disposizione dei dipinti sulle pareti della Cappella: la campagna fotografica è datata a più riprese 1863-1864 oppure 1869-1870, e la motivazione è che Pietro Selvatico, in qualità di vicepresidente della Commissione Conservatrice de' Pubblici Monumenti, avrebbe incaricato il valente fotografo di una campagna prima e dopo il restauro, indirizzando così le motivazioni del Naya a scopi di tutela<sup>105</sup>. Sempre

---

<sup>100</sup> Filippin 2009b, p. 21. Tra i testi importanti rammenta l'*Histoire de l'Art* di Séroux d'Agincourt che non la cita proprio e *Italienische Forschungen* di Rumohr che nel 1827 scrive che gli affreschi sono ingiudicabili dato il pessimo stato in cui vertono. Per la fortuna critica di Giotto vedi anche Santi 2009.

<sup>101</sup> Selvatico 1836.

<sup>102</sup> Filippin 2009b, p. 22.

<sup>103</sup> Murray 1842 citata in Filippin 2009b, p. 22. Come ricorda Filippin, in Italia l'attenzione per Giotto fu veicolata dai festeggiamenti per il sesto centenario della nascita di Dante nel 1865, e anche aggiungiamo dalla precedente riscoperta del suo ritratto ad opera di Giotto nel palazzo del Podestà a Firenze, di cui abbiamo accennato nel capitolo precedente.

<sup>104</sup> Filippin 2009b, p. 22.

<sup>105</sup> Ibidem.

secondo la studiosa i dati a disposizione non sono sufficienti per avallare questa tesi, ma anzi si conferma ancor più lo spirito commerciale di Naya, sospinto dalle logiche del mercato a soddisfare richieste che ormai conoscitori e viaggiatori potevano avanzare in merito al reperimento di riproduzioni di determinate opere, piuttosto che mosso da uno spirito di documentazione volto alla tutela del patrimonio<sup>106</sup>. È invece documentato l'incarico di fotografare i pezzi d'intonaco che sarebbero stati tolti, da parte della Commissione conservatrice, su consiglio del Selvatico, nell'ottobre del 1869 e nel 1871. In questa seconda tranche d'interventi si decise che, poiché non era possibile tenere rapporto di tutti i pezzi che Botti intendeva staccare, se ne sarebbe tratta giornalmente fotografia, sempre affidando il lavoro a Naya - «unico abile nelle province venete»; la sua campagna fotografica fu la prima del ciclo giottesco e una delle prime, realizzate su originali nel Veneto<sup>107</sup>.

Nel febbraio del 1868, Guglielmo Botti presentò il suo progetto di restauro che sarebbe stato eseguito tra il 1869 e il 1871: di fatto Paul, arrivando a Padova alla fine del settembre del 1868, ebbe modo di vedere gli affreschi subito prima dell'intervento conservativo e dunque nello stato in cui erano stati immortalati dall'obiettivo di Carlo Naya. Scrive Paul a proposito della tappa padovana: «Je reste là pendant des heures dans une sorte d'extase, et il me semble que Giotto vient s'asseoir près des moi, en silence, et qu'il me prend par la main. Mais je suis bientôt dérangé de mes rêves par quelque visiteur imbécile, curieux et pressé, qui veut avoir tout vu en un quart d'heure et qui s'en va sans avoir rien compris. Les anglais admirent de confiance : leur guide leur dit d'admirer. Les Français sont plus sots, ils blaguent Giotto: «Voyez donc ces Chinois-là.

---

<sup>106</sup> È invece documentato l'incarico di fotografare i pezzi d'intonaco che sarebbero stati tolti, da parte della Commissione conservatrice, su consiglio del Selvatico, nell'ottobre del 1869 e nel 1871. In questa seconda tranche d'interventi si decise che, poiché non era possibile tenere rapporto di tutti i pezzi che Botti intendeva staccare, se ne sarebbe tratta giornalmente fotografia, sempre affidando il lavoro a Naya. Ivi, p. 24.

<sup>107</sup> Filippin 2011, p. 226. La scarsa fortuna critica del luogo faceva sì che le riproduzioni degli affreschi di Giotto fossero esigue: oltre agli acquerelli del Sorgato, c'erano i disegni che cita Selvatico nel suo testo *Storia estetico critica delle arti del disegno*, per mano degli allievi di un certo professor Perfetti, *Ibidem*. Per il testo di Selvatico si veda: Selvatico 1852-1856. Possiamo con ampio margine affermare che il Perfetti di cui parla Selvatico fosse il professore d'incisione dell'Accademia di Belle Arti di Firenze che abbiamo visto essere stato curatore dell'opera incisoria a stampa della stessa galleria dell'Accademia nel 1845, e a cui partecipò anche Selvatico per il testo sulla Apparizione della vergine a San Bernardo e quattro santi di Giotto.

Quelles grimaces! Ils ont l'air de rire au lieu de pleurer. Sont-ils laids! Sont-ils laids” – Et moi de répliquer tout bas : Sont-ils bêtes!»<sup>108</sup>.

A parte il riferimento alla rapidità della visita da parte dei visitatori (che molto ricorda quelli odierni), il commento di Milliet mostra il verificarsi in una circostanza quotidiana, quella di visitatori non necessariamente colti, un sentire nei confronti dei pittori medievali ben concorde con lo stato della critica d'arte dell'epoca, in cui si denota lo scarto di gusto tra gli inglesi, tra i primi a riportare in auge la pittura del Trecento, e appunto i francesi così allibiti di fronte ai volti della cappella dell'Arena da burlarsi del grande maestro. Milliet è così convinto della grandezza della pittura di Giotto, soprattutto nell'espressione dei sentimenti, che fantastica di suggerire al conte de Nieuwerkerke (direttore des beaux arts) di acquistare la cappella allora in vendita: «La chapelle de l'Arena est à vendre. Toujours naïf»- scrive ancora alla sorella, alla quale racconta che il municipio di Padova offre centomila franchi, ma che ce ne vorranno dieci volte di più e aggiunge: «notre pauvre Louvre» si farà scappare l'occasione.

«Je voyais déjà la chapelle de Giotto transportée dans la grand cour du Louvre. L'opération ne serait pas facile, mais je ne la crois pas impossible. Et dire qu'il ne se trouvera pas un amateur intelligent pour m'envoyer deux cents mille francs!»<sup>109</sup>.

E così fece: il giorno stesso scrisse a Nieuwerkerke informandolo della rara occasione di acquistare la piccola chiesa affrescata da Giotto, pittore che avrebbe molto desiderato di veder rappresentato così splendidamente al Louvre. Per legittimare il suo entusiasmo, lascia parlare una voce autorevole, citando il contributo di Augustin Joseph du Pays: «Cette chapelle est un des monuments les plus précieux de l'art de la peinture. C'est ici, ainsi qu'à l'Église Saint-François d'Assise, qu'il faut étudier le grand initiateur de l'art moderne»<sup>110</sup>. Non seguì risposta da parte del futuro direttore del Louvre, ma è comunque interessante rilevare il pensiero del pittore nel figurarsi i cicli di affreschi

---

<sup>108</sup> Ibidem.

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> La citazione di du Pays è tratta dal suo *Itinéraire descriptif*, cfr. Pays 1855, p. 164, in Lettre de Paul à M. le Directeur des Beaux Arts, 30 septembre 1868, in Milliet 1915, p. 358.

In una lettera a Paul, del dicembre dello stesso anno, la madre lo informa di aver trascorso assieme alla sorella Louise, una serata in compagnia di Monsieur Gleyre e di averlo messo al corrente della vicenda della cappella padovana e di avergli anche parlato delle fotografie ricevute, cfr. Lettre de Madame Milliet à son fils, Paris décembre 1868, in Milliet 1915, p. 383.



padovani come adatti ad arricchire le collezioni del Louvre; d'altra la pittura ad affresco era proprio il genere di opera che mancava nel grande museo, centro nevralgico della didattica dell'arte in Europa<sup>111</sup>.



**Figura 10** Giotto *Il bacio di Giuda* Padova Cappella degli Scrovegni, fotoincisione, 1900.

---

<sup>111</sup> Prosegue Milliet nella lettera: «Pillées par Overbeck, ces fresques ont été religieusement étudiées par Ingres et par Flandrin qui n'ont pas dédaigné d'y faire de larges emprunts», Ibidem.

La questione dello studio, “il faut étudier” come ha scritto anche du Pays, è un'espressione ricorrente in Milliet: non descrive per lettera i capolavori di Donatello e Mantegna visti sempre a Padova perché «j'ai préfère les étudier le crayon à la main», cfr. Lettre de Paul à sa mère, Padoue septembre-octobre 1868, in Milliet 1915, p. 357-358. Affronteremo in seguito la problematica dell'affresco come lacuna da colmare nel *parterre* universale della pittura, parlando del progetto di Charles Blanc del Musée des copies, già attivo dal 1863.

### 2.3 *Paul Milliet e il suo gusto ‘inglese’ per i Primitivi italiani*<sup>112</sup>.

In una lettera inviata da Padova alla sorella Louise, Milliet descrive così il personale slancio nei confronti di Giotto: «Si je t’ai donné l’envie de connaître Luini, combien je désire plus encore que nous revenions ensemble étudier Giotto. C’est un génie d’une bien autre portée, comme élévation morale et comme profondeur d’expression. Peut-être est-il plus difficile à comprendre sans étude préalable, parce qu’il est plus loin de nous. Il a des faiblesses et des ignorances, mais comme on oublie facilement tout cela, quand on est arrivé à l’entendre. Giotto me fait penser au petit Jésus endormi de la *Vierge au Voile* de Raphaël: il a toute la grâce e l’enfance, avec une gravité sereine, et je ne sais quoi de devin»<sup>113</sup>.

In questa fase del viaggio, Paul è frequentemente in contatto con la sorella Louise, che seguendo il suo consiglio si è recata al Louvre dove sta affrontando la copia della figura di Gesù dell’*Adorazione dei magi* del Luini. Scrive la giovane a proposito delle impressioni che le sono arrivate da Padova: «Tu nous fais bien envie avec tes descriptions des fresques de Giotto, il me semble les voir, ce doit être bien beau ... Ton enthousiasme n’est pas partagé par Fernand. Il prétend que ton imagination te fait voir des tas de choses auxquelles le peintre n’a jamais pensé. Il ne comprend pas le plaisir qu’on peut trouver à contempler de pareils griffonnages»<sup>114</sup>.

E continua nella lettera successiva: «Nous avons reçu la fameuse caisse. Tu dois t’être ruiné en photographies. Tant mieux! Tu nous reviendras plus vite. Tout cela m’a paru bien beau, mais ce que j’aime le mieux ce sont tes dessins. Je crois que M. Perrin en sera joliment content. Les allégories de Giotto m’ont beaucoup plu, quoique elles ne soient pas toutes très claires: la Prudence est assise à un comptoir et regarde sa montre? Je ne

---

<sup>112</sup> Ho definito “inglese” il gusto di Paul per i pittori medievali, perché storicamente è alla critica inglese che si attribuisce il maggior interesse nella loro riscoperta, anche se come sosteneva Previtali nel testo del 1964, punto di vista riportato da Haskell nel testo *Riscoperte nell’arte*, il merito di questa rivalutazione va agli italiani stessi prima che agli inglesi, ai francesi e tedeschi. Furono gli storici italiani che, da Muratori in poi, ispirati dal patriottismo, misero in luce quegli argomenti poi sviluppati nella prima metà del XIX secolo. Secondo Haskell, gli altri paesi Europei, debbono la conoscenza dei primitivi italiani alla monumentale e illustrata Storia dell’arte di Séroux d’Agincourt (iniziata nel 1779 e pubblicata nel 1811). Cfr. Haskell 1982, pp. 81-82.

<sup>113</sup> Lettre de Paul à Louise, 30 Septembre 1868, in Milliet 1915, p. 357.

<sup>114</sup> Lettre de Louise à son frère, Paris, 7 octobre 1868, in Milliet 1915, p. 359.

vois pas ce qu'elle a de prudent. L'Imprudence est un sauvage ventru tenant une masse, je ne vois pas ce qu'il a d'imprudent.»<sup>115</sup>.

Louise ha sotto gli occhi, le fotografie degli Scrovegni di Carlo Naya che Paul le ha inviato<sup>116</sup>, il suo incontro con Giotto avviene dunque attraverso le riproduzioni fotografiche e non tramite la contemplazione dal vero della sua opera e subito esprime il suo sconcerto per alcune scelte iconografiche sulla rappresentazione delle allegorie [Tav. XI-XII]. In sostanza, ciò che ci preme porre in evidenza è il fatto che, in questo caso specifico, arriva prima la visione della riproduzione fotografica che dell'opera dal vero, e questo, assieme alle dettagliate descrizioni di Paul, è motivo di grande suggestione per le sorelle dilettanti d'arte. Anche il fratello Fernand manifesta la sua incomprensione per la passione di Paul, per il piacere che prova nel contemplare «dei simili scarabocchi». Chissà che la resa delle immagini non abbia influito sull'impressione scaturita dalla loro visione.

In effetti, lo slancio di Paul nei confronti della pittura medievale non era consueto nella cultura francese, che giungerà ben più tardi a una sostanziale riscoperta dei Primitivi<sup>117</sup>. Ciò non vuol dire che fossero sconosciuti agli storici e che questi non abbiano contribuito sul piano critico e storiografico alla loro rivalutazione ma, rispetto al protagonismo di cui godettero nella cultura inglese dell'Ottocento, grazie innanzitutto a John Ruskin, ebbero uno spazio più defilato in ambito francese, dove si dovrà aspettare invece l'inizio del Novecento perché avvenga un solido recupero: «Avant 1800 les tableaux des primitifs n'ont guère d'histoire», scriveva André Chastel nella prefazione al catalogo della mostra *De Giotto à Bellini, les primitifs italiens dans les musées de France*,

---

<sup>115</sup> Lettre de Louise à son frère, Paris octobre 1868, in Milliet 1915, p. 359.

<sup>116</sup> Come conferma la risposta di Paul: «Tu me demandes des explications sur les Allégories de Giotto dont je t'ai envoyé les photographie», e prosegue con una lunga descrizione iconografica della Prudenza, Follia, Giustizia e Ingiustizia.

<sup>117</sup> Come ricorda Haskell a proposito del viaggio a Parigi di Friedrich Schlegel, nel 1802, che si recò al Louvre proprio con l'intento di guardare con favore l'arte "primitiva": «Schlegel era uno dei rarissimi visitatori del Louvre che dedicassero molta attenzione a dipinti del genere», a parte Perugino che rappresentava un'eccezione, in quanto maestro di Raffaello, vi era una sorta di indifferenza per i "primitivi" italiani. Cfr. Haskell 1982, pp. 57-58. Da notare che a inizio Ottocento, si considerano tra i "primitivi" anche gli artisti del Quattrocento.

curata da Michel Laclotte nel 1956<sup>118</sup>. E proseguiva: «Les états de collection, les ventes, les chroniques, permettent de suivre les vicissitudes des Raphaël, des Corrège ou des Véronèse avec une certaine précision, mais non celles des Botticelli, des Cosmé Tura ou des ‘giottesques’. Peu regardés, peu recherchés, ils étaient en marge des préoccupations des gens de goût»<sup>119</sup>.

In effetti, i primitivi italiani furono una novità museografica per il Louvre a inizio Ottocento, entrando nelle collezioni grazie alle spoliazioni e acquisizioni delle campagne di Dominique Vivant Denon in Italia: c'è da dire però che il concetto stesso di pittura primitiva risultava all'epoca alquanto confuso, e ne è una dimostrazione l'esposizione allestita nel 1814 dallo stesso Vivant Denon, nella quale molti degli artisti presentati oggi non sarebbero collocati tra i primitivi; la mostra del 1814, li presentò al pubblico come tali, ma il catalogo che elencava le opere esposte appare più come un *mélange* di dipinti di varia epoca<sup>120</sup>. La mostra di Denon esponeva nel Salon Carré del Louvre ventitre opere di “écoles primitives”, dove, accanto alla *Vergine in maestà* di Cimabue o al *San Francesco di Assisi* di Giotto, erano collocate opere di Albertinelli, del Bronzino, di Luca Cambiaso, e del Pontormo, solo per citare alcuni esempi: potendo presentare al pubblico dipinti non solo di diversi generi artistici, ma anche di diverse provenienze, assemblando quadri di scuola tedesca, olandese, italiana, si presentava più che altro come l'ostensione del bottino di guerra<sup>121</sup>.

L'operato di Vivant Denon, influenzò enormemente la politica culturale dell'Impero, quando diventando direttore del Musée Napoléon nel 1802, gli si offrì la possibilità di riorganizzarlo e plasmarlo nell'istituzione più prestigiosa d'Europa: l'azione di rinnovamento iniziò nel 1803 con una nuova presentazione di opere di Raffaello entrate

---

<sup>118</sup> André Chastel 1956, p. VII.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> L'intera vicenda di Dominique Vivant Denon, riguardo alla direzione del museo e alle campagne di spoliazione condotte in Italia durante le campagne napoleoniche, è stata ricostruita in occasione di una mostra presso il Louvre e pubblicata in Rosenberg/Dupuy 1999.

<sup>121</sup> Leggendo l'elenco delle opere esposte non sembra che questa esposizione avesse in sé velleità critiche nei riguardi delle opere e degli autori presentati, tuttavia, secondo Monica Preti Hamard che ne ha ricostruito la genesi, rivelò il metodo e il progetto che Vivant Denon aveva in mente per il museo cfr. Preti Hamard 1999. Nel catalogo, Preti Hamard ha pubblicato anche la Liste des œuvres de l'exposition des “écoles primitives” en 1814, pp. 508-510.

in collezione grazie alle recenti conquiste<sup>122</sup>. Ciò che è necessario tenere a mente è che lo scopo primigenio della riorganizzazione delle collezioni, all'epoca era quello di colmare le loro lacune e una delle azioni più interessanti che furono fatte per far entrare al museo quei pezzi rappresentativi dei "primi tempi della pittura" fu la lista di dipinti delle gallerie Fiorentine e delle città toscane, redatta dal secrétaire A. Lavallée (1796-1802) tra il 1796 e 1802: «Il ne s'agit pas de transporter l'ensemble des tableaux cités de la Toscane à Paris, mais que l'on choisisse parmi eux les plus capitaux et les mieux conservés des maîtres que y sont dénommés, de manière à pouvoir en former une suite chronologique qui montre l'origine et les progrès de la peinture depuis sa Renaissance sous Cimabue jusqu'à nous jours»<sup>123</sup>.

L'elenco di Lavallée comprendeva così opere da Cimabue a Leonardo da Vinci, ma anche dipinti della scuola senese che iniziava ad essere conosciuta ma non era rappresentata al museo. L'entrata progressiva dei pittori primitivi al Louvre va di pari passo con la critica d'arte che contribuì a influenzare la politica delle acquisizioni: in particolare, nel 1808, furono pubblicate a Parigi le *Considerazioni sullo stato della pittura nei secoli che precedettero Raffaello* di Jean-Alexis-François Artaud de Montor, testo che precedeva il catalogo della sua collezione<sup>124</sup>.

Monica Preti Hamard ricorda che già Giovanni Previtali, aveva affermato che Artaud de Montor, ma anche l'Ottley, Léon Dufourny e il Wicar, dovevano aver ricevuto una certa spinta a collezionare primitivi, dall'esempio di Sérour d'Agincourt, residente a Roma nel 1792<sup>125</sup>.

Gli eruditi francesi del primo Ottocento non ignorarono dunque questo periodo storico, anzi, come mostrano i contributi degli anni Trenta di Rio e Montalambert<sup>126</sup>, i Primitivi

---

<sup>122</sup> Le successive conquiste si svolsero nelle campagne di Parma (1803-1804), Germania (1806-1807) e Austria (1809), e decisiva fu la missione nel 1811 in Italia, cfr. Preti Hamard 1999, p. 226.

<sup>123</sup> Per la citazione cfr. Preti Hamard 1999, p. 227.

<sup>124</sup> Ivi, p. 228.

<sup>125</sup> Previtali, ben evidenzia la forte connessione che esisteva già nel Settecento tra collezionisti e studiosi e a quest'ultimi spetta il primato della comprensione dei valori dell'arte medievale: scrive a proposito che è abbastanza logico che in prima istanza sia stata l'erudizione e non la sensibilità di gusto a riscoprirla, d'altronde è logico che fossero gli studiosi i primi a riconoscerne il valore. Cfr. Previtali 1964, pp. 234-235 e Preti Hamard 1999, p. 228.

<sup>126</sup> Previtali attribuisce a Paillot de Montambert (1771-1849) il primato della nuova tradizione critica, ben prima di Ruskin: «Se vogliamo trovare a Paillot de Montambert delle analogie veramente calzanti,

italiani furono oggetto di testi che si considerano capisaldi della storiografia francese che hanno contribuito alla riscoperta dell'arte medievale<sup>127</sup>. L'attitudine della scuola di Ingres per i Primitivi, andava di pari passo con quella sviluppata dai Nazareni a Roma, dove mentre gli accademici prendevano ispirazione dai grandi maestri del passato, Raffaello, Tiziano, Veronese, Correggio fino ad Annibale Carracci e Guido Reni, senza una precisa preferenza ideologica, il movimento purista d'ispirazione nazarena guardava programmaticamente solo all'arte dei primitivi, da Giotto a Masaccio fino a Beato Angelico e poco oltre, al massimo fino al Raffaello giovane<sup>128</sup>.

Un ruolo importante, per l'affermarsi del gusto per l'arte medievale, fu sicuramente rivestito dal collezionismo privato e dal mercato che lo alimentava, che già aveva preso le mosse nel Settecento. Come ha scritto Previtali, è soprattutto nel secolo successivo che a mano a mano si sostituisce la figura del collezionista-erudito (Borgia, D'Agincourt ecc.) con quella del collezionista-dilettante, politico-diplomatico (Fesch, Cacault, Artaud de Montor), e le condizioni perché queste collezioni si creino sono dettate dagli studi contemporanei e dal loro apprezzamento verso l'arte medievale<sup>129</sup>.

Accanto all'arricchimento delle collezioni pubbliche, si è detto che anche un certo collezionismo privato si mosse in direzione delle scuole più antiche: tra questi ricordiamo la collezione del cardinal Fesch, che ancora quando era a Roma, nel 1815,

---

dobbiamo rivolgerci agli anni dopo il '30 ed a quegli storici (che non è nostra intenzione esaminare) come il Rio in Francia o il Selvatico in Italia, portavoci di una critica che troverà all'estero, nei vari Lindsay o Ruskin, i rappresentanti più validi, ma che non mancherà di seguaci nemmeno in Italia, dal Laderchi, al Minardi, al Facciolati-Sergi», cfr. Previtali 1964, p. 183, citato in Tucker 2000, p. 357.

Al contrario del disinteresse di Previtali per Ruskin, Lionello Venturi decreta la maggiore influenza per la fortuna dei Primitivi: «La fortuna attuale dei primitivi negli studi di Storia dell'Arte, nelle collezioni private e nei salotti internazionali, non è dovuta né a Rumohr, né a Rio né a Selvatico: è dovuta a Ruskin», cfr. Venturi 1926, p. 182, citato in Tucker 2000, nota 1, p. 368.

<sup>127</sup> Un esempio tra i più influenti è quello degli studi di Alexis-François Rio, tra cui *De l'art chrétien*, edita a Parigi nel 1836: Rio, che aveva aderito agli ideali di arte religiosa proclamati da Ingres e dai suoi allievi, ricercava nella pittura medievale gli elementi mistici e religiosi, che in Beato Angelico trovarono il modello ideale. Cfr. Rio 1836.

<sup>128</sup> Bon Valsassina 1998, p. 108.

<sup>129</sup> Afferma così Previtali, che riguardo al collezionismo dei primitivi se ci fu tra Italia e Francia, fu perché si trattava di “rendere europeo un fenomeno che in Italia era già diffuso da circa cinquant'anni”, di divulgarne la conoscenza e indurre di conseguenza al suo apprezzamento: “se le armate napoleoniche i primitivi se li porteranno addirittura a casa, nelle carrette reggimentali, ciò potrà avvenire soltanto perché gli Zanetti e gli Affò, i Della Valle e i Lanzi, avevano rese nuovamente preziose, coi loro studi, quelle vecchie “assi”; sicché è solo in un secondo tempo che in Francia si segue l'esempio degli Uffizi (anteriore al 1770) nel dedicare, nei pubblici musei, sale apposite ai primitivi”. Cfr. Previtali 1964, pp. 236-237.

vantava la presenza di dipinti del Quattrocento, anche se questa non arrivò a Parigi ma finì ad Ajaccio, dove ancor oggi vi è un museo dedicato<sup>130</sup>. Un esempio di collezionismo che segue l'indirizzo delle scuole più antiche a Parigi è quello della collezione del conte James-Alexandre Pourtalès-Gorgier (1776-1855), che fu poi smembrata nel 1865: finanziere svizzero di origini francesi, aveva riunito nel 1799 una collezione di dipinti antichi e moderni, che divenne poi una delle più importanti nella Parigi degli anni Quaranta dell'Ottocento, composta da 320 quadri di varie scuole<sup>131</sup>.

Un altro veicolo per la fortuna dei Primitivi, fu la passione che artisti che soggiornarono in Italia nel primo Ottocento, quali Ingres, Granet, Fabre, ebbero per i fondi oro, alcuni tra loro, acquistarono anche dei pannelli italiani che ritroviamo nei musei cui hanno legato i loro patrimoni.

Ciononostante, come dimostra l'affermazione di Chastel, in occasione della mostra del 1956, l'arte dei primitivi doveva aver subito uno scarto tra la sua legittimazione in ambito critico, storiografico e artistico (in specifici movimenti), e il gusto generale per l'arte e ancor più in ambito accademico, dove per gran parte dell'Ottocento non si guardò alla pittura medievale come modello, ma anzi, come avveniva nell'ambito dell'accademia romana, si imponeva di restare concentrati sul confronto con i grandi maestri del cinquecento e si proibiva quello con l'arte dei secoli precedenti alla grande fioritura del Rinascimento<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Sulla collezione Fesch e sul gusto per la pittura italiana attorno al diciannovesimo secolo si è tenuto nel 2005 un convegno ad Ajaccio che ha portato alla luce anche una pubblicazione fondamentale per il tema della diffusione e fortuna dei primitivi tra Italia e Francia, cfr. Costamagna et al. 2005. Per altri esempi di collezionismo di pittori Primitivi in Francia si rimanda al contributo di Secherre 2003, pp. 21-31.

<sup>131</sup> Langer 2005. Quando la collezione di Pourtalès fu venduta a Parigi nel 1865, fu recensita sulla «Gazette des Beaux Arts» da Emile Galichon, nella collezione figuravano opere di Beato Angelico, Filippo Lippi, Piero della Francesca, Botticelli, cfr. 1865, pp. 5-19. In occasione della vendita della collezione fu pubblicato un catalogo fotografico a cura delle edizioni Goupil, cfr. Souvenir de la Galerie Pourtalès, reproduction d'antiques, Tableaux et Objets d'art les plus remarquables de la collection du Comte de Pourtalès-Gorgier: James-Alexandre de Pourtalès, volume grand in-folio comprenant 63 planches, prix de vente 300 francs. Photographe non identifié. La vente eut lieu en février 1865.

<sup>132</sup> A proposito delle disposizioni di Villa Medici per i *pensionnaires*: «Principalement a fin qu'ils ne puissent pas être soumis à l'influence néfaste d'autres traditions artistiques, les primitifs à Sienne ou à Florence, par exemple, les coloristes à Venise, ou pire encore, aux exemples proscrits des l'école du Nord, Flandres et Hollande, ou du Sud, comme l'école espagnole. L'artiste académique était un artiste sédentaire, rivé en un lieu unique, Rome, qui était assimilé dans la doctrine académique au centre et à l'origine de l'art.», cfr. Bonnet 2014 p. 20.

Non è infatti da sottovalutare, la libertà che Paul ebbe di viaggiare in giro per l'Italia a suo piacimento, di inventare il suo personale *Grand Tour*, soprattutto in merito al periodo trascorso a Roma frequentando Villa Medici, come vedremo in seguito.

Ne è ulteriore riprova lo scarto che si manifestò al Louvre, tra l'ingresso delle raccolte di Vivant-Denon che comprendevano anche pezzi medievali e l'attenzione che invece l'organo ufficiale di diffusione dell'immagine del museo, la *chalcographie*, ebbe nei confronti degli oggetti medievali esposti nelle sale del museo.

Nessuno dei dipinti esposti nella mostra di Vivant-Denon del 1814, furono incisi dalla *chalcographie* prima del 1880 e dopo questa data fu tradotta la *Pala Barbadori* di Filippo Lippi: ciò significa che il primo nucleo di opere antecedenti al Cinquecento, rimase "inedito" dal un punto di vista dell'immagine riprodotta, per tutto il secolo XIX<sup>133</sup>. E anche la fotografia ufficiale del Louvre, nella produzione della Maison Braun trattò inizialmente con un certo distacco le opere dei Primitivi italiani: il primo catalogo generale del 1881, dedica infatti la maggior parte delle riproduzioni sulla collezione dei dipinti a opere di artisti del Cinque e Seicento, e anche quello successivo, edito nel 1887, dedicherà spazio alle opere del Tre e Quattrocento con una certa parsimonia<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> Ci riferiamo con quest'affermazione, unicamente all'attività pubblica della *Chalcographie* (fondata nel 1796), che dipendeva dalla direzione del museo. Le commissioni in merito alla traduzione dei capolavori erano dunque statali e contribuivano a delineare una sorta di 'gusto ufficiale' per l'arte, scaturito dalle politiche museali e culturali del Louvre. Come sostiene Jean-Gerald Castex, odierno conservatore della *Chalcographie*, con cui si è avuto un ricco scambio di vedute su tali argomenti, la calcografia del Louvre si pose come un "miroir du goût", in cui la diffusione dell'immagine di determinate opere a scapito di altre dipendeva dalla volontà stessa del museo.

L'incisione della Pala di Lippi è un'acquaforte e bulino di Houssolier, n. 6085 nel catalogo della *chalcographie*. Cfr. Angoulvent 1933.

<sup>134</sup> Riportiamo qui soltanto un primo riscontro numerico dall'analisi dal catalogo del 1887: nello specifico i pittori italiani di opere del Louvre sono dunque ventinove con 69 opere fotografate. Per quanto riguarda la cronologia dei dipinti, si dimezzano le opere del '500 che passano da 97 a 39 esemplari, diminuiscono di poco quelle fiorentine, da 34 a 23, crollano quelle del 600, da 32 a 5, mentre non è presente nessun dipinto del XIII e XIV secolo né del Settecento. Cfr. Adolphe Braun 1887.

Per quanto riguarda le tavole di Giotto ad esempio, si dovrà attendere ancora il catalogo del 1896, cfr. Braun 1896, pp. 271-272.

Sarà con la guida illustrata delle sale di pittura del museo, edita da Gaston Braun nel 1913, che i Primitivi godranno di uno spazio dedicato nella pubblicazione: la pubblicazione si presenta come una guida vera e propria composta dalle mappe delle singole sale a cui corrispondono secondo una sequenza numerica gli elenchi delle opere, tra le quali alcune sono state inserite nel testo con riproduzioni fotomeccaniche. È così che tra le pagine della guida di Braun si trovano riprodotte le fotografie de *La vergine con bambino* di Giotto, il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino* di Benozzo Gozzoli e la *Vergine in maestà* di Cimabue, cfr. Braun 1913.

In effetti, proprio a quell'epoca era in corso una seconda riscoperta dei Primitivi come l'ha definita Enrico Castelnuovo: quando in pratica all'inizio del Novecento furono dedicate ai pittori medievali alcune mostre, tra cui quelle del 1904 a Marsiglia, a Siena e a Londra; una nuova riscoperta a cui contribuirono



Sulle campagne fotografiche della Maison Braun ebbe un ruolo di grande influenza il critico d'arte Paul de Saint-Victor, che fu loro consigliere in merito alla selezione del patrimonio dal 1867 sino alla sua morte avvenuta nel 1881<sup>135</sup>.

In buona sostanza, potremmo definire la fortuna dei primitivi italiani a Parigi “*une fortune particulière*”, poiché l'ambivalente significato di particolare e privato del termine francese, ben si presta a definire gli interessi che intercorsero tra i vari ambiti del contesto culturale e i canali ufficiali del gusto anche attraverso l'industria fotografica: la prospettiva storica pone una visuale su due piani paralleli tra gli orientamenti della conoscenza (storiografia, museologia, collezionismo) e quelli della divulgazione dell'arte al grande pubblico, che si apprestava a divenire turismo di massa.

Questa lunga digressione è servita a porre l'accento sul fatto che un simile trasporto nei confronti di Giotto, da parte di Paul - «Peut-être est-il plus difficile à comprendre sans étude préalable, parce qu'il est plus loin de nous» - non era banale, né comune per un conoscitore francese dell'epoca. Non è facile neanche comprendere chi o che cosa avesse stimolato tale interesse nel giovane artista, l'unico riferimento concreto è quello alle *Vite* del Vasari e il fatto che presentasse Giotto come colui che aveva resuscitato la pittura dall'oblio in cui era scivolata, avrà sicuramente fatto sì che Paul individuasse nel pittore toscano uno dei maestri da seguire:

«Quell'obbligo stesso che hanno gl'artefici pittori alla natura - la qual serve continuamente per esempio a coloro che cavando il buono dalle parti di lei migliori e più belle, di contraffarla et imitarla s'ingegnano sempre - avere, per mio credere, si deve a Giotto pittore fiorentino, perciò che essendo stati sotterrati tanti anni dalle rovine delle guerre i modi delle buone pitture et i dintorni di quelle, egli solo, ancora che nato fra artefici inetti, per dono di Dio quella che era per mala via risuscitò et a tale forma ridusse che si potette chiamar buona.»<sup>136</sup>.

---

eminenti figure della critica d'arte nel passaggio tra i due secoli, tra cui Bernard Berenson. Cfr. Castelnuovo 2005.

<sup>135</sup> Fu dunque il gusto di Saint-Victor, caratterizzato da un certo conservatorismo e dunque rivolto tutto ai grandi nomi del Cinque e Seicento italiano ed europeo, a guidare le campagne fotografiche della Maison Braun. Riprenderemo la questione delle campagne Braun al termine di questa prima parte.

<sup>136</sup> Vasari / Milanese 1906 [ed. anastatica 1973], p. 369.

Cavalcaselle e Crowe attribuirono il primato alla scuola fiorentina di Giotto, fu contrario Luigi Mussini che di contro sosteneva il primato di quella di Duccio di Siena ed espresse le sue teorie in Mussini 1888, pp. 21-22, cfr. Gensini 2015, p. 42 in nota 21.

E fu così che, dopo una breve sosta a Ravenna, si recò nuovamente a Firenze: «au milieu des mes amis les Primitifs»<sup>137</sup>.

#### **2.4 Paul Milliet e la Maison Braun a Firenze nel 1868.**

Ricostruendo la vicenda di Milliet, inizia a prendere forma la figura di quest'artista viaggiatore e conoscitore dell'arte italiana, caratterizzata da un'attitudine specifica per l'uso di supporti visivi, declinati in vari ruoli secondo le esigenze. Ciò che si vuol far emergere è l'aspetto della diffusione delle fotografie nell'esperienza di Milliet: una diffusione che non riguarda soltanto quella degli stabilimenti sparsi sul territorio, a cui il pittore si indirizza per l'acquisto dei materiali fotografici, ma anche una circolazione messa in atto da lui stesso. Difatti, seppur circoscritto all'ambito domestico, il percorso di queste fotografie porta con sé un certo grado di trasmissione della conoscenza dell'arte e la divulgazione di una determinata cultura visiva che si stava affermando, grazie proprio all'iniziativa privata delle varie ditte di fotografi in Italia e in Europa.

L'espansione delle attività dedicate alla documentazione fotografica del patrimonio storico artistico, avviene in special modo nel giro di anni in cui Paul viaggia nella penisola, come si vedrà per il caso Alinari su Firenze nella seconda parte del testo, e a riprova di questo incremento di produzione e anche del fatto che gli operatori degli stabilimenti avevano iniziato a viaggiare per ampliare la propria offerta commerciale, proprio nella città toscana, al tempo del secondo soggiorno di Paul, si svolge la prima campagna della Maison Braun sui disegni degli Uffizi<sup>138</sup>.

A tal proposito, alcune tracce della presenza di Braun a Firenze si trovano negli archivi fiorentini: già Migliorini ne ha dato notizia, in un articolo del 1994, citando il permesso

---

<sup>137</sup> Lettre de Paul à Louise, Florence octobre 1868, in Milliet 1915, p. 367.

<sup>138</sup> Dopo la ricognizione fotografica sui disegni degli antichi maestri, conservati nelle pregiate collezioni dei reali d'Europa e nel Regno d'Italia, la Maison Braun avviò le sue campagne di documentazione delle opere d'arte a partire dall'Italia, su consiglio dello stesso Paul de Saint Victor, nello stesso giro di anni in cui gli Alinari e Brogi compongono i primi cataloghi e Paul Milliet conduce i suoi itinerari: dalle lettere tra i membri della maison Braun e il critico, si evince che Henri Braun, chiese a de Saint Victor di fornirgli un programma del viaggio in Italia, per cui le campagne svolte a Firenze sugli affreschi di San Marco, all'Accademia di Venezia, all'Ambrosiana e a Brera nel 1868 e la grande campagna sugli affreschi della Sistina e a Palazzo Farnese furono il risultato del programma di selezione stilato da Saint-Victor; la corrispondenza intercorsa tra i Braun e Paul de Saint Victor è oggi di proprietà di Naomi Rosenblum che grazie a questi documenti ha ricostruito i rapporti tra i fotografi alsaziani e il critico francese, cfr. Rosenblum 1989.

concesso dall'Accademia di Belle Arti all'operatore di Braun, Marmand per fotografare gli affreschi di Andrea del Sarto nel Chiostro dello Scalzo e nel Chiostro dei Voti di Santissima Annunziata nel febbraio del 1868; l'operatore era già ben conosciuto perché aveva fotografato appunto i disegni degli antichi maestri<sup>139</sup>. Da questa campagna scaturì un catalogo dedicato alle statue, basso rilievi e dipinti di Firenze, Milano e Venezia<sup>140</sup>.

Questo catalogo è composto da non molti soggetti, 20 dipinti per Milano e solo 7 per Venezia, mentre Firenze occupa gran parte del corpus di fotografie con 187 soggetti di cui: 88 tra statue e bassorilievi tratte dagli Uffizi, da Piazza Signoria, dal Battistero e dalla sacrestia nuova di San Lorenzo; 78 soggetti dagli affreschi e 21 dipinti degli Uffizi<sup>141</sup>.

Per quanto riguarda gli affreschi, oltre a quelli citati nella documentazione per il permesso, quindi quelli di Andrea del Sarto all'Annunziata e nel Chiostro dello Scalzo, Braun inserisce il *Cenacolo* di Sant'Onofrio (ancora attribuito a Raffaello), quello di del Sarto a San Salvi, e 26 fotografie tratte dal convento di San Marco: tra queste primeggiano i soggetti angelichiani, oltre a una veduta del primo chiostro e al *Cenacolo* del Ghirlandaio<sup>142</sup>.

Una selezione così ristretta di soggetti fiorentini, e ben concentrata sui cicli d'affreschi, non può che denotare la trasposizione in ambito fotografico di quell'intento di colmare la lacuna della mancanza di opere eseguite con tale tecnica nelle collezioni d'arte pubblica a Parigi, attraverso i mezzi di riproduzione a disposizione: perfettamente in linea con quello che contemporaneamente Blanc operava attraverso il Musée des copies

---

<sup>139</sup> L'Accademia concede a Marmand in data 9 febbraio 1868, il permesso di fotografare gli affreschi di Andrea del Sarto esistenti nel chiostro della Santissima Annunziata con la richiesta del deposito della doppia copia di ogni "storia riprodotta". Nella medesima vi è una nota a matita dove si appunta che il 19 marzo, giorno di san Giuseppe, Marmand iniziò a fotografare il ciclo di affreschi del Chiostro dello Scalzo, terminando tre giorni dopo. Cfr. *Accademia di Belle Arti*, a Braun, 9 febbraio 1868, lettera ms., Filza 1869 fasc. 34, ASABA, Firenze, il documento è citato in Migliorini 1994, p. 44.

<sup>140</sup> Laure Boyer nella sua tesi di dottorato ha ricostruito la cronologia dei cataloghi Braun, riconducendoli ognuno ad una data di "déclaration", elemento probabilmente dedotto dalla documentazione della ditta, in cui appunto a una certa data si dichiara la successiva campagna fotografica a cui poi corrisponde la pubblicazione del catalogo (cfr. Boyer 2004, pp. 114-118). Secondo la ricostruzione di Boyer al 23 giugno del 1868 corrisponde la dichiarazione del catalogo *Statues, bas-reliefs, fresques & tableaux photographiés à Florence, Milan et Venise; Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun*, Paris, Adolphe Legoupt éditeur d'estampes, s.d. (il testo non è datato, ma anche il formato digitale della BNF lo data al 1868 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8565213.r=%22adolphe%20braun%22?rk=64378;001.12.2016>).

<sup>141</sup> Braun 1868, pp. 3-6.

<sup>142</sup> Ivi, pp. 6-9.

e con il pensiero, come abbiamo visto, degli stessi conservatori e operatori del Louvre. La scelta però di ritrarre quelli dell'Angelico e di del Sarto, anziché dei pittori tardogotici presenti sulle pareti di Santa Croce o San Miniato, deriva probabilmente dalla questione del gusto che avremo modo di affrontare in seguito.

In novembre fu per conto di Heinrich von Geymüller che Marmand si recò al Gabinetto degli Uffizi per fotografare alcuni disegni architettonici sui progetti di San Pietro, commissionatigli dallo studioso francese; i fac-simile che l'operatore avrebbe ricavato sarebbero serviti ad illustrare il volume in cui Geymüller pubblicava le sue ricerche. Scrisse Geymüller nella richiesta di permesso che con questa pubblicazione avrebbe potuto mostrare aldilà delle Alpi «il meraviglioso splendore cui giunse l'architettura italiana nel principio del Cinquecento»<sup>143</sup>. Profittando della commissione sui disegni degli Uffizi, Braun avanzò la richiesta di poter rifare i clichés di quei disegni che durante la campagna precedente non erano riusciti perfetti; inoltre scrive che invierà tramite il suo operatore i fac-simile “copiati” agli Uffizi<sup>144</sup>.

Di maggior interesse è la missiva inviata da Braun nel marzo dell'anno seguente, il 1869, quando il fotografo propone alla direzione delle gallerie un'offerta commerciale in merito alle sue riproduzioni di disegni (è interessante anche notare che nelle lettere il fotografo usi sempre la parola riproduzione o copia per indicare le fotografie). Tale proposta verteva sull'acquisto delle sue riproduzioni di disegni degli antichi maestri tratte dalle maggiori collezioni d'Europa, del Louvre, dell'Albertina di Vienna, della Granduca di Weimar, e del Museo di Basilea, proponendo uno sconto dedicato alle istituzioni pubbliche e una rateizzazione del pagamento in tre anni dalla data della fattura (lo sconto applicato era del 25% sui prezzi di catalogo)<sup>145</sup>. Un esempio, quest'ultimo, di come l'atteggiamento di un fotografo affermato come Braun fosse già

---

<sup>143</sup> Enrico de Geymüller, *a Carlo Pini*, 8 novembre 1868, lettera ms., Filza 1868 A fasc. 135, ASGF, Firenze; Carlo Pini *a Enrico de Geymüller*, lettera ms., 24 novembre 1868, Filza 1868 A f. 135, ASGF, Firenze. T40. Lo studioso austriaco aveva già pubblicato una descrizione dei disegni che intende far riprodurre da Braun. Cfr. Geymüller 1868. Per un contributo recente sul tema si rimanda a: Ploder 2015.

<sup>144</sup> Adolphe Braun, *al direttore delle RR. Gallerie*, 12 décembre 1868, lettera ms., Filza 1868 A f. 139, ASGF, Firenze. T41

<sup>145</sup> Per i dettagli della proposta si rimanda la trascrizione del documento in Appendice fonti: Braun, *al Direttore delle RR. Gallerie*, 25 marzo 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 47, ASGF, Firenze. T44

indice di un'attitudine industriale della sua azienda, tanto da proporre vantaggiosi accordi commerciali alle istituzioni pubbliche, facendo leva su quelle caratteristiche intrinseche al proprio lavoro e che potevano affascinare tale clientela: «Ora la più gran parte dei musei d'Europa, e le gallerie private e quelle aperte al pubblico, si procurano le mie riproduzioni per arricchire le loro Collezioni se non con Originali i quali di giorno in giorno divengono più rari, almeno con le copie; e la Galleria degli Uffizi a Firenze essendo una delle più importanti dell'Europa, per certo vorrà pure fornirsi delle riproduzioni di quei Originali, che appartengono alle Gallerie e Musei foresti.»<sup>146</sup>.

Le campagne fotografiche svolte in Italia non furono però prive d'ostacoli; anzi, egli dovette affrontare di volta in volta diverse resistenze, che non si riscontrano tanto nella documentazione pubblica, quanto nella corrispondenza privata dei componenti della famiglia e della ditta Braun: scrisse infatti Henri Braun in una lettera a Paul de Saint Victor nel 1869, che «l'intervention amicale du comte Borromée permit d'accéder au Musée de Florence, tandis que pour la Farnésine, ce fut l'échec complet»; lo stesso valse per la prima campagna a Roma, durante la quale aveva dovuto oltrepassare una certa inerzia amministrativa: «Le début a été déplorable»<sup>147</sup>.

E proprio nei mesi in cui l'operatore Marmand frequentava la Galleria di Firenze, Paul intraprese il suo secondo itinerario fiorentino: «Questa presidenza permette al signor Paolo Milliet di fare alcuni studi sul suo libro di ricordi dagli affreschi esistenti in codesta chiesa», la chiesa è quella del Carmine e il permesso è datato 23 ottobre 1868<sup>148</sup>. Si tratta della prima traccia documentaria sul pittore emersa dallo spoglio dell'Archivio delle Regie Gallerie presso gli Uffizi, di pochi giorni successivi è datata un'altra concessione dal direttore delle Gallerie, per lavorare col disegno presso il Museo di San Marco<sup>149</sup> [Fig. 11].

---

<sup>146</sup> Ibidem.

<sup>147</sup> Le lettere sono citate in Kempf 1994, p. 68. +

<sup>148</sup> Presidenza della commissione, *al rettore della Chiesa del Carmine*, lettera ms., 23 ottobre 1868, in ASGF Filza 1868 A fasc. 110. T37

<sup>149</sup> Direttore delle Gallerie, *al custode del Museo di San Marco*, lettera ms., 27 ottobre 1868, in ASGF Filza 1868 A fasc. 110. T37

Tra le fotografie del Fonds Milliet che documentano opere fiorentine tra le più antiche, vi sono quelle degli affreschi tardogotici del Cappellone degli Spagnoli, di cui troviamo una corrispondenza nel racconto di Paul. Il ciclo che decora la cappella in Santa Maria Novella è, in effetti, la prima tappa del secondo tour toscano: resta colpito soprattutto dalle figure allegoriche: «Serions-nous moins instruits que les gens du moyen-âge?»<sup>150</sup>.

Nella collezione fotografica ci sono dunque dieci fotografie della *Chiesa militante e trionfante* di Andrea di Bonaiuto, tre delle quali sono timbrate Alinari: due di queste appartengono al decennio del 1870 secondo il timbro a secco, e la terza al decennio precedente, fatto che ci induce a pensare che le abbia acquistate durante i soggiorni italiani, senza escludere Napoli, dove i fratelli Alinari avevano una succursale e dove Milliet si recherà più volte nel corso del terzo *tour* [Tav. XIII].

Così come per le fotografie di Naya anche queste degli affreschi di Andrea di Bonaiuto, sono segnate di annotazioni a matita coi nomi delle singole allegorie in corrispondenza delle figure; oltre a questo è bene notare che le stampe raccolte da Milliet sono prive di didascalie e che, nella fotografia con il dettaglio delle Scienze, egli segna il nome di Taddeo Gaddi con un punto interrogativo e su un'altra, il nome di Cimabue di nuovo con un punto interrogativo [Tav. XIV].

Questa confusione sull'autorialità non stupisce poiché, i cicli della sala capitolare affrescata da Andrea di Bonaiuto tra il 1365 e 1367, risentivano all'epoca di problemi attributivi, messi in moto già da Vasari che li aveva ascritti a Simone Martini e Taddeo Gaddi (ed è appunto al Gaddi che si riferisce Milliet). Fu Cavalcaselle a mettere in dubbio l'attribuzione riconducendoli alla mano di Andrea da Firenze unitamente ad Antonio Veneziano: così è riportato anche dagli stessi Alinari in nota nell'Appendice al catalogo del 1876<sup>151</sup>.

---

<sup>150</sup> Lettre de Paul à Louise, Florence octobre 1868, in Milliet 1915, p. 367.

<sup>151</sup> Alinari 1876, p. 109. Mentre nel precedente del 1873 non si accennava alla messa in discussione delle attribuzioni vasariane, cfr. Alinari 1873, pp. 80-81. La vicenda di Andrea di Bonaiuto, dimenticato nei secoli, fu ricostruita grazie anche alla ricerca documentaria che fece emergere note di credito nei confronti di un certo Andrea da Firenze che Milanese suppose fosse Andrea di Bonaiuto, ricordiamo poi che l'edizione italiana della *New History of Paintings* di Cavalcaselle e Crowe.

Non ci soffermeremo su quegli stralci di lettere che Milliet dedica alla descrizione della scultura fiorentina, ammirato dell'opera di Andrea Pisano, del Campanile di Giotto e delle porte del Ghiberti, opere delle quali peraltro esistono esemplari fotografici nella raccolta del pittore che però non sono ancora disponibili per la consultazione data la mancata inventariazione. Proseguiremo quindi con le impressioni e corrispondenti testimonianze fotografiche dei pittori da lui venerati durante i suoi percorsi.

Degli appunti grafici presi presso la chiesa del Carmine, è testimonianza lo schizzo di un volto *d'après* Masaccio, inserito tra le pagine del racconto della cappella Brancacci in cui, quando l'occhio si abitua alla semioscurità: «surgit rayonnante la pensée immortelle de Masaccio»<sup>152</sup> [Fig. 12]. Altro maestro fiorentino particolarmente apprezzato da Milliet, come denota anche la presenza nel Fonds di quattordici riproduzioni fotografiche degli affreschi del Carmine di cui tre portano il timbro Alinari, e quattro hanno il timbro a inchiostro di Giraudon, otto di queste sono di grande formato.

Oltre a Masaccio, è il suo allievo Filippo Lippi del quale racconta lo scandaloso aneddoto alla sorella, inviandole la fotografia di quella vergine degli Uffizi che tanto rassomiglia a Lucrezia Buti [Tav. XV]<sup>153</sup>. Ghirlandaio invece è l'ultimo pittore citato da Milliet come vero erede dell'arte di Masaccio, di cui ritroviamo sei fotografie della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, oltre che ad altre stampe fotografiche di sue opere degli Uffizi, della Cappella Sistina in Vaticano, di Santa Maria Assunta a San Gimignano [Tav. XVI].

Così la narrazione del secondo itinerario fiorentino, per gran parte dedicato ai pittori tre-quattrocenteschi, subisce uno spostamento cronologico sugli ultimi ricordi dedicati al grande avvenimento che si svolse a Firenze nel 1503, con l'istituzione del concorso tra Leonardo e Michelangelo per la decorazione della Sala del Consiglio di Palazzo della Signoria<sup>154</sup>. Paul raccomanda alla sorella di andare al Louvre a studiare il disegno tratto da Rubens dal cartone della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo [Fig. 13]: in quanto all'opera di Michelangelo sulla *Battaglia di Cascina* spiega che rimane solo qualche frammento e l'incisione del Raimondi, *Les Grimpeurs*, sua antica passione fin dai giorni ginevrini presso l'atelier Lugardon<sup>155</sup>.

---

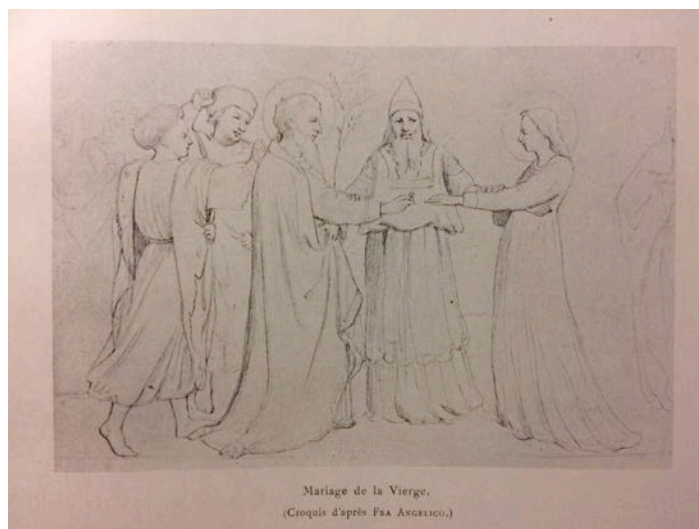
<sup>152</sup> «Pour Masaccio le dessin n'est pas seulement un contour; il distribue les ombres par larges masses qui déterminent les grand plans. Un statuaire pourrait modeler d'après ces figures si bien construites», in Milliet 1915, pp. 372-373.

<sup>153</sup> Lettre de Paul a Louise, s.d., in Milliet 1915, p. 373. Delle due fotografie presenti nel Fonds Milliet con molta probabilità quella dell'intero dipinto firmata Alinari è quella inviata alla sorella, mentre la seconda di cui non si conosce l'autore è il dettaglio del volto della Madonna e del bambino Gesù.

<sup>154</sup> Lettre de Paul à Louise, Florence octobre 1868, in Milliet 1915, p. 374.

<sup>155</sup> Tra le pagine della biografia troviamo una tavola fuori testo che riporta il frammento del cartone preparatorio di Michelangelo per la guerra pisana [i.] e anche una eliotipia del cartone di Rubens del Louvre [i.]. L'immagine del cartone della battaglia michelangiolesca è una riproduzione in eliotipia che ritrae la porzione di figure in basso a destra e sembra essere derivata da una fotografia di John Brampton Philpot: tale deduzione ci giunge dalla presenza sull'immagine di un "codice" composto da una P seguita

Ripartito da Firenze, sulla strada verso Roma si ferma ad Assisi, per vedere gli affreschi di Giotto in San Francesco, che giudica però di minor qualità rispetto a quelli di Padova, tanto che gli sembrano per la più parte eseguite dai suoi allievi. Milliet riparte da Assisi una mattina alle quattro, con la speranza di arrivare a Roma prima di notte e di alloggiare all'Hotel des Césars (dove in realtà non trova posto), si reca la sera stessa a Villa Medici a disegnare, dato che lì, ci sono sempre dei modelli viventi in posa<sup>156</sup>.



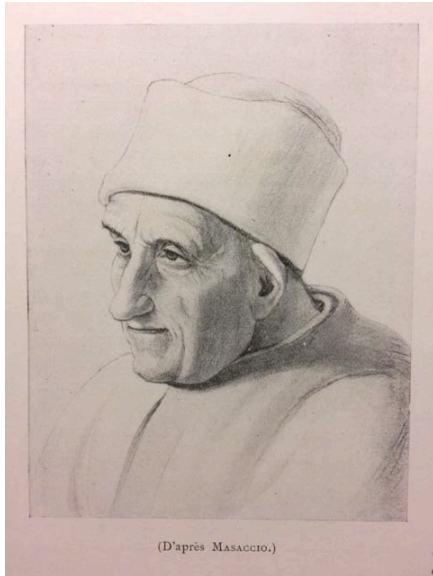
**Figura 11** J. P. Milliet, *croquis d'après Beato Angelico*  
*Lo sposalizio della veraine*

---

da un numero (P2562), *modus operandi* rintracciabile su altre fotografie di disegni del fotografo inglese, peraltro il numero coincide con il numero di catalogo a cui corrisponde il soggetto detto “Studio per il cartone celebrato”, cfr. Philpot 1870, p. 22.

<sup>156</sup> Lettre de Paul à sa mère, Assise et Rome, novembre 1868, in Milliet 1915, pp. 378-379.





**Figura 12** J. P. Milliet, *croquis d'après Masaccio*



**Figura 13** Léon Marotte, *Dessin de Rubens d'après Léonard de Vinci, Bataille d'Anghiari*

## 2.5 *Milliet a Roma: il contrasto tra ciò che si aspetta di vedere e ciò che vede in realtà.*

A Roma Paul può finalmente vedere l'opera di Raffaello, cui si era appassionato fin dagli studi con Lugardon, anche se le visite romane non sono poi così agevoli data l'apertura saltuaria dei vari luoghi d'arte: lamenta infatti che tutti i musei sono chiusi il sabato, la domenica e il lunedì, senza contare i giorni di festa; la Farnesina addirittura è visitabile solo il primo e il quindici di ogni mese<sup>157</sup>, *par contre* la madre gli risponde che assieme alla figlia si recano al Louvre tutti i giovedì<sup>158</sup>.

Durante il primo soggiorno romano, dopo aver affrontato le vicissitudini burocratiche per ottenere il permesso di copiare, Paul inizia a frequentare assiduamente il Vaticano, dove trascorre l'intera giornata e l'Académie, dove si reca la sera: «J'entasse les croquis et les souvenirs»<sup>159</sup>. Nella stessa lettera Paul denuncia anche lo stato d'abbandono in cui vertono i monumenti, di fronte al quale si dice scioccato<sup>160</sup>: già voci eminenti si erano levate a denunciare lo stato conservativo del patrimonio non solo a Roma ma nell'Italia intera e ad avanzare proposte per la conservazione e la tutela.

Tuttavia Paul fece tesoro dell'esperienza romana e la sfruttò per affrontare i grandi maestri: Raffaello e Michelangelo<sup>161</sup>. Fu il confronto *vis-à-vis* con la loro opera a

---

<sup>157</sup> Lettre Paul, Novembre 1868, in Milliet 1915, p. 380.

<sup>158</sup> Paul descrive il traffico di richieste che ha dovuto avanzare per ottenere il permesso di lavorare in Vaticano: dopo essere stato rinviato dal Vaticano a villa Medici, poi all'Ambasciata di Francia per far certificare la domanda, ha dovuto rivolgersi al signor Pacca, maggiordomo di sua santità, il giorno seguente nell'ufficio dell'Amministrazione, e infine presso il Direttore dei Musei. Oltre a questo racconta che ad ogni porta c'è una griglia, e ad ogni griglia un guardiano, che apre solo dietro compenso in denaro. Scrive Paul: "Ajoute à cela la douane, les passe-ports, les gendarmes, les tas d'ordures, les curés, la vermine, les medians et toute la sainte crasse; il y a de quoi faire prendre en grippe la Ville éternelle. Heureusement Raphaël et Michel-Ange sont là, qui font tout oublier". Cfr. Lettre de Madame Milliet à son fils, Paris, 15 novembre 1868, in Milliet 1915, p. 380.

<sup>159</sup> Lettre de Paul à son père, Rome novembre 1868, in Milliet 1915, p. 381.

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> A differenza di quanto avvenuto in precedenza con il gusto e l'attenzione di Milliet per i Primitivi e per un artista la cui fortuna critica presso i contemporanei stava crescendo proprio nel giro di questi decenni, per Raffaello e Michelangelo secoli di glorificazione avevano preceduto quel momento. Ancor più per Raffaello crebbe il mito nel diciannovesimo secolo, la sua fortuna storiografica e visiva è stata a lungo sottoposta al vaglio degli esperti, tanto da generare un'ampia bibliografia che qui citeremo per quanto concerne i soggetti citati da Milliet. Per quanto riguarda Michelangelo ricordiamo che si è tenuto a Roma il convegno di aggiornamento sulla fortuna visiva della cappella Sistina, a venticinque anni dal convegno *La Sistina Riprodotta* (vedi Moltedo Mapelli 1991), *Tradurre Michelangelo della Sistina*, a cura di

metterlo alla prova rispetto alle sue aspettative e rispetto a quella che era stata la sua conoscenza e la sua esperienza fino ad allora attraverso l'immagine tradotta<sup>162</sup>.

Il pittore francese definisce le Stanze di Raffaello "ciò che è unico al mondo", che dichiara di preferirle al famoso dipinto della *Trasfigurazione*, aggiungendo però che le copie dei fratelli Balze non rendevano loro giustizia: risale al 1847 l'articolo de «L'Artiste» che annunciava le copie di Raffaello ad opera dei fratelli Balze<sup>163</sup>.

Sempre a Parigi nel 1883, Eugène Müntz pubblicherà un testo con la funzione di appendice all'opera del Passavant<sup>164</sup>. L'opera dello storico tedesco che aveva dettato i presupposti ideologici ai pittori romantici, aveva fornito nei suoi due volumi editi a Lipsia nel 1839, la prima sintesi storica sull'opera di Raffaello e ispirato il progetto fotografico sui disegni delle collezioni europee del principe Alberto I d'Inghilterra<sup>165</sup>. Già il Rumohr, nelle *Italienische Forschungen*, aveva raccolto il suo compendio sulla storia dell'arte italiana, ordinandolo in una progressione cronologica che dall'arte antica raggiungeva il suo culmine in Raffaello<sup>166</sup>. La monografia di Passavant vide la luce pochi anni dopo e tra gli aspetti innovativi della sua opera, vi è senza dubbio la parte conclusiva in cui raccoglie un ricco repertorio d'immagini: tale raccolta di copie ed incisioni del maestro ripercorre la fortuna visiva dei suoi dipinti dando così una traccia degli orientamenti di gusto nell'arco dei tre secoli<sup>167</sup>.

---

Tommaso Casini, Nino Criscenti Paola di Giammaria, Roma, Musei Vaticani, 9 giugno 2016; fondamentale inoltre il contributo di Jarjat 2008.

<sup>162</sup> Com'è noto, la fortuna visiva di questi artisti fu subitanea, tanto che le prime incisioni della Sistina risalgono all'apertura della volta nel 1512. Per la fortuna della Sistina in incisione si rimanda oltre che al citato Moltedo 1991.

<sup>163</sup> Per i frères Balze si veda l'articolo del 1847, cfr. Molitourne 1847.

<sup>164</sup>Müntz 1883.

<sup>165</sup> La fortuna di Raffaello nelle critica Ottocentesca è stata affrontata in un saggio da Scarpati/Tarditi 1990, pp. 757-780, in generale l'intero volume.

<sup>166</sup> Ivi, p. 762.

<sup>167</sup> Ivi, pp. 763-764. Sul finire del secolo un'altra importante monografia vide le stampe, quella di Cavalcaselle e Crowe che fu edita a Londra tra il 1882 e il 1885, e tradotta poi in italiano per i tipi di Le Monnier tra il 1884 e 1891. Apparsa sul finire di quel secolo di grande interesse per l'arte raffaellesca, senza poter certo apportare stravolgimenti di giudizio si pone, come affermarono gli stessi autori, come analisi "della storia del progresso dell'artista", per un contributo esaustivo su quest'opera si veda Fratellini 1990, pp. 781-798.

Numerose sono le riproduzioni di opere di Raffaello nel Fonds Milliet tanto da occupare quasi il 10% del corpus di fotografie di pittura: si tratta di centoquarantasei pezzi divisi in fotografie di grande e piccolo formato, riproduzioni fotografiche d'incisioni, stampe, glyptografie.

Delle Stanze vaticane sono presenti dieci fotografie inerenti alla stanza dell'Incendio di Borgo, a quella di Costantino e a quella della Segnatura, di cui una soltanto attribuita ad Alinari e una stampa da cliché Anderson [Tav. XVII].

Paul si dice invece un po' deluso dalle logge vaticane, non tanto per la composizione ma per l'esecuzione, opera di allievi e apprendisti sotto la guida di Giulio Romano: il pittore rammenta che i disegni che Raffaello aveva eseguito per queste composizioni erano in parte conservati, mentre riguardo alle incisioni di Chaperon, attraverso le quali aveva conosciuto le logge di Raffaello, sostiene non fossero poi molto fedeli<sup>168</sup>. L'insoddisfazione di Milliet nei confronti delle traduzioni di Chaperon che avevano goduto di una certa fortuna, si può leggere come un esempio di quello scarto tra ciò che ha visto, ciò che si aspetta di vedere, e ciò che di fatto vede nel trovarsi a tu per tu con l'opera [Fig. 14].

Come afferma Nicole Dacos che ha condotto studi approfonditi e inediti sulle Logge di Raffaello, queste rimasero "il primo complesso ornamentale dell'arte Occidentale", lodate fin dal Vasari, erano state la risposta ideale alle aspirazioni dei contemporanei, poiché Raffaello con la sua ideazione fece rivivere le figure del mondo pagano riscoperte nelle grotte del palazzo di Nerone<sup>169</sup>. Non solo i contenuti delle Logge si diffusero a Roma in varie decorazioni, ma già quando Raffaello era ancora in vita furono meta di pellegrinaggio da parte degli artisti viaggiatori, così come lo era la Cappella Sistina: rimandi alle Logge si trovano infatti in Correggio nella Camera di San Paolo, Parmigianino al Fontanello, Bronzino nella cappella di Eleonora di Toledo, solo per fare solo alcuni esempi; oltre alla ricezione delle logge come pilastro di ispirazione,

---

<sup>168</sup> Lettre de Paul à sa mère, Rome novembre 1868, in Milliet 1915, pp. 381-382.

Le celebri incisioni di Chaperon risalgono al 1649, editate nel volume *Sacrae historiae acta a Raphaelae Urbini*, Roma, 1649. Era costituita da 52 stampe numerate disegnate ed incise. L'opera è consultabile in digitale sul portale della BNF gallica: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8595077w>.

<sup>169</sup> Dacos 2008, p. 307.

stimolarono il fenomeno della copia per cui molti archivi pullulano di disegni e appunti grafici da queste derivate<sup>170</sup>.

La cultura delle logge fu portata in tutta Europa e in particolare in Francia da Luca Penni, il fratello di Giovanfrancesco che vi aveva lavorato: già il Rosso Fiorentino si era ricordato della loro composizione quando ideò la galleria di Francesco I a Fontainebleau<sup>171</sup>. Se come accennato le traduzioni di Chaperon furono un passaggio importante per la ricezione delle Logge in ambito francese nel corso del Settecento, nel primo Ottocento fu la figura che maggiormente creò un legame tra l'Italia e la Francia e in particolare con Roma e Firenze, ad interessarsi all'opera del grande maestro urbinato: Jean Auguste Dominique Ingres.

Fu un vero e proprio culto quello che Ingres creò intorno a Raffaello, egli stesso si era in parte formato sulle copie di capolavori di Raffaello disponibili all'Accademia di Tolosa, tra i quali la Scuola di Atene e il Parnaso delle Stanze Vaticane. Il momento topico fu comunque l'incontro con gli originali portati al Louvre con le spoliazioni napoleoniche, fra cui si annoveravano la *Madonna della Seggiola*, la *Madonna del Baldacchino* e il *ritratto di Leone X*, prelevati dalla Galleria di Pitti e poi restituiti<sup>172</sup>; a ciò si aggiunsero i soggiorni italiani di Ingres tra il 1806 e il 1841<sup>173</sup>. La devozione di Ingres per Raffaello si era articolata in un esercizio teorico ma anche di trasposizione dei modelli nella sua opera, attraverso quella pratica che lui definì *assemblage*, ovvero la “ricostruzione analogica del bello attraverso l'interpretazione e la guida dei Greci e di Raffaello”<sup>174</sup>: tra i riferimenti di ambito romano c'erano le *Logge* vaticane e quella della Farnesina, da cui

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 314.

<sup>171</sup> Ivi, p. 308.

<sup>172</sup> Mazzi 1990 pp. 715-731. Per le esportazioni di Raffaello si veda Chiarini 1990, pp. 212-213.

<sup>173</sup> Mazzi 1990, p. 717.

<sup>174</sup> Ivi, p. 718. Riprenderemo poi in seguito la questione di Ingres e Raffaello e il suo contributo alla cultura della copia, quando ci sposteremo con le ricerche sul fronte francese. Accenniamo solo brevemente al fatto che nel 1835, Ingres raccolse l'idea lanciata da Thiers di istituire a Parigi un museo delle copie, messo in atto decenni dopo da Charles Blanc. Nell'Ottocento dedito alla rivalutazione di Raffaello e alla ricerca spasmodica delle sue opere in ambito collezionistico, si deve comunque tener presente che una voce si levava fuori dal coro a castigare l'opera del maestro, quella dei romantici che non apprezzavano più il Raffaello romano, compreso Ruskin, che già aveva definito la *Trasfigurazione* “An ugly one”, durante il suo primo viaggio italiano nel 1840, cfr. Dacos 2008, pp. 324-329.

anche Milliet fu affascinato tanto da procurarsi un cospicuo numero di riproduzioni fotografiche<sup>175</sup>.

Dedicando l'ultima visita romana al capolavoro di Michelangelo, Paul rammenta quanto lo avesse colpito il lavoro di Ingres *Chapelle Sixtine*, conosciuto attraverso le litografie di Sudre [Fig. 15], le quali, così come si era espresso per le traduzioni di Chaperon “non rendevano la luce di un dipinto tanto eccezionale nella qualità coloristica e nell'armonia del chiaro-scuro”<sup>176</sup>.

La fortuna visiva della Cappella Sistina, esemplare caso di studio che come si è già accennato in nota è stato scandagliato dal convegno del 1991 e nuovamente affrontato nel 2016, beneficiò dell'attenzione di un fotografo straniero che si stava affermando in Francia, Adolphe Braun che dedicò la prima campagna fotografica di rilievo alla volta michelangiotesca, restituendo un'immagine caratterizzata dall'eccellente tecnica della stampa al carbone in grande formato, ma anche connotando l'operazione con accento internazionale<sup>177</sup> [Tav. XVIII].

Marina Miraglia ha affrontato all'epoca del primo convegno di studi, la questione della fotografia in rapporto alla riproduzione delle opere d'arte nella città eterna, sede anche della calcografia e perciò luogo deputato ad accogliere lo scontro inevitabile tra incisione e fotografia che si evolse in un “rapporto di accesa rivalità che la fotografia intrattenne con il disegno e con l'incisione nel periodo del collodio (1850-1880), quando, risolti ormai i problemi di reduplicazione dell'immagine – preclusi alla dagherrotipia per la sua natura di unicum – la fotografia cominciò ad imporsi, effettivamente e per la prima volta, quale possibile medium alternativo nel campo non solo della produzione, ma anche in quello della riproduzione dell'immagine”<sup>178</sup>.

L'utilità didattica, senza dubbio uno dei risvolti principali della campagna Braun, era seguita da un'altra novità consistente nella scrupolosa fedeltà della documentazione, in

---

<sup>175</sup> Della *Loggia di Psiche* nel palazzo della Farnesina ci sono nel fondo di Milliet quattordici fotografie anonime che illustrano sia l'intero sia vari dettagli degli affreschi affidati da Raffaello all'allievo Giovanni da Udine.

<sup>176</sup> Milliet 1915, p. 142, illustrazione Pl. IX e p. 225.

<sup>177</sup> Per la storia e la fortuna della cappella si rimanda anche a un contributo più recente: cfr. Buranelli 2003.

<sup>178</sup> Miraglia 1991, p. 222.

cui le inquadrature seguono l'originale fino a presentarne chiara esposizione dell'andamento di ogni piega, delle proporzioni generali e nella resa prospettica del succedersi delle numerose figure: a questa minuziosa restituzione non seguì per motivi tecnici un'altrettanta fedeltà nella resa cromatica che all'epoca era falsata dalla ineguale sensibilità dei chimici ai vari colori dello spettro solare<sup>179</sup>.

I risultati messi in commercio da Braun erano dunque disponibili all'epoca in cui Milliet soggiorna a Roma la seconda volta, nel decennio del Settanta e nel fondo dell'INHA se ne trovano alcuni esempi oltre ad altri di differenti produzioni, poiché altre campagne seguirono quella di Braun, come quella Anderson, Alinari e Brogi<sup>180</sup>.

Paul ripartì da Roma a gennaio del 1869 e il rendiconto del primo soggiorno romano termina con un'immagine e con alcune parole tratte da una lettera al padre: «j'avais gardé Michel Ange pour la fin, et j'ai bien fait. Si j'avais commencé par lui, je n'aurais pas quitté la Chapelle Sixtine»; l'immagine è quella di uno dei tondi monocromi affrescati da Signorelli nella cappella di San Brizio e preannuncia la prosecuzione del viaggio in direzione Orvieto<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 226.

<sup>180</sup> Sono almeno 12 le stampe al carbone di grande formato autografate; 4 Alinari; e una stampa fotografica di grande formato del Giudizio Universale di Gustav Schauer di Berlino.

<sup>181</sup> Paul à son père, janvier 1869, in Milliet 1915, p. 385.



**Figura 14** Nicolas Chaperon incisore, Raffaello inventore, *Cacciata dal Paradiso*, Logge Vaticane, 1649



**Figura 15** Léon Marmotte, Ingres, *Chapelle Sixtine*



## 2.6 *Milliet a Orvieto e le fotografie degli affreschi di Signorelli: «segno del progresso».*

«Me voilà en route au milieu de montagnes désertes, par un froid de Sibérie, dans un petit cabriolet découvert. La *Tramontana* qui soufflait ne le cède en rien à la bise de Genève; j'en suis encore tout gelé. Il était dix heures du soir quand nous sommes arrivés à Orvieto»<sup>182</sup>.

La ferrovia ancora non arrivava fino ad Orvieto, così Paul dovette viaggiare su una diligenza trainata da buoi e condotta da due vetturini da lui appellati “commedianti”, una volta giunto a destinazione a tarda ora della sera, si recò seduta stante alle porte della cattedrale dove ad aprirgli fu il sacrestano: «le sacristain du dôme est en même temps photographe, signe du progrès»<sup>183</sup>. Il sacrestano-fotografo di cui fa la conoscenza è senza dubbio Luigi Armoni, orvietano, autore di vedute interne ed esterne del Duomo, ma anche rivenditore di fotografie Alinari e Anderson<sup>184</sup>.

I primi rapporti tra Armoni e l'Opera del Duomo risalgono al 1842, quando iniziò come chierico, e divenne poi custode nel 1862; nel 1867 poi l'Opera gli affidò la bottega sotto l'orologio proprio a fianco del Duomo, dove aprì la sua attività commerciale. Era dunque passato all'incirca un anno dall'avvio della sua società quando Milliet varcò la soglia del Duomo a tarda sera, ma Armoni non era l'unico fotografo in città, poiché anche Paolo Raffaelli e don Vittore Vezzosi erano già in attività<sup>185</sup>.

Paul descrive al padre gli affreschi del Signorelli della Cappella San Brizio, definendo l'artista non uno dei greci ma un barbaro realista che esprime nella sua pittura un'energia selvaggia: «Je ne connais rien de plus étrange, de plus saisissant que les

---

<sup>182</sup> Lettre de Paul à sa mère, Orvieto janvier 1869, in Milliet 1915, p. 387.

<sup>183</sup> Ibidem.

<sup>184</sup> Luigi Armoni, fu il fondatore dell'omonima ditta fotografica che, a lungo e in maniera continuativa, ha operato ad Orvieto, ovvero per tre generazioni di fotografi. Armoni era “custode del tempio”, ma anche proprietario di un negozio di fotografie, antichità e libri che gli permise di accumulare una fortuna, tanto da poter iscrivere il figlio Alceste all'Accademia di belle arti di Roma. Cfr. Mormorio/Toccaceli 1989, p. 13.

<sup>185</sup> La produzione fotografica di Armoni si concentrò soprattutto sul Duomo e su quei monumenti noti che più avevano presa sul mercato del turismo: le fotografie presentate alla Esposizione umbra del 1879 gli valsero una medaglia, e dieci anni dopo dette alle stampe, per la tipografia Tosi, un catalogo commerciale in vista delle celebrazioni per il sesto centenario del Duomo. Ivi, pp. 13-14.

fresques de sa grande chapelle dans la cathédrale d'Orvieto»<sup>186</sup>. Nella stessa pagina in cui narra la tappa orvietana è pubblicata la fotografia di una veduta della città, e nella pagina a fianco quella di un dettaglio dei monocromi del Signorelli [Fig. 16]: ancora una volta possiamo notare la complessità del contributo di Milliet nell'*accrochage* continuo di ricordi scritti e trascritti, arricchiti da una memoria visiva declinata in varie forme e supporti, in cui a fine vita condensa l'esperienza di un intero vissuto, rendendola un fatto pubblico e uno strumento di conoscenza i cui contenuti non si limitano al dato autoreferenziale ma offrono uno spaccato di vari contesti culturali e storici, che oggi, a un secolo di distanza possiamo impiegare come fonte storica.

La fortuna della cappella di San Brizio nelle tecniche di riproduzione è stata affrontata in un recente contributo al catalogo della mostra monografica del 2012: il testo di Alberto Satolli ripercorre la sorte degli affreschi nel disegno d'après, nella traduzione incisoria e nella fotografia<sup>187</sup>. Il ciclo del Giudizio compare infatti in testi di ampia diffusione come quella di Seroux d'Agincourt che assieme al suo collaboratore Gian Giacomo Macchiavelli compì un'operazione alquanto rara, ovvero le copie degli affreschi furono tratte direttamente dagli originali. All'epoca – siamo nel 1790 - non esistevano altre rappresentazioni da copiare, mentre le *Stampe del Duomo di Orvieto* a cura di Guglielmo Della Valle e commissionate dall'Opera del Duomo in occasione del Quinto centenario della fondazione, furono pubblicate a Roma nel 1791<sup>188</sup>. Tra gli estimatori forestieri che frequentarono e copiarono l'opera di Signorelli è opportuno ricordare: William Ottley, De Superville, John Flaxman e Heinrich Füssli, che mossi dall'interesse per i primitivi furono gratificati dagli «aspetti visionari della pittura di Signorelli»<sup>189</sup>. Oltre a questi torna di nuovo il nome di Ingres che copiò alcuni passaggi degli affreschi, come l'*Autoritratto* del pittore: Ingres visitò la cappella durante il suo secondo viaggio in

---

<sup>186</sup> Paul à son père, Orvieto janvier 1869, in Milliet 1915, p. 387.

<sup>187</sup> Satolli 2012. Nel testo è presente il rimando alla bibliografia aggiornata sulla fortuna del ciclo e del Giudizio nella pittura; nel medesimo catalogo è pubblicato anche un saggio dedicato alla fortuna storiografica del pittore, cfr. De Chirico 2012, pp. 31-38.

<sup>188</sup> Satolli 2012, p. 166.

<sup>189</sup> Ivi, p. 167.

Italia nel 1835, passando da Siena a Orvieto insieme a Lefrançois, riuscendo ad apprezzarla nonostante pare che gli affreschi all'epoca fossero visibili in malo modo<sup>190</sup>.

Ricorda inoltre Satolli che la frequentazione di Roma da parte di artisti provenienti dalle Accademie di tutta Europa era certamente un'agevolazione per chi avesse la curiosità di spingersi oltre i confini della città eterna e addentrarsi nelle campagne e magari fino ad Orvieto: tra questi vi si recarono Edgar Degas, Gustave Moureau da Parigi e Eduard Kaiser e Joseph Mathias Trenkwald da Vienna<sup>191</sup>. D'altra parte come ancora si scriveva sulle pagine di un periodico locale nel 1889: «sono venute persone a lamentarsi della poca sorveglianza agli accattoni. [...] Orvieto al presente non ha altre risorse che quella dei forestieri i quali vengono a visitare il nostro Duomo e gli altri monumenti che abbiamo, e addolora il vedere come i visitatori sieno noiati colla più indecente insistenza dai molti accattoni, dei quali i più hanno tutt'altro che bisogno di questuare»<sup>192</sup>.

Con l'avvento della fotografia vari stabilimenti s'interessarono alla documentazione fotografica del patrimonio decorativo del duomo orvietano, tra questi Alinari, Anderson e le ditte locale Raffaelli e Armoni, ma ciò che è interessante appuntare è che il sedicente monopolio instaurato dalla fotografia ebbe come reazione, un costante interesse alla copia degli affreschi da parte di artisti del luogo che vi si dedicarono a partire da Giuseppe Pietrangeli, il fratello Luigi, che copiò la scena del *Finimondo*, così come fece Alceste Armoni figlio del fotografo Luigi<sup>193</sup>.

Le fotografie degli affreschi di San Brizio acquistate da Milliet nel gennaio del 1869 sono numerose: 37 pezzi in tutto di cui due firmate da Anderson che riproducono la scena dei Fatti dell'Anticristo e due Alinari (una ha un doppio timbro a secco, Alinari e Giraudon) che rappresentano particolari della Fine del mondo. Le restanti 28 sono stampe di

---

<sup>190</sup> A metà Ottocento, fu chiamato un pittore locale a ripulire gli affreschi del duomo: era Vincenzo Pasqualoni, che in seguito otterrà il permesso di trarre copie che divennero poi incisioni con i grandi quadri di Signorelli, e poi anche dell'Angelico. Paradossalmente le stampe tratte da questi disegni erano già difficilmente reperibili a inizio Novecento, cosa che non erano invece gli innumerevoli disegni e schizzi originali tratti come promemoria dalla nutrita messe di pittori e artistiche nei decenni frequentarono il duomo. Cfr. Ivi, p. 170.

<sup>191</sup> Ivi, p. 170.

<sup>192</sup> Il brano è tratto da «Il Cittadino», 24 febbraio 1889 e citato in Diego Mormorio/Enzo Eric Toccaceli 1989, p. 11.

<sup>193</sup> Satolli 2012, p. 171. La scena del Finimondo si trova sulla parete d'ingresso della Cappella di San Brizio e raffigura l'epilogo delle predizioni catastrofiche.

piccolo formato di una qualità discutibile, alcune risultano infatti sfocate: sono tutte montate su cartoncino, tranne una che reca sul verso un timbro a inchiostro “L. Armoni Orvieto” e la similitudine nel formato e nella resa ci porta ad attribuire l'intero gruppo al fotografo orvietano<sup>194</sup> [Tav. XIX].

Ponendo la raccolta di Milliet in relazione con la documentazione sui materiali dell'attività di Armoni a Orvieto ad oggi disponibile, emerge che le stampe acquistate dal pittore assumono un'importanza documentale notevole, poiché delle 87 fotografie in elenco nel catalogo del 1889, molte sono andate perdute<sup>195</sup>. Oltre a questo, è opportuno annotare che, se senza dubbio l'opera di Luca Signorelli esercitava un certo fascino sul pittore, c'è anche da dire che probabilmente, sulla quantità considerevole di queste riproduzioni fotografiche nel Fondo, incise anche l'esperienza diretta con il luogo e con il fotografo, la cui conoscenza durante la visita potrebbe aver incentivato l'artista ad acquistare un maggior numero di stampe fotografiche.

Milliet riparte per rientrare in Francia facendo di nuovo tappa a Siena e a Parma, a Siena rammenta Jacopo della Quercia, ma anche il Sodoma, di cui a Firenze aveva già visto il *San Sebastiano*: «Malgré la longueur du trajet, j'ai voulu faire une excursion au couvent de Monte Oliveto», dove si sofferma ad ammirare le *Storie di San Benedetto* affrescate dal Sodoma e dal Signorelli<sup>196</sup> [Tav. XX].

---

<sup>194</sup> Sia le fotografie Anderson che Alinari sono in formato 25x19 cm circa, mentre quelle di Armoni variano sulle seguenti misure: 10x14 cm, 15x12 cm, 12x12 cm. Di poco precedente alla visita del pittore francese è un volume descrittivo sul Duomo che gli stessi Alinari citeranno come fonte nel catalogo del 1873: Luzzi 1866.

<sup>195</sup> Altre fotografie possono essere recuperate tra le lastre conservate oggi all'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione di Roma, che acquisì nel 1972 cinquemila negativi del fondo Armoni-Raffaelli-Moretti. Tali negativi sono di cinque formati: cm 21x27; 18x24; 13x18; 9x6; 6x6. Nel volume di Mormorio e Toccaceli non vi sono pubblicate stampe fotografiche di Armoni che hanno per soggetto gli affreschi del Signorelli. Sarebbe interessante controllare i negativi conservati all'ICCD per ritrovarne le tracce di produzione. Cfr. Mormorio/Toccaceli 1989, p. 14.

<sup>196</sup> Una fotografia Brogi del San Sebastiano è conservata nel Fondo Milliet e corrispondente per il numero d'ordine al catalogo del 1878, cfr. Brogi 1878, p. 44. Anche degli affreschi olivetani si ha testimonianza con 6 fotografie dell'opera del Signorelli, di cui due di Alinari e quattro del fotografo senese Paolo Lombardi, e 3 fotografie Alinari degli affreschi di Sodoma, di cui una timbrata anche Giraudon.

Passando per Parma una seconda volta, si ferma per ammirare colui che: «a découvert le charme de la lumière», il Correggio: visita San Giovanni Evangelista [Tav. XXI], il Duomo con *l'Assunzione della vergine* e il museo<sup>197</sup>.

Termina così nel febbraio del 1869 il secondo itinerario italiano di Paul e l'ultimo di sola formazione, poiché da lì a soli tre anni, troverà il modo di recarsi nuovamente nel Bel Paese e stavolta grazie ad una commissione di copia e dunque da vero pittore e non più soltanto allievo.

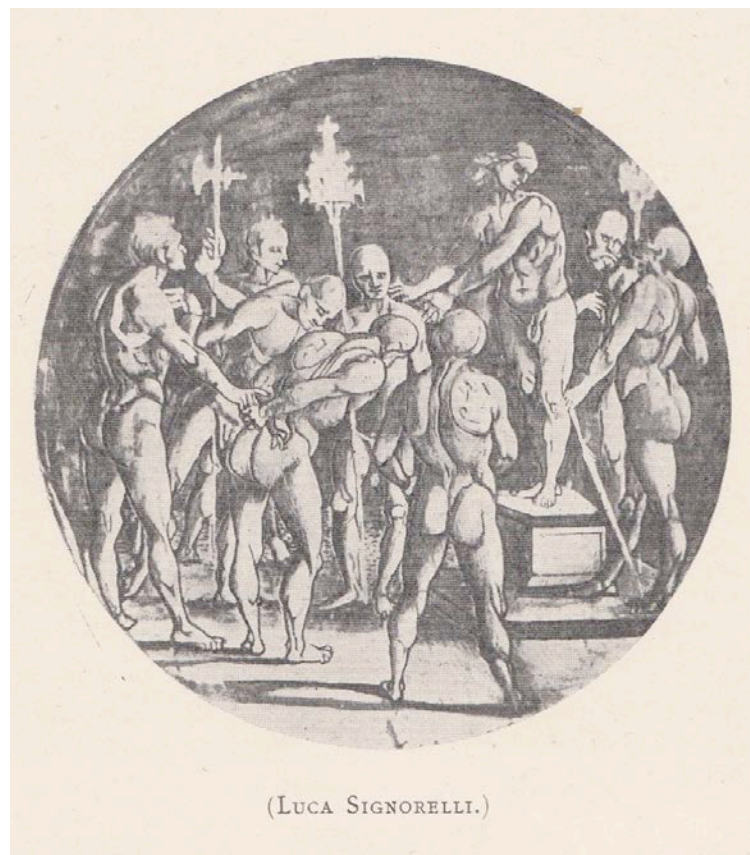
In conclusione si può dedurre che i cicli di affreschi rappresentassero il fulcro dell'interesse di Paul nei suoi viaggi di formazione alla scoperta dell'arte italiana: certo il collage di notizie e descrizioni pubblicato dal pittore sarà stato parziale rispetto all'intero *corpus* di corrispondenza intrattenuta con i familiari, e dunque si può ben credere che altrove abbia parlato di dipinti, ma il fatto stesso che abbia deciso di pubblicare proprio le parti inerenti la pittura e in particolar modo le opere ad affresco, lascia pochi dubbi sull'interesse peculiare di colmare quella lacuna di conoscenza, che non appartiene a lui soltanto, poiché riguarda i tesori più preziosi dell'arte italiana che per loro stessa natura non erano frequentabili altrove.

Si può a questo punto sostenere che la testimonianza di Milliet rifletta una conoscenza dell'arte ricavata dall'esperienza sul campo, da un andirivieni di esempi e confronti che hanno come punto fermo il grande museo del Louvre e rintracciata nelle fotografie di riproduzione, che contribuiscono non solo ad accorciare le distanze tra presenza e assenza delle opere, ma anche a mettere in movimento un flusso di conoscenza visiva autonomo e soggettivo per il conoscitore e artista.

L'immaginario artistico di Milliet si dipana dunque nell'intreccio tra racconto e immagini, tracciando una topografia dei grandi maestri indicata dalla tradizione vasariana: Luini, Giotto, i giotteschi e i maestri del Quattrocento capitanati dal Beato Angelico e Masaccio, la triade del Cinquecento con Leonardo Michelangelo e Raffaello e infine il Signorelli; un asse solido proietta il confronto con le loro opere nelle sale del Louvre, dove ci si reca ancora ad osservarli, studiarli e copiarli.

---

<sup>197</sup> Degli affreschi di San Giovanni e del Duomo ci sono nel fondo alcune riproduzioni fotografiche d'incisioni, ma purtroppo non sono firmate, mentre della Galleria di Parma ci sono due fotografie Naya acquistate da Giraudon, una del *Martirio di quattro santi* e l'altra della *Vergine della scodella*.



**Figura 16** Luigi Armoni, Luca Signorelli, *monocromo Cappella di San Brizio*

## 2.7 *Il gusto 'francese' di Paul per l'affresco.*

Il gusto per l'affresco come si è detto è centrale nell'esperienza di Milliet ed è protagonista non solo dei racconti ma anche di buona parte della raccolta fotografica, nonché, dei disegni di studio che ha pubblicato nella biografia.

Senza dubbio questa predilezione ha a che fare con l'interesse della cultura francese per i cicli d'affreschi della pittura italiana, ma si può pensare che faccia anche parte di una caratteristica peculiare del tempo: il *revival* dell'affresco nell'arte del primo Ottocento.

Furono i Nazareni tedeschi, a recuperare questa tecnica a Roma: la ripristinarono in maniera filologica, considerandolo idoneo per una moderna decorazione pubblica, popolare e cristiana<sup>198</sup>. Da Roma questo recupero si diffuse in tutta Europa, tanto che anche cicli figurativi come Il Giudizio Universale di Peter von Cornelius a Monaco, o gli affreschi del Parlamento di Londra, possono dirsi appartenenti alla storia della pittura romana<sup>199</sup>.

L'interesse per i cicli affrescati, si manifesta nella cultura francese attraverso le copie che i *pensionnaires* di Villa Medici a Roma inviavano a Parigi e sul cui destino si interrogava lo scultore Louis Auvray<sup>200</sup>, sostenendo che dato che il Louvre non avrebbe mai potuto procurarsi gli originali, poiché si trattava di affreschi appunto, queste copie spesso realizzate con grande fedeltà avrebbero dovuto confluire nel museo parigino, così da fornire un'idea delle opere dei grandi maestri, migliore di quella offerta dall'incisione:

«Tout le monde y gagnerait: l'administration utiliserait les travaux des pensionnaires qu'elle entretient à Rome, les élèves connaissant l'emploi de leurs copies, y mettraient plus de soin encore; les artistes verraient s'augmenter chaque années les séries de maîtres à étudier ou à consulter, et le peuple, qui ne peut faire le voyage d'Italie, aurait

---

<sup>198</sup> Una spinta verso il revival dell'affresco scaturì dalla pubblicazione nel 1821 del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (cfr. Cennini 1821), che rese disponibile il sapere delle antiche maestranze medievali. Cfr. Vasta 2012, p. 45.

<sup>199</sup> Susinno 1991, p. 399.

<sup>200</sup> Louis Auvray (1810-1890), scultore e redattore dei cataloghi ufficiali del Ministère des Beaux-Arts, fu anche fondatore della «Revue artistique et littéraire», edita a Parigi tra il 1860 e il 1867, cfr. [http://data.bnf.fr/12462842/louis\\_auvray/](http://data.bnf.fr/12462842/louis_auvray/) 1.12.2016.

sous les yeux les chefs-d'œuvre que possède l'Italie, et dont le touriste parle avec tante d'admiration. Nous soumettons de nouveau ce projet à qui de droit.»<sup>201</sup>.

I propositi di Auvray, si materializzeranno di lì a poco nell'ambizioso progetto del nuovo direttore des Beaux Arts, Charles Blanc, autore di una delle prime storie dell'arte illustrate, il quale denunciava la mancanza dell'insegnamento della storia dell'arte nel sistema educativo francese<sup>202</sup>. Blanc nel 1871 propose al ministero delle belle arti un progetto che prevedeva la commissione di copie ad artisti di ambito accademico da opere del Rinascimento, così da poter mettere in pratica quell'aspirazione che aveva già espresso anni addietro in un articolo sulla «Gazette des Beaux Arts» del 1862, in cui aveva descritto la collezione d'arte privata di Adolphe Thiers<sup>203</sup>, cioè creare un “Louvre cosmopolita”. L'intento non era solo quello di porre i grandi capolavori al cospetto degli artisti, così da istruirli e farli misurare con l'arte classica e senza tempo, ma anche di istituire un museo pubblico per queste copie in modo da istruire il pubblico sui grandi capolavori<sup>204</sup>.

Gli studiosi che si sono occupati di questa vicenda hanno espresso opinioni contrastanti sulle motivazioni che portarono Blanc a questa proposta: Albert Boime ha sostenuto che Blanc aspirava a creare un museo che integrasse le lacune del Louvre, attraverso la copia dei capolavori più accreditati del Rinascimento, in modo da orientare il gusto del pubblico verso l'arte classica e distoglierlo invece dall'arte contemporanea<sup>205</sup>, verso la quale si stava manifestando un interesse eccessivo. Vaisse, invece, ha avanzato l'ipotesi

---

<sup>201</sup> Auvray 1860, p. 183.

<sup>202</sup> I principali contributi dedicati alle vicende e ai contenuti del Musée des copies sono quelli di Boime 1964; Pierre Vaisse 1976; e quello più recente Scherkl 2000. L'articolo di Duro invece ricostruisce il catalogo del museo delle copie, cfr. Duro 1985.

<sup>203</sup> Adolphe Thiers (1797-1877), politico e storico francese. Cfr. <<http://www.treccani.it/enciclopedia/marie-joseph-louis-adolphe-thiers/>> 10.07.2017.

<sup>204</sup> Tra le motivazioni che Blanc portò al Ministro per indurlo a sostenere il progetto, ci fu quella della necessità di sostenere gli artisti messi in difficoltà a causa della guerra e di approvare così lo stanziamento di un budget da dedicare alle missioni di copia. Ci furono infatti altre commissioni per copisti oltre al progetto di Blanc, per motivi di propaganda ma anche per aiutare gli artisti in difficoltà furono stanziati dall'amministrazione budget tra gli 800 e i 1200 franchi a copia, su temi religiosi che avrebbero ornato le chiese e i musei di provincia, mentre per le copie destinate al museo delle copie, gli artisti ricevevano tra gli 8.000 e i 10.000 franchi che dovevano bastare anche per le spese di viaggio e per il soggiorno all'estero. La relazione di Blanc al ministero si trova in Archives Nationales Paris, F<sup>21</sup> 572, pubblicata da Vaisse 1976, pp. 55-56.

<sup>205</sup> Scherkl 2000, pp. 359-360.



che il progetto di Blanc fosse espressione di quell'ideale democratico del museo già venuto alla luce con l'Illuminismo piuttosto che una lotta contro le avanguardie, e che l'educazione del popolo non fosse intesa da Blanc come educazione estetica all'arte, ma come possibilità anche per i ceti più bassi di entrare in contatto con i capolavori<sup>206</sup>.

In effetti, nel piano di studi dell'École, soltanto alla copia esatta veniva attribuita un'utilità pratica per l'istruzione dello studente, dove per esatto si intendeva la stupefacente somiglianza con l'originale, come un *trompe-l'œil* che avrebbe permesso di ottenere due quadri indistinguibili l'uno dall'altro. Istruire gli artisti ai capolavori, e per mezzo delle loro copie metterli in contatto diretto con un pubblico vasto e di ogni genere, avrebbe permesso secondo le teorie di Blanc di frenare quella polverizzazione della prassi artistica, quell'abbandono del canone, messo in essere dalle contemporanee tendenze artistiche<sup>207</sup>.

E fu proprio assieme alle tendenze contemporanee che volle esporre le copie, nel medesimo spazio e tempo. Il museo delle copie fu, infatti, allestito nel 1873, presso il Palais de l'Industrie et des Beaux Arts sugli Champs-Élysées, dove contemporaneamente si svolgeva il Salon: è l'inizio del Musée Européen con la mostra di circa centocinquanta copie dagli antichi maestri, tra cui si trovavano alcune dei capolavori di Raffaello, Michelangelo, Tiziano, dei maestri della scuola bolognese, spagnola e olandese<sup>208</sup>. Il museo aprirà il 17 aprile<sup>209</sup>, e Louis Auvray, incaricato di redigere i cataloghi delle esposizioni ufficiali des Beaux Arts, pubblicherà un volume dedicato al museo, presentandolo come la realizzazione di quel pensiero che aveva espresso anni addietro sulla rivista di cui era direttore e che abbiamo citato all'inizio di questo paragrafo<sup>210</sup>. L'intenzione del testo era di spiegare i contenuti dell'esposizione in modo da zittire le polemiche che si erano levate in merito sulla stampa e fare in maniera che ne fosse

---

<sup>206</sup> Ibidem.

<sup>207</sup> Ivi, p. 361-362.

<sup>208</sup> Journal des débats 1873.

<sup>209</sup> Le XIXe siècle 1873.

<sup>210</sup> Auvray 1873.

apprezzato lo scopo elevato, la sua utilità per la storia dell'arte e per l'educazione artistica del popolo<sup>211</sup>.

Una delle critiche più consistenti che fu mossa al progetto di Blanc giunse da parte di un parlamentare monarchico, Jules Bouisson, che nel 1872 si scagliò contro Blanc non solo per la cattiva qualità delle copie, ma anche contro il progetto in sé e per sé, che giudicava fondato su una concezione dell'arte ormai sorpassata da cinquant'anni; le fotografie, disse Buisson, sarebbero state rispetto alle copie una soluzione migliore e più economica<sup>212</sup>. Ma Blanc su questo non era d'accordo: non che non apprezzasse la fotografia come mezzo di riproduzione, tutt'altro, tanto che nel 1867 aveva scritto che "la diffusione democratica della bellezza viene dal sole"<sup>213</sup>, ma nel caso specifico sosteneva che le fotografie non fossero efficaci quanto le copie, in quanto solo la copia rappresentava la formula per la copia fedelissima dell'originale<sup>214</sup>.

Tuttavia, il progetto del museo naufragò nel giro di sei mesi; esso fu smembrato dal successore di Blanc alle belle Arti, Philippe de Chennèvieres, che in parte trasportò le copie all'École perché servissero da modelli per gli studenti e in parte disperse tra le chiese e i musei delle province francesi, così come ha ricostruito Duro nel catalogo<sup>215</sup>.

I motivi per cui il progetto fallì furono anche politici. Una certa stampa monarchica infatti si era espressa negativamente affermando che le copie presentate da Blanc non erano degne degli originali e non potevano essere apprezzate dagli esperti, ma l'idea di Blanc non era rivolta solo agli esperti, ma soprattutto a chi non avrebbe avuto l'opportunità di vedere di persona i capolavori. Oltre a questo però c'è un fatto che indiscutibilmente segnò la fine della vicenda, e cioè che il paradigma dell'arte stava cambiando e la proposta di Blanc di un ideale classico, che si fondasse su un canone immutato, non trovava più un riscontro nelle tendenze contemporanee degli impressionisti che in primis si assestavano sull'asse opposto delle teorie di Blanc,

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 8. In calce al volume sono presenti gli elenchi delle copie esposte e degli artisti che le hanno realizzate, inseriamo gli elenchi in appendice.

<sup>212</sup> Vaisse 1976, p. 58.

<sup>213</sup> La citazione di Blanc è tratta da Blanc 1876, p. 538. È citato da Vaisse 1976, p. 65.

<sup>214</sup> Scherkl 2000, pp. 361-362.

<sup>215</sup> Duro 1985.

professando la ricerca individuale di una forma nell'arte che restasse più vicina al momento dell'impressione della prima apparizione della realtà: il vocabolario di Blanc non era più in grado di giudicare le proposte dei Salons, la fotografia e non la copia potevano ispirare questi artisti<sup>216</sup>.

Paul Milliet fu uno dei protagonisti del Musée des copies per sua stessa scelta poiché convinto della bontà dell'idea di Charles Blanc nel mettere a punto questo progetto, decise di indirizzargli una domanda per potervi prendere parte, offrendosi di copiare un affresco in Italia, con l'idea sottintesa ma non secondaria, che questa esperienza potesse essere per lui sostitutiva del Prix de Rome<sup>217</sup>. Fu così che il direttore dell'École, M. Guillaume, che aveva sempre avuto di lui una certa stima, appoggiò la sua richiesta e Milliet fu incaricato di copiare un affresco di Melozzo da Forlì in Vaticano, che rappresentava la scena del Platino che mostra a Papa Sisto IV il progetto della nuova biblioteca<sup>218</sup>.

Per entrare in Vaticano serviva un permesso, che ottenne dal direttore dell'Académie de France. Il pittore De Pury, incontrato a Villa Medici, gli affittò il suo atelier, poiché avrebbe passato l'estate a Firenze. Il rilascio del permesso si prolungò così tanto che non riuscì a vedere il "suo melozzo" fino ai primi di giugno<sup>219</sup>.

La scelta dell'affresco di Melozzo forse non si basò solo sul fatto che fosse un grande maestro del Quattrocento, ma potrebbe aver influito anche l'iconografia, poiché, come ha scritto Édouard Pommier, la figura di Sisto IV o meglio il suo ruolo politico era significativo per la Francia repubblicana, dato che con la fondazione dei Musei Capitolini aveva restituito le opere d'arte in suo possesso al popolo romano<sup>220</sup>.

---

<sup>216</sup> Scherkl 2000, p. 370.

Evidentemente secondo Blanc, che pure fu un importante sostenitore della fotografia come moltiplicatore di immagini - «Le meilleur usage qu'on puisse faire de la photographie, et le plus noble, est assurément de l'employer à la reproduction des éternels chefs-d'œuvre de l'art» - la riproduzione fotografica come sostituto dell'affresco originale, non era efficace quanto la copia esatta. Per la citazione cfr. Blanc 1863, p. 268.

<sup>217</sup> Milliet 1916, p. 119.

<sup>218</sup> Ibidem.

<sup>219</sup> Lettre de Paul à sa mère 29 mai et 1 juin 1872 e Lettre de Paul à Alix 5 juin, in Milliet 1916, p. 120.

<sup>220</sup> Pommier 2003, p. 29.

Paul riesce a vedere l'affresco solo l'8 giugno e ottiene tutti i permessi che gli consentono di iniziare a lavorare il 4 luglio, ma lo stato in cui trova l'opera è pietoso. Scrive infatti alla madre che è stato staccato dal muro in malo modo e in altrettanto malo modo incollato sulla tela. Più nello specifico, riguardo alla copia, scriverà anche all'amico Jules Nicole: «Il est facile d'imiter l'aspect extérieur d'un tableau, mais toute œuvre d'art est comme un être vivant, elle a une âme, un côté caché, insaisissable. J'ai à copier une fort belle œuvre de Melozzo da Forlì. C'est un maître encore primitif, mais de la seconde période, celle des naturalistes. Son tableau n'est pas un poème de religion ni de philosophie comme les fresques de Giotto, nulle émotion, nulle expression des passions, nulle action, nulle rêverie, mais une vérité saisissante. [...] C'est un art jeune, encore un peu raide et sec, mais tout plein de cette sincérité qui est de la conscience»<sup>221</sup>.

Paul terminerà la copia solo nel febbraio del 1873 [Fig. 17-18].

Nel frattempo aveva scoperto di essere stato arrestato in contumacia per aver partecipato alla Comune di Parigi nel 1871: «Inconnu et disparu» recitava il dispaccio della polizia parigina, riferendosi a Milliet che era stato condannato per aver indossato l'uniforme e aver portato le armi, anche se il fatto di non averle usate rendeva il reato e la pena meno gravi. Paul, ricercato dal 25 giugno 1871, dato che non fu rintracciato, fu condannato alla deportazione in seguito al pronunciamento del Conseil de guerre del 17 settembre del 1872. Subito dopo la Comune si era rifugiato nel falansterio "la Colonie", fondata e animata da suo padre a Condé-sur-Végre vicino a Rambouillet<sup>222</sup>. Se fosse rientrato a Parigi avrebbe dovuto scontare una pena di cinque anni di reclusione, così scelse l'esilio restando a Roma fino all'armistizio del 1879<sup>223</sup>.

Tillier affronta la questione degli artisti esiliati e deportati ricostruendone il fenomeno tramite l'esperienza di diversi artisti, tra cui Gustave Courbet e trattando di Paul Milliet

---

<sup>221</sup> Lettre de Paul à Jules Nicole, 15 juillet 1872, in Milliet 1916, p.134.

<sup>222</sup> Queste notizie si trovano nel libro di Bertrand Tillier che ha voluto scardinare il luogo comune fissatosi nella storiografia per cui quella della Comune fosse stata una rivoluzione che non ebbe niente a che fare con l'arte, che non se ne servì o non la influenzò: al contrario sostiene Tillier, nessuna rivoluzione intrattenne un rapporto così complesso con le immagini come quella della Commune di Parigi. Una parte del testo è anche dedicata all'approfondimento delle vicende degli artisti comunisti che furono deportati e esiliati. Cfr. Tillier 2004, p. 184.

<sup>223</sup> Oltre alla reclusione e all'esilio, tra le pene inflitte ai partecipanti alla Comune vi era deportazione in Nuova Caledonia. Alle vicende politiche della Francia e dei suoi familiari, Paul dedica molto spazio nella biografia, e fu anche questo aspetto a spingere l'editore Charles Peguy a intraprendere l'edizione degli scritti di Milliet. La questione repubblicana era stringente per Paul tanto che intitolò il fascicolo dedicato all'ultimo soggiorno.

attinge ai racconti della sua biografia leggendoli in questa chiave: nelle parole di angoscia che Paul scrive alla madre dopo aver saputo della condanna e nelle manifestazioni di malessere fisico che vivrà a Roma negli anni a seguire, egli vede anche una conseguenza dell'isolamento di questi artisti determinato dall'esilio, un isolamento che li porta sul versante artistico ad essere improduttivi<sup>224</sup>. Scrive poi, a proposito di Courbet: «Il était sous l'emprise presque permanente de l'alcool [...], Courbet avait fini par voir la nature à travers l'opale de ses continuels verres d'absinthe»<sup>225</sup>.

In quanto a Paul, le sofferenze conseguenti all'esilio lo porteranno a una dichiarazione scritta destinata al suo dossier di domanda di grazia nel 1876: «Je déclare avoir cru la République menacée; et c'est dans le but de la défendre que j'ai accepté de la Commune un emploi d'ordre et de conservation. Aujourd'hui que la République est établie, je demande à rentrer en France pour la servir en citoyen dévoué et soumis aux lois»<sup>226</sup>.

L'esilio, non portò solo a una sorta di decadenza dello spirito e della produttività degli artisti, ma li mise anche nella condizione di dover mettere in secondo piano le proprie aspirazioni personali a favore di lavori che fossero remunerati. Come afferma lo stesso Milliet, sembra quasi che il copista abbia soppiantato il pittore: molti artisti della proscrizione furono costretti a dedicarsi a lavori di riproduzione o traduzione, tanto che alcuni di loro, come Georges Montbard e André Slomczinski, divennero illustratori di alcune testate di periodici<sup>227</sup>.

Negli anni Settanta, almeno per gli artisti francesi, ma non solo per loro poiché gli esiliati si trovavano sparsi per tutta Europa, da Londra a Roma passando per la Svizzera, le pratiche di traduzione e riproduzione delle opere d'arte assumono una dimensione che va oltre a quella artistica, incarnando un valore politico e attinente al quotidiano nel rivelarsi una fonte di denaro, necessario per sostenere la vita lontano dal proprio luogo di residenza.

---

<sup>224</sup> Tillier 2004, pp. 194-197.

<sup>225</sup> Ivi, p. 197.

<sup>226</sup> Il passo tratto dal secondo tomo della biografia del pittore è citato in Tillier 2004, p. 296.

<sup>227</sup> Ibidem.



**Figura 17** Léon Marotte, Melozzo da Forlì, *Sixte IV donne audience à Platina* (1477)



**Figura 18** J. P. Milliet, copie de Melozzo da Forlì, *Sixte IV donne audience à Platina*, 1873

## 2.8 *Il terzo soggiorno di Milliet in Italia: copista per necessità (1872-1879).*

«Les photographies sont de ce nombre. Nous avons de très beaux modèles vivants, mais l'étude des grands maîtres aide à les mieux comprendre»<sup>228</sup>, scrive Paul a proposito della pratica artistica a Villa Medici.

Le fotografie di riproduzione di opere d'arte erano ormai entrate come parte attiva delle attività degli artisti e modello imprescindibile per lo studio e il confronto degli allievi con gli antichi maestri; le fotografie dunque circolavano numerose tra i *pensionnaires*.

Negli anni centrali dell'ultimo soggiorno italiano, possiamo affermare che il rapporto di Paul con le fotografie s'intensifica e la motivazione di questo stretto legame è riconducibile proprio all'attività di copista: in più lettere egli accenna all'acquisto di fotografie da impiegare come modelli e non solo, ma chiede alla madre di spedirgliene in una grande cassa che “sarà un lavoro riempire”, assieme a libri e studi di dipinti. Risponde la madre: «Je vais t'envoyer ta caisse samedi, je l'accompagnerai moi-même au chemin de fer et je l'adressai en douane, afin qu'elle ne soit ouverte que devant toi. [...] Voici la liste de ce que contient la caisse: 325 dessins, 16 peintures, 240 photographies, Histoire romaine d Mommsen 7 volumes, Homère, Eschyle, Ovide, Flaxman, Herculanium et Pompei, une boite de biscuits, une boite de confitures, et rillettes, etc. etc.»<sup>229</sup>.

Paul riceve fotografie, ne acquista e continua a spedirne alla sorella Louise invitandola a prenderne spunto per i suoi studi d'arte: Louise, infatti, seguendo le orme del fratello, ha iniziato a frequentare prima l'atelier di Flandrin, poi quello di Gleyre e a prendere lezioni da Bourdon che era un eccellente copista. L'altra sorella, Alix, si diletta invece nel colorare le fotografie, pratica che le aveva procurato una piccola commissione da parte di una gentildonna inglese che, vedendola colorare una fotografia di un quadro di Amaury Duval al musée de Luxembourg, gliene aveva commissionate altre per 20

---

<sup>228</sup> Lettre de Paul à sa mère, 7 décembre 1873, in Milliet 1916, p. 176.

<sup>229</sup> Lettre de Madame Milliet à Paul, 15 janvier 1874, in Milliet 1916, p. 202.

franchi<sup>230</sup>. Alix iniziò così a svolgere questa mansione presso l'atelier di Nadar, ma non le fruttava abbastanza<sup>231</sup>.

L'attività di copista di Paul a Roma durante l'ultimo soggiorno italiano, non si limitò a quella per il Musée des copies, ma anzi si fece più intensa, tanto da fargli dubitare delle sue attitudini d'artista. Nell'aprile del 1874 ricevette una richiesta per una seconda copia dell'affresco in Vaticano da parte di Walter Dunlop (mercante tessile inglese e committente di Rossetti), che gli propose anche una copia di un dipinto di Veronese conservato alla Galleria Borghese. Paul accettò la commissione del Veronese, ma si rifiutò di ricominciare il Melozzo da capo e propose la copia di un'opera di Luini che Dunlop accettò<sup>232</sup>. L'opera proposta è l'affresco di Santa Caterina portata tra gli Angeli, che lo porterà a trascorrere un po' di tempo a Milano nell'estate del 1874<sup>233</sup>.

Anche quando Paul esegue la copia di un'opera in loco, il lavoro preparatorio lo svolge prendendo a modello le riproduzioni fotografiche dell'opera che gli è stata commissionata, come avviene per una commissione da parte di una certa Madame Noaille che gli aveva affidato la copia di un affresco in Palazzo Farnese. La signora però ebbe un ripensamento e ritirò la commissione: Paul a tal proposito scrive che, al momento della disdetta aveva già acquistato delle «superbes photographies», per preparare a casa lo schizzo per la copia<sup>234</sup>.

Si evince che è sull'immagine riprodotta che il pittore studia la composizione e il disegno dell'opera commissionata e soltanto dopo aver impostato la composizione sulla sua tela, si reca di fronte all'originale per confrontarsi con proporzioni e colori, così che

---

<sup>230</sup> Lettere varie intercorse tra il 1872 e il 1874, in Milliet 1916, pp. 180-189.

<sup>231</sup> Lettre de Alix à Paul, 19 juin 1874, in Milliet 1916, p. 180.

La pratica del ritocco sia delle incisioni sia delle fotografie era diffusa all'epoca, tanto che nel 1858 a Parigi era stato dato alle stampe un manuale per i pittori-coloristi: si tratta del testo curato da Casimir Lefebure, che tra le altre cose dedica un capitolo al ritocco delle fotografie con l'acquerello e olio, nel quale spiega che tratta sia del ritocco in nero sia del ritocco a colori dei quali elenca la paletta necessaria che va dal blanc d'argent al vert Véronèse. Cfr. Lefebure 1858.

<sup>232</sup> Lettre de Paul à Louise, Rome 10 avril 1874, in Milliet 1916, p. 182.

<sup>233</sup> Ibidem.

<sup>234</sup> Lettre de Paul à sa mère, Rome 5 avril 1875, in Milliet 1916, p. 211.



il procedimento sembra seguire i seguenti passaggi: fotografia – disegno – dipinto, ovvero riproduzione – composizione – copia dal vero.

Nell'ultimo soggiorno/esilio italiano Paul fu di base a Roma, ma intraprese diversi viaggi. Oltre alla tappa milanese per la copia del Luini, si recò finalmente a Venezia, viaggio che a lungo aveva rimandato pensando che la sua emotività non reggesse di fronte alla bellezza della città lagunare (in altre parole temeva la sindrome di Stendhal, disturbo che peraltro fu individuato un secolo dopo); compì due viaggi a Napoli e Pompei, dove ebbe modo di confrontarsi con le pitture antiche e con gli studi archeologici che troveranno poi uno sbocco nelle pubblicazioni sulla pittura vascolare greca in collaborazione con Giraudon, di cui si è detto all'inizio.

Nel frattempo, infatti, il suo amico e collaboratore Adolphe Giraudon, proprio sul lungo Senna di fronte al Louvre, aveva aperto la sua "bibliothèque photographique", dove lo stesso Paul si riforniva di fotografie, punto nevralgico per la circolazione e il commercio anche degli atelier fotografici italiani sin dal 1877. Ed è proprio in questo anno che Paul partecipa al concorso indetto a Ginevra per la decorazione del *plafond du foyer* del teatro cittadino, commissione che ottiene, realizzando un'allegoria dell'opera nel 1879 e debuttando così come *peintre décorateur*<sup>235</sup> [Fig. 19]



**Figura 19** Boissonnas (cliché), J. P. Milliet, *Plafond central du foyer du Théâtre de Genève*

---

<sup>235</sup> Milliet 1916, pp. 244-259.

## CAPITOLO 3

### *Usi e significati degli oggetti fotografici nella vicenda di Paul Milliet.*

Nell'ultimo capitolo di questa prima parte, si è deciso di affrontare la sezione di fotografia di pittura del Fonds Milliet come un campione da analizzare dal punto di vista delle consistenze di determinati valori, così da avere una riprova dello scheletro tracciato in precedenza in merito al gusto soggettivo di Milliet e alle scelte per l'acquisto di materiali fotografici durante i suoi itinerari.

Sintetizzando con dei grafici, si terranno in considerazione la quantità totale delle fotografie, le percentuali di soggetti pittorici suddivisi cronologicamente, ma anche le quantità di oggetti e soggetti suddivisi per nazioni, regioni e città.

#### **3.1 *Consistenze delle fotografie e dei soggetti pittorici nel Fonds Milliet: analisi dei dati.***

I materiali schedati risultano 1211<sup>236</sup> e dalla lettura dei grafici che distribuiscono in termini quantitativi le consistenze dei soggetti presenti nel Fonds Milliet (tra fotografie, incisioni, fotoincisioni e riproduzioni fotomeccaniche), si ha ulteriore dimostrazione del fatto che l'interesse principale dell'artista fosse rivolto alle opere di autori del Quattro e Cinquecento [Grafico 1], che i 3/4 dell'intera collezione dedicata alla pittura italiana riguarda opere conservate in Italia [Grafico 2], che la maggior parte di queste sono distribuite tra la Toscana e il Lazio (che poi è solo Roma) [Grafico 3], e che con un

---

<sup>236</sup> Restano fuori dall'elenco quelle fotografie ancora da attribuire in termini di autore e soggetto dell'opera fotografata che sono circa 70.

affondo ulteriore sulle singole città con il maggior quantitativo per regione, su tutte primeggia Firenze [Grafico 4].

Fermo restando che vi sono casi specifici di importanti consistenze come quello di Orvieto con 42 soggetti tutti appartenenti alla cappella di San Brizio del Duomo affrescata da Luca Signorelli, Roma conta il numero maggiore, anche se le opere fanno riferimento prevalentemente a due autori: si tratta di 160 soggetti dei quali 29 sono scene della Cappella Sistina di Michelangelo (campagna di Adolphe Braun 1868-1869), e 57 soggetti dell'opera di Raffaello.

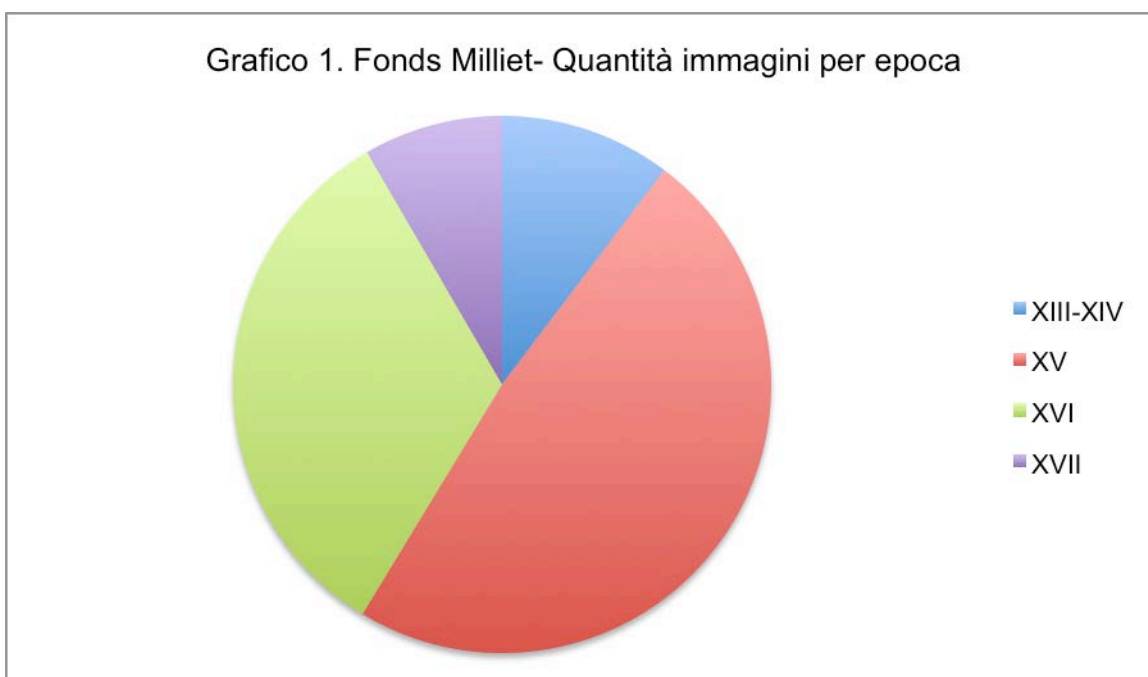


Grafico 2. Fonds Milliet - Numero soggetti per paese

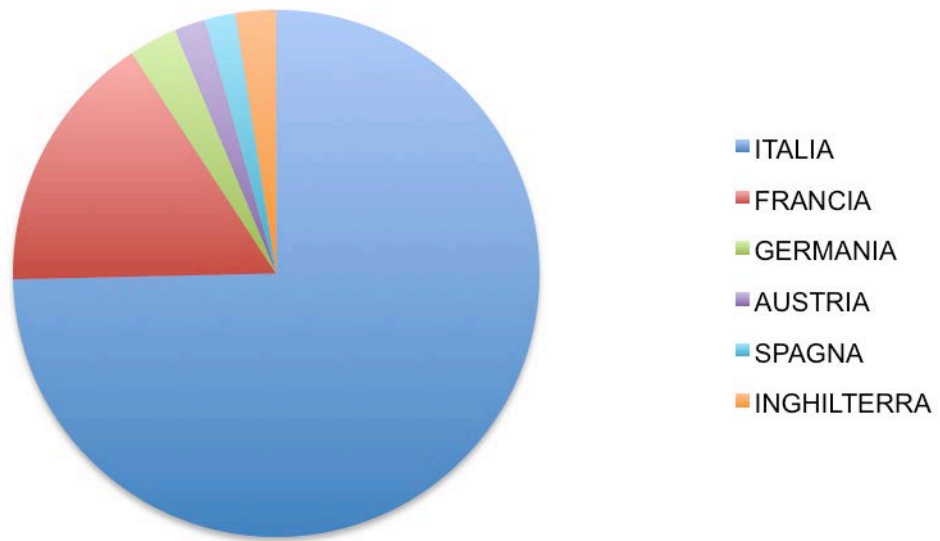


Grafico 3. Fonds Milliet - Numero soggetti per regione in Italia

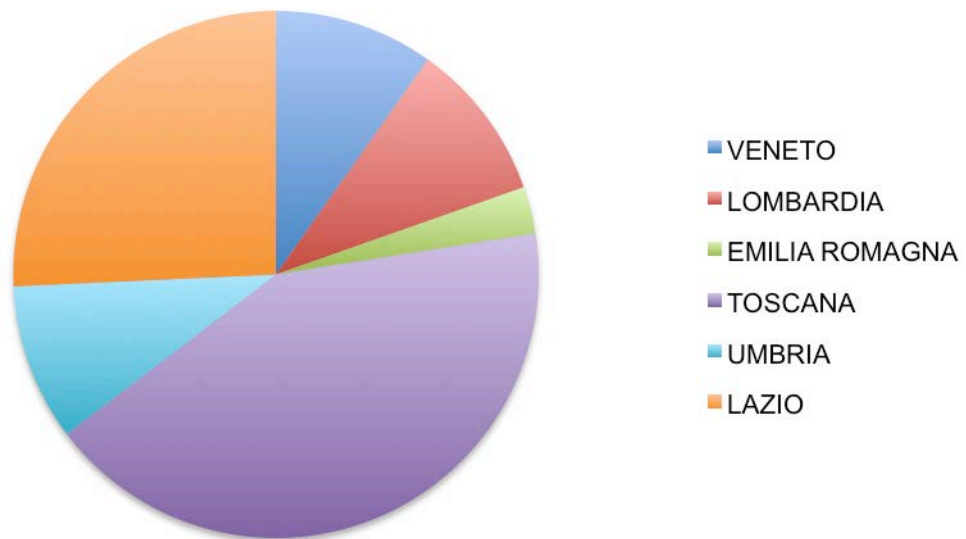
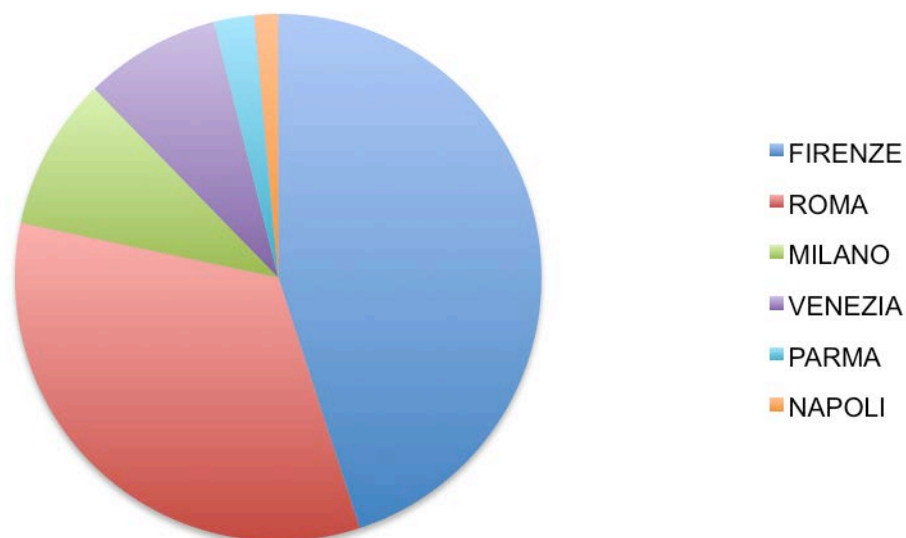


Grafico 4. Fonds Milliet - città con più soggetti rappresentati



Come si può osservare dalla tabella che segue [Tabella 1], dove si elencano le quantità di soggetti per singola città, i numeri evidenziano come i maggiori quantitativi si riferiscono a quelle città che Paul ha visitato anche più volte nel corso dei suoi tre soggiorni italiani: Milano (45 soggetti), Venezia (40), Firenze (216), Roma (160), Napoli (7). Una parte invece è stata acquistata presso Giraudon: sono in tutto 118 le fotografie che riportano il timbro dell'editore parigino.

Per comprendere meglio il contenuto della collezione di Milliet e poterne trarre un'idea rispetto alla storia della pittura italiana che ha come confronto diretto quella con le *Vite* del Vasari, dichiaratamente conosciute e lette dal pittore, è opportuno fare un ragionamento sull'elenco delle fotografie a nostra disposizione, osservando la tabella seguente [Tabella 1], che riporta nella scansione cronologica e in ordine alfabetico per autore, il numero di immagini per ogni artista rappresentato nel fondo<sup>237</sup>.

<sup>237</sup> L'elenco realizzato durante l'esperienza di tirocinio è infatti ordinato in ordine cronologico e alfabetico per autore. Si indica come elenco poiché non può essere definito una vera e propria schedatura delle

TABELLA 1. QUANTITA' DI IMMAGINI PER ARTISTA (ordine cronologico alfabetico)

Legenda

GF: grande formato

(): di cui

G: Gravure

H: Héliogravure

Glypto: Glyptographie

Cromolitho: Cromolithographie

**Autore in blu:** artisti presenti nelle *Vite* del Vasari .

**TABELLA 1.**

AUTORE OPERA <b>XIII-XIV</b>	Fotografie	Gravure / Héliogravure/Glypto graphie/Cromolithog raphie	Riproduzioni Fotomeccaniche
<b>SPINELLO ARETINO</b>	2		
<b>ANDREA DI BONAIUTO</b>	10 (2 GF)		
<b>BUFFALMACCO</b>	2		
<b>CIMABUE</b>	1		
<b>GENTILE DA FABRIANO</b>	1		
<b>GADDI TADDEO</b>	5		
<b>GIOTTO</b>	49		
<b>GIOVANNI DA MILANO</b>	1		
<b>GUIDO DA SIENA</b>	1		
<b>LIPPO MEMMI-SIMONE MARTINI</b>	1		
<b>AMBROGIO LORENZETTI</b>	6		
<b>SIMONE MARTINI</b>	1		
<b>ANDREA ORCAGNA</b>	8		
<b>PISANELLO</b>	10		

fotografie: il lavoro sul Fonds Milliet consisteva infatti nell'attribuzione di soggetto e autore dell'opera fotografata ove la fotografia fosse sprovvista della didascalia. Non si è proceduto quindi a una vera e propria catalogazione con tanto di misure e riconoscimento delle tecniche di stampa, anche se per la gran maggioranza si tratta di stampe all'albumina, ma alla compilazione di un elenco in cui si è registrata il titolo e autore dell'opera, il fotografo dove evidente o dove è stato possibile desumerlo.

STERNINA	1		
VITE			
AUTORE OPERA XV SECOLO	Fotografie	Gravure / Héliogravure/Glypto graphie/Cromolithog raphie	Riproduzioni Fotomeccaniche
ALBERTINELLI	1		
ECOLE ALLEMANDE	1		
BEATO ANGELICO	45 (5 GF)		1
FRA BARTOLOMEO	7 +	1 Glypto+ 1 H	3
BELLINI GENTILE	1		
BELLINI GIOVANNI	4 (1 GF)		2
BELLINI JACOPO		2 H	
BERGOGNONE	2		
BOLTRAFFIO	3 (2 GF)		
BONFIGLI	1		
BOTTICELLI SANDRO	14 (5 GF)	3 G + 3 H	7
BUGIARDINI GIULIANO	1		
BUONO DA FORLI'	1		
VITTORE CARPACCIO	11 (7 GF)		
ANDREA DEL CASTAGNO	6 (1 GF)		
CIMA DA CONEGLIANO	2 GF		
CORREGGIO	34 (5 GF)		11
COSSA			2
CREDI LORENZO	4		1
CRIVELLI	4 ( 1 GF)		1
DOSSO DOSSI			1
FOPPA	1		
FRANCIA FRANCESCO	2		
GENCA GIROLAMO			1
GHIRLANDAIO	13 (4 GF)	1	2
GIORGIONE	4 (1 GF)		
GOZZOLI BENOZZO	19 (3 GF)		
LEONARDO DA VINCI	28 (11 GF)	1	5
LIPPI FILIPPO	12 (2 GF)		1
LIPPI FILIPPINO	9		
LORENZO FIORENZO	2		
LUINI BERNARDINO	21 (2 CARTE SALATE)		2
MAINARDI	1		
MANNI	2		
MANTEGNA ANDREA	22 (15 GF)	1 Glypto + 1 H+ 2 G	9
MASACCIO	16 (8 GF)		
MASOLINO	6		
MELOZZO DA FORLI'			3

MESSINA ANTONELLO			1
MICHELANGELO	44 (21 GF)		17
MODENA NICOLETTO da		1 G	1
OGGIONO MARCO	1		
OLANDA DUCA D'	1		
PACCHIA GIROLAMO	1		
PALMA IL VECCHIO	1 GF		1
PERUGINO	19 (3 GF)	1 H	2
PERUZZI BALDASSARRE	1		
PIERO DI COSIMO	1 GF		1
PIERO DELLA FRANCESCA	13 (5 GF)		
PESELLI FRANCESCO	1 GF		
PINTURICCHIO	7 (1 GF)	1 H	2
PIOMBO SEBASTIANO	3		
POLLAIUOLO ANTONIO	2		
POLLAIUOLO PIERO	3		1
PONTORMO	1		
RAIMONDI MARCANTONIO	9	1 G+ 2 G - GF	2
RAFFAELLO	85 (32 GF)	1 H+2 G	52 (2 GF)
ROMANO GIULIO	11 (5 GF)		1
ROSSO FIORENTINO	1		
SALAINO	1		
SARTO ANDREA del	23 (7 GF)	2 Glypto	10
SAVOLDO			1
SESTO CESARE de	2		
SIGNORELLI LUCA	57 (6 GF)		6
SOLARIO	3	1 H	1
SPAGNA	1		
SPERANZA	1		
TURA COSME'	1		
UCCELLO PAOLO	1		
UDINE GIOVANNI da	1		
VENEZIANO DOMENICO			1
VENEZIANO AGOSTINO	1		1
VERROCCHIO	3 (1 GF)	1 G	4
VIVARINI ANTONIO	2 GF		1
ZENALE BERNARDO	1		
AUTORE OPERA <b>XVI SECOLO</b>	Fotografie	Gravure / Héliogravure/Glypto graphie/Cromolithog raphie	Riproduzioni Fotomeccaniche
ABATE NICCOLO'			4
ALBANI	3 (1 GF)		



ALBERTI CHERUBINO			1
ALFANI	1		
ALLORI ALESSANDRO	1		1
ALLORI CRISTOFANO	1		
BAROCCIO	2 (1 GF)		
BORDONE			1
BRONZINO	1		2
CARAVAGGIO	5 (1 GF)		
CARRACCI ANNIBALE			
CARRACCI			
CELLINI BENVENUTO		1 H	
CHIMENTI	1		
CIGOLI	2		1
COMMODI	2		
CONTI BERNARDINO	1		
DANTI IGNAZIO		1 G	
DOMENICHINO	12 (2 GF)		
GAMBARA	1		
GENTILESCHI ARTEMISIA	1		
GIOVANNI DA SAN GIOVANNI	2 (1 GF)		1
GUERCINO	10 (1 GF)		
LANFRANCO	2		
MANFREDI	2		
ORNAMETNI PALAZZO MANTOVA		35 cromolitho	
SALE PALAZZO DUCALE VENEZIA	3 GF		
MORONI			1
PARMIGIANINO	4		8
PERIN DEL VAGA	1		2
PIETRO DA CORTONA	3 (1 GF)		
PRIMATICCIO	4	8 G	1
RENI GUIDO	6 (1 GF)		3
ROSA SALVATOR	2		1
SACCHI ANDREA	1		
SALVIATI FRANCESCO	2		
SCHIDONE	1		
SCULTORI		6 G	
SODOMA	11		
SPADA	1		
TIARINI	1		
TINTORETTO	2 GF		
TIZIANO	11 (5 GF)		4
VALENTINI P.	1		
VASARI	1		1
VERONESE	12 (9 GF)	1 G	1
VOLTERRA DANIELE	3		

ZUCCARI FRATELLI	5 GF		
ZUCCARI TADDEO			1
AUTORE OPERA XVII SECOLO	Fotografie	Gravure / Héliogravure/Glypto graphie/Cromolithog raphie	Riproduzioni Fotomeccaniche
BIBBIENA		2 G	
CAGNACCI	1		
CONCA SEBASTIANO	1		
DOLCI	1	1 Glypto	
FURINI	1		
GIORDANO LUCA	4 (1 GF)		
MARATTA	1		
MITELLI			1
POZZI A.	1		
RICCI SEBASTIANO	1		
ROMANELLI FRANCESCO	2		
TIEPOLO	46 (3 GF e 34 riproduzioni acquaforte)		1
VOLTERRANO	1		

Alla luce di quest'ultima analisi sui dati quantitativi della sezione del fondo, riteniamo di poter confermare l'intuizione iniziale secondo cui le riproduzioni fotografiche di opere pittoriche accumulate da Milliet, ripercorrono per sommi capi i passaggi fondamentali della storia della pittura italiana, seppur come specificato, siano contraddistinte dal gusto soggettivo dell'artista che le ha acquistate.

Il primato spetta ad opere presenti a Firenze, di cui la maggior parte di artisti toscani, rispecchiando quella linea di supremazia indetta da Vasari nelle Vite<sup>238</sup>: sono difatti 216 i soggetti delle fotografie di opere conservate a Firenze e 46 nel resto della Toscana<sup>239</sup>. Ci soffermeremo su questo corpus di fotografie, per coerenza con l'ambito di ricerca che si è scelto di approfondire, ovvero la riproduzione fotografica delle opere pittoriche a Firenze, per fare un'ultima verifica sul tipo di collezione fotografica e dunque sull'idea di storia dell'arte che trasmette ancora oggi l'insieme di oggetti selezionati e accumulati dal pittore francese.

<sup>238</sup> Il primato dei toscani nelle Vite del Vasari.

<sup>239</sup> Prevalgono in numero, come si è già detto, riproduzioni di soggetti del Beato Angelico (45 fotografie in tutto di cui 36 di opere fiorentine).

## SOGGETTI TRATTI DA OPERE CONSERVATE A FIRENZE E PRESENTI NEL FONDS MILLIET.

L'elenco che segue tratta dei 166 soggetti e non oggetti, ossia vi è riportato per luogo di conservazione i soggetti che compaiono nella collezione di Milliet. L'elenco stilato vuol essere un campione dei soggetti fotografati da opere pittoriche che erano in circolazione sul mercato fotografico ai tempi dei viaggi di Milliet, pertanto, ogni colore con cui è scritto il soggetto indicherà l'entrata in catalogo di vendita della riproduzione fotografica della tal opera<sup>240</sup>.

Questo campione di soggetti fiorentini, servirà da cartina di tornasole per confermare la tesi iniziale che interpreta la collezione fotografica di Paul Milliet come una sorta di manuale visivo di storia della pittura italiana, in gran parte formatosi negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento.

Legenda:

In **arancione**: soggetti che compaiono nei cataloghi Alinari 1863 e 1865.

In **nero**: soggetti che compaiono dal catalogo Alinari 1873

In **rosso**: soggetti che compaiono dalla prima appendice al catalogo Alinari del 1876

In **blu**: soggetti che compaiono dalla seconda appendice al catalogo del 1881

In **verde**: soggetti che compaiono dalla terza appendice al catalogo del 1887

Tra **()**: soggetti che non compaiono ancora nei cataloghi Ottocenteschi ma in quello Brogi del 1903 o Alinari del 1916.

**(np)**: soggetto non pervenuto nei cataloghi controllati.

### Santa Croce

ARETINO SPINELLO, Ascensione.<sup>241</sup>

GADDI TADDEO, Affreschi Cappella Baroncelli: **Presentazione della Vergine al Tempio; Speranza; Davide con la testa di Golia; Angelo che annuncia ai pastori.**

---

<sup>240</sup> al contrario, il poter trattare il campione completo come oggetti fotografici avrebbe richiesto un lavoro di riconoscimenti delle tecniche di stampa e di attribuzione degli autori delle fotografie che non è stato possibile svolgere durante il periodo del dottorato, tra le ragioni principali vi è il fatto che il Fonds Milliet.

<sup>241</sup> In Catalogo Alinari 1873 è attribuito a Giotto, p. 79, in Catalogo Alinari 1916 è attribuito a Niccolò Gerini, p. 17.

GIOTTO, Affreschi Cappella Bardi: **Le esequie di San Francesco, San Francesco rinuncia ai suoi beni; San Luigi re di Francia.**

GIOVANNI DA MILANO, cappella Rinuccini: La Maddalena ai piedi del Redentore da Cinque storie di Gesù Cristo e la Vergine.

ANDREA del CASTAGNO, **San Giovanni e San Francesco.**

#### Santa Maria Maddalena de' Pazzi

PERUGINO, Vergine e San Bernardo.

#### Santa Maria Novella

BONAIUTO ANDREA, Chiesa militante e trionfante<sup>242</sup>.

CIMABUE, **Madonna in trono con bambino.**

ORCAGNA ANDREA, **Salvatore vergine e santi.**

GHIRLANDAIO, Cappella Tornabuoni: **Angelo annuncia a Zaccaria; Presentazione al tempio; Massacro degli innocenti; La visitazione; Nascita di San Giovanni Battista; Zaccaria scrive il nome di suo figlio.**

LIPPI FILIPPINO, cappella Strozzi: **San Filippo caccia il demonio; Martirio di San Filippo; Adamo patriarca dettaglio.**

#### Santa Apollonia

ANDREA DEL CASTAGNO, **Cenacolo.**

#### Chiesa Ognissanti

GHIRLANDAIO, (Madonna della misericordia).

#### Santa Trinita

GHIRLANDAIO, (Morte di San Francesco).

#### Badia

LIPPI FILIPPINO, Apparizione della vergine a San Benedetto.

---

<sup>242</sup> Attribuito a Lippo Memmi e Simone Martini, in Alinari 1873; Attribuito a Taddeo Gaddi, si specifica nella nota l'attribuzione di Cavalcaselle a un certo Andrea i Firenze unitamente a Antonio veneziano, in Alinari 1876, p. 109.

### Chiesa del Carmine, cappella Brancacci

LIPPI FILIPPINO, Autoritratto (np); San Pietro in cattedra; Liberazione di San Pietro;

MASACCIO: San Pietro che battezza gl'Idolatri, [Resurrezione di Teofilo e San Pietro in cattedra](#), [Crocifissione di San Pietro](#), [Tentazione di Adamo ed Eva](#), [Distribuzione dei beni](#), Espulsione di Adamo ed Eva.

### SS. Annunziata

ANDREA DEL SARTO, Nascita della Vergine; Devozione delle reliquie di San Filippo Neri; Liberazione di un posseduto, nel Chiostro dei Voti.

Madonna del Sacco nel Chiostro dei Morti.

### San Salvi

ANDREA DEL SARTO, Cenacolo.

### Palazzo Riccardi

BENOZZO GOZZOLI, Cappella dei Magi.

LUCA GIORDANO, [Soffitto della galleria](#), dettaglio.

### Villa di Poggio a Caiano

ANDREA DEL SARTO, Tributo d'Egitto a Giulio Cesare (np).

### Galleria Corsini

ANDREA DEL SARTO, (Le favole di Apollo e Dafne)<sup>243</sup>.

GUIDO RENI, (Estasi di Sant'Andrea)<sup>244</sup>.

### Palazzo Vecchio

VASARI, [Cosimo il Vecchio rivela la sua vera origine a Santi da Poppi](#), Sala di Cosimo.

### San Marco

---

<sup>243</sup> attribuito a Franciabigio, Alinari 1916.

<sup>244</sup> attribuito a Guercino, Alinari 1916.

BEATO ANGELICO: Crocifissione e santi; Preghiera nel giardino; Lamentazione sul Cristo morto; Cattura di Gesù; Madonna delle ombre; San Domenico dettaglio; Resurrezione; Adorazione dei magi; Gesù e i due domenicani; Imposizione del nome Battista (tempera su tavola); Martirio di San Marco; San Pietro detta il vangelo a San Marco (Tabernacolo Linaioli); Crocifissione e San Domenico; Incoronazione della Vergine; Discesa all'inferno; Cristo deriso; Annunciazione; Trasfigurazione; Il massacro degli innocenti da Armadio argenti; San Francesco (np).

FRA BARTOLOMEO: Fra Girolamo Savonarola.

#### Accademia

BEATO ANGELICO: Paradiso, dettaglio Giudizio Universale; Fuga in Egitto; Gesù al calvario; Cattura di Gesù; (San Michele arcangelo); Incoronazione della Vergine.

FRA FILIPPO LIPPI, Incoronazione della Vergine; Deposizione di croce.

PERUGINO, Deposizione; Gesù orante; Assunzione della vergine; Abate Baldassarre (np).

ANDREA DEL SARTO, La pietà (affresco); San Michele, Giovanni Gualberto, Bernardo e San Giovanni Battista.

ANDREA VERROCCHIO e LEONARDO da VINCI, Battesimo di Cristo.

#### Galleria degli Uffizi

BEATO ANGELICO, Incoronazione della Vergine; Predicazione di San Pietro.

LIPPO MEMMI e MARTINI SIMONE, Annunciazione.

FRA BARTOLOMEO, Madonna in trono.

ALBERTINELLI, Visitazione.

CORREGGIO, La vergine e il bambino.

LORENZO DI CREDI, Ritratto di Alessandro Braccesi; **Ritratto Andrea del Verrocchio**; Annunciazione.

FRANCESCO FRANZIA, (Evangelista Scappi).

GHIRLANDAIO DOMENICO, Adorazione dei magi.

SANDRO BOTTICELLI: Primavera, dettaglio<sup>245</sup> ; Nascita di Venere; Madonna del Magnificat; (Ritratto Pico della Mirandola)<sup>246</sup> ; Adorazione dei magi.

---

<sup>245</sup> All'epoca ubicata all'Accademia.

VITTORE CARPACCIO, [soggetto biblico](#).

ANDREA DEL CASTAGNO: Sibilla Cumana; Farinata degli Uberti; Filippo Scolari; Niccolò Marucci da Tolentino. (np)

GIORGIONE: Mosè sui carboni ardenti; pendant Giudizio di Salomone. (np)

LEONARDO da VINCI: Ritratto di donna; testa di Medusa<sup>247</sup> (np); (Adorazione dei magi); [Ritratto](#); [Autoritratto](#).

FRA FILIPPO LIPPI, Vergine con bambino.

FILIPPINO LIPPI, [Adorazione dei magi](#).

BERNARDINO LUINI, La figlia di Erode con la testa di San Giovanni Battista.

ANDREA MANTEGNA, La vergine con il divin figlio.

MASACCIO, (Ritratto di vecchio)<sup>248</sup>.

PERUGINO, San Michele arcangelo, dettaglio Pala d'altare di Vallombrosa<sup>249</sup>.

PIERO DELLA FRANCESCA, (Ritratto di Beatrice d'Este)<sup>250</sup>.

SEBASTIANO DEL PIOMBO, Fornarina<sup>251</sup>

ANTONIO POLLAIUOLO, (Ercole e Anteo).

PIERO POLLAIUOLO: [Prudenza](#); [Fede](#).

PONTORMO, (Arresto di San Giuseppe)<sup>252</sup>.

RAFFAELLO: Ritratto di donna; Autoritratto; Ritratto papa Giulio II.

ANDREA DEL SARTO: Autoritratto; San Giovanni Battista.

LUCA SIGNORELLI: Madonna con bambino; (Adorazione dei magi).

TIZIANO: (Ritratto Filippo II re di Spagna)<sup>253</sup>; (Battaglia di Cadore); Le tre età dell'uomo<sup>254</sup> (np); [Venere d'Urbino](#).

---

<sup>246</sup> Oggi Ritratto di uomo con medaglia di Cosimo il Vecchio, in catalogo Alinari 1916 titolato Ritratto di Piero di Lorenzo de' Medici con medaglione in mano.

<sup>247</sup> Oggi attribuita a un pittore fiammingo del Seicento da Corrado Ricci.

<sup>248</sup> Attribuito a Filippino Lippi, catalogo Alinari 1916.

<sup>249</sup> All'Accademia dal 1817.

<sup>250</sup> Oggi Ritratto di Barbara Pallavicino di Alessandro Araldi, 1510. In catalogo Alinari 1916 – Piero della Francesca, Ritratto in profilo di donna ignota con collana, p. 197.

<sup>251</sup> Attribuita ancora a Raffaello, in Alinari 1873 p. 96.

<sup>252</sup> Attribuito a Pontormo in Brogi 1903, p. 46 mentre è attribuito a Francesco Granacci in catalogo Alinari 1916, p. 192.

ALESSANDRO ALLORI, (Ercole incoronato dalle muse).

BAROCCIO: (Vergine del Popolo).

BRONZINO, Ritratto del principe don Garzia.

CARAVAGGIO: (Medusa; Il fariseo mostra il denaro al Signore)<sup>255</sup>.

CHIMENTI, (Sant'Ivo).

GUERCINO: Sibilla Samia; Endimione dormiente.

MORONI, Ritratto di Giovanni Antonio Pantera.

FRANCESCO SALVIATI, La carità (np).

VERONESE, Martirio di Giustina.

DANIELE VOLTERRA, (Massacro degli innocenti).

SODOMA, **Martirio di San Sebastiano**.

Palazzo Pitti

FRA BARTOLOMEO, La deposizione di Croce.

GIORGIONE, **Il concerto**.

FRA FILIPPO LIPPI, La vergine e il bambino.

PINTURICCHIO, (Epifania).

RAFFAELLO: La gravida; Apparizione di Ezechiele; Ritratto cardinal Inghirami; La velata (np); Ritratto di Leone X.

ANDREA DEL SARTO: San Giovanni, Assunzione della vergine; Madonna con bambino e santi ; Annunciazione; Discesa di Croce.

CRISTOFANO ALLORI, Giuditta.

CIGOLI, Ecce Homo.

ARTEMISIA GENTILESCHI, Giuditta taglia la testa a Oloferne.

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI, Incontro tra cacciatori.

GUERCINO: (San Pietro resuscita Tabita); Madonna della Rondinella.

LANFRANCO G., (Estasi di Santa Margherita).

MANFREDI, La buona ventura.

PARMIGIANINO, (La vergine dal collo lungo).

---

<sup>253</sup> Catalogo Brogi 1903, p. 53, oggi considerato una copia esposta a Palazzo Pitti, dell'originale conservato al Museo di Capodimonte di Napoli.

<sup>254</sup> Oggi Giovanni Bellini il dipinto si trova a Pitti.

<sup>255</sup> Entrambi in Brogi 1903, p. 33.



PIETRO DA CORTONA, Decorazione sala Venere.

SALVATOR ROSA, (Il complotto di Catalina).

FRANCESCO FURINI, Figure allegoriche.

LUCA GIORDANO, La concezione.

MARATTA, Apparizione di San Filippo Neri.

VOLTERRANO, Amore dormiente.

CARLO DOLCI, Martirio Sant'Andrea.

Analizzando questo elenco, si deduce che i due terzi del totale dei soggetti (95 su 166), era già in circolazione sul mercato dal 1873, altri 25 vi entrarono con l'Appendice al Catalogo del 1876, altri 9 nel 1887, 1 nel 1887; 24 soggetti invece non compaiono nei cataloghi ottocenteschi ma sono presenti o nel catalogo Brogi del 1903 o in quello Alinari del 1916. Si conferma così non soltanto l'appartenenza di buona parte della collezione Milliet alla produzione fotografica italiana degli anni Sessanta e soprattutto Settanta, ma anche una certa disponibilità di soggetti cardine della storia della pittura italiana sul mercato.

Rispetto alle scelte specifiche di Paul, ancora una volta si può notare il suo interesse per la pittura ad affresco, e in particolare in questo ambito i cicli decorativi delle chiese del Tre e Quattrocento, che peraltro, come avviene per le cappelle di Santa Croce, rientrano in quel percorso di riscoperta della pittura tardogotica di metà Ottocento. L'interesse preminente di Paul per quella pittura adatta allo studio del disegno, è evidente nella predominanza di riproduzioni fotografiche di opere del Quattrocento fiorentino rispetto al Cinquecento, non solo fiorentino ma anche veneto (e questa considerazione vale in generale per la collezione e non solo sul singolo campione fiorentino). Probabilmente una certa passione per la pittura quattrocentesca sarà derivata anche dalla lettura del Vasari, rispetto alla quale però è difficile andare a fondo sul tipo di scambio che può esserci stato: Paul la cita nella biografia solo una volta, definendola una guida, un breviario quindi, in effetti, è difficile stabilire che tipo d'informazioni traesse dalle *Vite*, oltre al farsi guidare alla scoperta dei capolavori.

L'attenzione di Paul al Quattrocento, e dunque la sua ricerca e l'accumulo di riproduzioni fotografiche dedicate all'arte di questo periodo, assume una valenza ulteriore, se la poniamo a confronto con quello che sembra essere il coevo interesse

francese nell'ambito della moltiplicazione del patrimonio pittorico italiano conservato in Francia, e ci riferiamo nel dettaglio al musée du Louvre a cui Paul fa costantemente rimandi, come si è visto, creando dei fili conduttori tra la sua esperienza di visita in Italia e quella che le sorelle possono "replicare" recandosi tra le collezioni del grande museo. Il corpus fotografico che Paul via via spedisce a casa durante i suoi viaggi tra la fine degli anni sessanta e la fine degli anni Settanta, si è visto essere vario e ricco di riferimenti, e soprattutto coprire un arco cronologico notevole dal XIII al XVII secolo. Certo parte della produzione fotografica italiana era disponibile a Parigi in quegli anni, come quella Alinari fin dalla metà degli anni Cinquanta e poi sempre più consistente con i contratti stipulati dall'editore Giraudon dal 1877, ma se ci soffermiamo sulla produzione fotografica più significativa in seno al Louvre, ovvero quella della Maison Braun, possiamo constatare uno spostamento del gusto rispetto a Paul, verso il Cinquecento italiano, verso i grandi maestri.

L'analisi della questione al momento resta più su un piano intuitivo poiché si basa su una prima lettura dei cataloghi Braun, che meriterebbe uno studio ben più approfondito rispetto alla selezione svolta dal fotografo francese. Tuttavia, pur restando sulla questione numerica, prendendo ad esempio il primo catalogo generale pubblicato da Braun nel 1880<sup>256</sup> si constata che: nella selezione del 1880 troviamo in maggioranza artisti veneti emiliani fiorentini e lombardi, di cui il corpus più imponente riguarda dipinti cinquecenteschi: sono ventisette autori con 81 dipinti su 171, accanto a 22 opere di tredici artisti attivi nel XV secolo, 51 dipinti di diciotto artisti attivi nel XVII, e per ultimo 11 opere di sette artisti attivi nel XVIII secolo. Dieci artisti presenti nel catalogo Braun non lo sono più nell'odierno catalogo, per cui probabilmente le loro opere sono state vendute o riattribuite ad altri autori: si tratta di un'opera intitolata *La circoncisione* di Bramantino, una *Santa famiglia* attribuita a Giovanni Bellini, un *Ritratto* di Rosalba Carriera, *Battaglia* del pittore napoletano Domenico Gargioli (attivo nel '600), *La*

---

<sup>256</sup> La prima campagna di Braun dedicata ai dipinti ebbe luogo nel 1871-1872 e ne scaturì un catalogo monografico di 700 soggetti, cfr. Boyer 2004, p. 294. Non si è trovato traccia di questo catalogo negli archivi né nelle biblioteche, pertanto si è concentrata l'analisi dei soggetti sul catalogo generale del 1880 e sul successivo catalogo del 1887. Nel catalogo del 1880, gli artisti italiani inseriti sono 68 con in tutto 171 opere, mentre nel catalogo successivo gli artisti italiani saranno dimezzati, solo 31 con 68 dipinti riprodotti, cfr. Braun 1880. Un esemplare è consultabile presso la Bibliothèque du Musée du Louvre.

*vergine col bambin Gesù* di Girolamo dai Libri (1474-1555), e un'opera di Alessandro Vorotari detto il Padovanino (1588-1649).

Sono assenti tra quelli le cui opere già figuravano nella collezione: Giotto, Gentile da Fabriano, Paolo Uccello, Botticelli, Lippo Memmi, Luca Signorelli; tra i primitivi del Due e Trecento vengono riprodotte solo un'opera di Cimabue e una di Stefano Veneziano.

Gli artisti maggiormente rappresentati sono Tiziano con 16 riproduzioni, Raffaello con 11, Veronese con 10, Bernardino Luini con 7 soggetti, Leonardo da Vinci con 5: in pratica tutte le opere all'epoca attribuite a questi artisti. Viene così veicolata un'idea generale sul patrimonio pittorico italiano incentrata sull'esaltazione del pieno Rinascimento, un'impronta di gusto che seguendo gli assembramenti di turisti nella Grand Galerie si riconosce ancora oggi.

La scelta ricade così su quegli artisti più celebri, all'opposto di ciò che aveva suggerito Ernst Lacan nel 1856, quando a proposito delle sculture consigliava di riprodurre quelle meno conosciute e i fotografi e le case editrici non avevano alcun interesse ad andare incontro alle scelte dell'amministrazione che si uniformavano al gusto generale<sup>257</sup>.

Sono le parole di Venturi nella prefazione al catalogo del 1887, che chiariscono i concetti che abbiamo esposto fin qui. Infatti, se da un lato Venturi scrive un appassionato elogio alla produzione Braun, sottolineando la vastità di materiale fotografico messo a disposizione attraverso non soltanto le opere note degli artisti ma anche la riproduzione dei disegni «ove meglio si rintraccia la genesi delle opere d'arte», in ultima battuta fa una considerazione dai toni più generali in riferimento al

---

<sup>257</sup> L'influenza di Saint Victor sulla selezione del patrimonio fu tale che si rende necessario contestualizzare il primo catalogo di vendita [di Braun] tramite i contributi storico critici di Saint Victor ma anche al suo entourage, punto nevralgico della cultura francese del Secondo Impero: in particolare ci riferiamo al suo testo sulla pittura scritto in collaborazione con Arsène Houssaye e Théophile Gautier nel 1864, e va da sé anche alla Guida del Louvre che lo stesso Gautier pubblicò nel 1867, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi e anno in cui Saint Victor iniziò la sua collaborazione con Braun. Cfr. Paul de Saint Victor et al. 1864, il testo è illustrato con incisioni di Calamatta. Cfr. Gautier 1867. Nella dichiarazione di intenti de *Les dieux et le demi-dieux*, si legge: «Ce livre n'est pas une histoire complète de l'art – aucune histoire n'est complète – chacun des noms illustres qui en remplissent les pages eut nécessité un gros volume. On a voulu seulement dresser un trône d'or aux douze grands dieux.»; i primi capitoli sono dedicati ai seguenti artisti italiani: Leonardo da Vinci, Beato Angelico (si tratta della riedizione dell'articolo di Saint Victor), Raffaello, Correggio, Michelangelo, Giorgione, Tiziano e Veronese. I restanti capitolo trattano: Hemling, Holbein, Rubens, Van Dyck; mentre i restanti a Rembrandt, Velasquez, Murillo, Poussin, Le Seur, David, Prudhon, Delacroix, Reynolds, William Hogarth.

patrimonio storico artistico italiano, che suona come un invito per le future campagne fotografiche:

«Vi è tanto di inedito ancora, vi sono tanti capolavori in Italia, di cui non si hanno che le fotografie caliginose! Vi sono volumi di fotografie da raccogliere de' quattrocentisti negletti fin qui. I fotografi si rivolsero di preferenza all'arte del cinquecento, seguendo più che altro gli amori del pubblico; ma la ditta Braun, che ha dimostrato tanta sagacia, tanto fino discernimento artistico, non abbandoni le verginali e pure creazioni dei precursori di Leonardo, di Michelangelo, di Raffaello e del Correggio»<sup>258</sup>.

Tuttavia, se il primato dei pittori attivi nel Cinquecento è evidente dai numeri in catalogo, la selezione condotta da Braun presenta alcune caratteristiche che è bene evidenziare: se l'immagine tradotta dei corpora di opere dei grandi maestri come Raffaello, Tiziano, Veronese era già parzialmente presente sul mercato grazie alla chalcographie, sono invece inseriti nel catalogo Braun alcuni dipinti che ancora non erano stati oggetto di interesse da parte della produzione incisoria "ufficiale"<sup>259</sup>.

Sempre restando sul Cinquecento e lasciando da parte Raffaello, che fa caso a sé in quanto risulta già da tempo ampiamente riprodotto sia nei disegni che nei dipinti dei grandi maestri, la fotografia di Braun non fa che aumentare il quantitativo di soggetti a disposizione: ad esempio con Veronese, Tiziano e Leonardo di cui la chalcographie aveva inciso solo 2 dipinti, tre per il secondo e uno per il terzo, Braun ne fotografa rispettivamente sette, sedici e cinque.

Una nuova attenzione rivolta al Luini da parte della fotografia: mentre la chalcographie aveva tradotto in incisione soltanto la *Salomé*, l'opera del Luini ora campeggiava nel catalogo Braun con otto fotografie-tratte da sette dei quattordici presenti. La *Salomé*

---

<sup>258</sup> Venturi generalizza il fatto che fino a quel momento si erano occupati più che altro del Cinquecento, incitando poi nello specifico Braun a rivolgere l'obiettivo ai pittori del quattrocento "negletti fin qui". Per capire quanto generale fosse questa tendenza si dovrebbero ampliare i confronti con le produzioni con altre produzioni fotografiche, ad esempio di ambito tedesco o inglese, poiché l'esempio di Alinari esula da questo fatto, in quanto si erano già ampiamente occupati in un ventennio di campagne fotografiche, sia della pittura dei primitivi che dei pittori del Quattrocento, innanzitutto con le ricognizioni dei cicli di affreschi nelle chiese e palazzi fiorentini, nel Camposanto di Pisa, nel Palazzo Pubblico di Siena e così via.

<sup>259</sup> Per effettuare questo confronto si utilizza il catalogo della chalcographie edito nel 1881. Cfr. *Catalogue des planches gravées* 1881.

Ciò non significa che citando dipinti che all'epoca non erano stati tradotti dalla chalcographie non significa che non fossero mai stati tradotti, ma un controllo sistematico sulla produzione incisoria non sarebbe fattibile in questa sede per cui ci limiteremo a prendere come riferimento soltanto la produzione della chalcographie per capire se ci furono dei punti di scarto con la produzione Braun, rispetto alla scelta dei soggetti.

compare una seconda volta col titolo *Herodiade*, mentre tra i quadri entrati al Louvre nel 1683 c'è il *Sonno del Bambin Gesù*; vengono poi anche inseriti due dipinti da poco entrati nelle collezioni, come i due frammenti di affresco staccato provenienti da Palazzo Litta a Milano, l'*Adorazione dei pastori* e la *Natività*<sup>260</sup>.

Tra gli altri autori del Cinquecento presenti nel catalogo Braun ce ne sono alcuni che a quella data non erano stati tradotti: alcuni di loro erano stati allievi d'importanti pittori del Quattro-Cinquecento: tra gli allievi che in quanto ad essere rappresentati nel catalogo fotografico, "superano i maestri" troviamo Mariotto Albertinelli<sup>261</sup>, che era stato allievo di Fra Bartolomeo e del quale all'epoca erano in collezione tre dipinti, che non vennero però inseriti in catalogo nel 1880. È poi presente Lorenzo Costa<sup>262</sup>, pittore della scuola ferrarese che operò sull'esempio di Cosmè Tura e di Ercole de' Roberti, anch'essi presenti al Louvre<sup>263</sup>. L'unico a comparire insieme alla riproduzione fotografica di un'opera del suo diretto maestro è Raffaellino del Garbo, che fu allievo di Filippo Lippi e di cui Braun inserisce la *Pala Barbadori*, che era entrata al Louvre nel 1814 come prelevamento di Vivant Denon nel 1813, e che ancora non compariva nel catalogo della *chalcographie*.

Questi puntuali esempi confermano lo scarto di gusto che si propone attraverso la commercializzazione delle fotografie di Braun e quelle proposte da Alinari per Firenze, che come si è detto avevano già dedicato buona parte dei loro cataloghi ai maestri del Quattrocento: con le stesse modalità si era mossa la Maison Braun durante la campagna fotografica a Firenze nel 1868, andando sì a fotografare i tanti agognati cicli d'affreschi, ma focalizzandosi su Andrea del Sarto, celebre da secoli presso i francesi poiché durante il suo soggiorno in Francia dipinse la *Carità* che all'epoca risultava tra le sue opere più apprezzate.

Queste considerazioni non devono però far pensare che l'Ottocento francese non abbia conosciuto e stimato la pittura italiana del Tre e Quattrocento, tanto da escluderla dalle

---

<sup>260</sup> Peraltro vi è una *Sainte famille* attribuita a Luini nel catalogo Braun, ma la corrispondente nel catalogo Habert del 2007 risulta non essere mai stata catalogata prima del 1981, Habert 2007, p. 84.

<sup>261</sup> È presente un dipinto di Franciabigio che fu allievo di Albertinelli.

<sup>262</sup> Tra i dipinti fotografati ma non ancora incisi ce n'è uno del Garofalo che a Bologna fu allievo di Lorenzo Costa.

<sup>263</sup> Se del Tura entrò il dipinto col Sant'Antonio da Padova con la collezione Campana nel 1863, del de' Roberti era stato acquisito nel 1873 un dipinto intitolato *Quattro personaggi*. Habert 2007, pp. 52 e 47-48.

prime ricognizioni fotografiche sul patrimonio: non fu questo il caso, ma osservando le vicende che portarono tale produzione pittorica nelle collezioni pubbliche e private francesi e la fortuna di tale produzione sia in ambito storiografico sia come modelli per gli artisti contemporanei, si nota una sorta di sfasamento a livello di gusto. Si assiste a uno sdoppiamento su due livelli: il primo livello è quello della cultura erudita, degli storiografi e teorici dell'arte e di un certo tipo di collezionismo privato che apprezza la produzione pittorica dei Primitivi e ne veicola la fortuna critica e la diffusione sul mercato; un altro livello è invece quello del gusto "ufficiale", che dirige l'attenzione verso il più tradizionale apprezzamento dei maestri del Rinascimento maturo, tralasciando gli artisti tardogotici e del primo Quattrocento. E' proprio la fortuna, o meglio sfortuna visiva, di queste opere a mettere in luce questa divergenza.

Così, alla luce di questo primo sguardo sulla produzione Braun, si può pensare che, seppur nella dimensione privata, Paul riporta a Parigi uno spaccato di cultura visiva della pittura italiana ben più variegato, in termini di artisti di varie epoche, di soggetti, di quello che offrivano i primi cataloghi Braun sul Musée du Louvre, una conoscenza evidentemente forgiata e influenzata dall'esperienza diretta sul patrimonio artistico italiano.

### **3.2 *Dall'accumulo di fotografie alla biografia illustrata: il manuale visivo di Paul Milliet.***

In ultima istanza, si ritiene che per comprendere a fondo le ragioni e il valore di una raccolta fotografica privata come quella di Paul Milliet, restino da tracciare quei passaggi di significato dettati dai vari usi che il pittore ha fatto delle fotografie nel corso della sua vita. Come ha teorizzato Pascal Griener, un'opera di riproduzione ha più "dimensioni": può essere un documento cognitivo che comunica informazioni sull'originale riprodotto, un "document mémoriel" nella momentanea assenza dell'originale in un codice formale distinto, e può anche possedere un valore sostitutivo, un rimpiazzo dell'originale<sup>264</sup>. Infine, detiene un valore simbolico: «œuvre d'art face à l'original»<sup>265</sup>.

---

<sup>264</sup> Griener 2009, p. 30.

<sup>265</sup> Ibidem.

Scrive Griener: «Avant l'émergence du livre d'histoire de l'art illustré, les collectionneurs lisent des ouvrages non illustrés, et enrichissent leurs connaissances par la collection plus ou moins systématique d'estampes reproduisant des peintures. Les plus chevronnés constituent des recueils, ou ensembles d'œuvres reconnues d'un seul et même artiste. Ces recueils constituent toujours des objets unique, mais constitués de gravures, ils peuvent être exécutés à quelques exemplaires, dans les limites étroites de la disponibilité des planches. Chaque historien d'art constitue en quelque sorte son propre livre.»<sup>266</sup>

L'autore parla ancora di raccolte d'incisioni e di storici dell'arte ma in sostanza Milliet fa la stessa operazione: costituisce un proprio 'libro illustrato'. Risulta certo improprio chiamarlo così, dato che si tratta di immagini sciolte, ma nei fatti maneggiabili e ricomponibili a seconda dell'ordine desiderato: per artista, per scuole, per epoche, per soggetti iconografici; ogni raggruppamento può dare una visione specifica della pittura italiana, e per noi oggi, anche della storia della fotografia italiana ed europea.

Come si è osservato nella ricostruzione della sua vicenda, gli usi delle fotografie sono di molteplice natura: modello didattico, che acquisisce fin dal precedente impiego delle stampe da incisioni in giovane età, per lo studio della pittura dei grandi maestri attraverso la pratica del disegno. Si è visto a testimonianza di ciò esempi concreti quali: il ricalco della fotografia di Marcozzi del dipinto di Luini di Brera, i molteplici croquis di sua mano pubblicati nella biografia che è possibile confrontare con fotografie del medesimo soggetto presenti nella collezione.

Oltre a questo, Milliet studia le fotografie anche per il loro contenuto iconografico e iconologico, come si è visto per il caso delle virtù affrescate da Andrea di Bonaiuto in Santa Maria Novella. Alla visione delle fotografie si affianca la manipolazione dell'oggetto fotografico su cui l'artista, annota informazioni riguardo alle proporzioni delle opere, dubbi riguardo l'attribuzione degli autori delle opere e dati inerenti l'iconografia, e non meno importante un registro dei colori sulle fotografie di Naya degli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. In questo modo, le fotografie si presentano in tutta la loro complessità, di immagine e oggetto strumentale nelle mani dell'artista, che in età più matura diventa elemento imprescindibile per la sua attività di copista.

---

<sup>266</sup> Ivi, p. 40.

A queste questioni, strettamente legate al tema e alla pratica dell'accumulo di fotografie, si può aggiungere il fatto che, l'esperienza di Milliet in qualità di viaggiatore, innesca un meccanismo di circolazione di questi oggetti: queste fotografie, che potremmo definire "viaggiate" dato che lo stesso Paul è costretto a spedirle a casa a Parigi mentre è in viaggio, vengono condotte a un percorso pratico e di senso.

Il percorso pratico è quello che le porta dalla bottega del fotografo alle mani di Paul, fino a quelle della madre e delle sorelle in Francia, mettendo in moto una diffusione di queste immagini, seppur nella dimensione domestica. L'altro percorso, è un tracciato di senso attraverso il quale le fotografie assumono diversi significati non solo grazie ai diversi usi elencati in precedenza, ma anche in virtù del processo di rimediazione di queste immagini quando le impiega per illustrare l'autobiografia a stampa [Fig. 20-21]

La rimediazione delle fotografie conduce a un processo di rammemorazione esplicito nell'apparato illustrativo della biografia a stampa, nella quale la successione delle immagini non necessariamente coincide con la narrazione del testo, sì da creare una narrazione visiva, parallela e asincrona della vicenda di Milliet. Nel testo mi sono soffermata principalmente su quella parte di biografia che tratta dei viaggi del pittore, ma è bene far presente che questi due volumi son ben più complessi poiché trattano delle vicende dell'intera famiglia di Paul: oltre alle riproduzioni in fotografia, eliotipia e disegno delle opere d'arte viste e studiate, vi sono anche fotografie di famiglia. Per fare un esempio, il primo volume, edito nel 1915, quando Milliet si sente ormai un vegliardo che traduce la storia aneddotica della sua famiglia, apre la narrazione proprio facendo riferimento a una pratica della fotografia ormai comunemente diffusa all'inizio del XX secolo, ossia gli album di famiglia: «De nos jours, chaque famille conserve en un album les photographies de tous ses membres à différents âges; cet usage est excellent»<sup>267</sup> [Fig. 22].

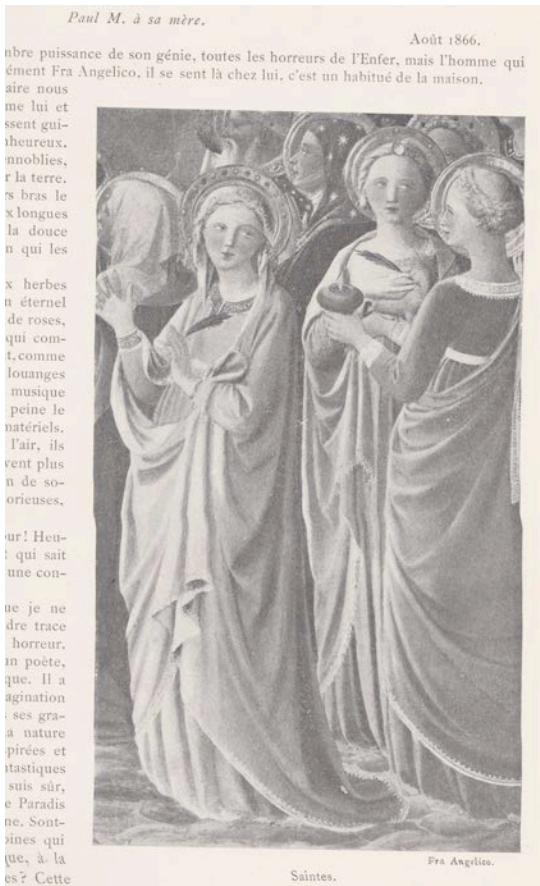
Un ulteriore passaggio di significato del Fonds Milliet, è a mio avviso ravvisabile nel definitivo abbandono della sfera privata per entrare in quella pubblica, con il suo ingresso prima al Collège de France, per volere dello stesso Milliet, e poi nella Fototeca Doucet a l'Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, dove per attinenza dei contenuti oggi arricchisce la vasta fototeca di storia dell'arte.

---

<sup>267</sup> Milliet 1915, premessa s.p.



Il Fonds Milliet, e nello specifico la sezione di pittura italiana, si presentano come un oggetto complesso, la cui lettura trasversale ha messo in evidenza aspetti peculiari del collezionista e della collezione, che come si è dichiarato nella premessa, non si è voluta affrontare solo come caso di studio in sé per sé ma declinarla a strumento metodologico di indagine e quindi al suo interno, individuare una serie di suggestioni che nella parte che segue, ci permetteranno di muovere delle ipotesi riguardo a temi generali sulla cultura fotografica, ancora oggi da approfondire.



**Figura 21** Beato Angelico, *Dettaglio delle Sante ne l'Incoronazione della Vergine*



**Figura 22** Fotografo n. i., *Ritratto fotografico di Fernand in Syria*

## PARTE II

*Cronache fotografiche sul patrimonio artistico di Firenze (1857-1867):*

*casi di studio dalla collezione Milliet.*

Parafrasando Gombrich, potremmo asserire che nell'Ottocento non esiste in realtà una cosa chiamata *fotografia*, esistono solo i *fotografi*<sup>268</sup>: ovvero che prima che la fotografia assumesse lo statuto di arte tra le arti visive, ovvero in quei decenni che intercorsero tra la sua invenzione e la sua legittimazione come strumento prediletto per la diffusione delle immagini d'arte anche attraverso l'editoria (anni Ottanta), furono i fotografi, con le loro scelte singolari prese secondo criteri selettivi non ancora codificati, a improntare un sistema produttivo che mutando da artigianale a industriale, mise in circolazione un *corpus* sempre più esteso ed esaustivo di riproduzioni fotografiche del patrimonio artistico<sup>269</sup>. Nell'epoca successiva alla sua "rivelazione", la fotografia non godette di un dibattito critico e teorico di supporto ma anzi, sembrava scollata dal contesto culturale, nella «scarsa consapevolezza del ruolo»<sup>270</sup>. A mio modo di vedere, se è vero che si verificò una certa distanza tra fotografia e contesto culturale, non si può sostenere la stessa cosa per i fotografi, che anzi, ben inseriti nel tessuto culturale e socio economico

---

<sup>268</sup> «Non esiste in realtà una cosa chiamata *arte*. Esistono solo gli *artisti*» cfr. Gombrich 2008 [1950], p. 21.

<sup>269</sup> «Di contro ad un'espansione documentata dell'attività e della pratica fotografica che si andava sempre più qualificando tra le arti grafiche e affermando tra le industriali, non si è sviluppata di pari passo, né da parte dei fotografi né di coloro che facevano uso della fotografia, una riflessione critica che più consapevolmente ne valutasse il ruolo, la funzione e l'identità. Da qui la scarsa considerazione di cui la fotografia ha goduto e il sostanziale disinteresse dimostrato verso di essa dalle autorità di governo e dalle istituzioni». Sauro Lusini imputa questo limite non agli storici che si sono occupati di fotografia ma al dibattito in sé per sé, sulla e della fotografia, cfr. Lusini 1994, p.33.

<sup>270</sup> *Ibidem*.

delle città in cui operarono, basarono le loro scelte su un criterio di gusto e di mercato, influenzando la messa in valore del patrimonio artistico, ma anche le modalità di produzione e circolazione della sua immagine riprodotta. È quest'ultimo assunto che si vuole dimostrare e affrontare con il resoconto che segue, tenendo fermi alcuni punti fondamentali affermati dalla critica precedente: un punto importante è l'idea espressa da Ferretti sul fatto che «le riproduzioni Alinari riflettono lo svolgimento del gusto»<sup>271</sup>. L'altro punto cardine da cui riparte il nostro discorso è il contributo di Tomassini che nel suo fondamentale saggio sull'analisi dei cataloghi commerciali della Fratelli Alinari, parla del fatto che negli anni Settanta i fotografi si affidarono alle guide delle città per la selezione del patrimonio, in modo da poter registrare il gusto comune e condiviso «e non un'interpretazione personale delle scelte, che peraltro non sarebbe stata da attendersi dai nostri fotografi. Questo non significa tuttavia che la selezione non avesse tuttavia comunque un suo significato preciso per quanto riguarda i criteri storico critici con cui venivano scelte le opere da riprodurre. Su questo l'analisi è lo ripetiamo tutta da compiere [...]»<sup>272</sup>.

Muovendo da questi concetti, si cercherà di andare più a fondo nell'interpretazione delle primissime selezioni di patrimonio attuate negli anni Sessanta dagli Alinari e quali criteri di selezione sottessero a queste scelte, poiché, in stretto riferimento alle prime campagne fotografiche su dipinti e affreschi, a nostro modo di vedere è sulle singole produzioni che bisogna concentrare l'attenzione per ricostruire le dinamiche culturali di un sistema di produzione che prima di affermarsi come industriale e di esprimersi

---

<sup>271</sup> Scrive Ferretti nel saggio pubblicato nel catalogo della prima mostra Alinari del 1977, ancora oggi uno dei contributi più ricchi di spunti sull'argomento, che «nella scelta di determinate opere o, come in questo caso, di determinati dettagli (fa l'esempio della riproduzione fotografica degli angeli del Tabernacolo dei Linaïoli, già reclamizzati in incisione nel 1859, *ndr*), la fotografia non inventò molto», anche se affronta questo tipo di concetto in un discorso generale e non riferito a una determinata cronologia. Cfr. Ferretti 1977, p. 134. Tuttavia, è opportuno sottolineare che le considerazioni presenti sia in questo saggio di Ferretti che in quello di Alessandro Conti che più specificatamente si addentra nel tema dei soggetti selezionati, non fanno riferimento al catalogo che prenderemo qui in considerazione, ovvero il primo catalogo generale del 1863 che si ripete in buona sostanza identico in quello del 1865, ma in special modo il testo di Conti analizza il terzo catalogo generale del 1873. Cfr. Conti 1977, pp. 148-183.

<sup>272</sup> Cfr. Tomassini 2003, p. 161. Il concetto dell'allineamento degli Alinari al gusto corrente è spiegato anche in un altro contributo di Pellegrini e Tomassini: «Per un certo periodo in sostanza i fotografi editori seguirono la strada del gusto comune e diffuso, testimoniato ad esempio da quel canale di divulgazione e massificazione degli orientamenti della cultura alta all'epoca che erano le guide di viaggio; ma in seguito giunsero ad inserirsi nel vivo degli ambienti della cultura artistica e letteraria italiana, ai massimi livelli, intrattenendo rapporti privilegiati con alcuni dei più importanti personaggi e intellettuali dell'epoca [...]», cfr. Tomassini/Pellegrino 2003, p. 482.

anche attraverso l'editoria illustrata, vede nei comportamenti dei singoli *ateliers*, la specificità di scelte che per forza di cose hanno influenzato la costruzione dell'immaginario fotografico dell'arte. Così, come annunciato nella premessa, leggendo in maniera strumentale il primo viaggio di Paul a Firenze, nel 1866, affronteremo alcune tematiche specifiche scaturite da intuizioni dettate dall'analisi dei documenti fotografici presenti nella sua collezione: procederemo con l'indagine su alcune scelte di oggetti da fotografare e soggetti fotografati dai fotografi a Firenze negli anni Sessanta, per interpretare l'intervento che i fotografi attuarono inizialmente sul patrimonio artistico della città, mettendone di fatto in circolazione sul mercato una porzione definita. Proseguiremo poi il discorso allargando sempre di più la prospettiva di studio nel tentativo di ricostruire quel sistema di rapporti che s'instaurò tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, tra gli stabilimenti fotografici e le istituzioni museali e di tutela, per comprendere le modalità con cui i fotografi poterono svolgere le prime campagne fotografiche sulle opere pittoriche della città di Firenze: la complessità di questi rapporti, caratterizzati un rigido decalogo che regolamentava l'ingresso e il comportamento che i fotografi dovevano tenere nel momento in cui si avvicinavano alle opere d'arte, in primis facendo attenzione a non danneggiarle in alcun modo e a non recar danno neanche agli ambienti dei musei, ma ancor più l'obbligo di deposito di due stampe di ogni negativo tratto dalle opere, faceva sì che lo sforzo da parte dei fotografi per realizzare le campagne fotografiche fosse anche uno sforzo economico. L'insistenza con la quale il Ministero della Pubblica Istruzione sottolinea in ogni lettera di permesso obblighi e divieti (tra cui quello di staccare i quadri dalle pareti, circostanza che rendeva difficoltoso il lato pratico delle riprese fotografiche), fa pensare che almeno nel primo ventennio (1860-1880), la pratica della fotografia nelle collezioni pubbliche fosse contraddistinta da un insieme di questioni tecniche, etiche, burocratiche per cui il lavoro dei fotografi richiedeva una certa abilità e impegno, non solo nella fase di realizzazione delle riprese, ma anche nella gestione dei rapporti istituzionali. Alla luce di questi elementi, di cui tratteremo in seguito e che sono emersi dallo spoglio dei documenti dell'Archivio degli Uffizi, si rafforza l'idea che una volta che gli operatori avevano terminato l'iter necessario per accedere alle opere d'arte, la scelta di quali oggetti fotografare doveva essere certa e anche rispettare dei criteri di efficacia sia riguardo la qualità delle immagini, sia riguardo alla loro vendibilità.

## CAPITOLO 1

### *Oggetti da fotografare.*

#### **1.1 *Fotografie d'après: invenzione di un'offerta commerciale***<sup>273</sup>.

«Les photographies des chefs-d'œuvre n'étaient pas alors répandues partout»<sup>274</sup>: all'inizio del Novecento, ripensando all'epoca in cui attraversò il Bel paese, il pittore francese Jean Paul Milliet coglie uno dei nodi centrali di quel periodo in cui la fotografia non necessariamente era in grado di soddisfare integralmente l'esigenza di dotarsi d'immagini fotografiche di opere d'arte, constatando allo stesso tempo il dato storico dello scarto che si verificò tra l'invenzione della fotografia e il suo avvento nella riproduzione delle opere d'arte, specialmente pittoriche.

Era l'estate del 1866 quando Paul arrivò nella nuova capitale del Regno d'Italia e fu proprio in quel decennio, che la fotografia iniziò a reclamare con insistenza un posto nel mercato delle immagini di riproduzione di opere d'arte, innescando un cortocircuito culturale che investì innanzitutto le istituzioni museali. Esse vennero messe nella posizione di dover affrontare e fronteggiare le richieste di quella che si configurava come una nuova categoria professionale, quella dei fotografi, che, seppur a tentoni, entrò a far parte della vita attiva dei musei e dei luoghi d'arte in genere.

Tuttavia, oltre alle ragioni che la storiografia ha fino ad oggi individuato a giustificazione di questo scivolamento cronologico tra l'invenzione della fotografia

---

<sup>273</sup> Così come le incisioni d'après sono tratte da opere di un altro autore, e traducono in immagine un'altra immagine, identifichiamo con la definizione fotografie d'après quella produzione fotografica incentrata sulla riproduzione di immagini realizzate da altri autori: dipinti, affreschi, disegni, stampe.

<sup>274</sup> Milliet 1915, p. 261.

l'ingresso dei fotografi nei musei (lo scontro con la tradizione incisoria e i limiti del negativo al collodio nella riproduzione di soggetti a colori<sup>275</sup>), vi sono altre motivazioni da approfondire, tra le quali, la questione dei destinatari finali, l'iniziale reticenza delle istituzioni museali e la loro successiva resa nei confronti delle *avances* dei fotografi.

In effetti, quando nel 1867 arrivò il primo regolamento ufficiale per i fotografi nelle gallerie pubbliche nazionali, stilato dal Ministero della Pubblica Istruzione<sup>276</sup>, già da tempo si realizzavano campagne fotografiche nei musei italiani: il decalogo ministeriale non faceva altro che rispondere ufficialmente al bisogno di disciplinare, una pratica che era già in essere da circa un decennio; perciò come si arrivò a sistematizzare l'ingresso dei fotografi nei musei?.

Vi sono alcuni punti chiave su cui incardinare il discorso e sono: il pubblico, il museo e gli stessi fotografi. È tracciando la fisionomia di questi tre protagonisti che si possono dare alcune risposte: a chi erano destinate le riproduzioni fotografiche delle opere d'arte?, Com'era cambiato il concetto di museo ora che era divenuto statale con l'Unità d'Italia? Qual era l'impronta culturale dei fotografi che avviarono la riproduzione fotografica del patrimonio artistico?.

Sono queste le subordinate su cui si costruisce il nostro discorso, ed è sull'intersezione di questi tre fattori che si situa la vicenda di Paul Milliet, del quale ci serviremo come spunto per veicolare l'analisi sui materiali fotografici disponibili nello stretto giro di anni dei suoi viaggi e in special modo, sull'offerta commerciale degli Alinari al momento del suo primo soggiorno a Firenze nell'estate del 1866. Come si è visto, Paul fu un fruitore attento della grande tradizione artistica italiana, coniugando l'interesse per la conoscenza con i mezzi offerti dalla modernità, egli si recò nei musei e nelle gallerie, nelle chiese, studiando i grandi maestri attraverso la traduzione in disegno e acquistando le fotografie delle opere a lui più care<sup>277</sup>.

---

<sup>275</sup> A tal proposito, riportiamo la spiegazione di Dorothea Peters: «Early photography not only reduced colour to black and white, but inversed the appearance of the different tones: the human eye is accustomed to see yellow as a light tone which can appear to a light grey, blue and red as dark tones to nearly black. In early photography, blue came out white, red and yellow appeared black. That was the reason why most of photographers concentrated on the reproduction of (monochromatic) drawings and graphics», cfr. Peters 2011, p. 131.

<sup>276</sup> Migliorini 1994, pp. 46-47.

<sup>277</sup> Per quello che è possibile verificare attraverso la biografia, talvolta i soggetti che traduce in disegno, delle opere che vede durante gli itinerari, corrispondono alle fotografie che acquista, come vedremo in seguito facendo riferimento a casi specifici.

Senza dubbio negli anni centrali del secolo, l'affermazione degli stati nazionali portò a conseguenze sostanziali in ambito socio-politico: le rivoluzioni che infiammarono l'Europa occidentale portarono non solo a un cambiamento radicale dei governi, abolendo i regimi, ma anche all'ascesa del ceto medio borghese, che presto si fece strada con le proprie aspettative in termini di posizione negli schemi di potere, nell'economia, ma anche nei costumi e nella trasformazione del gusto per l'arte. Firenze, per parte sua, era divenuta, nella prima metà del secolo, un modello di riferimento per la cultura dell'epoca, grazie al mantenimento del pacifico stato sociale da parte dell'illuminato e paternalistico governo granducale: si confermò attorno ad essa quell'aura mitica che si era manifestata fin dal Settecento nelle descrizioni dei viaggiatori, in grado di «motivare la nuova Italia», cui contribuì la ricerca di riferimenti culturali etici ed estetici del passato che si concretizzò nella riscoperta dell'arte del Tre e Quattrocento<sup>278</sup>.

La città quindi divenne di moda pressoché in seguito al recupero romantico del Medioevo e del Rinascimento, i modelli classici erano esauriti e come scrissero i giurati dell'Esposizione Nazionale del 1861 «l'amore delle cose del medioevo chiese alla pittura soggetti di quel tempo [Tre e Quattrocento] e l'arte [...] incominciò a considerare con più venerazione le pitture del secolo XIV e del XV e a studiarle»<sup>279</sup>.

Il gusto dell'epoca assunse varie spigolature, a seconda delle tendenze dell'arte, del progresso tecnico scientifico e, in un *do ut des* dal moto circolare, delle esigenze del pubblico. Un pubblico che fu caratterizzato da un intrinseco eclettismo: basti pensare che nelle dimore e collezioni di Anatoli Demidoff, che i macchiaioli ebbero la fortuna di frequentare, si potevano ammirare opere come la porta lignea intagliata da Rinaldo Barbieri su modello della porta ghibertiana, commissionata dal collezionista per la villa di San Donato in Polverosa, e al contempo la pittura francese di David, Delaroche, Delacroix, Vernet, Ingres e Flandrin<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> Anche la proclamazione di Firenze capitale della cultura era stata affermata fin dal 1860, quando il ministro Cosimo Ridolfi aveva invitato “la nobile provincia d'Italia” a porsi come modello di riferimento culturale e scientifico per la nazione intera. La promozione della Esposizione del 1861 come nazionale anziché regionale, sanciva già quel primato e quel ruolo che Firenze avrebbe assunto nel giro di pochi anni. Cfr. Gensini, 2015, p. 29.

<sup>279</sup> *Esposizione Italiana* 1861, p. 282 in Gensini 2015, p. 42.

<sup>280</sup> Per il riferimento alle collezioni Demidoff cfr. Ivi, p. 40.



In tal senso, le esposizioni fiorentine del 1861 si pongono oggi agli occhi dello storico come la cartina di tornasole delle tendenze dominanti del gusto: attraverso la mostra di pittura dell'Esposizione Nazionale, si presentò una rete di opere che spaziavano dalla pittura di storia in dipinti come *La cacciata del duca di Atene* di Stefano Ulissi, al purismo di Luigi Mussini nel *Decamerone Senese*, alla macchia dei *Novellieri fiorentini* di Vincenzo Cabianca<sup>281</sup>.

In contemporanea all'Esposizione Nazionale, si tenne quella allestita in casa di Marco Guastalla con oggetti d'arte del Medioevo e Rinascimento, dove si verificò uno slancio importante per la promozione delle arti minori ritenute alla stessa stregua di quelle maggiori e in cui si professò un aggiornamento rispetto alle precedenti esperienze inglesi della mostra di Manchester del 1857 e del South Kensington Museum, e quelle francesi nell'esposizione di Monsieur Laborie e il Musée Cluny<sup>282</sup>.

Se il 1861 segnò un passaggio significativo nell'apertura di Firenze all'Italia e all'Europa, ancor più incisivo fu l'elezione a capitale, che sconvolse l'assetto sociale della città: «Quei due giorni non li passammo male. Adesso Firenze è alquanto più rumorosa e variopinta, la folla nelle strade è enorme. Molta gente è affluita alla capitale: la vita è parecchio più cara di prima», scriverà Dostoevskij nel 1869<sup>283</sup>.

La città mutò presto anche la sua sistemazione urbanistica in virtù del processo di modernizzazione che iniziò con l'abbattimento delle mura arnofiane, dopodiché toccò all'intricata rete di vie e palazzi subire trasformazioni col risanamento del centro, così che nel 1873 già veniva descritta dallo scrittore americano Henri James, come solcata da *boulevards* e quartieri eleganti<sup>284</sup>. Ai mutamenti architettonici si affiancò l'inurbamento di masse di persone determinato dalle nuove funzioni politico amministrative date dal

---

<sup>281</sup> Per il riferimento alle opere dell'Esposizione cfr. Ivi, p. 31.

<sup>282</sup> L'obiettivo dichiarato da Guastalla nel Catalogo era proprio quello di mettere in mostra il progresso e decadimento delle arti e delle industrie, intento in cui non era proprio riuscito poiché non era stato possibile esporre le opere in ordine cronologico, ordinamento che avrebbe contribuito a tracciare la parabola dell'arte nei secoli rappresentati. I riferimenti alle esposizioni sono tratti da Gensini 2015, pp. 35-36. Vedi anche Guastalla 1861.

<sup>283</sup> Fëdor Dostoevskij era rimasto a Firenze due giorni nel 1863 e vi era tornato con la moglie nel dicembre 1868 fino al maggio seguente. Cfr. Bruni/Napoli 2014, p. 92.

<sup>284</sup> Cfr. Brilli 2014, p. 105. Sull'argomento si veda anche Maccabruni/Marchi 2015.

trasferimento dell'apparato burocratico piemontese e dalla Corte che si stabilì a Palazzo Pitti<sup>285</sup>.

In sostanza, al momento dei primi approcci dei fotografi agli oggetti d'arte delle pubbliche raccolte, c'erano tutte le condizioni perché i loro tentativi diventassero un'attività sistematica: grazie alla presenza di un nuovo pubblico e alla necessità di definire sul piano visivo il patrimonio nazionale, superando quegli ultimi afflitti di mantenimento dello *status quo*.

Se è vero che la strategia dei Fratelli Alinari (1852), non fu quello di rispondere a una domanda esistente ma di costruire un'offerta che stimolasse la domanda<sup>286</sup>, è vero anche che gli stessi acquirenti e collezionisti di stampe, rappresentavano *in nuce* i futuri consumatori di queste fotografie<sup>287</sup>: a partire da questo assunto possiamo pensare all'operazione dei fotografi come al tentativo di insinuare nel mercato delle immagini d'arte un nuovo prodotto, che stimolasse la curiosità di artisti e conoscitori che già si servivano delle traduzioni incisive come modelli di studio e come modelli comparativi per l'analisi delle opere d'arte. È su questo punto che si affaccia una delle prime problematiche legate al gusto: esuli dall'essere direttamente scaturite dai mezzi dell'arte, come avveniva per le incisioni o i calchi della statuaria antica e moderna, le fotografie si ponevano su un piano di valore inferiore già per il solo fatto di esser frutto della scienza. Così che, la prima reazione degli artisti alla possibilità di prenderle a modello era stata di

---

<sup>285</sup> Come ebbe a dire Carlo Lorenzini: «Prima della malattia della Capitale provvisoria Firenze somigliava per il suo fabbricato alla Firenze falsa de' nostri giorni, salvo che aveva un mercato inutile in meno, e un Duomo senza facciata di più»; denunciando tra le righe il debito consistente che la città aveva contratto in quel lustro. Il testo edito nel 1881, descrive coi toni taglienti che si confanno allo scrittore, quelle mutazioni che egli stesso aveva vissuto in prima persona nella città e nella sua popolazione, cfr. Collodi, 1910, p. 181.

<sup>286</sup> «La loro funzione [degli Alinari *ndr*] di portare per la prima volta alla pubblicazione attraverso la fotografia di una serie di opere sempre più ampia. Per questo tipo di editoria il catalogo è uno strumento fondamentale. Non si tratta, infatti, di rispondere ad una domanda esistente, e a una riproduzione su larga scala, come era per i monumenti e i *tòpoi* più noti e caratteristici che formavano la parte essenziale dei primi cataloghi, ma di costruire un'offerta che stimolava in un certo senso la domanda.», cfr. 2003, p. 164.

<sup>287</sup> La questione è stata sottolineata da Pellegrini e Tomassini: «sia i calcografi che i fotografi si rivolgevano allo stesso pubblico, e facevano fronte a una domanda crescente di materiale illustrato che caratterizza in modo assolutamente nuovo, dal punto di vista quantitativo, la prima metà del secolo XIX, segnalando l'accesso alla fruizione di questi materiali culturali di nuovi ceti emergenti», cfr. Tomassini/Pellegrino 2003, p. 480.

dubbio, sdegno, se non in certi casi addirittura rifiuto, o quanto meno di tenerle nascoste<sup>288</sup>.

Unito al concetto di riferimento colto, un altro fattore che poneva una certa distanza tra le fotografie e gli artisti era quello prettamente estetico: al contrario di ciò che oggi potremmo pensare, l'attinenza della fotografia con la realtà, la precisione e veridicità con cui gli oggetti ritratti comparivano nelle fotografie, creavano un certo sconcerto, come in Delacroix che trovava insopportabile la perfezione dell'immagine daguerreotipica<sup>289</sup>.

Delacroix, all'inizio degli anni Cinquanta è stato uno dei primi tra gli artisti più celebri ad avere dichiarato un rapporto diretto con la fotografia e di averla impiegata come modello per lo studio del disegno: egli fu anche un esempio emblematico di questa iniziale relazione conflittuale che non solo gli artisti, ma in generale coloro che gravitavano negli ambienti artistici, ebbero con le fotografie<sup>290</sup>.

Tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, in Delacroix, ma nei pittori in genere basti pensare ai pittori fotografi del Caffè Greco di Roma<sup>291</sup>, la scelta ricadde sulle carte salate prodotte da negativi di carta, le cui immagini sfumate, dai contorni che si mescolavano in morbidi passaggi di tono, si confacevano di più a un gusto pittorico: quelle lacune nelle immagini delle carte salate, quell'imperfezione di cui parlava Delacroix, provocavano una certa fascinazione e stimolo per l'immaginazione dell'artista<sup>292</sup>. Così, quando già si era diffusa la tecnica del negativo di vetro al collodio nel 1851, gli artisti preferivano ancora avvalersi di stampe da negativo di carta salata,

---

<sup>288</sup> Tra gli esempi più celebri vi è senza dubbio l'esclamazione di Charles Baudelaire nella sua recensione al *Salon* del 1859: «Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient, les insensés!), l'art, c'est la photographie». Peraltro è lo stesso anno in cui in Italia, Pietro Selvatico Estense pubblica *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, cfr. Selvatico 1859, p. 333.

<sup>289</sup> Per il rapporto del pittore con la fotografia si veda Leribault 2008.

<sup>290</sup> Fu uno spasmodico e simultaneo atteggiamento di accettazione e repulsione, che portò però a compiere scelte di uso e di gusto ben specifiche, di cui è un esempio la commissione di Delacroix al fotografo amatore Eugène Durieu nel giugno del 1854: si tratta di un album di fotografie di modelli nudi che Delacroix usava come modello per l'esercizio del disegno di figura. Cfr. Aubenas 2008.

<sup>291</sup> Vicenda che vede protagonista il pittore fotografo Giacomo Caneva, per la quale si rimanda a Cartier-Bresson / Margiotta 2003; Becchetti 1989.

<sup>292</sup> La morbidezza dei toni e delle linee di contorno delle immagini scaturite dalle calotipie, erano senz'altro più vicine anche alle litografie, che precedettero l'invenzione di Daguerre di quattro decenni e che erano allora tra i modelli prediletti per lo studio delle arti e del disegno

che potevano servire da suggestione così come facevano le incisioni, o altri dipinti, entrando a far parte del processo creativo.

L'ingresso della fotografia tra gli strumenti dell'artista, si trovò dunque messo in dubbio proprio a partire dal suo valore più intrinseco: lo statuto di realtà che conferiva agli oggetti, alle persone e agli ambienti. Ma fu una questione che si dissolse nel passaggio di mentalità tra i romantici, fautori della rappresentazione delle più intime passioni umane attraverso il rinnovamento dei canoni espressivi, e i realisti, che professavano un'arte che fosse imitazione del vero, affrancandosi dagli eccessi di fantasia ed immaginazione che avevano segnato il Romanticismo: si può genericamente riferire ai romantici una certa diffidenza nei confronti della fotografia proprio per le aspirazioni estetiche e i mezzi attraverso i quali cercavano di raggiungerle: quando Baudelaire dette la sua definizione di Romanticismo al Salon del 1846, parlò dell'arte romantica come di quell'arte moderna e sinonimo di intimità, spiritualità<sup>293</sup>.

Fu il manifestarsi di questa nuova esigenza di realtà, che nelle arti si tradusse nel Realismo e più in generale nel Positivismo, a mettere da parte certe reticenze, poiché la fotografia era lo strumento più efficace per rispondere a tale necessità<sup>294</sup>.

Prima però che la fotografia influenzasse i modi di guardare l'arte, cambiarono i destinatari<sup>295</sup>, ovvero grazie al commercio e non all'uso che se ne faceva, si ampliò il raggio d'azione delle riproduzioni d'arte tenendo insieme il conoscitore esperto con l'acquirente *tout court*, che acquistava un'immagine fotografica a puro titolo decorativo, magari per abbellire la propria abitazione. In Italia, il primo pubblico fu quello dei colti viaggiatori, degli amatori, ed era a un'ampia platea che si rivolgeva l'offerta dei fotografi fiorentini; tendeva a un pubblico più generale e meno preparato, mentre negli anni seguenti invece s'indirizzarono verso una clientela più specifica di studiosi e istituti culturali<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> Il testo si intitolava proprio *Qu'est-ce que le Romantisme?* Cfr. Baudelaire 1868.

<sup>294</sup> Courbet utilizzerà le fotografie come modelli collezionandone anche in discreta quantità, cfr. Thomas-Maurin 2012.

<sup>295</sup> Cfr. Ferretti 1977, p. 119.

<sup>296</sup> Gli Alinari continuarono a svolgere "un'azione sussidiaria e di servizio, ma in qualche misura culturalmente autonoma, legata a modelli nazionali e più ampi", cfr. Tomassini 2003, pp. 148-149.

L'aspirazione ad un grande pubblico, non è da confondersi con l'idea che le fotografie all'epoca fossero oggetti per le tasche di chiunque, tutt'altro: se è vero che diedero filo da torcere all'incisione anche in virtù della loro economicità (se paragonate ai costi ben più alti delle stampe), è vero anche che le fotografie avevano ancora costi alti in generale, se si pensa che nel 1856 una stampa fotografica in formato 25x35 costava 6 franchi, equivalente di 3 giornate di salario di un generico operario<sup>297</sup>.

Si può ben pensare, anche alla luce delle stringate informazioni riportate in precedenza sulle trasformazioni che subì l'assetto sociale di Firenze in questi anni, che lo smercio delle fotografie ebbe un notevole incremento negli anni della città Capitale. In verità, come denunciarono gli stessi Alinari, gli unici a rispondere in prima persona al Comitato dell'Inchiesta Industriale, ancora nel 1872 la commercializzazione delle riproduzioni all'interno dei confini nazionali era scarsa e anzi, i loro cataloghi avevano maggior successo all'estero<sup>298</sup>.

«Certo che il commercio di questo genere di fotografie artistiche non si fa che coll'estero: nell'interno d'Italia è minimo. [...] Per la maggior parte la nostra vendita si fa in Germania ed in Inghilterra; ma ne vendiamo anche ai forestieri che sono qui di passaggio. Colla Francia adesso si fa molto meno.»<sup>299</sup>. La motivazione che adducono gli Alinari all'esportazione all'estero è la destinazione d'uso delle fotografie di riproduzione,

---

<sup>297</sup> Come riportato da Tomassini, il prezzo relativamente alto rimarrà a lungo una caratteristica della ditta fiorentina poiché già un anno dopo Carlo Ponti a Venezia pubblicava le sue fotografie 26x36 a 2,5 franchi, e Anderson a Roma offriva le sue vedute per 5 paoli. Cfr. Tomassini 2003, p. 149. Marina Miraglia ha affermato che «essendo la fotografia un mezzo meccanico, erano ridotti i prezzi e quest'argomento doveva risultare particolarmente allettante per la media e piccola borghesia, i cui proventi avrebbero difficilmente permesso la committenza di un ritratto pittorico o in miniatura, tecnica che, nella richiesta del ceto medio, già a partire dalla fine del Settecento, era andata sempre più a sostituire, soprattutto per motivi economici, quella più aulica del ritratto ad olio.» cfr. Miraglia 2011, p. 141.

<sup>298</sup> È stato sempre Tomassini a mettere in relazione l'analisi della produzione Alinari con l'Inchiesta Industriale di inizio anni Settanta, Cfr. Ministero di Agricoltura Industria e Commercio 1873, categoria 13 pp. 1-3, citata in Tomassini 2003, pp. 162-163.

<sup>299</sup> Viene esplicitamente chiesto dal presidente del comitato se abbiano rapporti commerciali con l'America ma rispondono negativamente, ma che un loro corrispondente inglese invia in America molte delle fotografie che ha da loro in concessione. cfr. Tomassini 2003 pp. 162-163.

Si possono avanzare alcune ipotesi sul fatto che il commercio con la Francia abbia perso terreno: il primo fu di ordine socio-politico, poiché la guerra franco-prussiana (1870-1871) aveva interrotto i commerci tra i due paesi ma probabilmente aveva destabilizzato in generale il commercio della Francia con il resto d'Europa, mutando in conseguenza gli equilibri degli scambi. Oltre a questo è da ricordare la pressante concorrenza che si stava instaurando sul mercato fotografico parigino, e che gioco forza rendeva Parigi una piazza vasta ma competitiva, come ha ricostruito McCauley, cfr. McCauley 1994.

Certo il commercio degli Alinari in Francia prenderà nuovo respiro dal 1877 con il contratto con l'editore Giraudon, sull'argomento si veda Le Pelley Fonteny 2003, pp. 71-86.

che fuori dai confini italiani sono impiegate per gli studi comparativi in ambito storico artistico: «Si fa molta esportazione di fotografie italiane all'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>300</sup>.

La consacrazione della ditta Alinari come attività produttiva di fama internazionale era avvenuta proprio in Francia, in occasione dell'Esposizione Universale di Parigi del 1855<sup>301</sup>. Qui intrapresero rapporti commerciali con altri fotografi ed editori: i fratelli Bisson, i Daziario e Goupil, i quali venivano via via riforniti delle loro fotografie di vedute ed opere d'arte anche allo scopo di testare il gusto degli acquirenti parigini, inviandone delle copie pure all'amico Ernst Lacan che le recensiva sulle pagine del «La Lumière»<sup>302</sup>.

A quanto pare, l'apertura dei fotografi fiorentini sul mercato parigino, influiva sulle scelte dei soggetti da riprodurre, cercando di incontrare il gusto dei francesi: un'ulteriore riprova di ciò è stata riscontrata nel fatto che i due cataloghi editi nel 1856, uno in aprile e uno in settembre, erano entrambi in lingua francese<sup>303</sup>. All'internazionalità dell'impresa Alinari concorse senza dubbio lo spirito aperto di Leopoldo che proprio nell'estate del 1855 aveva intrapreso un viaggio in Inghilterra, durante il quale intesse legami con l'ambiente fotografico londinese<sup>304</sup>.

---

<sup>300</sup> Ministero di Agricoltura Industria e Commercio 1873, categoria 13 pp. 1-3.

<sup>301</sup> Alcuni studi hanno indagato i rapporti tra i Fratelli Alinari e gli stabilimenti parigini, portando alla luce la precocità dei loro accordi commerciali: cfr. 1997 e Maffioli 2003, p. 25.

<sup>302</sup> Si legge appunto in una lettera di Leopoldo: «Abbiamo fatto in quattro giorni la Venere di Canova e il Bassorilievo di Michelangelo nella Galleria degli Uffizi. La prima non c'è male ma poteva essere venuta anche meglio; il secondo poi è un capo d'opera e credo ne venderemo molti e piacerà anche ai Parigini». Il passo è tratto da una lettera del 10 ottobre 1855 e riportato in Maffioli 2003, p. 27.

<sup>303</sup> Un catalogo con 84 soggetti era stato pubblicato nel 1855, e i due del 1856 dal titolo *Collection de Vues monumentales e Photographies de la Toscane*, si presentava come «antologie di monumenti, architetture e sculture della Toscana», cfr. Quintavalle 2003, p. 563 (ricontrollare p.). Questi primi repertori sono stati studiati da Graham Smith il quale sostiene che: «Alinari photographs were not only souvenirs for tourist, for they were also collected by students of the art and architecture of Italy. Indeed, the use of the term "collection" in the heading of the inventory of April 1856 suggests that the early catalogues may be considered to be archives designed for work as well as pleasure. [...] The Alinari photographs comprise a visual archive commemorating the appearance of the cities of Tuscany, and of Florence in particular, in the years preceding the dissolution of the Grand Duchy», cfr. Smith 2011, pp. 118-121.

<sup>304</sup> Maffioli 2003, p. 25. L'aspirazione all'internazionalità e al riconoscimento dei valori nazionali a livello collettivo era un sentimento che ben si diffuse attraverso le esposizioni: «L'Esposizione crescerà il nostro

Nello specifico, l'introduzione di riproduzioni di opere d'arte, dipinti e affreschi, nei cataloghi dei Fratelli Alinari fu graduale. Difatti, una prima sezione di settanta fotografie tratte dai dipinti originali della galleria degli Uffizi, comparirà solo nel catalogo generale del 1863<sup>305</sup>. Entreremo nello specifico più avanti, ma è bene anticipare che i primi due cataloghi detti generali - 1863 e 1865 - presentavano un'ampia parte di fotografie tratte da stampe incisorie anziché dagli originali. Una prima motivazione è la disponibilità delle stesse anche presso gli stessi fotografi che avevano iniziato la loro attività come incisori e calcografi. Così, quando ancora realizzare la fotografia nelle gallerie presentava una serie di ostacoli tecnici e burocratici, introdurre nel commercio fotografico immagini che già erano in circolazione da secoli, e ancor più dal Settecento, permise ai fotografi di collocarsi in linea di continuità col mercato dell'immagine riprodotta di cui avevano bisogno. La vendita delle stesse immagini, ma su un diverso supporto visivo, furono dunque la prima proposta concreta degli atelier fotografici per il pubblico di conoscitori e di artisti, che le impiegavano come modelli per lo studio e la documentazione della pittura italiana. Successivamente, tratteremo di come i fotografi sfruttarono questo campo di possibilità e in che termini introdussero la documentazione fotografica dell'arte, producendo immagini che il pubblico e la cultura dell'epoca erano in grado di comprendere, apprezzare e di conseguenza acquistare: il nostro giovane sedicente pittore, rientra a pieno titolo tra i precoci fruitori di questa produzione, nato in quella generazione di mezzo che seppe cogliere nella fotografia i suoi vantaggi, declinandola a mezzo conoscitivo prediletto.

Nonostante il mercato delle incisioni *d'après* si fosse sviluppato contribuendo anche, con operazioni dedicate, alla diffusione della conoscenza dei patrimoni artistici della Toscana, la fotografia non fu inizialmente interpretata dagli enti preposti alla conservazione, quali i musei, come uno strumento efficace per supplire al medesimo scopo, atteggiamento che si evince dalla reticenza che i direttori delle gallerie fiorentine ebbero nel concedere i permessi ai fotografi che circa dalla metà degli anni Cinquanta (il

---

credito presso gli stranieri, e a noi darà coscienza della prosperità cui possiamo aspirare», fu detto nel Discorso di S. A. R. nell'adunanza inaugurale del 20 agosto 1860, cfr. *Atti ufficiali della Esposizione italiana* 1861. D'altra parte Firenze già nel periodo napoleonico aveva goduto di un certo prestigio internazionale: fu in questo periodo che si affermò l'idea di una Firenze moderna e non territorialmente circoscritta. Cfr. Mascilli / Migliorini 1989.

<sup>305</sup> Alinari 1863, pp. 43-46.

primo permesso che si è rinvenuto fino ad oggi per entrare a fotografare agli Uffizi è del fotografo inglese Philpot e risale al 1855<sup>306</sup>). Dei rapporti che si instaurarono tra le gallerie fiorentine e i fotografi tratteremo ampiamente in seguito ma ciò che ci preme sottolineare al momento è che, se i direttori dei musei che con l'Unità divennero statali, non accolsero subito di buon grado la fotografia con gli stessi intenti con cui più di un secolo prima il granduca aveva impiegato l'incisione è perché era mutato il concetto di museo e di patrimonio: se dunque tra gli obiettivi del granduca c'era quello di ostentare gli oggetti d'arte delle proprie collezioni in segno di potere e ricchezza<sup>307</sup>, gli scopi principali delle pinacoteche pubbliche erano quelli della conservazione e della tutela delle opere, intese come patrimonio e identità della Nazione<sup>308</sup>.

È inspiegabile l'impennata che ebbe la produzione degli stabilimenti fotografici in merito alla documentazione delle opere e degli oggetti d'arte, tra la metà degli anni Sessanta e la metà dei Settanta, se non si tiene conto dei passaggi di senso legati all'idea e funzione di museo e alla nuova classe sociale che lo frequentava.

La riproduzione fotografica dei dipinti, prima che una questione di gusto, fu una questione di principio: quello dei musei reticenti all'ingresso dei fotografi, i quali, intuendo le possibilità economiche date dal nuovo *medium*, mossero i primi passi, sin dall'inizio del Cinquanta, nell'instaurazione di un sistema che da artigianale si tramutò lentamente in industriale<sup>309</sup>.

---

<sup>306</sup> John Brampton Philpot, *Al Direttore dell'I. e R. Galleria degli Uffizi*, 11 dicembre 1855, lettera ms., Filza 1855 Parte 2° f. 272, ASGF, Firenze. T1

<sup>307</sup> «Per ostentare al mondo, in gara con gli altri regnanti d'Europa, la varietà e grandezza della pinacoteca granducale, non sanno fare di meglio che ristampare i vecchi rami», questa era la politica granducale che continuava a stampare dai rami della Raccolta dei quadri del 1778, cfr. Borea 2009, p. 450.

<sup>308</sup> Il processo di statalizzazione delle collezioni rientra in una politica museale che individua il museo come ente di cultura, volto all'arricchimento della conoscenza del pubblico in modo da favorire il sentimento nazionale e di unità. La funzione del museo è dunque di tutela e educazione e come vedremo in seguito, la pressante preoccupazione dei direttori delle gallerie fiorentine per la preservazione delle opere è sempre in primo piano nel momento in cui si trovano a decidere se accordare o meno ai fotografi il permesso di entrare a fotografare. Per le questioni relative al concetto di museo al tempo dell'Unità si rimanda seppur nella vasta bibliografia ad alcuni contributi: Emiliani 1980; De Benedictis 1998; Gioli 2008.

<sup>309</sup> «Siamo alle soglie di una nuova epoca storica in cui alla parola scritta succederà l'immagine», scriveva Gombrich negli anni Ottanta del Novecento. Cfr. Gombrich, 1985, p. 155.



Nella visione complessiva di temi convergenti (musei, pubblico, e fotografi), caratterizzati dalle nuove esigenze dettate dall'avvento della modernità, si svolgono in maniera trasversale i viaggi e la costituzione della collezione fotografica del pittore francese. Pertanto, prima di accingerci a studiare cosa Milliet trovò disponibile sul mercato fotografico italiano, è opportuno tracciare il suo profilo culturale per comprendere quali fossero le sue prerogative di gusto all'epoca. Nel caso di Milliet una linea sottile tiene insieme ciò che egli ha visto con ciò che si aspetta di vedere e ciò che vedrà fattivamente: la riprova di questo tracciato è data dalle fotografie raccolte, maneggiate e spedite a casa a Parigi di volta in volta.

## **1.2 *La rappresentazione di Firenze al tempo dei viaggi di Milliet.***

Al tempo in cui Paul arrivò in Toscana, qual era l'immagine che Firenze proponeva di sé? Era certo un'immagine costruita nei secoli ma che il moltiplicarsi delle contaminazioni tra modi e mezzi del vedere nell'Ottocento, e lo scompaginarsi dei piani di lettura tipico di questo secolo, portò a una mutazione di cui non possiamo non tenere conto.

Dalle vedute dalle colline, ai tetti, ai singoli monumenti e i loro dettagli, la fotografia stava accorciando un percorso di avvicinamento dello sguardo durato quattro secoli: quando a Milliet si prospetta per la prima volta la «ville des fleurs», a lasciarlo esterrefatto sono la vista del Duomo e del Campanile di Giotto<sup>310</sup>. Ed è proprio dal termine della costruzione della cupola nel 1436, che il fulcro della veduta fiorentina era piazza San Giovanni; attorno alla sua circolarità e alla fisionomia chiusa delle mura, si era configurata per secoli la veduta reale di Firenze, fino alla metà dell'Ottocento<sup>311</sup>.

Secoli di vedutismo avevano condotto gli interpreti dell'immagine della città a un progressivo avvicinamento, dall'esterno all'interno: alla stampa della Catena del tardo Quattrocento, era seguito l'inserimento delle vedute di Firenze nei dipinti del Quattro e Cinquecento, nei quali la città fa da sfondo fino all'improvviso sviluppo avuto in incisione negli anni Venti del XVII secolo con il lorenese Jacques Caillot. Con

---

<sup>310</sup> Lettre de Paul à sa mère, 8 août 1866 in Milliet 1915, p. 263.

<sup>311</sup> Chiarini/Marabottini 1994, p. 3.

l'intervento di Caillot, la città non fu più solo una scenografia dietro la scena rappresentata ma diventò il luogo in cui la scena è inserita e nella quale si svolge la vita di tutti i giorni<sup>312</sup>.

Si deve arrivare agli anni Quaranta del XIX secolo, perché un vedutista come Giovanni Signorini (1808-1879), si dedichi a rappresentare immagini di Firenze destinate ad alimentare anche il mercato turistico: oltre ai toscani, passarono per la città pittori provenienti da altre zone d'Italia, come il genovese Luigi Garibbo, e una serie di personaggi stranieri che dettero la loro versione della città, tra cui Turner nel 1819 e 1828 e Corot nel 1834<sup>313</sup>. Tra gli artefici di quel progressivo avvicinamento dello sguardo dalle lontane colline, le rive del fiume fino ad arrivare a porzioni specifiche del tessuto urbano che sarebbero poi divenute luoghi comuni dell'immaginario fotografico, ricordiamo gli studi di Viollet-le-Duc, che dopo il prototipo di Giuseppe Zocchi, nel 1837 ci ha fornito un acquerello di una "precocissima veduta da sotto la loggia dei Lanzi di Piazza della Signoria e via della Ninna con lo spigolo degli Uffizi: un taglio prospettico che verrà molte volte ripreso"<sup>314</sup>.

I secoli che separarono il tradizionale vedutismo dallo sguardo ravvicinato fino all'interno della città, si annullano con la fotografia che li porta a coincidere in maniera sincronica con vedute panoramiche, scorci cittadini, singole architetture, scene di vita quotidiana per le strade, le piazze e i ponti di Firenze. Grazie alla fotografia il racconto urbano si fa capillare, rendendo accessibili in immagini, poi messe in circolazione a livello internazionale, luoghi e oggetti fino allora contemplati da specifiche categorie di visitatori, e diffuse attraverso colte stampe da incisione.

Un innovatore dello sguardo sulla città, che introdusse il punto di vista panoramico attraverso la dagherrotipia, fu John Ruskin, durante il suo soggiorno fiorentino del 1845, ritraendo la città medievale: il campanile di Giotto, la porta della mandorla sul fianco del Duomo, la porta gotica di Andrea Pisano per il Battistero, in una Firenze ancora non

---

<sup>312</sup> È nel corso del XVIII secolo che vedutisti quali Vanvitelli (van Wittel), Bellotto, Zocchi, Marlow e Patch codificano immagini che saranno ripetute costantemente fino all'inizio del secolo successivo: quasi ossessive le vedute prese lungo il fiume, stereotipata ormai quella da Bellosguardo. Ivi, p.8.

<sup>313</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>314</sup> Ibidem.

trasformata dai radicali cambiamenti urbanistici che seguiranno nei secoli successivi, unendo tecnica e oggetto rappresentato<sup>315</sup>.

Quest'accostamento praticato dalla camera oscura sui contenuti urbani si può leggere in parallelo col procedere di un generale approssimarsi delle persone alla città, da un primo rinvigorirsi demografico della popolazione fiorentina, e ancor più dal momento in cui questa si espande con gli stravolgimenti urbanistici di Firenze Capitale (1865-1870), uscendo dalla cerchia delle mura, divenendo sempre più raggiungibile grazie all'arrivo della ferrovia, cambiando quindi passo in modo da trasformarsi ed entrare nella modernità, cercando una linea di somiglianza con le città europee adesso che è chiamata a svolgere l'onorato compito di capitale del Regno<sup>316</sup>.

In sostanza si verificò che, negli anni Cinquanta, i pittori toscani, Signorini, Borrani e Cabianca, portano il cavalletto in città e nei dintorni, dipingendo *en plein air*, iniziando a praticare una pittura che guarda al vero dal vero, abbandonando i dettagli, i grandi monumenti architettonici, indirizzandosi verso il puro motivo pittorico della macchia<sup>317</sup> [Fig. 23]. I fotografi fiorentini invece, senza tuttavia abbandonare il vedutismo, cominciarono a frequentare le sale dei musei, le cappelle delle chiese, i chiostri, le stanze private dei palazzi e trarne i capolavori, isolandoli dall'insieme e dal contesto e avviando quell'operazione di censimento fotografico caratterizzata a poco a poco da una sorta di sistematicità e completezza catalografica.

Se la pittura moderna si rivela sempre più indifferente al soggetto, la fotografia di riproduzione vi si appresta sempre di più, circoscrivendo i luoghi d'interesse, selezionando gli oggetti e i soggetti all'interno, entrando con l'obiettivo sempre più nel dettaglio. Già a metà degli anni Cinquanta, fotografi come Philpot o i Fratelli Alinari, rivolsero la loro attenzione ai tesori conservati nei musei: il primo fotografando le statue della galleria degli Uffizi e i disegni del Gabinetto così come gli altri, per conto del

---

<sup>315</sup> Restucci 1986, p. 9; vedi anche nello stesso volume, Paolo Costantini, *Ruskin e la fotografia: conoscenza e finalità educativa nella rappresentazione*, pp. 13-24.

<sup>316</sup> La popolazione di Firenze era di circa 50.000 abitanti e più del doppio sarà a metà del secolo, Cfr. Breschi / Malanima 2002, p. 11. Mentre al tempo del censimento del 1881 si conterà 524.998 abitanti, cfr. Straforello 1890, p. 84.

<sup>317</sup> Chiarini/ Marabottini 1994, p. 11. Inseriamo un esempio dall'opera di Vincenzo Cabianca, *Marmi a Carrara*, realizzato a seguito degli studi eseguiti durante l'estate del 1860 e presentato all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, cfr. Bietoletti 2001, p. 92.

Principe Alberto I d'Inghilterra<sup>318</sup>. Tra i primi oggetti d'arte fotografati e diffusi tra i fotografi in Europa, vi furono dunque i disegni degli antichi maestri ed è dalla presenza di alcune di queste fotografie nella collezione Milliet che prendiamo spunto per il primo esempio di studio derivato dalla presenza di determinati oggetti fotografici nel Fondo parigino.



**Figura 23** Vincenzo Cabianca, *Marmi a Carrara*, 1861

---

<sup>318</sup> Non si è trovata traccia dell'ingresso dei fotografi nel gabinetto nel 1885, ma una lettera della Direzione delle gallerie al Ministero nel gennaio del 1865, lo testimonia:

«Avendo i medesimi (Fratelli Alinari *ndr*) fin dal 1855 fotografato la maggior parte dei disegni più importanti della nostra collezione, nello stesso anno il sig. John Philpot fotografo inglese da molti anni domiciliato in Firenze otteneva il permesso di eseguire in fotografia alcuni disegni della collezione sopra citata per commissione ricevuta dal Sig. Ruland Bibliotecario di S. M. la Regina di Inghilterra e poco dopo ne eseguiva tutti gli altri per commissione di S. A. I. la granduchessa Maria di Russia Presidente quella Accademia di Belle Arti ambedue questi distinti personaggi rivolgevano personalmente preghiera alla direzione onde fosse concesso al sig. Philpot il permesso richiesto dando al medesimo facoltà riguardo al porre in commercio a vantaggio degli amatori e degli artisti le fotografie che eseguiva per loro conto che con i permessi prima accordati ai fratelli Alinari poi al sig. Philpot non solo possono trovare in commercio le fotografie di tutta la collezione dei disegni esposta al pubblico ma anche quelli più interessanti che sono tuttora nelle cartelle.» cfr. Direzione delle R.R. Gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 29 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze.

Come già citato in precedenza, sempre del 1855 invece è una richiesta ritrovata nella corrispondenza degli Uffizi, da parte Philpot per fotografare le statue per la quale si rimanda in Appendice T1.

### 1.3 *Fotografie dei disegni degli antichi maestri di John Brampton Philpot: i primi acquisti di Milliet.*

«Les maîtres mes meilleurs amis»<sup>319</sup>.

Tra le fotografie raccolte da Milliet, soltanto pochi pezzi si possono ricondurre con una certa sicurezza al primo soggiorno fiorentino, come le quindici fotografie di disegni di antichi maestri realizzate da John Brampton Philpot, delle quali ne inseriamo alcuni esempi nelle tavole fuori testo<sup>320</sup> [Tav. XXII-XXIII].

Tra queste vi è la fotografia di un disegno preparatorio di Andrea del Sarto per la scena del *Viaggio dei Magi*, negli affreschi del Chiostro dei Voti in Santissima Annunziata [Tav. XXIV]: è montata su un cartoncino col timbro a secco del fotografo inglese che pone il termine *ante quem* al 1870, anno in cui Philpot si associò al fotografo Jackson introducendo nel timbro e nel catalogo entrambi i cognomi<sup>321</sup>. Il termine *post quem* è dato dalla dicitura evidente sull'immagine fotografica (P 1869), che corrisponde al numero d'ordine del soggetto nel catalogo commerciale del 1865<sup>322</sup>. Oltre a ciò è la sorpresa per l'apprezzamento di Paul per questo ciclo a indurci a pensare che possa aver acquistato le fotografie contestualmente alla visita: Paul si era recato a visitare il Chiostro dei Voti nel settembre del 1866, seguendo i consigli di un conoscente, M. Prat<sup>323</sup>, di cui scrive: «Il avait bien raison de me les recommander; c'est beau et simple au-delà de toute expression. Qui n'a pas vu cela ne sait pas ce que c'est Andrea del Sarto. Ses fresques sont supérieurs à ses meilleurs tableaux»<sup>324</sup>. Soltanto due anni prima

---

<sup>319</sup> Lettre de Paul Millie à sa soeur Louise, Florence octobre 1868, in Milliet 1915, p. 367.

<sup>320</sup> Si tratta di disegni di antichi maestri conservati al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, riconducibili al primo catalogo edito nel 1865, grazie ai numeri presenti sulle fotografie stesse. Sono tutti disegni preparatori di Botticelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Andrea del Sarto. Oltre a queste vi è poi una fotografia con timbro a secco "Philpot & Jackson" di un disegno di Giovanni da Udine [Fig. 796]

<sup>321</sup> Philpot 1870.

<sup>322</sup> Philpot 1865. Una copia di questo catalogo è conservata presso il GDS degli Uffizi di Firenze.

<sup>323</sup> Jules Prat, sociétaire de la Colonie et traducteur de Spinoza. Cfr. [http://data.bnf.fr/13001700/j\\_g\\_prat/](http://data.bnf.fr/13001700/j_g_prat/) 30/03/2017.

<sup>324</sup> Milliet 1915, p. 270.

dell'arrivo di Paul, era stato pubblicato un testo illustrato che celebrava i cicli di affreschi toscani, tra cui quelli della SS. Annunziata che aveva goduto di un ruolo di rilievo durante tutto il primo Ottocento; gli stessi affreschi di del Sarto erano stati restaurati nel 1857<sup>325</sup> [Fig. 24].

Durante questo primo soggiorno fiorentino, Paul aveva deciso di dedicarsi allo studio delle opere attraverso il disegno, senza mettersi a dipingere, poiché gli avrebbe portato via troppo tempo<sup>326</sup>: è proprio uno di questi studi grafici che ritroviamo pubblicato tra le pagine della biografia; un *croquis* tratto dal *Viaggio dei Magi* da cui Milliet isola il personaggio rivolto verso lo spettatore, il ritratto dello scultore Jacopo Sansovino [Fig. 25]<sup>327</sup>.

Sempre del *Viaggio dei Magi* vi è una fotografia Alinari dell'intera scena, il cui numero che compare in negativo corrisponde al catalogo del 1873 nel formato extra<sup>328</sup> [Tav. XXV]. Vi è inoltre, un gruppo di quattro fotografie di soggetti del chiostro dei Voti che Paul potrebbe aver acquistato durante il primo soggiorno o il secondo nel 1868 e si tratta di quattro albumine delle storie di San Filippo Neri affrescate sempre nel Chiostro dei Voti: *San Filippo che risana un lebbroso*, *Punizione dei bestemmiatori*, *Natività della Vergine* e *la Morte di San Filippo e resurrezione di un fanciullo* [Tav. XXVI]. In effetti, il timbro a secco presente sui cartoncini di supporto è quello impiegato da Alinari tra il 1863 e il 1870, anche se risulta un'incongruenza tra i numeri di negativo presenti

---

<sup>325</sup> La basilica aveva vissuto una rinascita nei decenni successivi alla restaurazione, in linea con il rinvigorismento del clima religioso che si manifestò anche attraverso il moltiplicarsi delle credenze e delle feste religiose. Nel 1844 fu intrapreso un restauro generale degli interni dell'edificio e, appunto, nel 1857 quello delle opere sartesche. Cfr. Lombardi 2014, p. 217-232, per quanto riguarda la pubblicazione illustrata si veda Tesori degli affreschi 1864.

<sup>326</sup> Scrive in proposito: «Pour faire une copie, je devrais renoncer à voir autre chose, je préfère pour cette fois faire des croquis. Ici les maitres dessinateurs dominant, je subis leur influence et j'en suis bien aise», cfr. Lettre de Paul à Louise, 9 août 1866, in Milliet 1915, p. 264. Il rapporto epistolare con la sorella Louise è interessante poiché ricco di descrizioni e considerazioni sull'arte che egli stesso definisce delle lezioni: è a lei che dichiara di rivolgere interiormente le sue riflessioni quando è al cospetto dei dipinti.

<sup>327</sup> Milliet 1915, Pl. XXIV.

<sup>328</sup> Alinari 1873, p. 79. Extra erano le stampe di 44x33 cm ed erano vendute montate su cartoncino per 5 Lire e senza per 4,50 Lire.

sull'immagine fotografica e quelli nel catalogo del 1865, poiché quest'ultimi corrispondono alla sezione *Riproduzioni di stampe* e non di originali<sup>329</sup>.

Comunque sia, il fatto che dell'intera collezione di fotografie di pittura appartenuta a Milliet, si possa ricondurre l'acquisto al 1866 di sole fotografie tratte dai disegni, non è casuale ma anzi è sintomo dell'offerta commerciale fiorentina, dove la disponibilità di riproduzioni dei disegni degli antichi maestri era notevolmente più ampia rispetto alle riproduzioni tratte dagli originali di dipinti e affreschi<sup>330</sup>.

La strada aperta dalla commissione del principe consorte Alberto I d'Inghilterra nel 1858, si configurò come un punto di non ritorno per la riproduzione sistematica delle collezioni d'arti grafiche in Europa: «Of many paintings no engraving or lithograph existed, and “in these instances the newly invented art of photography was resorted to”. [...] With his encouragement, most of those in charge of both public and private collections either had their works photographed, or allowed them to be photographed by men he had commissioned for this purpose.»<sup>331</sup>

Tuttavia, la vicenda delle campagne fotografiche indette dal Principe da sola non basta a delineare lo sforzo che alcuni fotografi, e in particolare Philpot, dedicarono alla riproduzione dei disegni degli antichi maestri.

Il vero iniziatore della collezione grafica degli Uffizi era stato Leopoldo de' Medici nel Seicento, avvalendosi della valente collaborazione di Filippo Baldinucci per reperire e ordinare la raccolta<sup>332</sup>. Nel primo Ottocento fu il conte Ramirez de Montalvo a curare la raccolta e a riorganizzarne l'inventariazione che proseguì poi per opera di Carlo Pini e Nerino Ferri: a quell'epoca l'attività del gabinetto fu intensa poiché segnata da una serie d'importanti acquisizioni, come il libro composto da duecentonovantuno incisioni di

---

<sup>329</sup> Alinari 1865, pp. 30-41.

<sup>330</sup> Nel catalogo generale dei Fratelli Alinari del 1865, ancora compariva in calce il repertorio di *Disegni di Raffaello e di altri antichi maestri* con ben 310 soggetti, mentre solo 70 dipinti degli Uffizi erano fotografati dagli originali. Cfr. Alinari 1865, pp. 78-106.

<sup>331</sup> La monografia su Raffaello edita da Passavant fu uno dei principali in put per il principio della collezione dei disegni, la quale era stata iniziata sul finire del 1852, La corrispondenza relativa alla formazione della collezione fornisce una testimonianza dell'assistenza che il Principe aveva ricevuto da molti eminenti curatori e collezionisti, che lo misero al corrente delle opere che conoscevano e che lo aiutarono a rintracciare collezioni disperse sin dai tempi di Passavant. Cfr. Montagu 1995, p. 38, ma anche Peters 2011.

<sup>332</sup> Fileti Mazza 2014, pp. 50-53.

Jean Claude Richard abate di Saint-Non (vedute, antichità e pitture d'Italia) della pregevole collezione di stampe lasciate dal marchese Carlo Torrigiani, o ancor più la donazione del commendator Emilio Santarelli, che nel 1866 donò al Gabinetto 12.481 disegni originali <sup>333</sup>.

Lo slancio nei confronti di questi materiali non fu solo collezionistico, ma comprese anche il loro ruolo come modelli visivi atti a soddisfare quel risveglio delle arti minori che si verificò a metà del secolo con il conseguente incremento delle botteghe artigiane fiorentine<sup>334</sup>. In particolare quelle degli intagliatori, tra cui molti artigiani senesi provenivano dall'Istituto di Belle Arti diretto da Luigi Mussini (dal 1851 al 1887), guardarono al Rinascimento con interesse che indusse a una consapevole ripresa dei motivi lineari quattrocenteschi, in contrasto con lo sfarzo neobarocco che si alimentava in Francia e in tutta Europa<sup>335</sup>. Il mercato delle arti applicate era ormai internazionale, così che molti ebanisti, scalpellini, intagliatori, copisti si stabilirono a Firenze, anche intervenendo nelle fastose dimore di mecenati quali Frederic Stibbert o Anatoli Demidoff<sup>336</sup>.

Ma se nei fatti gli oggetti della manifattura toscana, come ad esempio il mobile neorinascimentale, rimasero merce per pochi colti amatori<sup>337</sup>, i modelli a cui erano ispirati e pertanto i materiali visivi che supportavano la progettazione di questi manufatti, come i disegni di ornato degli antichi maestri, ebbero una certa diffusione non solo sul mercato fotografico ma anche in quegli ambienti dell'istruzione dedicati all'insegnamento delle arti applicate: ne fu un esempio la collezione di fotografie di disegni di ornato (476 albumine), realizzata all'inizio degli anni Settanta dal conservatore del Gabinetto degli Uffizi Carlo Pini e venduta all'Accademia di Belle Arti

---

<sup>333</sup> Ibidem.

<sup>334</sup> Già nel Settecento a Firenze, si sviluppò altro canale attraverso cui si era alimentato l'interesse nei confronti dei disegni degli antichi maestri: quello dell'*imitation drawings*, pratica che era stata avviata in Inghilterra nel Seicento, poi esportata a Parigi con Crozat, poi a Venezia con gli Zanetti e di nuovo in Inghilterra con Pond; a Firenze venne rilanciata dall'Hugford con la nuovissima tecnica dell'acquatinta, cfr. Borea 2009, p. 445.

<sup>335</sup> Gensini 2015, p. 34.

<sup>336</sup> Ibidem.

<sup>337</sup> Il decoro delle abitazioni del ceto medio borghese era quello pratico e alla moda, dove agli arredi ispirati dall'opera di Mussini e intrisi di un senso etico oltre che estetico, si preferivano arredi alla moda in stile Luigi XVI. Cfr. Gensini 2015, p. 35.



di Firenze nel 1876 e dedicata alle scuole di arti e mestieri, come specificava il titolo<sup>338</sup>. Un precedente, sempre in seno all'Accademia è l'acquisto di fotografie di disegni del fotografo francese Alphonse Bernoud che nel 1871 formarono il primo nucleo della Galleria di Fotografia dell'istituto, che ospitava riproduzioni fotografiche di opere d'arte a disposizione degli studenti come modello di studio<sup>339</sup>.

È dunque possibile ritenere che: la fervente attività fotografica che si alimentò nel Gabinetto fiorentino, dalla campagna Alinari sui disegni di Raffaello del 1855 passando per la produzione dedicata di Philpot, insieme a quella di Pini sui disegni di ornamento, si possa intendere come risposta dei fotografi, non solo al generale interesse per i documenti grafici modello virtuoso per lo studio dell'arte, ma anche alla vivacità intellettuale che in quegli anni animò il Gabinetto con acquisizioni, inventariazioni, ordinamento delle collezioni<sup>340</sup>. Gli stranieri residenti a Firenze incentivarono la produzione delle tante botteghe di intagliatori e mobiliari fiorentini, sollecitando l'impronta di uno stile definito locale, ma che la storiografia ha ritenuto influenzato dagli stessi committenti<sup>341</sup>.

L'operazione di Philpot fu, in effetti, considerata già all'epoca importante ed esaustiva, rispetto alla raccolta già nel 1865, come si legge in una lettera di Carlo Pini, contrario

---

<sup>338</sup> Si trattava di una raccolta di *476 Ornamenti vari per servire a diverse arti riprodotti con la fotografia dai disegni originali e dalle stampe rare della R. Galleria di Firenze dei più notabili artefici dal XV al XVIII secolo. Opera dedicata alle scuole di arti e mestieri*. Per un primo approccio alla vicenda di Carlo Pini come fotografo si veda Naldi 2015. Le arti applicate furono nell'Ottocento, passando per le Esposizioni nazionali e universali, un *trait d'union* tra arte e industria, integrazione necessaria a sostegno dell'idea che l'arte fosse possibile solo grazie alla circolazione di denaro in una società economicamente stabile. Cfr. Picone Petrusa et al. 1988, p. 20.

<sup>339</sup> Migliorini 1994, p. 47.

Oltre a ciò è opportuno ricordare che nella Prima appendice al catalogo generale dei Fratelli Alinari, edita nel 1876, una sezione specifica del repertorio era intitolata "Fotografie didattiche": si tratta di 42 fotografie di disegni di teste, collezione «che raccomandiamo agli studiosi di disegno», i disegni erano lucidi tratti da quadri e affreschi del XV e XVI secolo, realizzati da Michele Marcucci per conto dell'Istituto Lucchese di Belle Arti. Cfr. Alinari 1876, pp. 123-124.

<sup>340</sup> È bene ricordare anche che a Firenze, dagli anni Quaranta, aveva preso avvio una nuova considerazione per gli antichi maestri, sull'impulso e il contributo delle ricerche archivistiche attuate da studiosi stranieri come von Rumohr, Reumont e Gaye e in aggiunta a ciò la revisione cui era sottoposta l'opera vasariana. A questo clima favorevole verso gli antichi maestri, contribuirono anche i ritrovamenti di alcuni cicli di affreschi che, oltre ad arricchire il patrimonio del Granducato, portarono la città all'attenzione della cronaca europea: tra questi il rinvenimento del ritratto di Dante di Giotto nel palazzo del Bargello. Cfr. Levi 1985, pp. 92-93 e Barocchi 1985a, pp. 151-178.

<sup>341</sup> Paolini 1989, p. 180.

all'eventualità di concedere un nuovo ingresso alla ditta Alinari nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi:

«E siccome queste riproduzioni (Alinari e Philpot, ndr) sono state dai fotografi medesimi poste in commercio, coì vien largamente provveduto all'interesse dell'arte ed al desiderio degli amatori. Perciò la nuova domanda degli Alinari palesa l'intenzione di fare, come suol dirsi, un ridosso a Philpot, poiché essi non farebbero altro che riprodurre le cose stesse fatte da lui»<sup>342</sup>.

In altre parole, il conservatore Pini nel rifiutare la richiesta dei fotografi adduce alla motivazione commerciale, della presenza già esauriente sul mercato dello specifico prodotto, questo tipo di atteggiamento è da tenere in considerazione proprio in virtù della natura dell'oggetto fotografico e del significato della riproduzione fotografica rispetto alla copia poiché viene da pensare che, a nessun copista sarebbe stato vietato di copiare la Madonna della Seggiola poiché ve ne erano già molte in circolazione. Certo qui sarebbe necessario fare un distinguo tra l'origine commerciale delle copie dal vero che erano oggetti singoli e realizzati talvolta per una committenza e la fotografia, che sottostava a ben altro sistema produttivo, ma nell'affermazione di Pini è comunque possibile cogliere un pensiero in funzione non solo della natura dell'oggetto fotografico ma del suo significato: la fotografia intesa come documentazione visiva di materiali preziosi, rari, spesso inarrivabili o comunque accessibili solo a determinate e ristrette categorie di persone, e messi a disposizione dei più attraverso il commercio. Un'operazione che creava l'offerta commerciale di un prodotto strumentale e non artistico che, almeno a parere di Pini, una volta soddisfatta, non necessitava di repliche. In effetti, l'opinione del conservatore fu accolta come riprova la risposta della direzione delle gallerie al Ministero della pubblica Istruzione:

«Questa commissione crede perciò non dover ora accordare nuovi permessi [...] per la ragione che i desideri degli amatori e degli artisti sono stati soddisfatti, in secondo luogo perché accordando il permesso richiesto agli Alinari»<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> Per l'intera lettera di rimanda in Appendice a Pini, Carlo, *Alla regia galleria*, lettera ms., Firenze, 23 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze.

<sup>343</sup> Direzione delle R.R. Gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 29 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze. T12

La direzione avallò le ragioni di Pini e con le stesse motivazioni negò il permesso anche al fotografo Enrico Andreotti qualche mese più tardi<sup>344</sup>.

La produzione di Philpot proseguiva dunque il lavoro di Alinari per i reali d'Inghilterra, cui si era aggiunta la committenza della zarina, andando a formare un *corpus* di quasi cinquemila soggetti fotografati e conquistando un posto sul mercato fotografico con caratteristiche di monopolio<sup>345</sup>.

Si è detto che l'approccio dei fotografi ai patrimoni grafici e pittorici, dopo un notevole ritardo, si concretizzò nel giro di pochi anni e a Firenze subì un'accelerazione abbastanza repentina. Un anno incisivo fu quindi senz'altro il 1865: Firenze divenne capitale, al Bargello fu inaugurato il primo museo nazionale di scultura, si festeggiò la settima ricorrenza della nascita di Dante, eletto a simbolo della Repubblica, furono pubblicati i cataloghi commerciali dei fotografi Philpot, Bernoud, Alinari e Brogi; morì Leopoldo Alinari<sup>346</sup>.

---

<sup>344</sup> Direzione delle R.R. Gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, lettera ms., Firenze, 27 marzo 1865, Filza 1865 A f. 29, ASGF, Firenze. T13

<sup>345</sup> Nell'avvertenza che apriva il catalogo, Philpot ci tenne a precisare che i negativi dei disegni erano stati eseguiti in modo che fossero più vicine agli originali nelle dimensioni, potendo infine assicurare «che non solo le negative ma anche le positive riuscirono fedeli agli originali, e che sono prive di qualunque ritocco», cfr. Philpot 1865.

<sup>346</sup> Il testamento di Leopoldo Alinari è stato pubblicato e commentato nel testo di Tomassini/ Pellegrini 2003.



**Figura 24** Andrea del Sarto, *Viaggio dei Magi*, 1864



**Figura 25** Léon Marotte, J. P. Milliet, *croquis d'après Andrea del Sarto*

#### 1.4 *Riproduzioni fotografiche di stampe: una scelta sicura per il mercato della fotografia.*

*Le Grimpeurs* di Michelangelo tradotto in incisione da Marcantonio Raimondi è una delle immagini chiave della vicenda di Milliet, la si è presentata in precedenza a proposito del “battesimo” di Paul come conoscitore dell’arte attraverso la sua immagine tradotta, di altre incisioni dello stesso Marcantonio vi sono ben quindici fotografie nella collezione. L’acquisto di due tra queste è riconducibile ai soggiorni fiorentini di Milliet e il motivo è perché appartengono alla produzione Alinari degli anni Sessanta, come si evince dal timbro a secco: si tratta de la *Venere e amore* di Raffaello e *Le virtù* [Tav. XXVII].

Così com’era per i disegni degli antichi maestri, le fotografie di stampe segnavano una parte considerevole dei primi cataloghi commerciali, giacché la continuità con la tradizione incisoria aveva una doppia valenza: una continuità insita nel mezzo fotografico che affianca – senza sostituire del tutto – l’incisione come strumento di riproduzione delle immagini, ma anche un proseguimento degli sguardi degli incisori che diventano fotografi.

È questo il caso dei Fratelli Alinari e Giacomo Brogi, la cui formazione artigiana ma anche culturale sul patrimonio artistico di Firenze, era iniziata ben presto presso le botteghe di valenti calcografi<sup>347</sup>: Leopoldo Alinari svolse il suo apprendistato presso il calcografo Luigi Bardi, il cui figlio Giuseppe lo spinse a sperimentare la fotografia<sup>348</sup>. Lo stesso avvenne per Giacomo Brogi che, dopo aver frequentato i corsi d’incisione presso

---

<sup>347</sup> La formazione dei fotografi Alinari e Brogi, non è facile da stabilire poiché, in casi come quello degli Alinari, l’archivio societario non è stato conservato, o meglio tramandato con i beni riversati con il rogito che sanciva la nascita della società IDEA nel 1920, cfr. Maffioli 2003, pp. 48-49.

<sup>348</sup> Bardi fu una figura chiave nel dare impulso ai giovani calcografi a dedicarsi alla fotografia, anche invitandoli a visitare i maggiori stabilimenti fotografici di Venezia e Roma dove erano attivi Domenico Bresolin e James Anderson. Cfr. Maffioli 2003, p. 22 e Maffioli 1996, p. 37.

Luigi Bardi. Litografo, disegnatore e direttore di una rinomata calcografia di Firenze, aveva un negozio in Borgo Albizi al n. 460. Tra le altre cose pubblicò: Regia Galleria dei Pitti; la Tribuna di Galileo; L’Italia; La Grecia; La Svizzera e la Germania; Galleria biblica. Cfr. Servolini 1955, p. 51.

Non si conoscono le date di nascita e morte, ma certo il Bardi era già attivo nel 1820 e collaborava con incisori del calibro di Raffaello Morghen, vedi Biografia Morghen in DBI. Alcune tracce del Bardi si trovano nell’Archivio storico delle gallerie fiorentine: nel 1827 donò due rami alle gallerie, e nel 1830 il Morghen intagliò un rame con il suo autoritratto. Sempre tra le carte degli Uffizi, risultano notizie del suo successore Giuseppe Bardi. Cfr. Filza 1827 fasc. 7; Filza 1830 fasc. 19; Filza 1849 fasc. 56; Filza 1850 fasc. 50, ASGF, Firenze.

l'Accademia di Belle Arti di Firenze<sup>349</sup>, lavorò per la casa editrice di Vincenzo Batelli<sup>350</sup>, passata in seguito ad Achille Paris<sup>351</sup> e infine presso lo stesso Bardi, prima di istituire una società di fotografia col ritrattista Sollazzi<sup>352</sup>.

Lo sguardo degli incisori e futuri fotografi fiorentini si era formato così sulla produzione incisoria concentrata sulla traduzione e diffusione a mezzo stampa dei tesori delle gallerie fiorentine, quei volumi che loro stessi avevano contribuito a realizzare. Scriveva Arbib: «Il tempo trascorso dal Brogi alle Belle Arti, non doveva andare perduto. Egli non era giunto ad incidere che pochi studi, e si contentò di fare il ritocco. [...] Il professor Perfetti, che era stato il primo a riconoscere le sue qualità, gli affidava le stampe dei propri rami assai stimati, e soprattutto molto del lavoro riceveva da Giuseppe Bardi, figlio di quel Luigi che fu il più grande editore d'Italia in questo genere, e che possedeva la maggior parte dei rami celebrati del Morghen»<sup>353</sup>.

A Firenze, nella prima metà dell'Ottocento si era espressa questa tendenza della cultura europea alla diffusione per mezzo dell'incisione dei capolavori, proprio tra le pagine di un testo illustrato a stampa sui quadri degli Uffizi: «Per tutta Europa s'accese la voglia e nobilissima gara di pubblicare con intagli in rame o in acciaio od altra materia, le più preziose collezioni di pitture che ancora il mondo possiede [...] perché il patrimonio delle arti non restasse in mano di pochi e tutti gli uomini civili dovunque si dimorino ne

---

<sup>349</sup> Brogi frequentò l'Accademia tra il 1839 e il 1843: risulta infatti iscritto ai corsi di chimica, scultura e incisione, mentre riguardo agli Alinari la storiografia non riporta dati su una frequentazione accademica. Le notizie di Brogi allievo dell'Accademia sono rintracciabili nei registri degli studenti: *Registro generale degli studenti dell'Accademia per gli anni scolastici 1839-1843*, Reg. Gen. 3 in ASABA; *Registro generale degli studenti dell'Accademia per gli anni scolastici 1843-1844 a 1846-1847*, Reg. Gen. 4 in ASABA.

<sup>350</sup> Vincenzo Batelli (Firenze 1786-1858). Editore fiorentino, si era formato come coloritore di acquerelli a Milano dal 1815, dove aveva aperto una tipografia con l'amico Ranieri Fanfani. Tornato a Firenze intorno al 1825, avviò un'altra tipografia e alcune imprese editoriali tra le quali la prima ristampa illustrata dei *Promessi Sposi* del Manzoni (1827). Tra i suoi collaboratori ci fu Ferdinando Ranalli che, oltre a ricoprire il ruolo di direttore letterario per un periodico, scrisse anche il testo che accompagnava i volumi che illustravano con stampe da incisioni i capolavori degli Uffizi (1841-1867). La fortuna cominciò a diminuire a causa di speculazioni avventate che lo ridussero in povertà. Suo successore fu Achille Paris. Cfr. La biografia di Vincenzo Batelli in DBI; Barbèra 1872; 1872; per un panorama generale sugli editori fiorentini si rimanda a Porciani 1981.

<sup>351</sup> I dati biografici di Achille Paris non compaiono nei dizionari degli incisori consultati: Servolini 1955 e Bolaffi 1975, né è rammentato in Porciani 1981.

<sup>352</sup> Sollazzi fu il primo socio di Brogi, il cui nome compare nell'ultima biografia sul fotografo in Maffioli/Bietoletti 2014, p. 333.

<sup>353</sup> Trascritto da Marilli in Zannier 1993, pp. 197-198.

potessero utilmente partecipare, l'umana industria trovò il mezzo dell'intaglio che, ritraendo con la maggior imitazione possibile tutta l'opera dei pittori, scultori e architetti, fa che la stampa, non meno delle opere di letteratura, ne renda agevole la vista non che lo studio»<sup>354</sup>. Queste furono le parole di Ranalli in apertura del primo volume sulla *Storia della Pittura* attraverso la collezione degli Uffizi, edito nel 1841: un discorso che condensava le convinzioni di diffusione della conoscenza visiva dell'arte a scopo di un'universale condivisione dei tesori e dunque dei saperi, in uno spirito di democratizzazione della cultura a cui la fotografia seppe rispondere con lo strumento più efficace. D'altra parte, le raccolte di stampe di dipinti di collezioni straniere erano divenute di moda già a metà del Settecento ed alcune si erano diffuse anche a Firenze: nel 1753 era uscito il primo volume del *Recueil d'estampes d'après les plus célèbres tableaux de la Galerie* di Dresda, e un'altra opera sui principali capolavori uscì nel 1836<sup>355</sup>: sono proprio alcuni soggetti di questa galleria a comparire tra le riproduzioni di stampe degli Alinari, tra i quali, senza dubbio il più celebre, la *Madonna Sistina* di Raffaello e il dettaglio dei putti<sup>356</sup>.

L'illustrazione delle gallerie fiorentine vide da un lato l'impegno del calcografo Luigi Bardi nel riaffermare l'incisione classica di alta scuola caratterizzata dal chiaroscuro, in un'opera in quattro volumi sulla Galleria di Palazzo Pitti che fu pubblicata tra il 1837 e il 1842<sup>357</sup>, mentre dall'altro la campagna incisoria sui dipinti degli Uffizi dell'editore

---

<sup>354</sup> Cfr. *Storia della pittura dal suo risorgimento in Italia dimostrata coi monumenti della Reale Galleria da Ferdinando Ranalli*, Firenze, vol. 1, presso la Società Editrice coi tipi di Batelli (poi Achille Paris), 1841-1867, s.p.

<sup>355</sup> <<http://www.artivisive.sns.it/stampeditraduzione/schedaRaccolta.php?id=28>> 10.04.2017.

<sup>356</sup> Ben 11 soggetti del Cinque e Seicento sono tratti dalla galleria di Dresda: *Agar e Ismaele* del Barocci (<http://www.artivisive.sns.it/stampeditraduzione/schedaStampa.php?id=1637>), *Carlo I* di Van Dyck, *Cristo della moneta* di Tiziano, *Cristo* di Sebastiano del Piombo, *Ecce Homo* di Guido Reni, *Autoritratto* di Holbein, *Maddalena* di Correggio, *Madonna di San Sisto* di Raffaello e il dettaglio dei *Putti*, *Madonna addolorata* di Carlo Dolci, *Madonna di San Sebastiano* del Correggio, cfr. Alinari 1865, p. 31-39.

Sul *Recueil* delle stampe di Dresda cfr. Borroni Salvadori 1982, p. 56. Il catalogo dei dipinti della galleria indicava in corrispondenza dell'opera la possibilità di acquistarne una copia incisa delle opere designate presso il museo, cfr. Hübner 1868.

<sup>357</sup> Nella dedica al granduca il Bardi parla di un vuoto finalmente colmato da questa grandiosa impresa che mostra «lo splendore italico» di cui Firenze era stata la principale rappresentante «lì fu insegnato come si ami e si onori la patria». Nonostante l'opera dia dedicata e realizzata sotto la protezione del granduca, da queste parole emerge un uovo sentimento che connota il patrimonio artistico non più soltanto come testimonianza materiale di oligarchici poteri ma specchio dell'identità della futura nazione. Cfr. Imperiale e reale Galleria Pitti 1837-1842.

Molini<sup>358</sup>, era stata in gran parte realizzata da Giovanni Paolo Lasinio con incisioni a tutto contorno, e lo stesso avvenne per l'opera a cura dell'editore Batelli che nuovamente si concentrò sul patrimonio degli Uffizi, pubblicando sei volumi corredati da un testo di Ferdinando Ranalli<sup>359</sup>. Quest'ultima impresa vide assoldati valenti artisti per la direzione degli intagli: Lorenzo Bartolini, Giuseppe Bezzuoli, Samuele Jesi, la compilazione dei volumi si prolungò fino al 1867 quando la casa editrice era ormai divenuta di proprietà di Achille Paris<sup>360</sup>.

Nel medesimo arco di tempo la scuola di incisione diretta dal professor Perfetti si dedicò a tradurre una selezione di opere dell'Accademia di Belle Arti che illustrava ampiamente in un volume le opere di Giotto e dei quattrocentisti fiorentini<sup>361</sup>.

Giacomo Brogi e i Fratelli Alinari furono incisori proprio nel giro di anni in cui si realizzarono queste pubblicazioni illustrate, allenando così l'occhio su quella selezione di opere diffuse nei volumi a stampa<sup>362</sup>.

Queste opere di editoria illustrata relative al patrimonio artistico dei musei fiorentini di metà Ottocento si pongono in continuità con una tradizione avviata già sul finire del Seicento, quando a Firenze prese piede l'interesse per l'incisione derivata<sup>363</sup> grazie anche al ruolo della committenza del gran principe Ferdinando de' Medici commissionò a Francesco Petrucci, poi affiancato da Carlo Sacconi, alcune traduzioni di dipinti appartenenti alla sua collezione<sup>364</sup>. Una prima raccolta fu ordinata dopo la morte del

---

<sup>358</sup> L'imponente opera dell'editore Molini fu ampiamente descritta nelle pagine della «Biblioteca italiana», Cfr. Reale Galleria di Firenze illustrata 1817-1831 e Borea 2009, p. 592.

<sup>359</sup> Il testo di Ranalli sulla storia della pittura è da considerarsi uno dei primi tentativi di sistematizzare l'argomento. Cfr. Ranalli 1841-1867.

<sup>360</sup> Cfr. Ranalli 1841-1867.

<sup>361</sup> Nel testo venivano presentate le stampe da incisioni con a fronte un testo dedicato all'artista e all'opera tradotta, tra gli autori che si prestarono per il corredo filologico ricordiamo: la prefazione di Vincenzo Marchese, E. Forster, Pietro Selvatico, von Rumohr. Dei sessanta soggetti incisi, dodici appartengono a Giotto e tredici a Beato Angelico. Cfr. Galleria dell'I. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze 1845.

<sup>362</sup> Riprenderemo il discorso in seguito ma anticipiamo che nei volumi dell'opera di Ranalli che illustrano i quadri della Galleria degli Uffizi, compaiono ben 270 soggetti di cui 36 saranno ripresi nella selezione di Alinari dei settanta dipinti originali apparsi in catalogo nel 1863.

<sup>363</sup> Così la studiosa Evelina Borea definisce le incisioni tratte dai dipinti.

<sup>364</sup> La campagna incisoria fu guidata dallo scultore Giovan Battista Foggini, con quattro incisori: Giovan Antonio Lorenzini di Bologna, Theodor Verkruids d'incerta origine fiamminga o tedesca, e i locali Cosimo



granduca (1713): un volume in folio dedicato a Cosimo III e intitolato *Quadreria medicea*, consisteva in 149 soggetti al momento più celebri fra quelli in Palazzo Pitti, di artisti del Cinque e Seicento<sup>365</sup>. Cosimo III si adoperò finché fu in vita (1723) per mantenere attivo il laboratorio incisivo granducale, continuando a stipendiare i tre incisori e inviando stampe di dipinti celebri in omaggio a principi e notabili di tutta Europa<sup>366</sup>.

I vecchi rami incisi per volere di Ferdinando ebbero nuova vita grazie alla ripubblicazione in un volume, voluta dal granduca Pietro Leopoldo nel 1778: fu la consacrazione dell'incisione derivata, alla vigilia dell'apertura al pubblico della Galleria degli Uffizi<sup>367</sup>. Successivamente, fu anche in seno all'Accademia delle arti e del disegno che furono promosse attività incisive sui patrimoni fiorentini, grazie all'intervento di Maria Niccolò Gaburri e al mecenatismo del marchese Andra Gerini, i quali supplirono al momentaneo vuoto di committenza medicea negli anni Trenta<sup>368</sup>.

Tutto questo per porre l'accento sul fatto che lo sforzo condotto a Firenze nei confronti della riproduzione e diffusione delle opere celebri delle collezioni granducali, va di pari passo con la capillare moltiplicazione di progetti di questo tipo in tutta Europa, tanto che i vari paesi si trovano coinvolti in un continuo scambio di questi materiali: ad esempio arrivarono a Firenze le incisioni veneziane grazie a doni, scambi e reclamizzazioni di Anton Maria Zanetti al Gaburri e al Gerini; allo stesso Gaburri furono inviate da Pierre Jean Mariette stampe francesi e così via<sup>369</sup>.

---

Mogalli e Gian Domenico Picchianti. I primi tre lavorarono dal 1695, l'ultimo in un secondo momento, alla lavorazione di stampe che sarebbero circolate sfuse e in ordine sparso. Cfr. Borea 2009, p. 439; Chiarini 1975.

Il testo teorico di Filippo Baldinucci sul Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame, del 1686, aveva in un certo senso legittimato la pratica dell'incisione derivata nel momento in cui «essa prendeva coscienza della sua autonomia, anche rispetto alla pittura», cfr. Baldinucci 1686 citato in Borroni Salvadori 1982, p. 9.

<sup>365</sup> Borea 2009, p. 439.

<sup>366</sup> Ibidem.

<sup>367</sup> Per lo studio approfondito delle vicende incisive del Settecento fiorentino si rimanda al già citato Borroni Salvadori 1982.

<sup>368</sup> Il Gaburri volle intraprendere diverse imprese calcografiche, tra cui la ripresa del progetto di Anton Francesco Gori del *Museum florentinum*, per «fare intagliare tutte le cose belle della galleria», cfr. Borroni Salvadori 1982, p. 37.

<sup>369</sup> Ivi, p. 38.

Lo slancio con cui erano state commissionate le campagne incisorie nel corso del XVIII secolo era senza dubbio segnato dal desiderio dei granduchi collezionisti la ricchezza dei propri patrimoni artistici in funzione di un riconoscimento del valore non soltanto culturale ma anche politico delle proprie raccolte, ampliate nel corso del secolo per loro stesso intento collezionistico<sup>370</sup>.

A ciò si aggiunge la concezione di costruire una storia dell'arte illustrata, che aveva preso le mosse con Pierre Crozat e Pierre Jean Mariette e che in Toscana vide alcuni primi tentativi all'avanguardia: tra cui l'opera di Thomas Patch, *l'Etruria Pittrice* di Marco Listri (1791-1795), oppure Pisa illustrata nelle arti del disegno di Alessandro da Morrona (1781-1793)<sup>371</sup>.

Ciò che ci preme sottolineare è il fatto che al suo avvento nelle gallerie, la fotografia non fu strumentalizzata dai direttori dei musei così come lo era stata l'incisione da parte del gran principe Ferdinando e poi da Cosimo III durante il secolo precedente. Una volta stabilizzate le tecniche, imprecise sulla riproduzione cromatica, la fotografia avrebbe potuto soppiantare l'incisione in quel ruolo di medium privilegiato per la diffusione dei capolavori pittorici, fatto proprio dal principe (solo da lui), ma non fu così. Tranne alcune puntuali occasioni, alla fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, la fotografia entrò nei musei fiorentini non per volere dei direttori dei musei, nella prospettiva di sfruttarla per diffondere una certa immagine del museo, ma grazie all'iniziativa privata degli stabilimenti che condussero le proprie campagne in piena autonomia sul piano dei progetti iconografici. In altre parole, 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, non solo per una questione tecnica e dunque di qualità dei risultati delle immagini, o etica, riferita alla sterile meccanicità della camera oscura, ma anche perché sul momento non vi era forse la necessità di acquisire uno strumento di riproduzione delle opere del museo seppur capace di accompagnare queste istituzioni nella modernità.

---

<sup>370</sup> Il collezionismo del gran principe Ferdinando è stato definito policentrismo artistico, un collezionismo 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 quello dei ben 19 dipinti attribuiti a Tiziano, allora copiati e incisi, in verità oggi soltanto due sono confermati dalla critica: *Adorazione dei pastori* e la *Venere di Urbino*. Cfr. Borroni Salvadori 1982, pp. 21-22.

<sup>371</sup> Borea 2009, pp. 465-473.

Nei fatti, era mutato il concetto di museo, ormai pubblico e il ruolo che i patrimoni artistici erano chiamati a svolgere nella società: il ruolo delle pinacoteche non consisteva più nello sfoggio di ricchezza e potere che si mostrava emblematico nei patrimoni d'arte ma puntava ad essere specchio dell'identità nazionale, segno della storia e della storia dell'arte: in una visione collettiva, la funzione conservativa e didattica dei musei prendeva il sopravvento rispetto all'esibizione dei poteri del singolo sovrano<sup>372</sup>.

Alla luce di questa digressione, si può considerare che, la centralità della tradizione incisoria, riguardo alla fotografia, si assesti alla metà del secolo su più ragioni: la naturale consequenzialità tra l'incisione e la fotografia quali mezzi di moltiplicazione delle immagini d'arte, la coerenza di sguardi tra le stampe e la prima fotografia data dagli stessi incisori divenuti fotografi<sup>373</sup> e non ultimo, l'individuazione nelle stampe di un soggetto prediletto nell'iniziale commercio di fotografie di riproduzione.

Questa scelta a nostro avviso non è legata soltanto al fatto contingente della disponibilità di queste stampe nelle mani dei fotografi (sia nei laboratori in cui lavoravano, sia per il fatto che le collezionavano), ma dal fatto che queste immagini già godevano di un mercato secolare e come ricorda Arbib «Erano allora in gran voga le riproduzioni in stampa delle migliori opere d'arte»<sup>374</sup>. I Fratelli Alinari, riproducendo nel 1863 e 1865, innanzitutto stampe da incisioni dei capolavori della pittura, potevano ovviare all'iniziale reticenza del pubblico nei confronti della riproduzione fotografica dei dipinti dall'originale, immettendo nel mercato immagini già presenti ma su un supporto visivo ben più economico e maneggevole. Il divario dei prezzi delle fotografie rispetto alle incisioni, segnò una spinta decisiva nella loro contesa sul ruolo principale nella riproduzione delle immagini: se si pensa al caso della Calcografia Camerale di Roma che già nel 1865 interruppe la traduzione incisoria delle *Fontane di Roma*, non solo per la tarda età del realizzatore Antonio Acquaroni ma anche perché non incontravano più il

---

<sup>372</sup> Lo scopo delle opere incisorie del Settecento era stato proprio quello di “riprodurre in incisione per far conoscere dipinti e disegni”, come recita il titolo del testo di Borroni Salvadori 1982.

<sup>373</sup> Non solo i Fratelli Alinari e Giacomo Brogi abbandonarono l'attività calcografica per intraprendere la nuova professione, ma come ricorda Miraglia anche a Roma, diversi incisori cambiarono rotta dedicandosi alla fotografia, tra cui: Tommaso Cuccioni, Altobelli, Polenzani e Marianecchi, cfr. Miraglia 1991, p. 223.

<sup>374</sup> Arbib 1882, citato in Marilli in Zannier 1993, pp. 197-198.

favore del pubblico: è questo un esempio di quello scivolamento del consumo dalle stampe alle fotografie, dove questione estetica ed economica rappresentano le due facce della stessa medaglia<sup>375</sup>.

Come si è detto in apertura, attraverso la riproduzione fotografica delle incisioni *d'après*, i fotografi potevano far circolare sul mercato oggetti di cui già erano in possesso, ovviando a quegli ostacoli tecnici e burocratici iniziali che rendevano difficoltosa la ripresa fotografica delle opere pittoriche originali: invece riguardo alle stampe da incisione, si trattava di soggetti artistici che già conoscevano poiché delineavano parte del gusto dell'epoca ma anche del loro gusto personale e che, cosa non da poco, erano già apprezzate e acquistate da artisti, conoscitori e amatori<sup>376</sup>. Oltre alle imprese incisorie degli editori fiorentini, bisogna tener presente che questi erano rivenditori autorizzati anche dei *corpora* di stampe di altri incisori<sup>377</sup>.

Si ritiene che fu anche per queste ragioni, oltre a quella già appurata della facilità di riprodurre soggetti monocromi, che i primi cataloghi fotografici dedicarono una parte consistente e monotematica alle riproduzioni di stampe: facendo riferimento al primo catalogo generale dei Fratelli Alinari del 1863 e nel successivo del 1865 – sostanzialmente identici – compaiono ben 280 fotografie di stampe a confronto con le

---

<sup>375</sup> La direzione dell'istituto romano aveva già dovuto abbassare i prezzi delle incisioni per poter sostenere la concorrenza con la fotografia. Sempre in ambito romano si levò la voce della Commissione artistica a denuncia dell'abuso che i fotografi facevano, fotografando le stesse incisioni prodotte dalla Calcografia: «con danno grandissimo per lo stabilimento». Nello stesso verbale, la Commissione constatava come il commercio fotografico fosse florido anche grazie al fatto che le fotografie costavano sei/sette volte meno delle incisioni, oltre a beneficiare di un trasporto più comodo e di un certo *appeal* dato dalle piccole dimensioni di queste immagini. cfr. Miraglia 1991, p. 223.

<sup>376</sup> L'invadenza della fotografia sul mercato dell'immagine riprodotta e lo scacco che stava giocando alla tradizione incisoria furono denunciati da Luigi Travalloni nel 1872: «l'Incisore avrà impiegato l'inflessa fatica di anni, e si vede commerciare i propri prodotti del proprio ingegno, senza toccarne il profitto: e reso anzi vieppiù difficile lo smercio de' suoi esemplari, cui certo deve assegnare un prezzo proporzionato al tempo che v'impiega; laddove il contrabbandiere Fotografo vi dà, per pochissimi soldi, la cosa identica per la quale dovrete sborsare dei scudi», cfr. Travalloni 1872, pp. 12-13. Di fatto l'operazione dei fotografi di riprodurre le stampe prodotte dalla Calcografia Camerale risultava ai limiti del plagio ma evidentemente non vi era ancora una legge che potesse dissipare i dubbi sulla legittimità delle riproduzioni o meno. Nell'Italia Unita il Testo unico delle leggi sul diritto d'autore fu approvato solo nel 1882, ma la questione del copyright nella fotografia delle origini è ancora oggi da analizzare nei dettagli.

<sup>377</sup> A tal proposito una delle descrizioni del negozio di stampe di Luigi Bardi annota che: «Il suo negozio è fornito per eccellenza di incisioni, le migliori che siano state eseguite non solo in Italia ma in Europa, cominciando da Morghen, Anderloni, Artaria, Benucci, Battellini, Bettazzi, Biondi, Colzi, Cantini, Capezzoli, Dalio, Gasavaglia, Iesi, Gravara, Perfetti, Nocchi, Rivera, Longhi, Esquivel, Saunders, Testi, Toschi e Trasmundi», cfr. Maffioli 2003, trascritto in nota a p. 49.

70 tratte dai dipinti originali degli Uffizi<sup>378</sup>. Al di là dell'aspetto quantitativo, seppur ben consistente, il carattere distintivo delle fotografie *d'après* rispetto alle fotografie prese dagli originali è dato dall'internazionalità dei soggetti che si trovano disseminati nei musei di tutta Europa. Difatti, oltre a quella fiorentina (circa 121 soggetti), vi erano altre undici località italiane in cui erano ubicati i soggetti delle stampe riprodotte con la fotografia, e circa quaranta soggetti provenivano da musei e collezioni private estere: dodici dalla Francia (in gran parte opere del Musée du Louvre)<sup>379</sup>, altrettanti da Londra<sup>380</sup> e Dresda.

Tra le fotografie di stampe relative a soggetti di autori italiani ubicati a Parigi, si annovera la celebre *Belle jardinière* di Raffaello, che era stata tra i primi capolavori individuati dalla Chalcographie del Louvre ad essere inciso e messo in commercio alla fine del Settecento<sup>381</sup> [Fig. 26]. Oltre a questa vi era anche la *Santa famiglia* di Raffaello e la stampa di un dipinto a tema raffaellesco in cui l'artista era ritratto all'età di quindici anni<sup>382</sup>. La *Bella* di Tiziano è l'incisione di un altro celebre dipinto del Louvre, assieme alla *Madonna del silenzio* di Carracci.

---

<sup>378</sup> Alinari 1865, pp. 31-41.

<sup>379</sup> Si tratta delle seguenti opere: del Louvre la *Belle Jardinière* e *Santa Famiglia* di Raffaello, la *Bella* di Tiziano, *Madonna del silenzio* di Carracci e *Raffaello a quindici anni*; *Maschera di Napoleone I* di Calamatta, *I mietitori* di Robert. Di Paul Delaroche: *Mignon e suo padre*, *I pellegrini*, *Madonna della vigna* e *Sant'Amelia* (proprietà della Famiglia d'Orleans).

<sup>380</sup> Dalla galleria di Londra tutti dipinti del Cinquecento e uno del Seicento: *L'adultera* di Tiziano, *Ballo dell'ore* di Poussin, la *Carità* del Correggio, *Madonna con bambino*, *Madonna di Stafford*, *Madonna dei Candelabri* e *Madonna degli Ansidei* di Raffaello; *Madonna* di Vincenzo da San Gemignano. (ctrl n. 182).

<sup>381</sup> La vendita delle stampe della *Belle jardinière*, la cui matrice era costata 5.000 franchi, ne fruttò ben 15.000 in un anno: si trattava infatti di sostenere l'industria dell'incisione dato che la liberalizzazione delle collezioni nazionali in ambito di riproduzione incisoria dal 1797, aveva provocato non solo una crescita senza precedenti della produzione di stampe da parte di editori privati, ma si era anche rinunciato all'esclusiva della Chalcographie, Cfr. Renié 1999, p. 97.

<sup>382</sup>

[http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=3158130&partId=1&people=127280&peoA=127280-2-60&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3158130&partId=1&people=127280&peoA=127280-2-60&page=1) e [https://books.google.it/books?id=561EAAAACAj&pg=PA27&lpg=PA27&dq=%22Portrait+de+Raphael+%C3%A0+1%27%C3%A2ge+de+quinze+ans%22&source=bl&ots=60npTS\\_PQZ&sig=w6hlz-zviTtTxUDmY-FlFcRA8I&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiAwpWAlsfTAhXMwBQKHyoMDWIQ6AEIXDAN#v=onepage&q=portrait%20raphael&f=false](https://books.google.it/books?id=561EAAAACAj&pg=PA27&lpg=PA27&dq=%22Portrait+de+Raphael+%C3%A0+1%27%C3%A2ge+de+quinze+ans%22&source=bl&ots=60npTS_PQZ&sig=w6hlz-zviTtTxUDmY-FlFcRA8I&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwiAwpWAlsfTAhXMwBQKHyoMDWIQ6AEIXDAN#v=onepage&q=portrait%20raphael&f=false) p. 27

Quattro opere francesi su dieci sono dipinti di Paul Delaroche, fatto che non stupisce dato che era all'epoca uno degli artisti più rinomati, scomparso nel 1856, la sua opera completa riprodotta con la fotografia da Robert Bingham, uscì nel 1858<sup>383</sup>.

In sostanza lo scorcio sui capolavori delle pinacoteche estere<sup>384</sup> si focalizza su opere del Cinque e Seicento e di ognuna è presente il suo Raffaello: al carattere internazionale della sezione dedicata alle fotografie d'après gravures, si affianca nella medesima quella nazionale, dato dalla presenza di soggetti dislocati in varie collezioni del Regno d'Italia.<sup>385</sup>

Se in altre parole le fotografie tratte da dipinti originali, ristretti alla sola galleria degli Uffizi nel 1863 e 1865, riguardano opere conservate in loco, cioè a Firenze, sono le fotografie di stampe a porre il catalogo in una prospettiva nazionale e internazionale<sup>386</sup>.

Naturalmente in questi primi cataloghi, la porzione più ampia delle riproduzioni da incisioni è dedicata a opere fiorentine o ivi conservate: più della metà, infatti rappresentano gli affreschi di San Marco e della Santissima Annunziata, dipinti delle regie gallerie e alcuni pezzi singolari come una *Madonna* di Raffaello tratta da un disegno di proprietà del cavaliere Amici oppure un'altra sempre di un disegno del professor Luigi Mussini di *Raffaello e la Fornarina* (quadro di proprietà del marchese Ala Ponzzone di Milano)<sup>387</sup>.

In ultima analisi possiamo notare che la sezione delle riproduzioni di stampe è indicata in ordine alfabetico per soggetto, fatto che mette in risalto la maggior attenzione verso determinate raffigurazioni tra cui quella dell'iconografia mariana della Madonna o Madonna con bambino, a cui sono dedicate ben 57 fotografie da stampe di cui 23 solo di

---

<sup>383</sup> *Ceuvre de Paul Delaroche* 1858; si veda anche Boyer 2002 (online < <https://etudesphotographiques.revues.org/320?lang=en> > 20.07.2017.)

<sup>384</sup> Dalle altre pinacoteche europee figurano: un dipinto da Düsseldorf (torna l'iconografia di Agar e Ismaele), due da Monaco (*Italiana al pozzo* di Keiser (?) e *Madonna di casa Tempi* di Raffaello), due a San Pietroburgo (*Endimione e Diana* di Rubens e *San Giovanni* di Domenichino) e tre di Madrid (*Madonna della Perla* e *Madonna del Pesce* di Raffaello, e dello stesso lo *Spasimo* di Sicilia).

<sup>385</sup> Lucca, Pisa, Bologna, Parma, Milano, Pavia, Venezia, Genova, Torino, Roma e Napoli, mentre la prima serie di *Vedute e Riproduzioni Artistiche* si limita alla Toscana e ai territori dello Stato Pontificio. Cfr. Alinari 1865.

<sup>386</sup> Nel terzo catalogo generale, edito nel 1873, si vedrà un notevole ridimensionamento dello spazio dedicato alle fotografie tratte da incisioni.

<sup>387</sup> Alinari 1865, p. 35 e 39.

Raffaello (soggetto che ricorre ampiamente anche nel catalogo di Giacomo Brogi del medesimo anno)<sup>388</sup>. Come ha osservato Tomassini, si può già notare in questi primi cataloghi Alinari, quell'interesse per i temi religiosi che caratterizzerà l'attività successiva di Vittorio Alinari, tra il 1900 e il 1902, bandì due concorsi artistici a tema religioso, con lo scopo non di intervenire sulla produzione dell'arte contemporanea, ma bensì di acquisire l'esclusiva riproduzione fotografica di dipinti sacri inediti<sup>389</sup>. Dipinti che furono riprodotti nei formati più commerciali: il grande formato era di uso domestico, destinato all'arredamento, mentre il formato album era più adatto al piccolo collezionismo<sup>390</sup>.

Tuttavia, vi è a nostro avviso un'attinenza specifica con la tendenza contemporanea alla riscoperta di questi temi e annesse iconografie: anche nell'ambito della pittura di riproduzione si facevano allora molte copie di queste medesime opere. Nelle gallerie fiorentine erano numerosi i copisti che si affaccendavano per copiare le madonne di Raffaello, Andrea del Sarto o Murillo e ampia testimonianza si ritrova nelle carte degli Uffizi.

Se per il giovane Milliet, Andrea del Sarto fu più una rivelazione estemporanea al viaggio che una meta prestabilita nelle tappe della sua formazione, è ovvio il fatto che il grande maestro fiorentino godesse di un indiscutibile posizione di rilievo nella storia dell'arte: ci soffermeremo adesso sulla fortuna visiva di del Sarto sul quale si sono rinvenuti dati interessanti nello spoglio dei documenti delle gallerie.

Di Andrea del Sarto è ben nota la fortuna visiva che si manifestò quando era ancora in vita in una costante replica e diffusione dei suoi dipinti<sup>391</sup>: il caso più significativo emerso dallo spoglio degli Uffizi è quello della *Madonna delle Arpie*, che tra il 1864 e il 1879 sono documentate almeno sette richieste di copia contro le 18 rinvenute nella documentazione della *Madonna ella Seggiola* di Raffaello a Palazzo Pitti, che a un primo

---

<sup>388</sup> Alinari 1865, pp. 35-38, Brogi 1865.

<sup>389</sup> Tomassini 2003, p. 155.

<sup>390</sup> Spalletti 1977, p. 193.

<sup>391</sup> «Considerare l'insieme delle copie di Andrea del Sarto diviene una meditazione generale sui molteplici significati della copia, che vi si trovano esemplificati tutti» cfr. Meloni Trikulja 1986, pp. 69-76 citato in Strinati 2013, p. 33.

controllo sembra essere il dipinto più richiesto<sup>392</sup>. Nel settembre del 1864 la domanda proviene dal pittore inglese Wheelwright<sup>393</sup> che lavorava su commissione del Re Vittorio Emanuele II, che aveva incaricato di realizzare un'importante progetto di copia dal vero e riproduzione fotografica di alcune opere delle gallerie fiorentine<sup>394</sup>. In novembre anche Luigi Pompignoli<sup>395</sup> chiese che si potesse mantenere staccato il quadro di Del Sarto "dove fu messo per comodo all'inglese"<sup>396</sup>. Nel marzo del 1866 sarà la Legazione di Russia a chiedere di far copiare la Madonna delle Arpie alla contessa Emma Oppezzi de Cherio<sup>397</sup>; ci saranno altre tre richieste nel 1878<sup>398</sup> e una nel 1879<sup>399</sup>.

Se la traduzione incisoria dell'opera sembra esser limitata al caso della *Raccolta dei quadri* di Pietro Leopoldo del 1778<sup>400</sup> [Fig. 27] e a quello dell'incisione del Felsing nel 1834<sup>401</sup> [Fig. 28], la fotografia fece la sua parte in quella che si manifestava come una

---

<sup>392</sup> Per le richieste di copia della *Madonna delle Arpie* Cfr. Filza 1864 B f. 85 (T7); Filza 1866 A f. 41 (T18); filza 1878 A f. 72, 77, 94, 265, Filza 1879 B f. 72, ASGF, Firenze. Per le richieste di copia della *Madonna della Seggiola* cfr. Filza 1864 B f. 77 (T5), 85 (T7), 89 (T9), Filza 1866 B f. 3 (T24), 4 (T25), 7 (T26), 15-16 (T27); Filza 1868 A f. 62 (T35); Filza 1871 B f. 5, 6, 10; Filza 1873 B f. 1, 20; Filza 1876 B f. 2, 10; Filza 1877 f. 6, 15; Filza 181878 A f. 13, ASGF, Firenze.

<sup>393</sup> Filza 2 1864 fasc. 85 e 97 (T7 e T10), ASGF, Firenze. Nei documenti è scritto Wheelwright ma è molto probabile che si tratti del pittore John Hadwen Wheelwright (1807-1874) artista che lavorò anche a Roma copiando i capolavori del Rinascimento in Vaticano, peraltro la moglie Sarah Catherine morì a Firenze nel 1845. A Bruxelles fu artista presso la Belgian Royal Court e presidente della British Water Colour Association. Nel 1866 pubblicò a Londra, insieme a George Redford, *Studies of Italian Arts. Descriptive Catalogue of a series of paintings in Water colour by J. H. Wheelwright, Taken from Pictures in the various Churches (and Galleries) of Italy and the Gallery of the Louvre*. Cfr. S. J. Plummer 2010, p. 64 e H. Hirayama 2013, p. 223.

<sup>394</sup> La campagna di copia e riproduzione commissionata da re Vittorio Emanuele II è documentata nell'archivio storico delle gallerie fiorentine. Cfr. Filza 1863 fasc. 49, ASGF, Firenze.

<sup>395</sup> Luigi Pompignoli pittore (Forlì 1814- Firenze 1883).

<sup>396</sup> Filza 2 1864 fasc. 97, ASGF, Firenze. A Pompignoli era stato concesso il permesso di mettersi dietro a Wheelwright per prendere copia del dipinto, ma quando si era presentato alla postazione dove era stato posizionato il quadro, aveva trovato un altro pittore, così chiese alla direzione di mantenere staccato il dipinto per altri 25, e il permesso gli fu accordato.

<sup>397</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *alla Direzione delle regie gallerie*, 14 marzo 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 41, ASGF, Firenze. T18. Emma Oppezzi era contessa e sorella di un ufficiale che aveva servito Napoleone I cfr. Clark 2004, p. 79.

<sup>398</sup> Filza 1878 A fasc. 72 e 77 e Filza 1878 B fasc. 94 e 265, ASGF, Firenze.

<sup>399</sup> Filza 1879 B fasc. 72, ASGF, Firenze. T67

<sup>400</sup> Raccolta di quadri dipinti dai più famosi pennelli, Firenze, 1778. Quest'ultima fu fotografata da Alinari e inserita nel primo catalogo generale, cfr. Alinari 1863, p. 7. Compare anche nel successivo del 1865, p. 7.

<sup>401</sup> <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-03530/>> 20.07.2017



pratica quasi compulsiva della copia e conseguente diffusione del *corpus* di lavori del grande maestro fiorentino. Oltre alla fotografia della *Madonna delle Arpie*, compaiono nel primo catalogo Alinari, tra le riproduzioni fotografiche di stampe la *Madonna del Sacco* e la *Madonna in Gloria* di Pitti<sup>402</sup>. C'è da dire che il successo delle Madonne di Andrea del Sarto non è isolato, né per quanto riguarda la copia dal vero, né per quanto concerne la riproduzione fotografica: il medesimo soggetto iconografico, svolto da altri autori, trova lo stesso ampio spazio nell'attività di copia e riproduzione presso le gallerie fiorentine. Un caso da citare oltre a questo è senza dubbio quello di Raffaello: esemplare la *Madonna della Seggiola*, rispetto alla quale tra il 1863 e il 1868 è possibile rintracciare nei documenti d'archivio sette richieste specifiche per l'opera di Raffaello, e a quanto scriveva l'ispettore della galleria Chiavacci erano state decine le richieste, circa settanta di cui alcune datate dal 1856<sup>403</sup>. Tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, le opere di Raffaello per le quali fu avanzata richiesta da parte dei copisti, oltre alla *Madonna della Seggiola*, ci furono anche per la *Madonna del Granduca*<sup>404</sup>. La medesima richiesta fu inoltrata per la *Madonna con bambino* di Carlo Dolci, della quale Spence commissionò un'incisione a Luigi Bardi nel 1873, e per quella la *Madonna con bambino* del pittore spagnolo Murillo<sup>405</sup>.

Negli stessi decenni queste opere sono inserite dai fotografi in un vasto elenco di opere a soggetto mariano di vari autori e provenienti da gallerie italiane e europee: solo nel catalogo Alinari del 1863 nella sezione delle fotografie tratte da stampe, ne compaiono 57<sup>406</sup>; nel repertorio di Brogi del 1865 sono ben 76<sup>407</sup>. Nel 1878 Giacomo Brogi avanzerà un'istanza specifica per fotografare le seguenti opere: la *Madonna della seggiola*, del

---

<sup>402</sup> Alinari 1863, p. 25.

<sup>403</sup> Filza 1868 A fasc. 62, ASGF, Firenze. T35

L'intervento di Chiavacci si riferisce alla richiesta di concessione di copia da parte del pittore Mainardi che avendo dichiarato di voler eseguire un acquerello, tecnica che richiederà poco tempo da sostare di fronte al dipinto, gli viene concesso di posizionarsi dietro un altro pittore che sta già eseguendo una copia. Le richieste per copiare quest'opera continuano anche negli anni Settanta.

<sup>404</sup> Filza 1865 A f. 12 e Filza 1871 A f. 4, ASGF, Firenze.

<sup>405</sup> Filza 1866 B f. 2, Filza 1871 B f. 20, Filza 1872 B f. 2, Filza 1873 B f. 9 e 20, ASGF, Firenze.

<sup>406</sup> Alinari 1863, pp. 35-38.

<sup>407</sup> Brogi 1865, pp. 14-16.

*granduca*, del *baldacchino*, del Murillo, di Tiziano, la *Bella* di Tiziano, il *Concerto* di Giorgione; la direzione risponde che il permesso sarà concesso dopo che gli Alinari avranno terminato la stessa operazione<sup>408</sup>.

L'avvicinarsi di artisti e fotografi attorno a queste opere celebrative dell'iconografia della vergine è sicuramente riconducibile allo statuto di capolavori di alcune di esse, tuttavia, considerando il fenomeno da un punto di vista complessivo e non solo riferito al successo critico e visivo dei singoli artisti, possiamo indirizzare quest'attenzione ai soggetti mariani verso una più generale esaltazione della figura della Vergine sia da un punto di vista dottrinale che culturale. Contrariamente al secolo precedente, nel diciannovesimo secolo il culto delle Madonne è molto diffuso, soprattutto in Francia, dove «Marie, Vierge, Mère, Madone et Reine est [...] omniprésente»<sup>409</sup>; complice anche il fenomeno sempre più esteso delle apparizioni della santa come ad esempio a Salette e soprattutto a Lourdes, fatto che porterà al diffondersi non solo delle pratiche ma anche delle immagini devozionali<sup>410</sup>. Anche in Italia la devozione mariana ebbe un nuovo impulso alla metà del secolo quando Roma si configurò come fulcro dell'arte sacra, la cui produzione corrispose al mecenatismo strategico di Pio IX, che fu propagandato anche da una pregiata pubblicazione corredata da incisioni all'inizio degli anni Sessanta<sup>411</sup>. Pertanto, proliferarono commissioni artistiche ufficiali: solo tra gli anni Cinquanta e Sessanta si contano circa sessanta interventi d'impresе decorative in edifici religiosi, in cui i maestri del purismo ebbero un ruolo chiave<sup>412</sup>. In questo moltiplicarsi di pittura religiosa strettamente legato e voluto dalla propaganda del pontefice, si pose il problema del controllo e della definizione dell'iconografia: l'incremento della devozione della vergine, coincideva con la volontà della Chiesa di instaurare un legame e un'alleanza profonda con la popolazione femminile, soprattutto la più giovane, da cui

---

<sup>408</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 9 febbraio 1878, lettera ms., Filza 1878 A f. 31, ASGF, Firenze. T64

<sup>409</sup> Le Goff- Rémond 1991, t. 3, p. 494.

<sup>410</sup> Borello 2003.

<sup>411</sup> Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX, raccoglieva sia le opere d'arte che quelle di pubblica utilità commissionate dal pontefice in Vasta 2012, p. 74.

<sup>412</sup> Solo per fare un esempio si ricorda la Pala d'altare per la Chiesa della Misericordia al Verano realizzata dall'anziano Minardi Cfr. Vasta 2012, p. 75.

ne deriva il proliferare di motivi di rappresentazione legati alla madonna e promosse dai vari ordini<sup>413</sup>.

Nel corso dell'Ottocento videro la luce anche testi illustrati dedicati al culto della madonna e alla sua rappresentazione nelle belle arti: abbiamo già visto l'esempio del testo di Anna Jameson<sup>414</sup> edito a Londra, mentre in Francia fu pubblicato a cura dell'abate Maynard un testo sulla vita della vergine finemente illustrato da incisioni, fotoincisioni e cromolitografie per le edizioni Firmin-Didot nel 1877<sup>415</sup>.

È dunque in questo panorama generale, oltre a quello particolare legato alla fortuna storiografica delle opere e degli artisti, che troviamo opportuno collocare la fortuna dell'immagine riprodotta delle Madonne con bambino dei grandi pittori moderni: nell'ottica della ripresa e diffusione del culto della vergine possiamo immaginare che le riproduzioni fotografiche di questi dipinti, vendute a buon mercato, potessero fungere non solo da documentazione visiva delle opere ad uso dei conoscitori, ma anche come strumenti devozionali o quanto meno adatti ad entrare negli usi e negli ambiti domestici dell'epoca. Scrive a tal proposito Ferretti in uno dei contributi ancor' oggi più significativi sul tema delle riproduzioni fotografiche d'arte: «Quanto Raffaello, o Beato Angelico, verso il 1920, era già depositato nella retina e nell'esperienza culturale di classi subalterne, sotto forma di santino, di ricordo da cerimonia, d'illustrazione di catechismo?»<sup>416</sup>.

La riproduzione di soggetti artistici come quello della Madonna con bambino, nei repertori iniziali di cui ci occupiamo, non era ancora pensata in maniera programmatica al fine di un commercio di prodotti devozionali, ma è in questi termini che si pone la linea di congiunzione con una pratica che si svilupperà nel tempo e che evolverà in determinate iniziative culturali e commerciali, come appunto quella messa in opera da Vittorio Alinari all'inizio del Novecento.

---

<sup>413</sup> Farioli, p. 84-86 citato in Vasta 2012, p.87.

<sup>414</sup> Jameson 1857.

<sup>415</sup> Maynard 1877, le opere illustrate nel volume sono opere di soggetto mariano di tutte le epoche, dall'arte bizantina sino al Rinascimento.

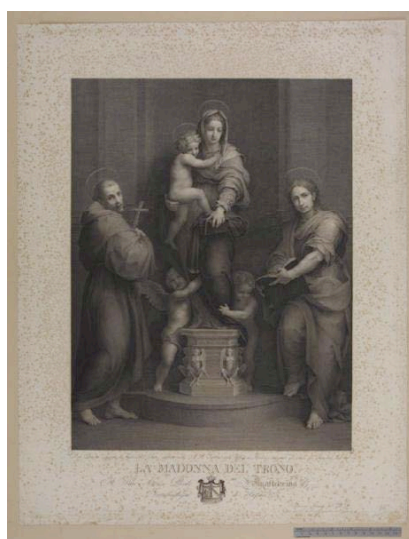
<sup>416</sup> Ferretti 1977, p. 122. Anche Tomassini accenna alla possibilità che con le prime numerose riproduzioni fotografiche di Madonne, gli Alinari tentassero di entrare nella "imagérie popolare di soggetto sacro" in Tomassini 2003, p. 155.



**Figura 26** A. G. L. Boucher Desnoyers (1779-1857) incisore,  
Raffaello inventore, *La Belle Jardinière*,  
Paris Musée du Louvre, 1801



**Figura 27** Francesco Antonio Lorenzini incisore, Francesco Petrucci disegnatore, Andrea del Sarto inventore, *Madonna delle Arpie*, Firenze Uffizi, acquaforte



**Figura 28** Jacob Felsing incisore/disegnatore, Andrea del Sarto, *Madonna delle Arpie*, Firenze Uffizi, acquaforte

## CAPITOLO 2

### *Soggetti fotografati*

#### **2.1 *Beato Angelico tra fortuna e riproducibilità: soggetto predominante nella collezione Milliet e nei primi cataloghi commerciali.***

Nello scandagliare le fotografie *mélangées* del fondo di Milliet e raggruppandole per artista come si conviene per le fototeche di storia dell'arte, salta all'evidenza la notevole consistenza di immagini di opere del Beato Angelico: sono ben 46 di cui 42 fotografie (5 di grande formato), due *héliogravures* e due incisioni<sup>417</sup>.

La presenza di un considerevole gruppo di fotografie dell'Angelico nel Fonds Milliet è certamente sintomatica del suo particolare interesse per l'artista, ma allo stesso tempo ci induce a pensare che sia segno di una certa disponibilità di questi soggetti durante i suoi soggiorni italiani; poiché, in effetti, le fotografie raccolte da Milliet sono in maggior parte riconducibili alla produzione degli anni Settanta, decennio che trascorse quasi interamente nella penisola (1872-1879). Tratteremo solo delle fotografie delle quali siamo riusciti a risalire all'autore, per meglio contestualizzarle negli spostamenti di Milliet e provare a collocare temporalmente l'acquisto, norma che si è già applicata per le fotografie di Philpot e che vale in generale come metodo<sup>418</sup>.

---

<sup>417</sup> Delle *héliogravures* solo una è autografa e appartiene alle edizioni Spemann di Berlino e Stoccarda, è tratta da cliché Alinari e raffigura l'*Incoronazione della Vergine* di San Marco; le due incisioni invece fanno parte, una del corpus di stampe di Batelli dei volumi sugli Uffizi (disegno di A. Frassinetti e incisione di N. Ferrari); l'altra stampa è dell'Imprimerie Chardon e tratta dalla *Gazette des Beaux Arts*.

<sup>418</sup> La produzione fiorentina del Beato è documentata sia per alcune opere di San Marco che dell'Accademia e degli Uffizi: tra gli affreschi delle celle del convento vi è l'*Adorazione dei magi*, nella fotografia di Alinari e con il timbro a secco degli anni Sessanta, soggetto che ricorre nuovamente in una

Tra le opere dell'Angelico dichiaratamente tratte dall'originale, all'epoca del primo soggiorno di Paul nel 1866, risulta dai cataloghi Alinari soltanto *l'Incoronazione della vergine* degli Uffizi, già in catalogo dal 1863, mentre per i cicli di affreschi di San Marco è tratto da stampe, e dagli originali solo dal catalogo del 1873<sup>419</sup>. Dell'*Incoronazione* degli Uffizi, nella collezione del pittore ci sono tre fotografie e una stampa: tra queste, una fotografia di Brogi ritrae un dettaglio delle figure di sante raffigurate in basso a destra, soggetto che compare nei cataloghi Brogi sin dal 1865 ma il numero sulla didascalia coincide col catalogo del 1878; inoltre sul cartone su cui è montata la fotografia vi sono annotazioni manoscritte di Milliet sulle proporzioni del dipinto [Tav. XXVIII].

Il gusto di Milliet per l'Angelico lo si può considerare perfettamente nelle corde della cultura europea dell'epoca: considerato uno dei più grandi maestri della pittura fiorentina sin dai suoi contemporanei, era stato il Vasari a contribuire enormemente alla sua fama di pittore «santo e religioso», in entrambe le edizioni delle *Vite*. Nell'Italia post Restaurazione, in cui la Chiesa si affannava per ristabilire il proprio potere temporale e l'assetto clericale sconvolto dal periodo napoleonico, l'arte sacra divenne un punto fermo su cui tornare e un importante strumento di propaganda<sup>420</sup>. Pertanto, la fortuna critica di Beato Angelico raggiunse il proprio apice proprio in questo periodo, poiché insisteva su due questioni centrali all'epoca: la riscoperta dei Primitivi nella prima metà del secolo e il ripristino da parte della Chiesa di quei valori che trovavano un esempio concreto nella sua pittura, considerata «portatrice di profonda religiosità cattolica»<sup>421</sup>. D'altra parte il gusto di Milliet per l'Angelico non aveva tanta attinenza con la religiosità emanata dalle sue opere, ma più che altro con il carattere puro delle sue figure e delle sue composizioni che Paul assimila alla candida immaginazione di un bambino e non di un fanatico religioso: «Ses rêves sont ceux d'un peintre et d'un poète, non pas ceux d'un

---

fotografia di grande formato ma anonima. Altri soggetti sono segnati col timbro che i Fratelli Alinari impiegano negli anni Settanta: un dettaglio della *Crocifissione e santi, Gesù e i due domenicani*, di cui vi è anche un'altra stampa di Anderson; *Incoronazione della vergine*; *Annunciazione*; *Cristo risorto*; *Trasfigurazione*.

<sup>419</sup> Alinari 1873, pp. 68-69 e 135-137.

<sup>420</sup> Bon Valsassina 1998, p. 93.

<sup>421</sup> Miarelli Mariani 2009, p. 93. Come ha affermato Strehlke: «Nessun altro early painter fu così celebrato all'inizio dell'Ottocento», cfr. Strehlke 1998, p. 54.

théologien fanatique. Il a conservé jusque dans la vieillesse l'imagination saine, fraîche d'un enfant»<sup>422</sup>.

Senza dubbio il ruolo assunto da Beato Angelico nelle dinamiche innovatrici del Purismo, che ebbero un raggio d'azione internazionale che tenne insieme i Nazareni tedeschi a Roma fino agli allievi di Ingres in Francia, fece sì che l'incisione si facesse carico del compito di divulgare l'opera del maestro. Difatti, di pari passo con la fortuna critica internazionale si diffuse un'altrettanta fortuna visiva: a Firenze ne fu uno dei primi esempi le traduzioni incisive comparse ne *l'Etruria Pittrice* di Marco Listri nel 1791<sup>423</sup>; proseguirono con la pubblicazione di stampe in quelle monumentali opere in volumi di cui abbiamo già accennato, e ancor più furono celebrate in pubblicazioni di matrice purista, come quelle di Antonio Perfetti e di Vincenzo Marchese<sup>424</sup>.

Nei primi cataloghi Alinari, sia nella sezione tratta da stampe sia in quella tratta dagli originali degli Uffizi, l'opera dell'Angelico risulta rappresentare l'arte più antica. E fatta eccezione per la *Deposizione di croce* del Giotto (1365 ca.), e il *Ritratto di Dante* di Giotto al Bargello (1334-1337 ca.), non vi sono altre opere Trecentesche anteriori: non si può tener conto soltanto della più o meno diffusa o confermata fortuna critica delle varie scuole pittoriche, ma è opportuno far riferimento anche agli aspetti materiali che riguardano la riproducibilità dell'opera. Nonostante l'indiscussa fortuna dell'Angelico alla metà dell'Ottocento, viene dunque da pensare che questo unico aspetto da solo non basti a giustificare il protagonismo che i soggetti angelichiani assunsero nei primi cataloghi fotografici<sup>425</sup>. Si conviene che anche le caratteristiche formali della pittura

---

<sup>422</sup> Cfr. Milliet 1915, p. 267.

<sup>423</sup> Dalla seconda metà del XVIII secolo una diffusione sistematica dell'immagine dell'Angelico aveva avuto inizio con l'opera monumentale di Séroux d'Agincourt, a cui si aggiungono le riproduzioni nei testi di Ottley e della Arundel Society, che in Inghilterra rappresentano un passaggio fondamentale per la diffusione internazionale dell'opera del maestro fiorentino a mezzo stampa. Cfr. Bon Valsassina 1998, Miarelli Mariani 2009 ma anche Sciolla 2009, pp.71-92.

Il testo dell'Arundel Society non era altro che la biografia dell'Angelico del Vasari, tradotta in inglese da Bezzi e corredata d'incisioni, cfr. Bezzi 1850.

<sup>424</sup> Il testo illustrato e curato dal professor Perfetti della Scuola di Incisione dell'Accademia: *Galleria dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze* 1845; Marchese 1853.

<sup>425</sup> Oltre ai soggetti sopra descritti bisogna ricordare che già dal primo catalogo Alinari del 1863, comparivano nella sezione di riproduzioni delle stampe 22 soggetti degli affreschi di San Marco. Nel catalogo del 1873 poi la documentazione dell'opera angelichiana diventa sistematica. Accenniamo qui solo al dettaglio numerico: per San Marco si avranno 43 soggetti tra scene intere e dettagli, per l'Accademia di Belle Arti 51 soggetti e 21 degli Uffizi, Cfr. Alinari 1873.



dell'Angelico abbiano giocato un ruolo nella scelta dei soggetti da riprodurre: in altre parole che gli elementi prettamente grafici e coloristici delle sue opere, in una certa misura, venissero incontro ai deficit insiti nei procedimenti fotografici di allora<sup>426</sup>.

Se, infatti, teniamo presenti le difficoltà coeve delle tecniche fotografiche nella restituzione delle gradazioni di tono, si può ben pensare che figure definite da una quantità minima di tratti e campiture dai colori scarichi, avessero una possibilità di riuscita superiore rispetto alle composizioni figurative tardogotiche dai fondi oro. A tal proposito, Evelina Borea sostiene che per tutto il Seicento, gli incisori non scelsero come modelli figurativi produzioni anteriori al Cinquecento e anche a Firenze il limite oltre il quale non si spinsero fu Andrea del Sarto; quando a metà del Settecento si pubblicò il catalogo illustrato della Pinacoteca di Dresda, le cui incisioni erano veri e propri capolavori, la pittura che precede Raffaello è rappresentata attraverso lo stesso modello che nel *Theatrum Pictorium*: con Giovanni Bellini<sup>427</sup>. Potremmo traslare lo stesso ragionamento sui pittori puristi ottocenteschi, poiché si si presero a modello i pittori del medioevo, ma sopra tutti il modello privilegiato fu Beato Angelico, che come scrisse Paul de Saint Victor “apparve alla soglia del Rinascimento come l'angelo dell'Annunciazione della pittura”<sup>428</sup>.

Secondo Borea, il motivo per cui gli incisori non si accostavano a opere più antiche è perché-“esse continuavano ad apparire indecifrabili agli occhi degli incisori dediti alla trascrizione grafica delle pitture, perché affatto aliene dalla cultura figurativa in cui quegli incisori si erano formati e da cui prendevano le mosse; la cultura comune agli artisti del Seicento e della prima metà del Settecento, fondata sulla memoria dell'Antico, di Raffaello, di Correggio [...] A Parigi come a Dresda e a Londra, a Venezia e a Firenze

---

<sup>426</sup> Anche Ferretti, nel saggio del 1977 parla di leggibilità: «È certo che anche la buona leggibilità dell'opera d'arte in fotografia contava sempre più. Fino ad arrivare al rovesciamento del rapporto tra opera e riproduzione: il quadro moderno poteva venire scelto in funzione della sua riproducibilità fotografica», cfr. Ferretti 1977, p. 134.

<sup>427</sup> Nel 1658 uscì ad Anversa una straordinaria pubblicazione dal titolo *Theatrum Pictorium*: si trattava di un volume in folio con 244 incisioni di dipinti italiani tratti dalla collezione dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo di Amburgo, la futura collezione del Kunsthistorisches di Vienna. Si trattava per la maggior parte di quadri del Cinque e Seicento di area veneta, e alcune tavole di opere quattrocentesche come la Madonna in trono e due santi di Antonello da Messina (all'epoca attribuito a Giovanni Bellini), e il San Sebastiano di Andrea Mantegna (creduto del Montani), era la prima volta che soggetti artistici di autori anteriori a Raffaello e neanche di scuola toscana, si palesano nell'incisione di traduzione. Cfr. Borea 1993a n. 69, p. 29-35.

<sup>428</sup> Saint Victor 1864, p. 27.

e a Roma il grande oggetto dell'attenzione degli incisori dediti alla traduzione era l'arte contemporanea, in secondo luogo venivano i grandi maestri italiani del Cinquecento – escluso Michelangelo; qualche volta per eccezione Mantegna – i bolognesi e i francesi del Seicento, sempre presente la statuaria antica<sup>429</sup>.

Certo restava il problema dell'inversione dei colori, anche se erano soprattutto i blu a dare problemi, ma ciò nonostante, osservando le fotografie a disposizione nel Fondo Milliet, si nota che la chiarezza delle linee del disegno e la semplicità compositiva dell'Angelico sono confermate nell'immagine fotografica (riportiamo alcuni esempi tratti dagli affreschi di San Marco Tav. XXIX-XXX). Al proposito dei fotografi di realizzare modelli visivi adatti all'erudizione sacra, si può affiancare quello di immettere sul mercato immagini leggibili e apprezzabili sul lato puramente estetico: in buona sostanza si può pensare che la pittura dell'Angelico, oltre a garantire un discreto successo di vendita data la fortuna dell'artista, era fotografabile secondo un grado di restituzione dell'immagine superiore rispetto a quella delle scure e dettagliate tavole dei Primitivi.

Già l'incisione a puro contorno - «semplificazioni grafiche senza pretesa d'interpretazione stilistica»<sup>430</sup> - si era ampiamente adoperata nella traduzione delle opere del maestro e non a caso, a Firenze, nel 1857, i primi precoci tentativi di riprodurre un'opera pittorica con la camera oscura, erano stati affrontati sia dai Fratelli Alinari proprio su un'opera del Beato Angelico esposta all'Accademia, sia da Philpot, che nel medesimo momento si cimentò nella riproduzione del *Cenacolo del Foligno*<sup>431</sup>.

---

<sup>429</sup> Borea 1993b, p. 50.

<sup>430</sup> Borea 2009, p. 440.

<sup>431</sup> Le due richieste di permesso a fotografare queste opere si trovano nel medesimo fascicolo presso l'Archivio dell'Accademia, cfr. Lettera ms., 28 gennaio 1858, Filza 1858 f. 78, ASABA, Firenze, citate in Migliorini 1994, p. 46.

Per quanto è oggi di nostra conoscenza, queste due richieste sono le prime documentate a Firenze rispetto alla riproduzione di opere pittoriche: entrambi indirizzarono la camera verso artisti importanti e tra le due, quella del fotografo inglese pare una scelta rilevante dato che sul Cenacolo del Foligno si alimentava all'epoca una fitta controversia sull'autorialità. Oltre a ciò, si trattava di un'opera che a lungo era stata celata e non accessibile ai visitatori essendo ubicata in uno dei conventi aboliti dalle soppressioni napoleoniche. La scelta di Philpot appare dunque tutt'altro che banale, ma anzi inerente alle esigenze di gusto nelle quali coincideva la riscoperta di un'opera attribuita a uno dei grandi maestri. Riguardo alle vicende che si susseguirono sull'attribuzione del cenacolo poi decretato del Perugino si rimanda a Levi 1985, p. 93; Auf Der Hayde 2011, pp. 86-105.

Le prove dei due fotografi fiorentini risultarono insoddisfacenti, ma nel giro di pochi anni, i dipinti e gli affreschi del frate fiesolano divennero parte significativa dell'interesse dei fotografi e dei loro cataloghi commerciali: il caso esemplare dell'Angelico fa da grimaldello non solo per testare una prima connessione dei fotografi con il gusto dell'epoca, ma segna anche il titubante inizio della riproduzione fotografica dei dipinti a Firenze<sup>432</sup>.

Nonostante i tentativi dei fotografi e le richieste in aumento, nel 1858 fu deciso di vietare la fotografia dei dipinti originali poiché i pessimi risultati ottenuti rischiavano di danneggiare l'immagine stessa del dipinto (si pensa che ciò sia riferito alla fama dell'opera, che sarebbe stata messa in cattiva luce con la circolazione sul mercato di riproduzioni che non le rendessero giustizia): «venne stabilito per massima di non concedere permisioni ai fotografi di estrarre copie dalle pitture ma di limitarle alle statue, ai disegni e ad altri monumenti che non ricevono pregio dal colore»<sup>433</sup>. Tuttavia, anche fino al divieto sancito nel gennaio del 1858, il permesso di fotografare in Galleria era riservato a coloro «la cui capacità in tal sorta di operazioni fosse comprovata da lavori precedentemente eseguiti»<sup>434</sup>. Furono proprio i Fratelli Alinari a vincere le reticenze dei conservatori delle gallerie ed ottenere la concessione di entrare a fotografare per un anno intero, nel 1860.

---

<sup>432</sup> «Fu eseguito un piccolo esperimento dai Fratelli Alinari su Fra Angelico dell'Accademia, ma il risultato fu infelice poiché i colori rossi, gialli e blu non si riprodussero. Si tenta adesso sull'affresco del Cenacolo di Foligno dal fotografo inglese Filpot ma per ben due volte non ha riuscito.»

Altri esempi, fuori dal Granducato, segnano l'attenzione che i fotografi iniziarono a rivolgere alla pittura italiana e tra i più celebri vi fu senza dubbio quello del fotografo milanese Luigi Sacchi che riprodusse con la calotipia il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci ma anche nell'ambiente milanese aleggiava ancora l'incertezza sul rapporto che le istituzioni museali dovevano intraprendere con i fotografi e sulla gestione delle loro richieste sempre più insistenti e numerose. Cfr. Migliorini 1994, p. 46.

<sup>433</sup> Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, *al prof. Meini segretario al Ministero della Pubblica Istruzione*, 28 gennaio 1858, Lettera ms., Filza 1858 f. 78, ASABA, Firenze, cfr. Migliorini 1994, p. 46.

<sup>434</sup> In tal senso è chiaro che i Fratelli Alinari fossero tra coloro che già avevano dato prova delle proprie capacità con la camera oscura, al 1857 la loro fama era già consolidata sia all'estero come vedremo sia in Toscana, dove ad esempio già dal 18.. erano interpellati quali esperti di fotografia in occasione delle sedute dell'Accademia di Arti e Manifatture in cui si trattasse di qualche innovazione in tale ambito, cfr.

La citazione è tratta dalla risposta il presidente dell'Accademia fiorentina aveva inviato a quello dell'Accademia milanese che aveva chiesto delucidazioni sul da farsi in merito alle richieste d'ingresso dei fotografi. Cfr. Lettera ms., Filza 1857 f. 97, ASABA, Firenze, in Migliorini 1994, p. 45.

## 2.2 I «Quadri celebri» degli Uffizi: la versione dei Fratelli Alinari (1860-1865).

Milliet scriveva alla sorella a proposito degli antichi maestri che incontrò a Firenze: «leur tableaux sont des rêves vivants»<sup>435</sup> e il primo luogo in cui si reca, dopo l'estasi provata alla vista del Duomo e del campanile di Giotto, è la Galleria degli Uffizi, della quale elogia la pala dell'*Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico e il piccolo scomparto della sua predella con la raffigurazione de *Lo sposalizio della vergine*<sup>436</sup>.

Nel Fonds Milliet sono raccolte centouno stampe fotografiche di dipinti degli Uffizi e appartenenti a varie produzioni e periodi: alcune di esse sono state acquistate a Parigi presso l'editore Giraudon del quale recano il timbro, e dunque dalla fine degli anni Settanta in poi.

Tra gli autori più rappresentati vi sono: Masaccio, Filippo Lippi, Botticelli, Andrea del Castagno, Lorenzo di Credi, i Pollaiuolo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano per gli autori del Quattro e Cinquecento. Compagno poi fotografie di opere di Barocchetto, Caravaggio, Guercino, Salviati, Veronese e Sodoma. Le centouno fotografie di Milliet dunque, ripercorrono alcune tappe fondamentali della storia della pittura italiana esemplificata nella galleria fiorentina: non solo ma alcuni soggetti rappresentati costituiscono quel parterre di capolavori consolidati dalla critica e che saranno confermati, a un secolo di distanza dalla vicenda di Milliet, tra i dipinti col più alto valore anche economico. Quando infatti, nel 1965, si conclusero i lavori della commissione di esperti per valutare la consistenza e il valore dei dipinti della Galleria degli Uffizi, emerse che tra le opere più preziose tra quelle che coincidono con i soggetti fotografici acquistati da Paul vi erano: la *Madonna con bambino* detta la Lippina di Filippo Lippi (Lit. 1.875.000.000), *Ercole e Anteo* di Pollaiuolo (Lit. 125.000.000), *l'Adorazione dei magi* di Domenico Ghirlandaio (Lit. 1.250.000.000) e quella di Leonardo da Vinci (Lit. 6.250.000.000), la *Venere di Urbino* di Tiziano (5.000.000.000); e alcuni dipinti di Botticelli (*Adorazione dei magi* valutata lire 5.000.000.000, *Primavera*

---

<sup>435</sup> Lettre de Paul à Louise, 20 août 1866, in Milliet 1915, p. 266.

<sup>436</sup> Milliet 1915, p. 266. La Pala dell'*Incoronazione della vergine* (detta nel Cinquecento *Il Paradiso*), è una tempera su tavola (112x114 cm), dipinta dall'Angelico nel 1434-1435 per la chiesa di Sant'Egidio nell'ospedale di Santa Maria Nuova. Fece parte della collezione di Cosimo II de' Medici e in seguito passò agli Uffizi, dove si trova a tutt'oggi; mentre gli scomparti della predella (*Lo Sposalizio* insieme ai *Funerali della vergine*) sono conservati al Museo San Marco. Quest'ultimi misurano 19x51 cm. Cfr. Morante 1970, pp. 94-95.

per Lit. 25.000.000.000, *Nascita di Venere* Lit. 18.750.000.000 e la *Madonna del Magnificat* stimata 3.750.000.000 Lit.)<sup>437</sup>. In questo indiscutibile olimpo, spicca però una delle scelte di gusto più peculiari di Milliet per l'epoca, ovvero la tavola con l'*Annunciazione* di Lippo Memmi e Simone Martini (Lit. 9.375.000.000)<sup>438</sup>.

La fotografia presente nel Fonds appartiene a un fotografo non identificato, e non compare nei cataloghi Alinari fino al 1873, Milliet la riproduce nella biografia affiancando una lunga descrizione: «N'allez pas croire que j'admire également tous les primitifs [...] L'école de Sienne fournit de nombreux exemples de cette recherche qui n'est pas exempte d'affectation: un peintre du quatorzième siècle, Simone Martini, a retracé la scène mystique de l'Annonciation dans un curieux tableau qu'il a peint en collaboration avec Lippo Memmi.»<sup>439</sup> [Fig. 29].

Come si è accennato in precedenza però, all'epoca del primo itinerario fiorentino di Paul, la fotografia dell'*Incoronazione della Vergine* dell'Angelico, è una delle poche riproduzioni tratte dai dipinti originali degli Uffizi, messa a disposizione sul mercato, dunque al tempo della prima esperienza di Paul agli Uffizi, quali fotografie tratte dagli originali erano disponibili in commercio? Dato che la campagna Alinari del 1860-1861, è la prima documentata all'interno delle gallerie, le riproduzioni messe in elenco nel catalogo generale del 1863 rappresentavano la prima selezione di dipinti di una collezione tanto preziosa a livello internazionale<sup>440</sup>.

I quadri originali proposti in catalogo dai Fratelli Alinari nel 1863 sono in tutto settanta, a cui se ne aggiungono quattro nel 1865<sup>441</sup>: un numero ridotto se si considera il totale dei dipinti che i cataloghi del museo classificavano in 1241 nel 1860 e 1308 nel 1863; mentre

---

<sup>437</sup> I risultati della commissione furono pubblicati su un numero dedicato della rivista *Critica d'arte* diretta da Carlo Ludovico Ragghianti. Cfr. Ragghianti 1965.

<sup>438</sup> Ivi, p. 19. Il trittico ligneo su fondo oro con al centro l'Annunciazione, firmata e datata 1333.

<sup>439</sup> Lettre de Paul à son père, août 1866, in Milliet 1915, pp. 267-268.

<sup>440</sup> La quasi totalità dei dipinti esposti agli Uffizi sarà disponibile nei cataloghi Alinari di fine secolo: ad esempio in quello del 1896 vi sono registrati più di 1100 soggetti sui circa 1300 quadri esposti, cfr. Alinari 1898, pp. 82-99.

<sup>441</sup> Compagno difatti nell'edizione del 1865: Ritratto di Giovanni Bellini n. 74; Ritratto di Lebrun n. 71; Ritratto del Sansovino di Tintoretto n. 72 e Ritratto di Tiziano n. 73. Cfr. Alinari 1865, pp. 43-46.

è una quantità che assume un carattere considerevole se rapportata alle risicate possibilità tecnico pratiche di fotografare i dipinti e di fotografare nei musei<sup>442</sup>.

Questo gruppo di soggetti fu il frutto della prima campagna che svolsero all'interno della galleria tra il 1860 e il 1861. Con insistenza e con una certa dialettica, Leopoldo Alinari era riuscito a convincere il direttore delle gallerie che il momento era maturo per permettere alla camera oscura di avvicinarsi ai capolavori della pittura, portando a legittimazione della sua richiesta il precoce esempio del Musée du Louvre<sup>443</sup>.

Difatti, le attività fotografiche sulle collezioni del grande museo parigino erano state ben precoci rispetto alla realtà fiorentina, poiché già dal 1850 erano stati presentati alcuni progetti fotografici, ma si giunse più tardi alla riproduzione specifica dei dipinti e alla formulazione di un regolamento dedicato: nel 1850 appunto, Laborde aveva proposto di avviare una campagna fotografica inventariale di tutte le collezioni pubbliche, e Francis Wey l'anno seguente aveva suggerito di dedicare una sala del Louvre a collezioni fotografiche di opere non presenti in Francia, oppure i Fratelli Mayer che nel 1854 avevano prospettato una sottoscrizione nazionale per la fondazione di un museo storico della fotografia, in cui una sezione fosse dedicata alla riproduzione di oggetti d'arte<sup>444</sup>. Nessuno dei progetti si concretizzò, ma in queste proposte si scorge la misura di come l'ambiente del Louvre fosse maggiormente predisposto ad accogliere il nuovo medium nel tempio sacro dell'arte: tanto che la prima richiesta fino ad oggi rinvenuta nelle carte del museo, porta la data del 1845, quando M. Cossmann, pittore, che chiese di poter eseguire un dagherrotipo<sup>445</sup>.

Numerose furono in quegli anni le iniziative private che trovarono l'approvazione della direzione del Louvre, fino all'interruzione data dal divieto nel 1866, poiché in mancanza di un regolamento (che arrivò solo nel 1872), l'attività dei fotografi fu ritenuta

---

<sup>442</sup> Catalogue Galerie de Florence 1860 e Catalogo della Galleria di Firenze 1863.

<sup>443</sup> Quintavalle 2003, pp. 586-587.

<sup>444</sup> de Font-Réaulx 2006, p. 10, vedi anche dello stesso autore il testo del 2012. Altri riferimenti fondamentali sui primi approcci della fotografia al Louvre sono il già citato McCauley 1994, ma anche le tesi e l'articolo di Laure Boyer, vedi Boyer 2004 e 1998 e 2002.

<sup>445</sup> McCauley 1994, p. 278.

pericolosa per l'incolumità delle opere e vennero interdette le riprese ad eccezione di un "abile fotografo", Marville appunto<sup>446</sup>.

Una certa reticenza nei confronti della riproduzione dei dipinti si manifestò anche al Louvre, quando, nel 1867, Adolphe Braun chiese di poter realizzare un album da vendere all'Esposizione Universale: la sua richiesta fu rigettata dal conservatore dei dipinti Frédéric Villot, che già da tempo rifiutava categoricamente di farli riprodurre in fotografia, dati gli scarsi risultati ottenuti fino ad allora<sup>447</sup>. La prima selezione di dipinti fotografati al Louvre in riferimento alla sola produzione dalla Maison Braun vide la luce solo nel 1871-1872, con ben 700 soggetti<sup>448</sup>.

Gli Alinari dunque, in anticipo rispetto al loro alter ego francese, definirono già nel 1863 una strategia produttiva e commerciale per promuovere le fotografie dei dipinti tratte dagli originali, caratteristica che in maniera ridondante, come osserva Tomassini, ribadirono anche nella titolazione: «Quadri originali [...] riprodotti in fotografia dagli originali stessi»<sup>449</sup>. Ma oltre che originali, i dipinti erano presentati come "celebri", aggettivo che li connotava non tanto per la loro qualità quanto per la loro notorietà: può sembrare nient'altro che una sfumatura ma non lo è se s'inserisce questo concetto nel flusso di una mentalità che affonda le sue radici ben prima dell'intervento della fotografia nella diffusione delle opere d'arte e che a fianco dell'indiscussa importanza

---

<sup>446</sup> Boyer 2004, p. 278. Ricontrollare. A nostro avviso potrebbe essere proprio Marville il fotografo portato ad esempio da Leopoldo Alinari nel tentativo di convincere l'amministrazione delle gallerie a farlo entrare, piuttosto che Adolphe Braun (in attività dal 1853, fino alla morte avvenuta nel 1877, da allora la ditta fu gestita dai figli), come ragionevolmente è stato affermato nei primi studi sugli Alinari, vedi Ferretti 1977, p. 117. Tanto più che il primo contatto fino ad oggi documentato di Braun con il Louvre risale solo al 1865, quando dedicò tutto l'anno seguente alle collezioni del museo e pubblicando poi un catalogo di 330 disegni. Vedi Boyer 2004, t. I, pp. 283-284 e 111-112.

<sup>447</sup> Ibidem. Braun presentò comunque delle riproduzioni all'Esposizione del 1867, ma non furono accolte come sperava e le commissioni governative su cui contava non furono all'altezza né delle sue aspettative, né delle necessità finanziarie che richiedeva il suo enorme progetto di dotare di riproduzioni fotografiche le scuole di disegno: «J'ignore si M. Braun a apporté des perfectionnements à la science de la photographie tels qu'il puisse éviter les inconvénients où sont tombées jusqu'ici toutes les personnes qui ont essayé de reproduire directement les tableaux» dichiarava Villot, la citazione risale al 1868 ed è riportata in de Font-Réaulx 2006, p. 12 e p. 67.

<sup>448</sup> Non si è trovato traccia del catalogo monografico sui dipinti che cita però Boyer, cfr. Boyer 2004, p. 294.

<sup>449</sup> Tomassini 2003, p. 155.

della storia della pittura nella definizione della storia dell'arte, aveva identificato il quadro come l'oggetto prediletto dal gusto collezionistico<sup>450</sup>.

A proposito dell'attività Alinari, il fatto che nel catalogo del 1873 venga esplicitato l'utilizzo di guide di città e musei come supporto alla selezione dei soggetti, è stato ricondotto al fatto che in precedenza la selezione era considerata ovvia anche in relazione al ridotto "numero di opere molto note che venivano presentate"<sup>451</sup>. Senza dubbio ciò è vero nella visione generale dei cataloghi dove la presenza di alcuni soggetti è scontata nella misura in cui questi godevano di secolare fortuna critica e già rappresentavano singolarmente i tesori della galleria, anche nella sezione degli originali: la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, *l'Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico (detta Paradiso), la *Venere* di Tiziano o la *Visitazione* dell'Albertinelli, lodata a suo tempo dal Vasari nelle *Vite*. Tuttavia, entrando nello specifico delle singole sale e opere e tentando di interpretarne i criteri selettivi, emergono alcuni soggetti che denotano la scelta dei fotografi tutt'altro che ovvia, ma anzi dettata da singolari caratteristiche di gusto, storiografia e mercato.

Passeremo adesso ad analizzare alcuni casi specifici tratti dalla sezione del catalogo Alinari del 1863, che è poi la medesima del successivo nel 1865 tranne che per l'aggiunta di quattro ritratti d'artista, seguendo l'ubicazione dei quadri nella galleria, poiché i dipinti sono elencati in ordine alfabetico per autore e vi è riportata per ognuno la collocazione nelle sale<sup>452</sup>.

Quest'affondo sulla prima proposta in catalogo di riproduzioni fotografiche tratte dai dipinti originali degli Uffizi, vuole proseguire quei ragionamenti riguardanti i criteri di

---

<sup>450</sup> Scrive Haskell a proposito delle mostre degli antichi maestri, che iniziarono ad essere organizzate a Roma nel Seicento: «è sempre stato chiaro (e lo è tuttora) che ostentare pubblicamente il possesso di beni preziosi attira l'attenzione sul benessere e la nobiltà; ma il fatto che sempre più spesso si sceglissero per questo scopo dei dipinti anziché i più ovvi simboli di ricchezza utilizzati in passato, costituisce una pietra miliare nella storia sociale dell'arte», cfr. Haskell 2008, p. 23.

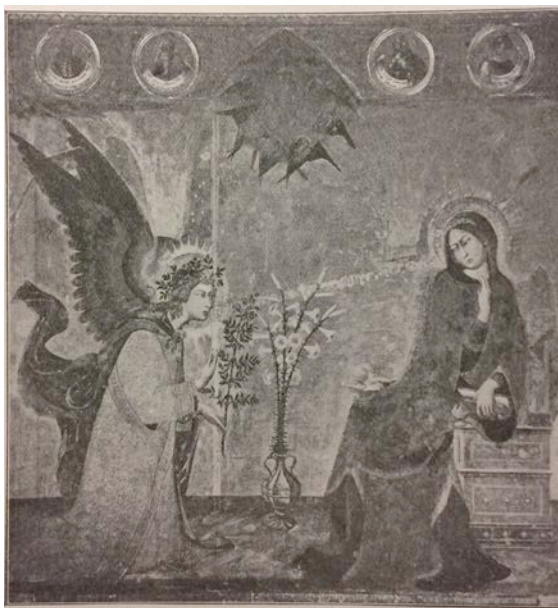
<sup>451</sup> Ivi, p.161.

<sup>452</sup> Dato che nel corso del Novecento l'ordinamento museografico e il conseguente allestimento delle opere degli Uffizi è mutato radicalmente, riservando le singole sale non solo alle scuole in ordine cronologico ma anche a singoli artisti, ci pare doveroso seguire l'andamento degli allestimenti di allora, anche per avere un'idea di quali sale furono soggette a maggior interesse da parte dei fotografi.

Per le informazioni generali sui dipinti come datazioni e provenienze si impiegano principalmente i seguenti strumenti: Caneva 1986 e Gregori 1994.



scelta dei fotografi che la critica ha già affrontato sin dal catalogo della prima mostra Alinari, come si è visto con i contributi di Ferretti e Conti, e il contributo di Tomassini del 2003 sull'analisi dei cataloghi: nell'interpretazione degli studiosi ricorre un concetto generale che è quello della documentazione da parte dei fotografi dei "soggetti più ovvi"<sup>453</sup>, che vale a mio avviso in senso generale e in riferimento a tutte quelle opere che godevano di un'indiscussa e secolare fortuna critica e visiva quali ad esempio, *l'Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico, piuttosto che la *Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto, o la *Madonna del Cardellino* di Raffaello. Opere che alla seconda metà dell'Ottocento, non potevano che rientrare di diritto in ciò che oggi si definirebbe il *must have* delle riproduzioni fotografiche. Tuttavia, a un'analisi più approfondita della sezione di settanta dipinti proposta dagli Alinari, ritengo si possa smorzare il carattere di ovvietà di queste selezioni e avanzare alcune considerazioni a sostegno della specificità di alcune scelte praticate dai fotografi.



**Figura 29** Lippo Memmi e Simone Martini, *Annunciazione*, Firenze Uffizi

---

<sup>453</sup> Scrive in proposito Alessandro Conti a proposito del catalogo generale del 1873: «L'arco di documentazione fotografica è già ampio nel 1873, nonostante che traspaia ancora un primo nucleo formato dai soggetti più ovvi e l'occasionalità di singoli servizi [...]» Cfr. Conti 1977, p. 149.

Scrivo a riguardo Tomassini: «Il fatto stesso che siano citate queste guide nei cataloghi (si riferisce alle guide di città nominate nei cataloghi commerciali dal 1873, *ndr*), significa che mentre in precedenza la scelta era considerata ovvia, anche per il piccolo numero di opere molto note che venivano presentate, ora si sente il dovere di far riferimento a una fonte che in qualche modo convalidi le scelte effettuate [...].», cfr. Tomassini 2003, p. 161.

### 2.2.1 *Fotografie tratte dalla Tribuna.*

La Tribuna da sempre raccoglie i pezzi più preziosi dell'intera collezione, esempio museografico nel mondo, è ovviamente la sezione più rappresentata nella scelta dei quadri più celebri: sono infatti tredici<sup>454</sup>, i dipinti fotografati sui quaranta complessivi registrati nel catalogo degli Uffizi del 1860<sup>455</sup>. Tra l'altro, tutti i dipinti della Tribuna selezionati da Alinari erano già stati incisi e pubblicati nell'opera del Molini (1817-31), il che ci porta nuovamente a considerare la *liaison* tra l'incisione ottocentesca e le scelte dei fotografi<sup>456</sup>.

Le veneri di Tiziano sono entrambe presenti nel catalogo Alinari: quella detta "del cagnolino" giunta a Firenze con l'eredità di Vittoria della Rovere nel 1631, e un'altra detta *Venere e cupido*<sup>457</sup>. Quest'ultima, che oggi si tende ad attribuire a Tiziano per

---

<sup>454</sup> I tredici dipinti scelti dagli Alinari nella tribuna sono: la *Sacra famiglia* di Orazio Alfani, la *Madonna delle Arpie* di Del Sarto, il *Riposo in Egitto* del Correggio, la *Sibilla Samia* e l'*Endimione* del Guercino; la *Vergine in contemplazione* di Guido Reni; la *Sacra famiglia* (Tondo Doni) di Michelangelo; *Madonna in trono e due santi* di Perugino; di Raffaello la *Madonna del pozzo*, *Madonna del Cardellino*, la *Fornarina* e il *Ritratto di Maddalena Doni*; e infine le due *Veneri* di Tiziano, quella del cagnolino e quella con cupido. Cfr. Alinari 1863, pp. 43-46.

<sup>455</sup> Per ritrovare le concordanze tra il catalogo Alinari e la raccolta degli Uffizi si utilizza il catalogo della galleria del 1860, anno in cui i fotografi iniziano la campagna fotografica, Cfr. *Catalogue Galerie* 1860. Oltre a questo, il catalogo degli Uffizi del 1863 è un altro strumento utile di confronto perché in calce alle descrizioni delle singole opere, sono riportate le note bibliografiche di testi che citano l'opera o che ne hanno pubblicata la traduzione incisoria, Cfr. *Catalogo della Regia Galleria di Firenze* 1863, pp. 119-131.

<sup>456</sup> Non sappiamo se gli Alinari si siano serviti direttamente dei volumi del Molini o se abbiano desunto le informazioni dal catalogo degli Uffizi, ma la concordanza è tale da far supporre che se non in modo diretto, ma filtrato dal Catalogo del museo, la selezione già operata all'inizio del secolo per quest'opera incisoria, abbia influenzato le scelte di Alinari. Le informazioni sulla traduzione incisoria delle opere compare era già presente nel catalogo degli Uffizi del 1860, anno in cui gli Alinari realizzano la campagna fotografica nelle gallerie. Cfr. *Catalogue Galerie* 1860.

In generale sono comunque soltanto 11 su 70 i dipinti selezionati da Alinari che non risultano nelle incisioni di Molini e in quelle dei volumi di Batelli e Paris: *L'educazione di Achille* di Pompeo Batoni, *Cristo in braccio alle Marie* di Giovanni Bellini, *l'Incoronazione della vergine* di Botticelli, alcune opere di Ridolfo del Ghirlandaio (*Santa famiglia in tondo*, *Miracolo di San Zanobi* e la *Traslazione del corpo di San Zanobi*); *l'Adorazione dei re magi* di Lorenzo Monaco; la *Madonna addolorata* del Sassoferrato, la *Vergine il bambino Gesù e San Giovanni Battista*, la *Vergine Gesù e Sant'Antonio* di Tiziano e *Ester davanti a Assuero* di Veronese. Data l'impossibilità di avere il polso sull'intera e secolare produzione incisoria, non è possibile affermare in maniera assoluta che queste opere fossero inedite, e che le fotografie Alinari fossero dunque le prime immagini riprodotte in circolazione sul mercato; certo è che l'assenza di tali dipinti in opere generali e illustrate delle gallerie e, invece, la loro presenza nel primo catalogo fotografico tra i quadri più celebri sposta il loro statuto in direzione dei capolavori, o almeno di percepirla come tali in quel dato momento storico.

<sup>457</sup> Riportiamo le notizie storico critiche del catalogo online delle opere degli Uffizi: «Il diarista di corte Cesare Tinghi in data 25 gennaio 1618/19 ricorda la venuta a Roma di Paolo Giordano Orsini e qualche giorno dopo annota che, in quella occasione, aveva donato a Cosimo II "un quadro di pittura di mano di

l'ideazione e alla bottega per la realizzazione, non è più esposta nelle sale del museo, ma si trova nei depositi<sup>458</sup> [riportiamo una fotografia del dipinto rinvenuta presso l'Ufficio Ricerche di Soprintendenza Tav. XXXI].

Al numero 56 della sezione del catalogo Alinari vi è un quadro intitolato *Ritratto di Maddalena Doni* di Raffaello: sappiamo tuttavia che il ritratto della gentil donna, in *pendant* con quello del marito il mercante e mecenate fiorentino Agnolo Doni, si trovava nella Galleria Palatina, così, l'aspetto curioso di questa dicitura ci spinge ad indagare<sup>459</sup>.

---

Tiziano di una femmina nuda con un Cupido". Il Panofsky invece riteneva il quadro dipinto per Carlo V, basandosi su una lettera di Tiziano dell'8 dicembre 1545, ma il passaggio della Venere dalla raccolta di Carlo V a quella degli Orsini non è spiegabile. Wethey, ricordando che il Sansovino nel 1568 cita un ritratto di Paolo Giordano Orsini eseguito dal Tiziano, ritiene che il pittore fosse in relazione con la famiglia Orsini e che questa fosse la prima proprietaria della Venere. Tradizionalmente la "Venere con Amorino" è sempre stata attribuita a Tiziano ma la critica più recente tende a metterne in evidenza l'intervento della bottega, mantenendo al maestro l'ideazione e qualche felice particolare, quale il volto dell'amorino. Questa Venere contrariamente al resoconto del Tinghi che parla delle entusiastiche accoglienze fiorentine, è sempre stato relegato dalla critica in secondo piano rispetto alla più celebre "Venere di Urbino". Nel gruppo delle "Veneri" il dipinto assumerebbe il ruolo di una replica di bottega, con qualche variante rispetto alla "Venere con amorino ed organista" del Prado, che costituirebbe il prototipo [...] Nel Settecento molti scultori accettano la tendenza a personalizzare il soggetto così per Charles de Brosses la Venere diventa la "moglie di Tiziano come Venere", il Pelli, accettando l'opinione del Ridolfi secondo cui questa Venere sarebbe stata ordinata per Francesco Maria della Rovere, definisce il dipinto come il ritratto di un'amante del duca di Urbino. Una copia del dipinto è conservata al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, vol. 106728. » Cfr. < <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp> > 20.07.2017

<sup>458</sup> "Quel luogo mitico e orrido dell'immaginario mediatico", come lo ha definito Antonio Paolucci nella prefazione al catalogo di una mostra che ha portato di nuovo quest'opera all'attenzione del pubblico. Si tratta dell'esposizione dei *Mai visti*, allestita nella Sala delle Reali Poste nel dicembre del 2001, che comprendeva opere delle riserve, tra cui alcune, come questa della bottega di Tiziano, destinate ad essere accolte nei futuri "Nuovi Uffizi", cfr. Paolucci 2001, pp. 5-7.

Nella scheda di catalogo della *Venere e cupido*, non è specificato quando la tela ha lasciato le sale della galleria per entrare nei depositi: possiamo constatare però che il catalogo curato da Roberto Salvini nel 1954, la colloca ancora nella Sala di Tiziano<sup>458</sup>. Nel catalogo topografico illustrato, che uscì nel 1930, la *Venere e cupido* è tra le immagini fotografiche inserite nel fascicolo dedicato alla Sala XVII della scuola veneta, cfr. *Regia Galleria degli Uffizi catalogo illustrato* 1930, p. 9. Nel fascicolo erano elencate le fotografie allora disponibili in commercio.

Sempre degli anni Trenta, una stampa fotografica Alinari è conservata nella fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, la didascalia infatti riporta la dicitura "F.lli Alinari 1935", la stampa è entrata nella fototeca con la raccolta di Fritz Heinemann nel 1989.

<sup>459</sup> I ritratti furono eseguiti per i due coniugi da Raffaello a Firenze, passarono poi a Roma nel Settecento e rientrarono nel granducato solo con l'acquisto da parte di Leopoldo II di Lorena nel 1826. Il Metzger fece interrompere il restauro aggressivo iniziato dal De Podestà, e i due dipinti furono esposti nella Sala di Apollo di Palazzo Pitti. Cfr. Béguin 2002, p. 58.

Ci soffermiamo su questo singolo caso poiché presenta un'anomalia, non affrontiamo le altre opere di Raffaello selezionate da Alinari, poiché già note all'epoca, come gran parte dell'opera conosciuta dell'artista, la cui fortuna è stata ampiamente ricostruita nella sterminata bibliografia critica a lui dedicata. Per brevità dunque citiamo solo: Fagiolo / Madonna 1990; *Raffaello elementi di un mito* 1984.

Andando alla fonte più diretta per i fotografi, ovvero il catalogo della galleria, vi è descritto in *Tribuna*, nell'edizione del 1860, un ritratto di donna ignota che si dice sia stato inciso da Girolamo Scotto sotto il nome di Maddalena Doni: «Mezza figura in costume fiorentino, e con una catena d'oro al collo alla quale è attaccata una croce»<sup>460</sup>; basterebbe questo dettaglio a far capire che si tratta di un altro dipinto, dato che al collo della vera Maddalena Strozzi non vi è una croce, ma un ciondolo d'oro con gemme incastonate e una perla a pendente<sup>461</sup>. Il ritratto scelto da Alinari è dunque quello oggi ben conosciuto come *La muta* di Raffaello [anche in questo caso, riportiamo una fotografia del dipinto rinvenuta presso l'Ufficio Ricerche di Soprintendenza Tav. XXXII]: ricordato per la prima volta nell'inventario dell'eredità del cardinale Carlo de' Medici nel 1666, è poi menzionato e attribuito al Sanzio nell'inventario di Pitti del 1702-1710; da qui passò prima a Poggio a Caiano, e nel 1773 fu trasferito agli Uffizi. Oggi è esposto nella Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, dove arrivò nel 1925. Il volto dell'aristocratica dama, è stato variamente identificato con la madre di Raffaello Magia Ciarla, con Elisabetta Gonzaga, con Maddalena Doni, e con Giovanna Feltria della Rovere, protettrice del pittore a Urbino<sup>462</sup>.

La descrizione del dipinto nella *Galleria Illustrata* edita da Molini nel 1817, lo presenta come un ritratto di prima maniera, data «la magrezza dei contorni, l'esilità del pennello [...], lo stile insomma estremamente peruginesco», datandolo alla prima venuta del pittore a Firenze e prima della *Madonna del Cardellino* del 1504<sup>463</sup>; Passavant (1839) e Müntz (1886), attribuiscono l'opera a Raffaello, mentre Rumohr, Cavalcaselle e Morelli nell'Ottocento e Berenson, Offner e Suida nel Novecento, lo assegnano al Perugino<sup>464</sup>. Le osservazioni fatte in laboratorio nel 1983, hanno poi chiarito l'attribuzione rilevando il

---

<sup>460</sup> *Catalogue Galerie* 1860, p. 114, e ancora la medesima descrizione nell'edizione del 1863, pp. 123-124.

<sup>461</sup> La corretta descrizione del Ritratto della sposa Doni era già presente nel catalogo di Pitti del 1860. Cf. *Catalogue de la Galerie Pitti* 1860, p. 31.

(A tal proposito è opportuno tenere presente come le varie identificazioni che si susseguono nei secoli, a proposito dell'attribuzione del soggetto come in questo caso del ritratto raffaellesco, riescano a procrastinare talvolta errori, talvolta mezze verità sulle opere, che diventano però in un dato momento, anche se passeggero, distintive dell'opera stessa.)

<sup>462</sup> Béguin 2002, p. 81.

<sup>463</sup> Molini serie I vol. I, pp. 105-107. Nel catalogo del Morghen del 1810, non è presente questo soggetto. Cfr. Palmieri 1810.

<sup>464</sup> Béguin 2002, p. 81.

primitivo e giovanile disegno di Raffaello; l'impostazione leonardesca di tre quarti e l'interesse psicologico per questo volto, non più idealizzato ma indagato fin nel gesto nervoso delle mani, pongono la datazione più tarda, verso il 1507-08<sup>465</sup>.

L'operazione d'interpretazione attuata dall'incisore, inserisce nel volto una variazione che non lo rende riconoscibile a colpo d'occhio: la donna, che nell'originale è ritratta nella posa leonardesca della *Monna Lisa* e ha lo sguardo direttamente rivolto all'osservatore, nell'incisione guarda altrove, gli occhi gettati alla sua sinistra cambiano l'atmosfera del dipinto diminuendo quell'interesse per la psicologia del personaggio che la critica rileva nell'originale [Fig. 30].

Ci pare evidente che i fotografi seguano il catalogo della galleria, nel riportare la dicitura di Maddalena Doni al ritratto che in realtà corrispondeva alla *Muta*. Questo particolare fa supporre che già all'epoca della prima campagna nelle gallerie del 1860, per la scelta delle opere i fotografi si affidassero a fonti quali i cataloghi dei musei.

L'identificazione con Maddalena Strozzi, è messa in dubbio nel successivo catalogo del 1873: «Ritratto di una giovane sconosciuta. Fu creduto il ritratto di Maddalena Strozzi sposa di Angiolo Doni»<sup>466</sup>; in seguito il soggetto non compare nelle appendici (1876, 1881, 1887) ma lo ritroviamo di nuovo nel catalogo del 1896 sempre con la dicitura «Ritratto di donna creduto quello di Maddalena Strozzi-Doni»<sup>467</sup>.

L'immagine della *Muta* apparirà ancora sotto il titolo di *Ritratto di donna*, in un'illustrazione nell'edizione francese del 1914 della monografia di Müntz che conferma la posizione del museo sulla sconosciuta, chiedendosi se «svelerà mai il suo segreto»<sup>468</sup>. Circa vent'anni dopo, il conte Carlo Gamba, in un periodo in cui come egli stesso sottolinea in apertura del testo: «Parler de Raphael simple être en contradiction avec es goûts modernes [...] malgré le perfection technique des reproductions modernes,

---

<sup>465</sup> Ferino-Pagden/ Zancan 1989, p. 67.

<sup>466</sup> Alinari 1873, p. 96.

<sup>467</sup> Alinari 1896, p. 96.

<sup>468</sup> Müntz, 1914, p. 129.

La prima edizione inglese della monografia di Raffaello di Cavalcaselle e Crowe (1882-1885) non era illustrata, mentre lo fu l'edizione italiana edita da Le Monnier nel 1884-1891, ma non compare comunque l'incisione del ritratto di cui ci siamo appena occupati. Cfr. Cavalcaselle/Crowe 1882-1885; Cavalcaselle/Crowe 1884-1891.

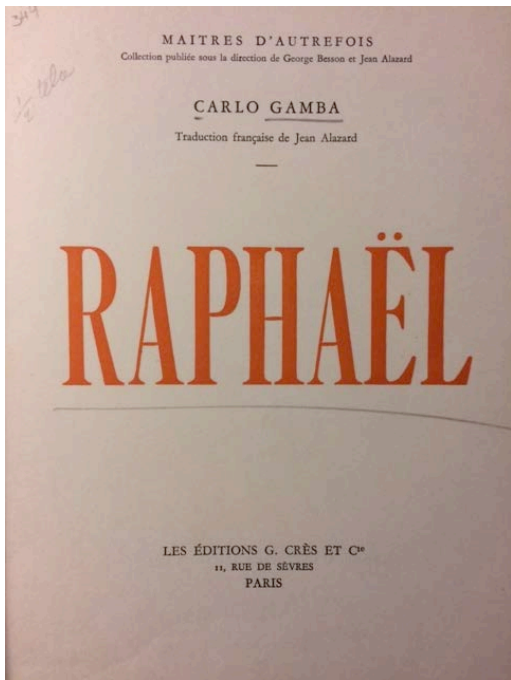
Raphael ne plaît-il plus au public cultivé; il ne l'intéresse plus. Il lui apparaît comme conventionnel, froid, ennuyeux», pubblica in edizione francese un bel volume illustrato dove il dipinto degli Uffizi, ormai definito *La Muta*, è rappresentato da una fotoincisione della Maison Braun [Fig. 31] <sup>469</sup>.



**Figura 30** Raffaello, *La muta*, incisione in *Reale Galleria Illustrata*, 1817-1831

---

<sup>469</sup> Gamba 1932. La citazione è a p. 9 e la fotoincisione fuori testo tavola 13. Si ricorda che oggi il dipinto fa parte della collezione della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino.



**Figura 31** Adolphe Braun, *La muta di Raffaello*, Firenze Uffizi  
/ Carlo Gamba, *Raphaël*, Frontespizio, 1932

### 2.2.2 *Primo Corridore: le opere del Botticelli.*

Sono nove i dipinti del Primo Corridore scelti dai Fratelli Alinari<sup>470</sup>, su un totale di 64 esposti nel 1860<sup>471</sup>: sezione della galleria che iniziava con i quadri più antichi fino ad opere del Quattro e Cinquecento.

Facendo un confronto con l'illustrazione incisoria della galleria, si nota che: mentre il volume con le stampe curato da Ranalli per Batelli, apriva la carrellata di dipinti di questo spazio con il primo esposto, ovvero con la «mostruosa barbarie» di Andrea Rico da Candia<sup>472</sup>, la sezione Alinari riproduce invece tre dipinti del Botticelli: la *Nascita di Venere*, l'*Adorazione dei Magi*, e l'*Incoronazione della Vergine*. Il primo pervenne una in galleria nel 1815, il secondo vi si trovava già dal 1794; si hanno però dei dubbi sul perché i fotografi abbiano inserito l'*Incoronazione* che, secondo le fonti, pervenne agli Uffizi solo nel 1919, dopo esser stata collocata all'Accademia sin dal 1808 a causa della soppressione dei conventi<sup>473</sup>. Mentre la *Primavera*, che all'epoca si trovava

---

<sup>470</sup> Tre opere del Botticelli: *Nascita di Venere* (1485), *Incoronazione della vergine* (1488-90) e *Adorazione dei magi* (1475 per Santa Maria Novella, 1863 A. M.). *La Santa famiglia* in tondo di Ghirlandaio (), *La Deposizione di croce* di Giotto (), *La vergine col divin figlio e due angeli* di Lippo Lippi (1465-66) (1863 A. M.), un tondo con la *Vergine in adorazione* di Lorenzo di Credi (1863 A. M.) (che al tempo faceva da pendant al dittico dei duchi di Piero della Francesca); *Adorazione dei tre magi* di Lorenzo Monaco (1421-22) e *Andromeda liberata* di Piero di Cosimo (1513 ca.).

<sup>471</sup> Si prende come strumento guida il catalogo degli Uffizi edito nel 1860, anno in cui gli Alinari iniziano la campagna fotografica, e poiché a questo corrispondono le collocazioni delle opere nelle sale, cfr. *Catalogue de la Galerie de Florence 1860*. L'edizione del 1863 testimonia infatti una modifica importante: nell'allestimento viene inserita una sala dedicata agli Antichi Maestri, dove verranno ad esempio spostate alcune opere del Primo Corridore che segnaleremo nell'elenco tratto dal catalogo Alinari con la sigla A.M. 1863, cfr. *Catalogo della Galleria di Firenze 1863*.

<sup>472</sup> La tavola del Rico, descritta dal Fantozzi nella guida come "opera pregevole pel colorito" (cf. Fantozzi 1842, P. 74), è inserita dal Ranalli nella Storia della pittura dal suo risorgimento proprio come memento di quello che è stato prima della grande rinascita della pittura segnata da "una notevole vivezza di espressione", compiuta a partire da Cimabue. Nelle notizie storico critiche riportate nel catalogo delle opere del Polo museale fiorentino, si legge: "Esempio tipico di 'Madonna della Passione', iconografia di origine cretese di cui lo Schweinfurth credette inventore lo stesso Andrea da Candia, divenuta poi molto popolare. Come indicato invece dal Bettini (1933), questi ne fu solo perfezionatore e diffusore, visto che a Creta ne esistono esempi anteriori", la tavola è indicata come conservata presso la Galleria dell'Accademia (numero di riferimento odierno N. Cat. 00191331), cfr. <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>.

<sup>473</sup> La tavola infatti era stata realizzata per l'Arte degli Orafi e collocata nella cappella Sant'Alò nella controfacciata della Chiesa di San Marco, detta infatti anche Pala di San Marco. <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?nctn=00188566&value=1>> 1.5.2017.



all'Accademia di Belle Arti, comparirà in catalogo solo a partire dal 1873<sup>474</sup> e si dovrà attendere quello del 1896 per trovarvi inserito un suo dettaglio<sup>475</sup>.

Botticelli, che ai nostri giorni si annovera tra i pittori fiorentini del Quattrocento il più conosciuto, non godeva della stessa fama a metà dell'Ottocento: un impulso alla sua riscoperta, si era verificato proprio in quel giro di anni, a partire dalla mostra del 1857 di Manchester, *Art Treasures of United Kingdom*, a cui era seguito l'ingresso nelle raccolte della National Gallery di Londra della tavola con *Venere e Marte*, da qui in poi il mito di Botticelli avrebbe mantenuto una posizione di rilievo fino ai nostri giorni<sup>476</sup>.

Come scrisse John Addington Symonds nel 1877: «nel secolo passato, e ai primi di questo, occuparsi di Botticelli sarebbe sembrata una pazzia [...] la profezia del signor Ruskin, le tendenze della nostra miglior arte contemporanea che si riscontrano nei quadri del signor Burne-Jones, l'attenzione che vi ha richiamata di recente la nostra poesia alla moda, e più di ogni altra cosa la passione che proviamo per i problemi psicologici delicatamente equilibrati del Rinascimento di mezzo, hanno suscitato una specie di culto eroico per questo artista eccellente, per questo vero poeta»<sup>477</sup>.

Sosteneva poi Rosenthal nel 1897: «Così, a conclusione di un lungo, lunghissimo fenomeno evolutivo, abbiamo dimenticato Albano per celebrare il Botticelli»<sup>478</sup>. Così, al momento della consacrazione del Botticelli sul finire del secolo, la fotografia aveva già reso disponibile sul mercato quindici opere delle trentatre oggi attribuite e conservate a (cinque sono considerate della bottega, di quattro non è specificata la vicenda attributiva): tra queste, quindici erano già riferite dalle antiche fonti come di mano di

---

<sup>474</sup> Alinari 1873, p. 69.

<sup>475</sup> Alinari 1896, Parte II, p. 88. La *Primavera* ebbe maggior fortuna quando furono identificate tutte le figure da Adolph Gaspary, nel 1888, e poi definitivamente argomentate da Aby Warburg nel 1893. Cfr. Gaspary 1888; Warburg 2003 [ed. orig. 1893].

<sup>476</sup> Giometti 2016, pp. 61-76.

Per un contributo recente sulla fortuna critica e visiva del pittore si rimanda al catalogo della mostra tenutasi a Londra: Evans et al. 2016.

<sup>477</sup> Addington Symonds 1879, pp. 218-224, la citazione è riportata in Gasparotto 2006, p. 15. Sempre per la fortuna di Botticelli nel XIX secolo si veda Francini 2000, pp. 89-100.

<sup>478</sup> Rosenthal 1897, pp. 19-20 citato da Haskell 1982, p. 17.

Botticelli (Anonimo Gaddiano, Vasari, inventari medicei)<sup>479</sup>, mentre dieci lo furono entro gli anni Novanta dell'Ottocento (soprattutto grazie alla critica di Cavalcaselle, Morelli, Ulmann, Bode)<sup>480</sup>, e quattro furono attribuite o ne fu confermata l'attribuzione al pittore, solo nel primo Novecento da storici quali Berenson, Carlo Gamba (inseriamo nell'elenco in nota la data da cui compaiono nei cataloghi Alinari).<sup>481</sup>

Questa proposta di soggetti botticelliani nel primo catalogo generale e ancor più nel catalogo del 1873, si pone dunque come un esempio dell'operazione che la fotografia mette in atto nell'Ottocento, di diffondere i recuperi della storiografia e le riscoperte del gusto: a mano a mano che si espandono le campagne fotografiche, l'opera dell'artista avrà un posto sempre più preponderante sul mercato dell'immagine<sup>482</sup>.

In questa prima selezione gli Alinari saltando le opere medievali (vi erano infatti esposte, a seguito del Candia, le tavole di Giotto, Cimabue, Agnolo Gaddi ecc.) che erano state lì posizionate proprio a testimonianza di quel nuovo slancio che si era avuto nelle arti da Cimabue in avanti<sup>483</sup>, i fotografi, con un considerevole salto cronologico,

---

<sup>479</sup> Tra le opere conservate agli Uffizi: la Fortezza (Alinari 1873), La scoperta del cadavere di Oloferne e Il ritorno di Giuditta (Alinari 1873), Adorazione dei magi (Alinari 1863), Pallade che doma il centauro, Nascita di Venere (Alinari 1863), Madonna del Magnificat (autografa secondo Cavalcaselle 1864, Alinari 1863 con il titolo Incoronazione della Vergine), Sant'Agostino nello studio, la Calunnia (Alinari 1863). All'Accademia: Primavera (1815 fino al 1919, poi Uffizi; Alinari 1873), Pala di San Barnaba (1808 fino al 1919, poi Uffizi; Alinari 1873), Pala di San Marco (1807 fino al 1919, poi Uffizi; Alinari 1873). L'Adorazione dei magi incompiuta che si trova in Soprintendenza; Sant'Agostino nello studio di Ognissanti (Alinari 1876); Madonna con bambino e tre angeli di Pitti; Madonna con bambino e sei angeli coi simboli della passione della Galleria Corsini (Alinari 1881). Cfr. Le notizie sulla storia attribuzionistica dell'intera opera di Botticelli sono tratte da Mandel 1967.

<sup>480</sup> *Madonna con bambino* conservata in San Marco, opera di bottega creduta del Lippi fino al 1893. Degli Uffizi: *Madonna con bambino e gloria di serafini* (attribuzione Bode 1893), *Madonna del roseto* (Ulmann 1893), *Ritratto di uomo con medaglia* (Morelli e Frizzoni 1888). Pitti: *Madonna con bambino abbracciati da San Giovannino* (Ulmann 1893), *Ritratto di giovane* (Venturi 1891), *Ritratto di giovane donna* (attribuzione sostenuta da Cavalcaselle, Ulmann e Bode, e negata dal Milanese nel 1879; in catalogo Alinari 1873 con il nome di Simonetta come era d'uso identificarla dalla critica ottocentesca, alludendo a Simonetta Vespucci, donna amata da Giuliano de' Medici). Della Galleria Corsini: *Angelo annunziante e Vergine Annunziata* (autografa secondo Ulmann 1893); *Ritratto personaggio mediceo* (Morelli 1873, Bode 1893). *Madonna con bambino* detta del mare e conservata dell'Accademia (Ulmann 1893).

<sup>481</sup> *Madonna con bambino e san Giovannino* dell'Accademia; *Sacra conversazione* degli Uffizi (confermata da Gamba 1931; Alinari 1873). *Presepe* di San Maria Novella (Berenson 1932), *Madonna della melagrana* degli Uffizi (Horne 1908; Alinari 1873).

<sup>482</sup> Solo nei cataloghi Alinari, per le opere botticelliane degli Uffizi, si passerà dalle 4 censite nel 1863 alle 10 nel 1896, Cfr. Alinari 1865, p. 44 e Alinari 1896, p. 88.

<sup>483</sup> Aveva scritto il Ranalli in corrispondenza della incisione de *La nostra donna col bambino* di Andrea Rico da Candia: «Fu savio provvedimento che una Galleria destinata a rappresentare visibilmente, la

direzionano lo sguardo su opere del Quattrocento. A unica testimonianza della pittura del Trecento fiorentino riproducono la *Deposizione di Croce* di Giotto<sup>484</sup>: l'opera, datata solitamente tra il 1360 e il 1365, che proveniva dalla Chiesa di San Remigio e stilisticamente riprendeva la composizione del *Compianto* di Giotto della Cappella degli Scrovegni, era entrata agli Uffizi solo nel 1851<sup>485</sup>. Come si legge nella descrizione in calce alla traduzione incisoria nei volumi del Ranalli, la tavola, prima di pervenire nelle sale della galleria, essere ripulita ed esposta «tra le cose della prima età della pittura», si trovava nella sacrestia della chiesa dove «oscuro e sdimenticato giaceva»<sup>486</sup>.

Si può ben pensare che l'incisione e la fotografia Alinari fossero le prime riproduzioni di quest'opera, e che il fatto che fosse una novità nella collezione del museo (visibile da soli nove anni al momento delle riprese), possa aver influenzato la scelta dei fotografi di inserirla tra i quadri più celebri.

Dei ben cinquantotto dipinti che allestivano il Terzo Corridore, i Fratelli Alinari ne selezionano uno soltanto: l'Educazione di Achille di Pompeo Batoni, a riprova dello scarso interesse che al momento la fotografia dedicava alla pittura del Settecento. Stessa sorte per la Sala della Niobe di cui fotografano soltanto *La caccia al cinghiale* di Snyder<sup>487</sup>.

---

storia della pittura, cominciasse dalle opere di que' greci bizantini, sformatori anziché conservatori dell'arte, perché meglio si potesse conoscere il principio della bella maniera introdotta da Cimabue, e poi resa gloriosa da Giotto e da' suoi discepoli. [...] L'autore è un tal Andrea Rico da Candia; che probabilmente sarà stato uno di que' pittori chiamati in Firenze a lavorare nella Chiesa di S. Maria Novella. [...] Egli è ancora da tener conto di questa tavola per essere conosciuto il nome dell'autore; dacché nella più parte di questo genere s'ignora. [...] guardando questa tavola, che benissimo conservata si vede nel primo corridoio della nostra Galleria a man destra, e poi gli occhi rivolgendosi ai contigui quadri di Cimabue e di Giotto, siamo forzati a considerare l'immenso obbligo che dobbiamo a questi nostri maestri, che da sì rozza e mostruosa barbarie seppero condurre a tanta eccellenza», cfr. Ranalli, volume 3 quadri I, s.p.

<sup>484</sup> Si legge nelle notizie storiche del catalogo delle opere del polo museale fiorentino: «Il riferimento del dipinto a Giotto risale al Vasari nella vita dedicata a Stefano, dove il pittore è confuso con Maso di Banco. La storia critica del dipinto, legata alla chiarificazione della personalità artistica di Giotto, spesso confusa con quella del padre Stefano e di Maso anche dalla critica successiva, è stata ampiamente discussa. Un importante contributo alla chiarificazione delle tre personalità, spetta a Roberto Longhi che ha evidenziato il carattere nordico della pittura di Giotto.» (numero di riferimento N. Cat. 00284901), cfr. <<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>> 1.5.2017.

<sup>485</sup> Caneva 1986, p. 46.

<sup>486</sup> Ranalli, vol. 3 quadri I.

<sup>487</sup> Dipinto di genere pervenuto dalla galleria di Vienna solo nel 1821 e risulta inciso da Molini, II, p. 93.

### 2.2.3 *Sala del Baroccio e le scuole straniere.*

Si denota un lieve interesse nel riprodurre opere del certo Seicento con la ristretta selezione della Sala del Baroccio: cinque su sessantotto esposti, tra cui *La Maddalena* di Carlo Dolci, la *Sibilla Persica* di Guido Reni, e *Il presepio* (ovvero *l'Adorazione dei pastori*) di Gherardo delle Notti, tanto preziosa questa scelta se si pensa alle sorti toccate al celebre dipinto con l'attentato del 1993 ai Georgofili<sup>488</sup>.

Un certo spazio è poi dedicato alle scuole straniere: francese e tedesca, mentre manca completamente quella olandese che constava di centodiciannove dipinti esposti: tale omissione la si può probabilmente ricondurre a una questione di gusto: al fatto che per la maggior parte i fotografi si concentrano su artisti del Quattro e del Cinquecento italiano, ma anche rispetto alla scelta dei soggetti raffigurati nelle opere, è pensabile che in questa selezione vi fosse poco spazio per scene di genere e paesaggi.

Di scuola francese sono quattro i dipinti fotografati, sui quarantadue catalogati agli Uffizi nel 1860<sup>489</sup>, tre ritratti e un quadro di genere.

Il primo è un *Ritratto d'uomo* che i fotografi indicano appartenente al pittore Champagne: si tratta in verità di Philippe de Champaigne (1602-1672), anche se oggi l'attribuzione al pittore francese è messa in dubbio risulta dalle carte degli Uffizi che provenisse da Parigi e fosse già tra gli acquisti effettuati nel 1793<sup>490</sup>. Numerosi quadri erano stati fatti acquistare a Parigi da Ferdinando II de' Medici nei primi anni del suo regno: prima dell'acquisizione del giovane sovrano, i dipinti di scuola francese non erano particolarmente abbondanti nelle collezioni granducali, e tra le ragioni che spinsero il granduca in questa direzione, non furono solo l'intento di arricchire la Galleria, ma anche ribadire la volontà da parte della Toscana di intrattenere buoni

---

<sup>488</sup> La tela del 1619, oggi restaurata e tuttavia privata di gran parte dello strato pittorico, si trova come allora all'imbocco del corridoio vasariano, dove era arrivata da Santa Felicita nel 1835. Riguardo a von Honsthorst, rimandiamo a uno dei contributi più recenti realizzati in occasione della mostra tenutasi agli Uffizi nel 2015. La prima a lui interamente dedicata: cfr. Papi / Loricchio 2015.

Le altre due opere della Sala del Baroccio fotografate sono: *Bradamante e Fiordispina* di nuovo di Guido Reni; e la *Madonna addolorata* del Sassoferrato.

<sup>489</sup> *Catalogue* 1860, pp. 56-60.

<sup>490</sup> Philippe de Champaigne (Bruxelles 1602-Parigi 1672). Cfr. Rosenberg 1977, p. 121; Dorival 1976. Per un contributo più recente sull'opera del pittore si veda: Cojannot-Le Blanc 2011.

rapporti con quella che ormai si andava configurando come Repubblica transalpina, e che tale sarebbe stata confermata con i sanguinosi eventi e il regicidio di Luigi XVI nel gennaio del 1793<sup>491</sup>.

Un altro dipinto di scuola francese selezionato da Alinari è la *Caccia del leone* di Bénigne Gagnereaux (1756-1795)<sup>492</sup>: la riproduzione fotografica di questo dipinto è interessante non solo ai fini di individuare un *file rouge* tra le scelte dei fotografi all'epoca e lo specifico pubblico a cui si rivolgevano, in questo caso francese, ma è importante anche per lo stato attuale del patrimonio della galleria poiché il quadro di Gagnereaux risulta ad oggi scomparso. Ne esiste al museo di Brema uno schizzo, il dipinto invece era stato acquistato il 24 febbraio del 1796 per 100 zecchini, e si trovava agli Uffizi finché non scomparve dal Museo Civico di Pistoia dove era stato depositato durante la seconda guerra mondiale<sup>493</sup>. Del dipinto esisteva l'incisione nei volumi del Batelli che riportiamo tra le immagini la confronto con una fotografia di Brogi conservata nell'Ufficio ricerche di Soprintendenza [Fig. 32, Tav. XXXIII].

Così dopo l'omaggio al pittore francese del Seicento, arrivato in Galleria grazie all'impresa collezionistica del granduca alla fine del diciottesimo secolo, la riproduzione di un quadro di genere come quello di Gagnereaux, pittore francese che aveva trascorso parte della sua vita a Firenze a servizio del granduca Ferdinando III, ha una valenza di ampio respiro assumendo nell'oggi il compito di memoria visiva di un'opera ormai andata perduta. Restano altri due dipinti più vicini, non solo cronologicamente, alle vicende dei nostri fotografi: si tratta dei ritratti di *Vittorio Alfieri* e della *Contessa d'Albany* di François Xavier Fabre (1766-1837). Con questi due dipinti gli Alinari

---

<sup>491</sup> Ulteriori ragioni delle scelte di Ferdinando III e la complessa vicenda degli acquisti parigini si trovano nel contributo di Spalletti 2013, pp. 41-60; ma anche Rosenberg 1977; Boyer 1969, pp. 5-15.

<sup>492</sup> Bénigne (Digione 1756-Firenze 1795), era stato allievo dell'école de dessin di Digione, dopo un primo viaggio a Roma a proprie spese, tornò in Italia nel 1776 con una borsa di studio. L'incontro decisivo per la sua carriera fu quello con Gustavo II re di Svezia che gli commissionò molte opere. Gagnereaux riparò a Firenze durante al tempo dei moti antifrancesi del 1793; qui il granduca Ferdinando III lo nominò professore di disegno all'Accademia. Mantenne tuttavia i contatti con la Svezia, dove fu nominato "pittore di storia di Sua Maestà", morì giovane a Firenze, forse suicida, cadendo da una finestra, cfr. Rosenberg 1977, p. 57. Per un contributo più recente si rimanda a Spalletti 2005.

<sup>493</sup> Rosenberg 1977, p. 228, 202, 57. Dalle schede di catalogo di Rosenberg non si capisce però se il dipinto è sparito o andato distrutto, tuttavia è riportato il riferimento a una fotografia Alinari n. 631, quindi appartenente al catalogo del 1896, cfr. Alinari 1896, p. 89, ma appunto come sappiamo il soggetto era in catalogo fin dal principio. Un'altra immagine della *Caccia al leone* è l'incisione pubblicata per i *Tipi di Achille Paris*, su disegno di Marrubini inciso da Spagnoli, cfr. Ranalli, vol. 5 quadri III, s.p. [i.].

inseriscono in catalogo la rappresentazione del “salotto” che vide nel pittore francese, nella contessa e nello scrittore, protagonisti della cultura della Firenze d’inizio secolo<sup>494</sup>.



**Figura 32** Spagnoli incisore, Marrubbini disegnatore,  
Bénigne Gagnereaux inventore,  
*La caccia al leone*, 1841-1867

---

<sup>494</sup> Per le personalità e i rapporti tra Fabre, la contessa d’Albany e l’Alfieri, cfr. Pellicer/Hilaire 2008; Domenici 2005; Buffaria 2002.

#### 2.2.4 *Copie e inediti “fuori luogo”.*

Tra i settanta dipinti selezionati, gli Alinari inseriscono tre opere “fuori luogo”, poiché dichiaratamente non appartenenti alle collezioni degli Uffizi: si tratta di due opere credute di Raffaello (o credute tali) e una di Carlo Dolci. Con quest’operazione, i fotografi realizzano una sorta di “reinvenzione” della Galleria di Firenze: l’aggiunta di opere rinomate, ma che non le appartengono, fa sì che il conciso repertorio di capolavori diventi ancora più ideale. Inoltre, le vicende peculiari di queste opere ci portano nel vivo del dibattito dell’epoca riguardo alle attribuzioni e considerazioni fatte su dipinti da poco rinvenuti o venduti, e che in alterne vicende subirono fortuna o sfortuna critica; vicende delineate anche dal ruolo tutt’altro che secondario del collezionismo privato nelle pratiche e negli andamenti del gusto dell’epoca.

Il primo maggio 1852 un’imponente asta smembrò una delle più preziose collezioni d’arte private di Firenze: la raccolta di Carlo Rinuccini, che constava, solo in dipinti, di 693 pezzi<sup>495</sup>. La collezione era stata oggetto di alcune pubblicazioni pochi anni addietro: un catalogo degli oggetti suddivisi per stanza offerto ai numerosi visitatori per agevolarli nella visita della galleria (1845)<sup>496</sup>, una descrizione nella *Nuova Guida di Firenze* di Fantozzi (1850)<sup>497</sup> e un catalogo dedicato ai quadri suddivisi per scuole<sup>498</sup>. In vista della vendita all’asta, Carlo Pini e Gaetano Milanesi pubblicarono nel febbraio del 1852 un libretto dal titolo *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati*<sup>499</sup>: tra le altre cose, Pini ricostruisce attraverso fonti d’archivio i passaggi di proprietà che aveva subito nel tempo una delle opere più ammirevoli della collezione, la *Sacra Famiglia Canigiani* di Raffaello di cui ne aveva parlato Vasari nelle *Vite*, ma la sua autenticità era stata messa in dubbio a più riprese da von Rumohr e da Passavant; nel 1849 alcuni professori e artisti avevano riaffermato che fosse una copia<sup>500</sup>. Sulla base di alcuni documenti e

---

<sup>495</sup> Berti 2012, p. 54.

<sup>496</sup> Catalogo dei quadri Galleria Rinuccini 1845.

<sup>497</sup> Fantozzi 1850.

<sup>498</sup> Galleria Rinuccini 1872 (Il timbro della Biblioteca Nazionale di Firenze riporta la data 1872).

<sup>499</sup> Pini 1852.

<sup>500</sup> Come scritto nell’edizione delle *Vite* del Vasari di Livorno e Firenze del 1767, t. III p. 168, la famiglia Canigiani si estinse ed ebbe come ultima erede una donna maritata Nerli. L’opera passò col resto

dell'analisi autoptica del dipinto, Pini cerca di smontare le precedenti accuse di von Rumohr che dopo aver esaminato il dipinto, aveva ritenuto che l'originale commissionato dalla famiglia Canigiani fosse il quadro conservato alla Pinacoteca di Monaco e che quello fiorentino fosse una copia e neanche "del tempo originale". Rumohr metteva in dubbio anche l'autenticità dell'iscrizione con la firma dell'autore (uno dei punti di forza della tesi di Pini), giudicandola solo un "calcolato inganno per gl'inesperti"; Pini sosteneva che non si potesse negare l'autenticità dell'iscrizione non solo per la sua fattura (e volendola credere contraffatta, l'inganno sarebbe da attribuire a Ignazio Hugford), ma anche perché volendo creare un falso, lo si sarebbe datato non al 1516 ma al 1506-1508, periodo che si accordava con la maniera del dipinto e con la testimonianza di Vasari che lo dice di fattura fiorentina, prima che Raffaello partisse per Roma<sup>501</sup>.

Anche Passavant sosteneva che la tavola autentica fosse quella di Monaco, che era passata dalla casa Canigiani ai granduchi e poi donata per le nozze ad Anna Maria de' Medici, figlia di Cosimo III, moglie dell'Elettore Palatino, con un ulteriore passaggio dalla Galleria di Dusseldorf a quella di Monaco<sup>502</sup>. Passavant aveva inserito l'esemplare del marchese tra le numerose copie conosciute del dipinto<sup>503</sup>. Pini, ripercorrendo le opinioni dei due scrittori tedeschi, si dice stupito del fatto che Rumohr avesse asserito di non aver visto il nome dell'autore quando aveva visionato l'opera nel 1818, cosa

---

dell'eredità alla famiglia Antinori di San Gaetano, dato che Maddalena Nerli vi si era maritata. Dietro la tavola vi è la firma ad inchiostro "Della Sig.ra Maddalena Nerli Antinori". Nel 1767 il cav. Antonio di Luigi Antinori vendette il quadro per cinquecento zecchini al marchese Carlo di Folco Rinuccini, con tanto di contratto che attesta la vendita. Il dipinto era stato scoperto nel 1766 e attribuito a Raffaello dal Lanzi. La paternità del dipinto a Raffaello non era stata messa in dubbio fino alle considerazioni sollevate dal von Rumohr quando nel 1818 potette finalmente esaminare dal vero l'opera. Cfr. Pini 1852, pp. 31-49.

<sup>501</sup> Ibidem.

<sup>502</sup> Passavant 1839, t. 1, pp. 115-116 in Pini 1852, p. 39. Passavant descrive anche che il quadro fu fortemente dilavato dal restauratore francese Colin e che degli angioletti in alto tra le nubi, furono fatti cancellare cancellati da Krahe, direttore della galleria di Dusseldorf, e vi fu data sopra una tinta d'aria dal, in Pini 1852, p. 39.

<sup>503</sup> Ivi, p. 41. Passavant annota anche l'altra copia antica che si trova nella sacrestia di San Frediano, la copia del Sassoferrato, che era nella Galleria di Luciano Bonaparte e poi dice di averne vista una a Firenze nel magazzino della Galleria Granducale, un acquerello di piccole dimensioni, probabilmente fatto quando il dipinto sarebbe partito in dono alla sposa Medici. Cita poi un altro disegno proveniente dalla collezione di Praga dell'Imperatore Rodolfo II e ora nell'eredità del conte Francesco di Sternberg-Manderscheid.



impossibile secondo Pini, dato che la scritta era già stata notata da Hugford quando aveva pulito il quadro per Antinori<sup>504</sup>.

Nella seconda edizione delle *Vite* del Vasari del Milanese, quindi nel 1868, si dice che una delle versioni della *Sacra Famiglia* di Raffaello “era in Firenze in quella [galleria] di Rinuccini”, l’uso dell’imperfetto sembrerebbe alludere a un avvenuto passaggio di proprietà, mentre evidentemente ancora si trovava di proprietà dei Rinuccini, dove è segnalata nel primo catalogo Alinari<sup>505</sup>.

Il successivo catalogo generale, edito nel 1873, riporta ancora la fotografia dell’opera, collocandola nella collezione Rinuccini divenuta ormai Corsini<sup>506</sup>; notizia ribadita nel catalogo Alinari del 1881, in cui si esplicita, oltre alla descrizione del soggetto, che il dipinto si trovava un tempo nella collezione Rinuccini<sup>507</sup>.

Di fatto il dipinto fu autenticato con tre lettere nel 1849 firmate da: Giuseppe Bezzuoli, professore e maestro di pittura dell’Accademia di Belle Arti di Firenze; Gaspero Martellini, professore dell’Accademia e Maestro di disegno della Corte di Toscana e da Samuele Jesi, Ignazio Zotti e Carlo della Porta<sup>508</sup>. Dopo la prima dispersione con l’asta del 1852, il dipinto fu nuovamente messo in vendita nel 1905 dalla galleria romana Sangiorgi<sup>509</sup>.

Il tanto dibattuto dipinto di Raffaello, poco importa che all’epoca dello scatto Alinari si trovasse ancora nella galleria Rinuccini, fatto sta che non si trovava né in possesso né collocato nella Galleria degli Uffizi; l’operazione dei fotografi comporta un significato da

---

<sup>504</sup> Ivi, p. 47.

<sup>505</sup> Vasari/Milanese 1846-1870, p. 210, nota 2.

<sup>506</sup> Alinari 1873, p. 133.

<sup>507</sup> Alinari 1881, p. 165. In questo repertorio troviamo un discreto numero di fotografie di opere della galleria Corsini, probabilmente commissionate dalla galleria stessa che era all’epoca aperta al pubblico il martedì, giovedì e sabato dalle 10 di mattina alle 3 del pomeriggio. Cfr. Catalogo della galleria dei principi Corsini 1880, p. 3. Questo soggetto però non compare più nel catalogo Alinari del 1896, p. 73. Può darsi che a questa data l’opera fosse stata venduta, certo è che sarà di nuovo sul mercato all’inizio del secolo, come abbiamo visto, venduta all’asta del 1905 dalla galleria Sangiorgi di Roma, cfr. Berti 2012, p. 58.

<sup>508</sup> Ivi, pp. 47-49.

<sup>509</sup> Berti 2012, p. 58. Berti cita il Catalogo vendita 1905.

non sottovalutare, ovvero la messa in circolazione dell'immagine riprodotta di un'opera di proprietà privata, proclamata quadro celebre di collezione pubblica<sup>510</sup>.

Forse il clamore suscitato tra critici ed eruditi che si erano avvicinati in un'alternanza di attestazioni tra copia-falso-originale, suscitò l'interesse dei fotografi tanto da indurli a fotografarla, oppure, furono gli stessi proprietari a commissionare la riproduzione fotografica proprio in virtù della vendita dei loro beni, per presentarla ad eventuali compratori o conservarne il ricordo una volta ceduta. Queste rimangono chiaramente delle supposizioni, resta comunque il fatto che i fotografi abbiano ritenuto opportuno inserirla nell'olimpio dei "quadri celebri": è una delle scelte che ci mette in condizione di riflettere su quanto e come i fotografi fossero connessi con il contesto cittadino, con i suoi rivolgimenti culturali e perciò attenti alle puntuali richieste del pubblico e del mercato.

L'esempio della *Sacra Famiglia* della galleria Rinuccini ci dà la misura di quanto e come le vicende collezionistiche e attribuzionistiche di un'opera influenzassero la messa in valore dell'opera stessa e di conseguenza la sua fortuna e diffusione iconografica. Non sappiamo se dell'opera fosse stata fatta una traduzione incisoria (mentre numerose sono quelle della versione di Monaco); nel caso in cui non ve ne fossero, la fotografia Alinari sarebbe la prima immagine riprodotta del dipinto. Oggi il dipinto (passato dal Metropolitan Museum di New York e la cui ubicazione attuale resta sconosciuta) è considerato una copia nordica dell'originale conservato a Monaco, probabilmente dipinto alla metà del XVI secolo<sup>511</sup>. Già negli anni Ottanta dell'Ottocento era considerata tale, come afferma Cavalcaselle nell'edizione italiana del 1882 della *New History of Paintings in Italy*<sup>512</sup>. Ciò non toglie che all'epoca fosse considerata una delle opere più conosciute delle collezioni fiorentine, sicuramente di mano di Raffaello e perciò oggetto privilegiato per entrare nel mercato dalla fotografia.

L'altra opera di Raffaello, o presunta tale, che i Fratelli Alinari inseriscono tra i "Quadri celebri" è un dipinto di proprietà del collezionista inglese Kennedy Lawrie, raffigurante

---

<sup>510</sup> Non si sa se fosse al momento visibile al pubblico, anche quando entrerà nella collezione Corsini, dato che non compare nella schedatura della galleria edita a stampa nel 1880, cfr. Medici 1880.

<sup>511</sup> Shearman 2003, v. I, p. 237.

<sup>512</sup> Cavalcaselle-Crowe 1882-85, I, n. 3 p. 303.

la madonna di Loreto. L'opera autentica è quella conservata al Musée Condé di Chantilly: tradizionalmente ma erroneamente conosciuta come Madonna di Loreto anziché del velo, anch'essa era stata a lungo creduta una copia e solo nel 1979 ricondotta da Gould al dipinto originale esposto insieme al Ritratto di Papa Giulio II in Santa Maria del Popolo a Roma.<sup>513</sup> Dell'opera esiste un numero esteso di copie, tra cui una della bottega di Raffaello al Getty Museum di Los Angeles<sup>514</sup> e una al Louvre.

Il 3 giugno del 1857, di fronte a una schiera di esperti tra professori e artisti dell'Accademia di San Luca a Roma, il dipinto di Kennedy Lawrie fu dichiarato autentico e «della più bell'epoca del suo dipingere»: al cospetto dell'opera furono presenti tra gli altri, Tommaso Minardi, Filippo Agricola e il presidente Tenerani, lo decretarono di Raffaello<sup>515</sup>.

Possedere un'opera del grande maestro era allora un'ambizione per molti collezionisti data la fortuna vertiginosa che ebbe la sua opera nell'Ottocento: la notizia dell'inedito di Lawrie fece il giro d'Europa e oltre alla rivista fiorentina, un corrispondente che si trovava a Firenze pubblicò un enfatico articolo sul «The Morning Post» di Londra: «La scoperta di un vero quadro di Raffaello è un avvenimento in cui si interessano non solo gli artisti, ma le persone intelligenti di tutte le nazioni»; il cronista racconta inoltre che il cardinale Antonelli pregò il Lawrie di cedere il dipinto perché restasse a Roma, ma egli se lo riportò a Firenze<sup>516</sup>. La notizia arrivò anche ai giornali tedeschi<sup>517</sup>, a quelli francesi<sup>518</sup> e come scrisse Leclercq sulla Gazette: «Restera-t-il à Florence? J'en doute fort»<sup>519</sup>. In effetti oggi se ne sono perse le tracce, mentre è certo che nel 1873 si trovasse

---

<sup>513</sup> Béguin-Gould 1979 in Pagden-Zancan 1989, p. 95.

<sup>514</sup> < <http://www.getty.edu/art/collection/objects/574/copy-after-raphael-raffaello-sanzio-the-holy-family-the-madonna-del-velo-madonna-di-loreto-italian-mid-16th-century/> > (10.06.16).

<sup>515</sup> In realtà Lawrie e i suoi familiari erano sempre stati convinti di avere tra le mura domestiche un'opera di Raffaello, ma coloro che gli avevano fatto visita, soprattutto artisti, continuavano ad avanzare riserve. Così Lawrie si decise a rivolgersi alla platea più autorevole per giungere ad un chiarimento, cfr. Ritrovamento opera Raffaello 1857.

<sup>516</sup> Farabulini 1875, p. 314.

<sup>517</sup> Deutsch Kunstblatt Stuttgart 1857; Allgemeine Zeitung 1857.

<sup>518</sup> Revue Universelle des Arts 1857.

<sup>519</sup> Leclercq 1859.

ancora nella galleria di Lawrie in Borgo Santissimi Apostoli, come attesta il catalogo Alinari<sup>520</sup>, mentre non è più presente in quello del 1881<sup>521</sup>.

Già nel 1875 si riteneva che fosse una copia, bella, ma pur sempre una copia. Come scrive il Farabulini nel suo saggio e citando alcune delle numerose copie conosciute: ne aveva già ricordate due Vasari, fatte da Bastiano di San Gallo, a Roma ve n'era una giudicata di Giulio Romano e intagliata dal Richomme nel 1813, un'altra nella galleria del cardinale Fesch, una terza nel Collegio Romano e fatta incidere da D'Agincourt per la sua *Historia*, un'altra ancora era nella collezione Campana<sup>522</sup>. Copie di poco pregio quella nel Campidoglio e nel museo pubblico di Napoli, mentre di fattura eccellenti quella di Brera a Milano, e quella che si trovava a Genova presso il marchese Spinola che nel 1847 la vendette al re piemontese<sup>523</sup>. Anche fuori dall'Italia si trovavano riproduzioni della Madonna di Loreto: una era a Londra presso il signor Stanley, acquistata in Francia dove era stata tradotta in incisione da Romanet e da Bonillard; altre si trovavano in Spagna e in Germania, anche se la più celebre di tutte era quella conservata al Louvre<sup>524</sup>. Ad ogni modo, ciò che per noi è interessante è il fatto che la copia in possesso di Kennedy Lawrie, fu inserita nel 1863 nella rosa dei 70 dipinti più celebri degli Uffizi: non sappiamo se la fotografia fosse stata commissionata dal proprietario, anche se dopo il polverone che Lawrie aveva sollevato recandosi fino a Roma al cospetto degli accademici per farlo autenticare, è plausibile immaginare che la divulgazione di un'immagine fotografica del dipinto avvalorasse ancora di più la legittimità dell'attribuzione al grande maestro. Inoltre, non avendo rinvenuto traccia del fatto che Lawrie avesse fatto tradurre in incisione il dipinto, si può presumere che la ripresa fotografica degli Alinari sia stata la prima immagine riprodotta del dipinto a circolare sul mercato, e dunque l'immagine inedita di un dipinto inedito.

---

<sup>520</sup> Alinari 1873, p. 133. Nel catalogo la fotografia del dipinto è proposta in due formati, piccolo e extra.

<sup>521</sup> Alinari 1881.

<sup>522</sup> Farabulini 1875, p. 516.

<sup>523</sup> Ivi, p. 517.

<sup>524</sup> Ivi, pp. 517-525.

Dei tre quadri “fuori luogo” inseriti nella *suite* del 1863, quello del Dolci è l’unico autentico e di certa collocazione: si tratta dell’*Adorazione dei Magi* della National Gallery di Londra [Fig. 33]. Tra le varie versioni di questo soggetto questa è la più complessa (ce ne sono poi una a Woodstock, una a Glasgow, e un’altra a Stamford)<sup>525</sup>; la storia del dipinto è racchiusa nella vita del Dolci del Baldinucci: la tela fu commissionata da Tommaso Generotti (1617-1651), membro di una famiglia fiorentina di origini veronesi; il dipinto passò alla famiglia Gerini, probabilmente per l’estinzione della Generotti, nel 1673<sup>526</sup>. La tela rimase nella casa della famiglia Gerini in via de’ Ginori fino almeno al 1712, come emerge dall’inventario dei beni della famiglia; successivamente, si perdono le tracce del dipinto finché non riappare nella collezione dei conti Mozzi (ed è qui che si trova il dipinto quando viene fotografato da Alinari), dove lo vedono Thouar (1841) e Fantozzi (1842)<sup>527</sup>. Nella seconda metà dell’Ottocento, la famiglia Mozzi si trovò in difficoltà finanziarie che la obbligarono a vendere la loro collezione, composta per gran parte da opere di famosi artisti del Rinascimento. Il dipinto del Dolci era ancora nelle mani del mercante Pierre Pescetti nel 1879, esso riapparve poi in Argentina e messo all’asta da Sotheby’s a New York, dove fu acquistato da Hazlitt Gooden & Fox Ltd. e poi nuovamente venduto alla National Gallery di Londra<sup>528</sup>.

Carlo Dolci con la sua opera ha dato un grande contributo di contemporaneità grazie a un fattore distintivo: l’attuazione di un “programma di genere” che contribuisse in maniera esclusiva alla storia della salvezza e a quella dell’umanità; la decisione così di dedicarsi alla realizzazione d’immagini sacre, che conducessero all’approfondimento di una vita spirituale (egli stesso partecipava intensamente della vita religiosa presso la Compagnia di san Benedetto Bianco e con gli studi teologici)<sup>529</sup>. La sua fortuna fu grandissima già quand’era ancora vivente: se l’uomo Dolci non fu celebrato in vita, ma

---

<sup>525</sup> Baldassarri 2015, p. 104-106.

<sup>526</sup> Baldassarri 2015, p. 106.

<sup>527</sup> Ibidem.

<sup>528</sup> Ibidem.

<sup>529</sup> Bruno 2015, p. 23. +

anzi ritenuto dai contemporanei remissivo e riservato, una persona fragile che non lasciò Firenze che una sola volta, le sue opere raggiunsero tutta l'Europa; opere che affermavano il chiaro intento dell'artista, quello di creare un proprio progetto iconografico devozionale. Apprezzato dai collezionisti, anche se nell'Ottocento quest'attitudine verrà invalidata da una crescente moltiplicazione di copie e di derivazioni dalle sue opere, c'è uno scollamento tra l'attenzione dei collezionisti e la letteratura artistica, spesso muta nei confronti dell'autore<sup>530</sup>.

L'interesse per il Dolci nell'Ottocento è rilevabile, anche dall'attività di copia dal vero delle sue opere nelle gallerie di Firenze; durante lo spoglio nell'Archivio degli Uffizi (concentrato nel ventennio dal Sessanta all'Ottanta), abbiamo infatti rilevato numerose richieste di permesso di copisti<sup>531</sup>.

Nei cataloghi fotografici è presente fin dall'inizio: in quelli Alinari lo si trova anche nella sezione delle fotografie di stampe, e nella sezione degli originali degli Uffizi, si annovera non solo l'opera di Palazzo Mozzi, ma anche la Maddalena della Sala del Baroccio<sup>532</sup>.

L'ipotesi che resta sospesa rispetto alla decisione di inserire tre opere di proprietà privata, all'interno del repertorio dei quadri celebri della galleria di Firenze, riguarda la volontà dei proprietari stessi: è ovvio che servisse il consenso dei rispettivi ma come si è accennato, non è da escludere che tali riproduzioni fotografiche fossero state commissionate agli Alinari proprio dai proprietari. Pensando al caso del Raffaello di Kennedy Lawrie e alla risonanza che aveva suscitato l'attribuzione da parte dell'Accademia di San Luca spazzando via i dubbi che aleggiavano attorno all'autorialità del dipinto, si può pensare che il collezionista abbia voluto far fotografare il dipinto per aumentarne il valore e la legittimità: era pur sempre un Raffaello inedito. Lo stesso per quanto riguarda la tela del Dolci a palazzo Mozzi, presente nella raccolta già da qualche

---

<sup>530</sup> Ivi, p. 24.

<sup>531</sup> Un dipinto del Dolci compare nell'elenco delle opere da riprodurre per commissione del re Vittorio Emanuele II nel 1863 (Filza 1-1863 fasc. 49, ASGF, Firenze), tre anni dopo il pittore Pietro Moretti chiede di copiare la Madonna della galleria Palatina (Filza 1866 B fasc. 2, ASGF, Firenze, T23), nel 1868 Alessandro Rossi chiede di trarre copia della Maddalena (Filza 1868 A fasc. 83, ASGF, Firenze, T36). Nel 1871 di nuovo un permesso di copia per la Madonna della palatina (Filza 1871 B fasc. 20, ASGF, Firenze); nel 1872 ci saranno quattro richieste per il medesimo dipinto (Filza 1872 A fasc. 2, 5, 9, 18, ASGF, Firenze). Nell'aprile del 1873, Bardi copierà la madonna del Dolci su commissione del gentiluomo inglese Spencer (Filza 1873 A fasc. 9, ASGF, Firenze, T50).

<sup>532</sup> Alinari 1863, p. 44.

decennio, come testimoniano le guide del Thouar e del Fantozzi: se pensiamo al destino della collezione da lì a pochi anni, non è da escludere che gli stessi proprietari abbiano avuto necessità di riprodurre in fotografia un pezzo così eccellente della pittura fiorentina del Seicento, magari proprio per mostrarlo a possibili acquirenti. Abbiamo visto con l'esempio di Philpot e la commissione delle campagne sui disegni degli antichi maestri, commissionate dalla regina Vittoria e della principessa Maria di Russia, come fosse possibile che commissioni private divenissero poi, col benessere del committente, parte integrante del catalogo commerciale del fotografo.

L'ipotesi della commissione della fotografia da parte del proprietario a fini commerciali è ancora più plausibile nel caso della Sacra famiglia Canigiani della collezione Rinuccini, che fu smembrata all'inizio degli anni Cinquanta ma in cui l'opera attribuita a Raffaello era ancora presente al momento dello scatto Alinari all'inizio degli anni Sessanta<sup>533</sup>.

Tentando di interpretare i criteri con cui i Fratelli Alinari avanzarono nel 1860, nella prima selezione fotografica della raccolta di dipinti degli Uffizi, si scorge nell'analisi dei singoli soggetti un forte legame con la realtà contemporanea della galleria e delle opere stesse, talvolta emblema della fama dell'artista, talvolta sintomo di un certo gusto dell'epoca, nonché, in specifici casi, si tratta di opere la cui "celebrità" è strettamente connessa a contingenti vicende del collezionismo privato, tanto da mettere in circolazione clichés temporanei<sup>534</sup>. La Galleria *en abrégé* proposta in catalogo da Alinari, si presenta così non solo come una riduzione dei soggetti realmente esposti nelle sale, ma come una loro soggettiva versione della collezione che denota un gusto cronachistico.

Definiamo queste campagne "cronache fotografiche", perché ricostruendo le microstorie che sottendono alla composizione del primo catalogo, s'individua una

---

<sup>533</sup> È fatto risaputo che le fotografie delle opere d'arte circolassero nell'ambiente del mercato come veicolo di informazioni sull'opera in vendita o da acquistare, come strumento per l'expertise. Sarà pratica comune anche tra gli storici dell'arte che avranno un ruolo importante anche nel mercato, tra tutti basta l'esempio di Bernard Berenson. Ma già negli anni Ottanta dell'Ottocento si trova traccia di questa pratica nell'Archivio storico degli Uffizi: allegate ad alcune lettere di privati che propongono la vendita di un oggetto d'arte in loro possesso, vi è la fotografia che lo riproduce. Esempi si trovano in Filza 1879 B f. 133, ASGF, Firenze (T70); Filza 1879 C f. 201, ASGF, Firenze.

<sup>534</sup> Le tre opere non appartenenti agli Uffizi saranno confermate nel catalogo del 1873, cfr. Alinari 1873, pp. 133-134, ma non saranno riconfermate in quello del 1881, tranne quello della Galleria Rinuccini qui inserito con la nuova ubicazione nella Galleria Corsini, Cfr. Alinari 1881, p. 165.

specificità nelle scelte che andrà stemperata a mano a mano nei decenni successivi. Difatti, già dal catalogo del 1873, risulta evidente l'adozione di un criterio più scientifico nella composizione del repertorio, fatto che manifesta anche una più precisa dichiarazione d'intenti: la sistematicità con cui progrediscono i cataloghi successivi è frutto sicuramente anche di una presa di coscienza maggiore da parte degli operatori per quanto riguarda le tecniche di ripresa e di stampa, sempre più stabili; consapevolezza che si ritrova anche nella compilazione degli elenchi. I cataloghi di vendita, dal 1873, si faranno sempre più estesi nel numero dei soggetti offerti al pubblico, nella prospettiva di una ricognizione fotografica ogni volta più esaustiva e davvero "generale" del patrimonio storico artistico delle città d'Italia.

Se da un punto di vista generale, è veritiero ciò che afferma Ferretti riguardo al fatto che «nella scelta e nella consacrazione di determinate opere [...], la fotografia non inventò molto», a mio avviso nel caso specifico del primo catalogo Alinari sono innegabili alcune specificità nelle scelte degli oggetti e dei soggetti che, seppur dettate dalla logica del capolavoro e del mercato, immettono in esso una porzione di patrimonio artistico pensato, filtrato secondo criteri non scontati e che la determinano come una loro individuale "versione" di ciò che non solo poteva essere meritevole di circolare in commercio, ma che era anche in grado, sul momento, di rispondere alle esigenze di gusto del pubblico.



**Figura 33** Carlo Dolci,  
*Adorazione dei magi*, 1649



## CAPITOLO 3

### *Fotografare il “fotografabile” nei musei fiorentini.*

#### **3.1 *Catalogo generale delle fotografie: tra pubblicità e vertigine del medium.***

In contro tendenza rispetto alla realtà dei fatti espressa dall'opinione che si era fatto Milliet viaggiando in Italia nel 1866, ossia che la disponibilità di riproduzioni fotografiche dei capolavori non fosse diffusa ovunque, gli espedienti editoriali adottati dai fotografi per presentare e promuovere i propri repertori fotografici, davano l'idea della presenza già esaustiva di soggetti artistici sul mercato: *Catalogo generale* era la formula impiegata dai Fratelli Alinari (1863,1835,1873), *Pinacoteca Universale* da Giacomo Brogi (1865).

In effetti, la capacità con cui la camera oscura riproduceva gli oggetti reali, la praticità e leggibilità delle immagini fotografiche e, non per ultimo, la loro economicità rispetto alle stampe da incisione, provocò subitaneamente una sorta di ebbrezza, di vertigine riguardo alle possibilità offerte dal nuovo medium. Come ha osservato Laure Boyer, negli anni Settanta le grandi firme misero in circolazione immense risorse fotografiche, inventando la nozione di catalogo generale fondato sull'idea di una fotografia informativa e documentaria, privilegiando la frontalità e l'oggettività<sup>535</sup>. A proposito dei Fratelli Alinari si è parlato, a ragione, di “vocazione enciclopedica”.<sup>536</sup>

---

<sup>535</sup> Cfr. Boyer 2004, p. 390.

<sup>536</sup> «Gli Alinari prosperarono grazie ad una sana gestione e ad un contesto storico favorevole, oltre alla loro vocazione enciclopedica che bene si addice alle aspirazioni del tempo», cfr. Heilbrun 2003, p. 68.

In verità, va precisato, il censimento sistematico dei patrimoni artistici, si svolse in maniera progressiva: tenendo il filtro sulla produzione Alinari si può individuare un'ascesa dal catalogo del 1873 con un totale di 2.794 soggetti, fino a raggiungere un apice in quello del 1887 con 4.060 soggetti<sup>537</sup>.

Come affermava André Malraux alla metà del secolo scorso: «La storia dell'arte è la storia di ciò che è stato fotografato»<sup>538</sup>, «è la storia di quello 'che è fotografabile', che in altre parole significa anche di quanto può divenire visibile e accessibile, fruibile a domicilio» ha esplicitato Tiziana Serena<sup>539</sup>. Alla luce di quanto rilevato nell'analisi dei primi eventi legati alla fotografia e il patrimonio dell'arte, si potrebbe dire che il "fotografabile"<sup>540</sup>, dipende da una serie di circostanze tutt'altro che secondarie rispetto all'indubbia potenzialità del mezzo fotografico a valicare limiti imposti fino a quel momento da altri mezzi tecnici di riproduzione. Le capacità intrinseche della fotografia si scontrarono nei fatti con problemi tecnici, burocratici, diplomatici, economici, di mercato e di gusto che uniti determinavano i limiti, seppur mobili, del fotografabile.

Nonostante la vertigine provocata dalla rivelazione dell'invenzione, come aveva dichiarato in maniera incoraggiante François Arago - «fino alla Luna, di cui si potrà tracciare tra breve la mappa fotografica» - alle Accademie, musei ed enti di tutela, servì un po' di tempo per attutire il colpo di una così eclatante invenzione e adeguarsi con regolamenti, strumenti, e disposizioni che davvero consentirono di impiegarla nei modi più opportuni e proficui.

---

<sup>537</sup> Tomassini 2003, pp. 199-203.

<sup>538</sup> Malraux 1947, p. 111.

<sup>539</sup> Serena 2014, p. 63.

<sup>540</sup> «E anch'io, come il miliardo di cinesi intorno a me, comincio a fotografare tutto il fotografabile. Salvo poi rendermi conto che non sto più guardando la Città Proibita, ma lo schermo del mio cellulare che la sta fotografando. E allora, confuso, smetto.» scrive Culicchia nel suo racconto di viaggio a Pechino, Cfr. Culicchia 2015, s.p.

Per quanto sia una definizione dei nostri giorni, il concetto di fotografabile resta piuttosto vago, come a racchiudere un tutto che non si sa se attenga a ciò che è visibile agli occhi o a ciò che è raggiungibile da parte dell'obiettivo.

Se controlliamo oggi nel dizionario, la definizione di fotografabile troviamo che questa è determinata da condizioni tecnico pratiche: «fotografabile agg. [der. di fotografare]. – Che si può fotografare, che si presta ad essere fotografato: questo aspetto del paesaggio, per la posizione del sole, non è fotografabile che nelle prime ore del mattino.» Cfr. < <http://www.treccani.it/vocabolario/fotografabile/>> 20.05.2017.

Il fotografabile, nell'Ottocento, era a nostro avviso un ambito ben più complesso e determinato non soltanto da fattori tecnologici.

In buona sostanza, ciò che s'intende affermare è che: il fotografabile non è indipendente da una serie di contingenze e necessità del contesto, motivo per cui ciò che è fotografabile in potenza non necessariamente coincide con ciò che viene poi di fatto fotografato; l'apparente carattere di universalità indotto dalla fotografia nella possibilità di poter realizzare, ma anche possedere, un'immagine di qualunque oggetto, si manifesta inizialmente come una sorta di ebbrezza quando in verità è smorzato da fluidi confini, determinati non solo dal mezzo in sé ma da fattori paralleli che variano nei tempi e nei contesti.

Difatti, a dispetto dell'aspirazione onnicomprensiva annunciata dai titoli dei primi cataloghi commerciali, le prime selezioni delle collezioni portarono a una riduzione del *corpus* di soggetti rispetto a quanto aveva fatto la tradizione incisoria<sup>541</sup>. Pertanto, viene da ricondurre la nomenclatura altisonante dei cataloghi, più che altro a un'idea insita ma non ancora fattiva della fotografia, che ben si prestava a pubblicizzare le immagini che smerciavano<sup>542</sup>.

Tuttavia, per quanto numericamente limitato sia stato il primo impatto dei fotografi sul patrimonio pittorico e per quanto le aspirazioni delle attività fotografiche fossero di natura commerciale, ciò non toglie che i fotografi delle origini, con operazioni primarie come quella dei Fratelli Alinari sulla quadreria degli Uffizi, misero in atto anche un'intrinseca azione critica nei confronti del patrimonio, per quanto inconsapevole, nel porre in circolazione sul mercato della fotografia, la prima *suite* di riproduzioni fotografiche delle collezioni di dipinti tra le più note di sempre; iniziando così ad affermare alcune caratteristiche della fotografia come atto sociale e culturale.

---

<sup>541</sup> Facendo anche solo un computo numerico, le incisioni presenti nei volumi editi dall'editore Batelli che illustravano la galleria degli Uffizi erano in totale 270 rami incisi da quadri rispetto ai settanta tratti dagli originali nel primo catalogo Alinari. Cfr. *Storia della pittura 1841-1867*.

<sup>542</sup> Si legge nella prefazione al catalogo commerciale di Philpot: «Giovanni Brampton Philpot ha creduto di far cosa grata agli Amatori e agli Artisti col dare pubblicità per mezzo della fotografia ai più distinti capolavori che si trovano nella collezione dei Disegni originali degli antichi maestri» cfr., Philpot 1865, s.p.

Con "dare pubblicità", s'intende probabilmente di "rendere pubblico" e non di "far conoscere a scopi commerciali", come si evince dai vocabolari dell'epoca: «Pubblicità, publicitate e Publicitate. Astratto di Pubblico Segner. Crist. Instr. Pare a voi, che questi medesimi sieno argomento proporzionato alla lingua d'una femmina e alla pubblicità d'un teatro?. Pubblico e Pubblico. [...] 7. Pubblico, per Noto, Manifesto, che come fama pubblica divulga, egli è già là che null'altro il precorre.» Cfr. Manuzzi 1863, p. 610.

### 3.2 *Campagne fotografiche nelle gallerie: legittimazione di un sistema in atto (1867).*

Nel decennio che intercorse tra la fine degli anni Cinquanta e Sessanta, s'instaurò un sistema di accesso nelle gallerie d'Italia che, dopo una serie di frammentati accorgimenti presi dai direttori nei confronti delle attività dei fotografi, fu regolamentato su scala nazionale da una circolare del Ministero della Pubblica Istruzione nel 1867.

Si è visto che i Fratelli Alinari poterono condurre una campagna di un anno nelle gallerie grazie al permesso concesso dalla direzione delle regie gallerie nel luglio del 1860, e in effetti fino al regolamento ministeriale dell'ottobre del 1867, fu tramite richieste puntuali e altrettanto specifici permessi che fotografi di varia provenienza poterono esercitare nei musei fiorentini ma anche nelle chiese e palazzi della città, facendo domanda di volta in volta all'ente preposto alla conservazione della collezione o monumento, ovvero dalla direzione delle gallerie fiorentine al Ministero della Pubblica Istruzione<sup>543</sup>.

L'analisi del *corpus* di documenti rinvenuti nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, consente, almeno in parte, di definire quel sistema economico, sociale e culturale che prese forma nella realtà dei musei e divenne parte attiva della loro vita, mutando profondamente nel tempo la diffusione, percezione e ricezione delle opere d'arte, o meglio della loro immagine riprodotta.

Prima della diffusione del regolamento nazionale, i fotografi si rivolgevano direttamente alle singole istituzioni, le quali mediavano la risposta attraverso il Ministero della Pubblica Istruzione che a Firenze, dal 1859, si era sostituito a quello delle Finanze per la tutela della Galleria delle Statue<sup>544</sup>.

---

<sup>543</sup> Per gli studi di ambito fiorentino, un testo dedicato all'indagine sui permessi dei fotografi nei musei è quello di Chiara Migliorini sull'Accademia di Belle Arti, cfr. Migliorini 1994. È sulla scia di questo articolo che si è ritenuto importante condurre uno spoglio sistematico dell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine alla ricerca delle richieste di ingresso dei fotografi, per comprendere a fondo il rapporto che si instaurò tra questi ultimi e le istituzioni museali. Pertanto, la ricerca documentale si è concentrata nel periodo che va dal 1855 al 1880, su circa 300 fascicoli, allo scopo di rintracciare notizie sui rapporti tra fotografi e musei. Gran parte di questi documenti risultano a tutt'oggi inediti.

<sup>544</sup> Cfr. Filza 1859 f. 40, ASGF, Firenze. In un primo momento, non sapendo come comportarsi, fu applicato ai fotografi il regolamento impartito ai copisti tout court: nel marzo del 1860 il Ministero della Pubblica Istruzione chiede al direttore della Galleria Palatina di riferirgli la quantità precisa di copisti presenti nella galleria di Pitti. Il direttore della galleria risponde che il numero è relativo a ciascuna sala per cui inserisce nella lettera una piantina numerata delle sale con l'elenco di ciascuna sala e il numero

Nel luglio del 1867, a Giacomo Brogi fu vietato di fotografare i dipinti nella galleria degli Uffizi<sup>545</sup>: così com'era avvenuto al Musée du Louvre l'anno precedente, nel 1867 furono vietate le riprese fotografiche dai dipinti originali. Tuttavia, la direzione concesse, sia a Brogi che a Alinari, di riprodurre disegni degli antichi maestri ma in numero limitato, continuando a vietare la riproduzione dei dipinti a chiunque.

La volontà del ministro fu di non creare un precedente, sia per l'incolumità dei quadri, che verrebbe messa a rischio se si iniziasse a staccarli dalle pareti per metterli in condizione di luce migliore, sia perché vista l'ampia richiesta da parte dei fotografi, se a tutti fosse concesso il benessere, riempirebbero la galleria con «danno irreparabile di molti artisti che vivono in sul copiare»<sup>546</sup>.

Il 21 settembre dello stesso anno Brogi scrive direttamente al ministro della Pubblica Istruzione chiedendo di poter arricchire la sua raccolta fotografica con le stampe della Regia Galleria nonché di ritrarre anche gli affreschi di San Marco e gli oggetti d'arte della Certosa di Val d'Ema<sup>547</sup>.

In questo decennio, Brogi e Alinari non sono gli unici stabilimenti a praticare la fotografia nelle gallerie fiorentine: le richieste sono numerose e tra queste abbiamo ritrovato quelle di fotografi minori come Enrico Andreotti<sup>548</sup>, Paganori<sup>549</sup>, ma anche di

---

corrispondente di copisti che può ospitare e specifica i comportamenti opportuni da mantenere durante l'attività, vedi Lettera ms., 11 marzo 1860, Filza 1860 f. 19, ASGF, Firenze. A questo scambio segue la promulgazione da parte del Ministero di un univoco regolamento per i "copiatori", cfr. Cosimo Ridolfi Ministro della Pubblica Istruzione, *Regolamento per i copiatori delle pubbliche Gallerie di Firenze*, lettera ms., Filza 1860 f. 19, ASGF, Firenze. T2

Ci furono degli scambi anche tra le varie soprintendenze del paese o le Accademie per confrontarsi sui comportamenti da tenere nei confronti prima dei copisti e dei fotografi, le cui richieste si fecero sempre più numerose e insistenti. Nel 1863 il Municipio di Torino interpellò l'Accademia di Belle Arti a proposito dei copiatori nelle pubbliche gallerie, cfr. Lettera ms., 13 marzo 1860, Filza 1863 A f. 48, ASABA, Firenze.

<sup>545</sup> Ministero della pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie*, 27 luglio 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 83, ASGF, Firenze. T30

<sup>546</sup> *Ibidem*.

<sup>547</sup> Giacomo Brogi, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, Lettera ms., 21 settembre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

<sup>548</sup> Una richiesta del fotografo Andreotti per fotografare i disegni degli antichi maestri è del 1865. Cfr. Direttore R.R. Gallerie, *al sig. Enrico Andreotti fotografo*, lettera ms., 27 marzo 1865, Filza 1865 A f. 29, ASGF, Firenze. T13

<sup>549</sup> Una richiesta di Paganori per delle riprese fotografiche in galleria si trova in una lettera del 1876. Cfr. Paganori, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 1 giugno 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 77, ASGF, Firenze. T55

fotografi stranieri che esercitavano a Firenze, oppure provenienti da altre parti d'Italia come Adolphe Bernoud<sup>550</sup>, Adolphe Braun (di cui tratteremo in seguito), Giorgio Sommer<sup>551</sup> e Robert Rive<sup>552</sup>, che invia dalla Francia il suo operatore Marmand, prima per fotografare i disegni degli antichi maestri e, circa dieci anni dopo, i dipinti delle gallerie<sup>553</sup>.

Il 14 ottobre 1867 arrivò la circolare ministeriale che stabilendo un decalogo in cui erano fissati gli obblighi e le accortezze che i fotografi dovevano osservare durante la loro attività nelle sale dei musei, di fatto aboliva il divieto imposto dai direttori: tra i punti salienti vi era il divieto di spostare i dipinti, quello di «far traffico delle fotografie nelle gallerie» e l'obbligo di recapitare doppia copia di ogni fotografia, una all'ente conservatore e una al Ministero<sup>554</sup>. In verità, già nel 1860 era stato stabilito internamente alle gallerie fiorentine, l'obbligo di deposito della stampa fotografica di ogni soggetto ritratto<sup>555</sup>, mentre la possibilità o meno di staccare i quadri dalle pareti per sistemarli in

---

<sup>550</sup> La richiesta di Alphonse Bernoud risalgono al 1873 per il Museo Nazionale, cfr. Alphonse Bernoud e Gustavo Matucci, *al direttore delle regie gallerie*, Firenze 23 giugno 1873, lettera ms., Filza 1873 C f. 14, ASGF, Firenze. T51

<sup>551</sup> Giorgio Sommer fece richiesta nel 1878 per fotografare alcune sculture delle regie gallerie. Cfr. Giorgio Sommer, *al Direttore delle regie gallerie*, Firenze 16 luglio 1878, lettera ms., Filza 1878 B f. 119, ASGF, Firenze. T66

<sup>552</sup> Robert Rive, attivo a Napoli, fece richiesta nel 1879, sia per fare delle riprese nei musei, sia perché gli fosse concesso di vendere le sue fotografie presso la galleria fiorentina. Cfr. Robert Rive, *al Direttore delle regie gallerie*, Napoli 19 novembre 1879, lettera ms., Filza 1879 C f. 263, ASGF, Firenze. T71

<sup>553</sup> Come scriveva John Charles Robinson che pubblicando, ma senza illustrazioni il catalogo dei disegni di Raffaello e Michelangelo ad Oxford, diceva a proposito delle fotografie dei disegni degli antichi maestri: "may now be multiplied virtually without limit" in Robinson 1870, p. X citato in Levi 2010, p. 26. +

<sup>554</sup> Riportiamo di seguito il regolamento completo: «1. Che la durata del permesso sia a tempo determinato; 2 che non si possa copiare se non nelle ore in cui la Galleria è aperta al pubblico; 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 sia rimessa a questo Ministero; 5. Che sia vietato di far traffico delle fotografie entro il locale della Galleria; 6. Che non si conceda il permesso se l'ingombro delle macchine od altro, togliesse agio e comodità ai visitatori della Galleria». Cfr. Lettera ms., Filza 1869 f. 34, ASABA, Firenze, trascritto in Migliorini, 1994 pp. 46-47. Il medesimo si trova anche nelle carte degli Uffizi cfr. Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze.

<sup>555</sup> "Alinari fratelli fotografi ottengono il permesso per un anno e non più oltre per riprodurre in fotografia i principali quadri delle R. R. Gallerie", trascritto in Quintavalle/Maffioli 2003 p. 31; un altro esempio è dato dalla richiesta del fotografo francese Alphonse Bernoud all'Accademia per fotografare l'affresco di Andrea del Sarto in San Salvi nel 1862, a cui la direzione risponde avallando la richiesta purché il fotografo depositi presso il museo un esemplare delle fotografie, cfr. Filza 1862 f. 36, ASABA, Firenze, cfr. Migliorini 1994, p. 46.

una posa più efficace, è una problematica non affatto marginale, se si pensa alle difficoltà tecnico pratiche dell'epoca: alcuni trattati, ad esempio, suggerivano di derivare l'inquadratura dall'estetica pittorica, raccomandavano che la ripresa fosse frontale, che la camera fosse posizionata a metà altezza rispetto all'oggetto da riprodurre e che la distanza corrispondesse al doppio dell'altezza dell'oggetto<sup>556</sup>.

Nonostante fosse imposto il divieto di smerciare fotografie nelle sale dei musei, le carte dell'archivio testimoniano di un vero e proprio commercio da parte dei custodi a Firenze: a tal proposito è con grande indignazione che un gruppo di editori fiorentini, nonché concessionari di raccolte fotografiche, nel 1876 si rivolge al direttore delle gallerie dichiarando intollerabile questa attività da parte di chi «paga le tasse imposte per la vendita di fotografie e vive in gran parte di quel guadagno»<sup>557</sup>. Peraltro, il riferimento alla vendita delle fotografie come fonte primaria di guadagno, ci dà la misura di quanto a quest'altezza cronologica fosse già diffuso il loro commercio.

Due anni dopo l'istanza viene riproposta dai medesimi soggetti<sup>558</sup> e la disputa si conclude nel marzo del 1879, quando il direttore delle gallerie acconsente alla vendita di fotografie e guide delle opere d'arte, purché non si allestiscano spazi espositivi che occupino posto nelle gallerie o che «generi un commercio non conveniente»<sup>559</sup>.

---

<sup>556</sup> Vogel 1876, p. 138, citato in Miraglia 1979, p. 45. Oltre a questo, la strumentazione ottica stessa poneva limiti e possibilità precise: non esistendo ancora obiettivi specifici come grandangoli o teleobiettivi, la focale detta normale permetteva un'apertura di campo di soli 60°. Erano gli stessi direttori delle gallerie ad essere inizialmente reticenti nei confronti delle pratiche fotografiche che a loro avviso comportavano dei rischi soprattutto per l'incolumità delle opere: già nel 1857 il presidente dell'Accademia di Belle Arti di Milano aveva posto certi dubbi al collega fiorentino rispetto alle modalità con cui concedere gli ingressi, perplessità ben fondate se si pensa che «molti manuali consigliavano di riprendere [i dipinti] solo dopo il lavaggio e di verniciarli e ravvivare i colori». Questo passo citato da Migliorini 1994, p. 45 è tratto da Spalletti 1979, p. 434; mentre la corrispondenza tra i due presidenti delle accademie è Lettera ms., Filza 1857 f. 97, ASABA, Firenze, in Migliorini 1994, p. 45.

<sup>557</sup> I firmatari della lettera del 13 ottobre 1876, sono gli editori inglesi Flor & Findel, Pietro Slusia (?), Clemente Del Vecchio (?) e Egidio Giannini, cfr. Flor e Findel, Pietro Slusia, Clemente Del Vecchio, Egidio Giannini, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 30 ottobre 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 117, ASGF, Firenze. T57

Flor & Findel era una libreria inglese e tedesca con sede in Lungarno Acciaiuoli, vendeva oltre a libri, cartoleria e abbonamenti a giornali inglesi e tedeschi, anche stampe e fotografie, cfr. Guida scientifica 1873.

<sup>558</sup> Flor & Findel, *al Direttore delle regie gallerie*, 8 aprile 1878, lettera ms., Filza 1878 A f. 73, ASGF, Firenze. T65

<sup>559</sup> Direzione delle regie Gallerie, *Al sig. Ispettore delle R.R. Gallerie*, lettera ms., Firenze 5 marzo 1879, Filza 1879 B f. 80, ASGF, Firenze. T68

Alle limitazioni strumentali e arbitrarie dei direttori dei musei, si opponeva però un grande vantaggio consistente nella possibilità di riprodurre tutti i dipinti delle gallerie fiorentine, inclusi i quadri di autori viventi. Il dubbio sulla possibilità di accordare il permesso di poter fotografare opere di artisti viventi, era stato sollevato in uno scambio tra la presidenza dell'Accademia e il Ministero nel febbraio del 1867, nel quale si faceva riferimento a una vicenda avvenuta quattro anni prima, quando il cavalier Stefano Ussi<sup>560</sup> nel lasciare il suo quadro sulla *Cacciata del duca di Atene* a Firenze, aveva fatto esplicita richiesta di essere il solo a poter trarne copia<sup>561</sup>. Il Ministero aveva risposto che: «Trattandosi oggimai di proprietà governativa di quadro posto in pubblica galleria, ove si deve lasciar ampia libertà di studi ed anche di copia per quelli artisti inferiori che vivono in sul copiare [...] prego la S. V. conservando i diritti acquistati dallo Stato di lasciar libero, a pubblica utilità il copiare nella galleria moderna i quadri di autori viventi»<sup>562</sup>. Un documento di poco successivo, trattando sempre di fotografia di opere d'artisti viventi, conferma la posizione del Ministero per cui la galleria doveva attenersi ai regolamenti interni; pertanto il divieto di riproduzione era applicato solo nel caso in cui l'autore dei quadri si fosse riservato la facoltà esclusiva di trarne copia fotografica<sup>563</sup>.

L'azione del Ministero in favore delle attività dei fotografi, proprio nell'autunno del 1867, non risulta casuale se si pensa a quanto era stato stabilito a Parigi durante l'Esposizione Universale dello stesso anno: qui fu stipulata una convenzione promossa da Henry Cole<sup>564</sup>, direttore del South Kensington Museum di Londra, durante l'Esposizione Universale di Parigi nel 1867: *l'International Convention for Promoting Universal Reproduction of Works of Arts* che invitava fortemente allo scambio di “copie di oggetti” tra le collezioni europee, fu senza dubbio una spinta verso la produzione e la

---

<sup>560</sup> Stefano Ussi (Firenze 1833- Ivi 1901) pittore di storia. Il dipinto della *Cacciata del duca di Atene*, oggi è conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

<sup>561</sup> Lettera ms., 1867 Filza 56 f. 2, ASABA, Firenze.

<sup>562</sup> Ibidem.

<sup>563</sup> Lettera ms., 1867 Filza 56 f. 46, ASABA, Firenze.

<sup>564</sup> Henry Cole (1808-1882). Direttore del South Kensington Museum di Londra dal 1857 al 1873. Cf. Bonython/Burton 2003; Bonython 1985.



condivisione delle riproduzioni d'arte<sup>565</sup>, e gioco forza favoriva la pratica della fotografia nei musei a livello internazionale.

Concedendoci una *liaison* non storica ma di significato, potremmo leggere la convenzione Cole come un ulteriore passo in avanti rispetto all'idea di condivisione e fruizione del patrimonio che era scaturita dalla sottoscrizione firmata dai rappresentanti dei governi al Congresso di Vienna, in merito alla restituzione delle opere confiscate durante le campagne napoleoniche.

Nel 1815, consapevoli del valore simbolico e politico che avrebbero avuto le restituzioni dei beni che Napoleone aveva sottratto in ingenti quantità trattandoli come trofei di guerra, fu stabilito che le opere, una volta tornate al paese di origine, sarebbero state esposte al pubblico; fu così che con la Restaurazione, i governi accettarono l'idea dell'opera d'arte come "bene pubblico"<sup>566</sup>. Si può pertanto intravedere tra l'imporsi a livello internazionale dell'idea di fruizione pubblica delle opere dopo il 1815 e la stipula di una convenzione che invitava a "liberalizzare" lo scambio di copie dei patrimoni nel 1867, una sorta di *file rouge* nella mentalità dell'epoca, in cui la fotografia irrompe e diventa partecipe della messa in circolazione di queste immagini, spezzando i confini e i limiti del tempo, nel godimento sempre più diffuso dei patrimoni delle nazioni.

Tracce degli effetti della convenzione Cole emergono nelle carte fiorentine già nel dicembre del 1867, quando la Legazione di Prussia richiede al direttore delle Gallerie Aurelio Gotti, di concedere il permesso per riprese fotografiche nelle gallerie alla Società Fotografica di Berlino (Photographische Gesellschaft Berlin, 1862-1927). La Legazione specifica che lo stabilimento berlinese possiede un metodo innovativo per la ripresa dei dipinti, di fronte al quale già si sono "arrese" le gallerie di Berlino e Londra<sup>567</sup>. Di seguito riportiamo la trascrizione della prima risposta del direttore delle gallerie al Ministro della Pubblica Istruzione che intercesse in favore della Società fotografica di Berlino; i

---

<sup>565</sup> Bilbey/Trusted 2010, p. 466.

<sup>566</sup> In Francia si pose anche la questione se le opere restituite, e quindi divise e sparse nei paesi, avrebbero continuato a produrre i vantaggi che potevano esercitare se fossero rimaste concentrate al Louvre. Capano 2000, p. 112.

<sup>567</sup> Ministro di Prussia, a Aurelio Gotti direttore delle regie gallerie, Firenze 21 dicembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 125, ASGF, Firenze. T33

contenuti della lettera evidenziano alcune peculiarità delle politiche museali dell'epoca in merito alla conservazione e copia delle opere:

«Se non si trattasse di favorire il Governo di S. M. il Re di Prussia avrei davvero consigliato codesto Ministero a non allontanarsi dalle condizioni stabilite col regolamento per riprodurre in fotografia le opere d'arte delle nostre Gallerie, che noi rimettevamo con Nota del 14 ottobre scorso, sia perché il regolamento è presso a poco uguale, [ill.], a quanto si pratica in altre Pinacoteche d'Europa [...], sia infine per i lamenti che si fanno dai [ill.] artisti che in Firenze disgraziatamente traggono la loro sussistenza dalla copia degli antichi dipinti. Ho detto disgraziatamente perché vorrei che i nostri capolavori servissero solo all'istruzione e non ad un ramo di commercio, a cui per lo più si addicono coloro che non hanno modo di riuscire abili sull'arte della pittura. Con queste brevi considerazioni che mi sono permesso di fare non intendo di rimuovere Codesto R. Ministero dal secondare il desiderio di S. E. il Barone [...]. Qualora il R. Ministero lo credesse utile proporrei che fosse invitata fin d'ora la Società fotografica di Berlino a fare una nota dei quadri che intende riprendere in fotografia e questa Direzione si farà in dovere di indicarle quali sarebbero quelli che potrebbero rimuoversi»<sup>568</sup>.

Il tono diplomatico con cui il direttore consiglia un occhio di riguardo nei confronti del delegato prussiano in modo da “favorire” il governo straniero rientra in quel clima di collaborazione e scambio che si era instaurato dopo la convenzione. Il direttore fa anche riferimento al regolamento diffuso in ottobre, considerandolo speculare a quello delle altre pinacoteche d'Europa, che sono in contatto tra loro in un continuo confronto in merito alle norme di gestione e conservazione dei reciproci patrimoni. Non meno importante in questa sede è evidenziare la duplice opinione del conservatore sulla pratica della copia: un'opinione sfavorevole che vede i copiatori come dei pittori mancati e disdegna l'impiego dei capolavori a fini commerciali; l'annosa questione dell'opera d'arte come capolavoro dell'ingegno dell'artista e pertanto al di fuori delle

---

<sup>568</sup> Direttore delle regie gallerie, *replica alla Legazione di Prussia*, 28 dicembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 125, ASGF, Firenze. T33

logiche di mercato, emerge bilanciata da un concetto tipico dell'epoca risorgimentale, quello della funzione didattica dell'opera d'arte<sup>569</sup>.

L'eccezione fatta dal direttore nei confronti dello stabilimento berlinese, solleva una polemica da parte dei Fratelli Alinari che chiedono a ragion veduta che gli sia concesso un nuovo ingresso in galleria, negato dalla direzione esigendo di attenersi al regolamento ministeriale<sup>570</sup>. Con l'implicita applicazione della convenzione Cole, s'instaura perciò un doppio livello nell'accoglienza dei fotografi nelle gallerie: se agli stabilimenti stranieri, supportati dai propri governi, sono concesse delle eccezioni, i fotografi locali (non è chiaro se si riferisce a fotografi italiani o che operano stanzialmente in Italia) devono attenersi strettamente al regolamento emanato nell'ottobre del 1867.

Passerà un decennio prima che il Ministero emani una nuova circolare riguardo alle fotografie di monumenti e oggetti d'arte: promulgata nel giugno del 1876, non farà che ribadire l'obbligo di deposito di due copie di ciascuna fotografia, «affinché gli istituti traggano qualche vantaggio da tali concessioni»<sup>571</sup>.

Paul trascorse il 1867 a Parigi, da dove ripartì l'anno seguente per il suo secondo viaggio di formazione: anche nella capitale della fotografia il 1867 è un anno importante, non solo per il successo che in generale ottenne durante l'Esposizione ma anche perché segna il principio della collaborazione tra Adolphe Braun e il critico d'arte Paul de Saint Victor, che per oltre un decennio (fino alla sua morte nel 1881) guiderà la Maison nella selezione dei patrimoni artistici in tutta Europa, iniziando proprio da Firenze.

---

<sup>569</sup> Rispetto all'utilità della fotografia per gli artisti, si era espresso precocemente Pietro Selvatico Estense già nel 1852, proponendo poi nel 1875 una serie di riforme da attuare nelle Accademie. I testi citati sono: Selvatico 1852; Selvatico 1875, cfr. Migliorini 1994, p. 43. Sulla vicenda di Selvatico e la fotografia si veda anche Serena 1999.

<sup>570</sup> Direzione delle regie gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, 3 aprile 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 50, ASGF, Firenze; Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 12 aprile 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 50, ASGF, Firenze. T50

<sup>571</sup> Ministero della Pubblica Istruzione Roma, *Circolare del 23 giugno 1876*, lettera ms., Filza 1876 A f. 84, ASGF, Firenze. T56

Questa lettera si tratta anche della prima traccia documentaria su Brogi che abbiamo rinvenuto nell'archivio degli Uffizi.

Così, mentre Braun si preparava a svolgere le prime campagne sui disegni degli Uffizi, i Fratelli Alinari avanzavano una richiesta con il proposito di ampliare l'offerta commerciale sui dipinti originali delle gallerie fiorentine nel 1867<sup>572</sup>.

È in questo carteggio che emerge la volontà del Ministero di adeguare la realtà fiorentina a quella di altre città del Regno, disciplinando gli ingressi dei fotografi nelle pubbliche gallerie:

«Ho creduto di dover prendere una determinazione che fosse conforme a quanto si pratica negli altri Musei del regno, perché non si può vietare in Firenze quello che in Napoli, in Venezia, in Milano è permesso. Autorizzo adunque la S. V. al concedere tali permessi sotto le seguenti condizioni:

1. che la durata del permesso sia a tempo determinato;
2. che non si possa copiare se non nelle ore in cui la Galleria è aperta al pubblico;
3. che in nessun caso e per nessun motivo sia mai 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 sia rimessa a questo Ministero;
5. che sia vietato di far traffico delle fotografie entro il locale della Galleria;
6. che non si conceda il permesso se l'ingombro delle macchine od altro togliesse agio e comodità ai visitatori delle gallerie.»<sup>573</sup>.

Si tratta del regolamento ministeriale del 14 ottobre, di cui si è già accennato in precedenza, che pur formalizzando giuridicamente le attività fotografiche nei musei a livello nazionale, non fa che legittimare un sistema già in essere a Firenze, seppur con concessioni e divieti discontinui da parte della direzione delle gallerie.

Difatti, alcune delle regole stabilite dalla circolare del Ministro, erano state stabilite da tempo nelle regie gallerie fiorentine, come emerge dalla documentazione sulla richiesta Alinari del luglio del 1860. Si legge, infatti, nella lettera del direttore Tabarrini: «Presi gli ordini del Governatore Generale delle province di Toscana, concede ai Fratelli Alinari il permesso da loro domandato, da durare un anno e non più oltre, e con queste

---

<sup>572</sup> Fratelli Alinari, *all'Ill.mo sig. Ministro della Pubblica Istruzione*, lettera ms., 3 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

<sup>573</sup> Ministero della Pubblica Istruzione, *Al signor Direttore delle RR. Gallerie di Firenze*, lettera ms., 14 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

condizioni, ch'essi lascino alla Galleria una copia di ciascun quadro che riprodurranno; che usino nell'opera loro tutte quelle cautele che il I. di Direttore delle Gallerie crederà di stabilire per tutelare la conservazione dei quadri, che non arrechino ingombro co' loro arnesi nelle sale delle Gallerie dove stanno i copiatori a lavorare, e che finalmente siano a loro carico la spesa che occorreranno per togliere dal loro posto e rimettere i quadri»<sup>574</sup>.

Era dunque già pratica diffusa quella di depositare per obbligo la copia di ogni fotografia eseguita delle collezioni, anche se è evidente nel 1860 una maggiore tolleranza nei confronti degli spostamenti del distacco dei quadri dalle pareti, fatto che verrà insistentemente vietato a partire dalla circolare del 1867 con il regolamento nazionale.

Il carteggio che documenta il parere del Ministero, accolto poi dal Direttore delle gallerie<sup>575</sup>, conserva anche una richiesta da parte di Giacomo Brogi per fotografare una selezione di stampe possedute dalla regia galleria e dall'Accademia di Belle Arti per arricchire il numero dei soggetti della sua collezione già disponibile sul mercato, oltre a domandare lo stesso permesso per gli affreschi di San Marco e gli oggetti d'arte che si trovavano nella Certosa in Val d'Ema<sup>576</sup>.

A fianco della richiesta di Brogi c'è quella della ditta Alinari, che avanzando la domanda di entrare nuovamente nelle gallerie, allega una lunga nota in cui sono elencati i dipinti che i fotografi hanno selezionato: questa nuova campagna fotografica si presenta come quell'aggiornamento dell'offerta commerciale che verrà presentato poi nel catalogo del 1873, il terzo catalogo generale.

---

<sup>574</sup> Direttore interno Tabarrini, *Direzione della Pubblica Istruzione al Direttore delle R.R. Gallerie*, lettera ms., 25 luglio 1860, Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze. T3

<sup>575</sup> Si legge, infatti, la missiva del direttore delle gallerie all'Ispettore Chiavacci della Galleria Palatina, sulla scia di quanto affermato dal Ministro: «Il Ministero della Pubblica Istruzione crede utile di prendere una determinazione che fosse conforme a quanto si pratica negli altri Musei del Regno relativamente all'accordare permessi di riproduzione in fotografia i capi d'arte di queste Gallerie finché non si può vietare in Firenze quello che in Napoli, Venezia e Milano è permesso. Vuole però che tal concessione venga subordinata alle condizioni seguenti. Vedi la Ministeriale del 14 ottobre 1867.

Il Sottoscritto si è creduto in dovere di rendere di ciò informato la S. V. Ill.ma onde sappia come deve regolarsi nel caso le vengano richiesti i permessi.». Cfr. Direttore della Galleria, *al Signore Egisto Chiavacci Ispettore della Galleria Palatina*, lettera ms., 30 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

<sup>576</sup> Giacomo Brogi, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, Lettera ms., 21 settembre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Di pochi soggetti è la lista degli Uffizi, mentre vasta è quella su Pitti e sull'Accademia: solo nove i dipinti della regia Galleria, mentre ben novanta risultano quelli della Palatina e cinquantasei dall'Accademia<sup>577</sup>.

Nella nota Alinari sulla Galleria Palatina primeggia Andrea del Sarto con sedici opere attribuite da fotografare, seguito da Raffaello con undici dipinti, Carlo Dolci con sette, fra Bartolomeo con cinque, e Tiziano, Ghirlandaio e Salvator Rosa con tre.

Con due soggetti vi sono poi rappresentati: Botticelli, Rubens, Van Dyck, Franco Albani e Guido Reni<sup>578</sup>; i fotografi si concentrano dunque sulla documentazione della pittura italiana e dei maggiori autori stranieri del Quattro e Cinquecento.

Dei dipinti dell'Accademia, invece, la più parte è rappresentata dall'opera di Giotto con ventitre soggetti, a cui seguono otto di Andrea del Sarto, cinque opere del Perugino, due opere per Fra Bartolomeo e Filippo Lippi<sup>579</sup>. La presenza cospicua di soggetti giotteschi sono le formelle dell'armadio della sacrestia di Santa Croce, oggi attribuito a Taddeo Gaddi, le cui ante furono trasportate nel deposito di San Marco dopo la soppressione del convento francescano nel 1810: qui le formelle furono smembrate e trasferite alla Accademia di Belle Arti nel 1814 dove furono esposte<sup>580</sup>. I dipinti erano stati attribuiti a Giotto sin dall'anonimo Magliabechiano (1537-1542) e in seguito dai successivi storiografi, ancora nel volume illustrato con incisioni delle opere dell'Accademia del 1845, sono inserite solo le dodici storie della vita di Cristo e attribuite a Giotto; dato che prima di approdare nelle raccolte dell'Accademia le formelle si trovavano nella Sacrestia

---

<sup>577</sup> Fratelli Alinari, *all'Ill.mo sig. Ministro della Pubblica Istruzione*, lettera ms., 3 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

<sup>578</sup> In elenco vi sono poi un'opera per ogni seguente artista: Bronzino, Murillo, Rembrandt, Ludovico Cardi, Allori, Franceschini, Sustennant, Michelangelo, Leonardo, Correggio, Pietro Vannucci, Giulio Romano, Velasquez, Baroccio, Fra Filippo Lippi, Gerolamo Genga, Filippino Lippi, Lorenzo Credi, Luca Signorelli, Albertinelli, Pollajolo, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Beato Angelico, Pontormo. Ibidem.

<sup>579</sup> Con un dipinto sono poi rappresentati: Gentile da Fabriano, Agnolo Gaddi, Beato Angelico, Botticelli, Pesellino, Domenico Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Raffaello del Garbo, Pontormo, Bronzino, Carlo Dolci, Santi di Tito. Ibidem.

<sup>580</sup> Elenco dei soggetti citati in elenco che compariranno poi in catalogo suddivisi tra Dieci piccole storia della vita di San Francesco e Dodici piccole storie della vita di Gesù: San Francesco, Innocenzo III, Innocenzo III, San Francesco ai monaci, Sette monaci francescani, San Francesco che fa da diacono nella messa di Natale, San Francesco che apparisce nel Capitolo di Arles, Le stimmate di San Francesco, Funerali del Corpo di San Francesco; Visitazione, Nascita di Gesù, Adorazione dei Magi, Presentazione al tempio, Gesù in mezzo ai dottori, Battesimo di Gesù, Trasfigurazione, Cena, Gesù Cristo sulla Croce, Resurrezione, Gesù che apparisce alla Maddalena, Gesù che fa toccare le piaghe a San Tommaso. Ibidem

di Santa Croce, si può ritenere probabile che non fossero state oggetto di traduzione incisoria e che dunque queste fotografie Alinari siano la prima riproduzione dei piccoli dipinti.

Furono Cavalcaselle e Crowe i primi a mettere in dubbio l'attribuzione e accostarli invece al Gaddi<sup>581</sup> e l'attribuzione ancora giottesca nel catalogo Alinari edito nel 1873 denota il mancato aggiornamento dei fotografi sul dibattito attributivo nel caso specifico, cosa che tuttavia non stupisce dato che se la prima edizione della *New History of Paintings* uscì nel 1864, la sua traduzione italiana, fu edita a Firenze soltanto dal 1875. Dei dipinti esposti all'epoca in galleria dunque non compaiono opere anteriori a quelle di Agnolo Gaddi, di cui è fotografata la Vergine con Gesù e Santi<sup>582</sup>, concentrandosi di fatto su dipinti del Quattrocento fiorentino e in minima parte del Cinquecento.

È dunque questa campagna fotografia a mettere in circolazione uno dei primi *abrégé* di pittura medievale, tratta dalla collezione che per gli storici ancora oggi riveste il ruolo di “manuale di storia dell'arte fiorentina dal Duecento al Tardogotico”, e che proprio sulla metà dell'Ottocento era stata oggetto di una prima sistemazione cronologica, nel 1841 con Antonio Ramirez de Montalvo, e di un testo, nel 1873, fondamentale per la storia del museo, la *Notizia storica* di Jacopo Cavallucci<sup>583</sup>.

Di fatto questa estesa ricognizione fotografica all'interno delle regie gallerie, andrà ad arricchire l'offerta commerciale dello stabilimento Alinari così come nel terzo catalogo generale del 1873, in cui vennero incrementati i soggetti di tre volte rispetto a quello del 1865, ovvero 2.794 soggetti per un totale di 4.800 lastre negative dei vari formati, era

---

<sup>581</sup> Cfr. Cavalcaselle / Crowe 1886, p. 534. La vicenda critica delle formelle è ricostruita nei dettagli in Boskovits / Tartuferi 2003, pp. 266-267.

<sup>582</sup> La descrizione nel catalogo Alinari del 1873, non corrisponde alla tavola oggi attribuita ad Agnolo Gaddi: Madonna del Latte fra i santi Giovanni Battista, Antonio abate, Caterina e Maria Maddalena, e due angeli. cfr. Alinari 1873, p. 69; Boskovits / Tartuferi 2003, p. 18.

<sup>583</sup> Cfr. Boskovits / Tartuferi 2003, p. 13, per il testo di Cavallucci, cfr. Cavallucci 1873.

La Galleria all'epoca di Cavallucci, che aveva redatto la descrizione su richiesta del Ministro dell'Istruzione, comprendeva 260 dipinti e 24 cartoni, disposti in due sale. Tra le varie annotazioni, una delle più interessanti riguarda i quadri considerati di minor valore, ovvero quelli dei secoli bui che precedettero il Rinascimento, che erano rimasti indenni dalle cure dei restauratori, spesso i primi ad arrecare danno alle condizioni conservative dei dipinti. Un appunto di critica poi denotava l'importanza della quadreria che: «se non può gareggiare con la Palatina e l'altra degli Uffizi [...] è giustamente tenuta in grandissimo conto non tanto per il merito intrinseco dei dipinti che la compongono quanto per l'importanza che ha ciascuno di essi relativamente alla storia dell'arte», cfr. Cavallucci 1873, citato in Bonsanti 1987, p. 6.

inoltre mutata l'organizzazione interna: se nei primi cataloghi la suddivisione era per formati, questo è diviso innanzitutto in tre parti, la prima intitolata *Riproduzioni di vedute, statue, bassorilievi, di antichi e moderni maestri*, la seconda *Riproduzione di quadri, affreschi, disegni ecc. di antichi e moderni maestri dagli originali* e la terza parte è dedicata a *Riproduzioni di incisioni moderne*; ogni opera d'arte compare una volta sola nella classificazione in diversi formati<sup>584</sup>. Questo catalogo è inoltre concepito su scala nazionale, per cui ad ogni parte corrisponde un'ulteriore suddivisione per località in ordine alfabetico, in cui le riproduzioni toscane e fiorentine mantengono il ruolo principale<sup>585</sup>.

La novità sostanziale, rispetto ai cataloghi precedenti, oltre a una più rigorosa suddivisione degli oggetti topograficamente e per luogo di conservazione, è che in questo repertorio vi sono segnalate una serie di fonti dell'epoca, guide di città e cataloghi dei musei, da cui sono tratte alcune descrizioni delle opere riportate a seguito delle didascalie nel catalogo fotografico<sup>586</sup>.

Le descrizioni ad esempio delle opere degli Uffizi, anche se in forma ridotta, sono ricavate parola per parola dal catalogo della galleria, ovvero dalla quarta edizione del *Catalogue de la Galerie de Florence*<sup>587</sup>.

I cataloghi della galleria degli Uffizi coevi alle prime campagne fotografiche Alinari nelle gallerie fiorentine, sono quelli editi nel 1860 e nel 1863: se il primo accenna brevemente alle fonti su cui si è basata la compilazione, quello edito tre anni dopo, riporta una consistente bibliografia di riferimento, tra opere storiografiche e illustrate<sup>588</sup>. Questa

---

<sup>584</sup> Alinari 1873.

<sup>585</sup> Tomassini 2003, p. 157.

<sup>586</sup> Bibliografia contenuta nel catalogo Alinari del 1873: Guide Voyageur 1863; Nuovissima Guida Artaria 1842; Fantozzi 1850; Catalogue Galerie Florence 1869; Guida Galleria Pitti 1867; Guida Napoli 1861; Guida artistica Siena 1863; Descrizione Accademia Firenze, ed. 1869; Luzzi 1866; Catalogo Galleria Istituto 1864; Repetti 1855.

<sup>587</sup> La presenza della pubblicità della ditta Alinari tra le pagine del catalogo della galleria, fa pensare a una sorta di *do ut des* tra i fotografi e il museo: «Etablissement photographique des Alinari frères a publié une riche collection des photographies des statues, bronzes, dessins et tableaux prises sur les originaux de la Galerie des Offices», in *Catalogue Galerie* 1869 p. 6.

<sup>588</sup> Catalogue Galerie 1869; Catalogo della R. Galleria di Firenze 1863.

È riduttivo però indicare i testi storiografici solo come fonte letteraria per la compilazione dei cataloghi nell'Ottocento, poiché in passato l'elaborazione di alcuni di questi contributi, si intrecciò con la vita stessa



bibliografia è indicativa della conoscenza che si aveva all'epoca delle collezioni e dei risultati raggiunti dall'editoria fiorentina nel diffonderne contenuti e immagini, si tratta dei testi della storiografia più accreditata: le *Vite* del Vasari<sup>589</sup>, le *Notizie de' professori* del Baldinucci<sup>590</sup>, *Il riposo* del Borghini<sup>591</sup>, *Le meraviglie* del Ridolfi<sup>592</sup>, e *Le vite de' pittori* del Bellori<sup>593</sup>, o a indagini di ambito locale come la *Carta* del Boschini<sup>594</sup>, la *Felsina Pittrice* del Malvasia<sup>595</sup>, *Le bellezze di Firenze* del Cinelli<sup>596</sup> e la *Storia pittorica* del Lanzi<sup>597</sup>.

Accanto a questi contributi della tradizione, si affianca la pubblicistica ottocentesca fatta sì di contributi prettamente storiografici, ma anche di testi a stampa illustrati: la storia della pittura fiamminga di Cavalcaselle e Crowe<sup>598</sup>, il testo sui carteggi degli artisti del Gaye edito Firenze<sup>599</sup>, la vita di Andrea del Sarto del Biadi<sup>600</sup>; le opere illustrate dedicate alle collezioni della galleria sono appunto quella edita dal Molini e quella edita da Batelli e Paris con il commento di Ranalli<sup>601</sup>.

---

degli Uffizi, contribuendo a forgiare la galleria, la sua architettura, le classificazioni delle opere, , gli allestimenti; ciò riguardò in particolar modo le *Vite* del Vasari, come ha scritto Luciano Berti "Le Vite e gli Uffizi, come una sostanziale misteriosa convergenza", ma anche l'opera del Lanzi, cfr. Berti 1982, pp. 1-15 e Barocchi 1982, pp. 49-150 entrambi in Barocchi / Ragionieri 1982.

<sup>589</sup> Nel catalogo precedente si chiarisce che per le *Vite* del Vasari l'edizione consultata è l'ultima pubblicata Firenze da Le Monnier nel 1849, cioè quella con il commento di Gaetano Milanese pubblicata tra il 1846 e il 1855. Cf. Catalogue Galerie Florence 1860, p. 7. Nelle note che seguono, assieme alla prima edizione del testo in questione, riportiamo anche l'edizione ottocentesca, quella che con molta probabilità è stata consultata dal redattore del catalogo.

<sup>590</sup> Baldinucci 1845-1847.

<sup>591</sup> Borghini 1836-1827.

<sup>592</sup> Ridolfi 1835-1837.

<sup>593</sup> Bellori 1821.

<sup>594</sup> Boschini 1660.

<sup>595</sup> Malvasia 1678.

<sup>596</sup> Cinelli Calvoli 1677.

<sup>597</sup> Lanzi 1795.

<sup>598</sup> Cavalcaselle / Crowe 1857.

<sup>599</sup> Gaye 1839-1840.

<sup>600</sup> Biadi 1829.

<sup>601</sup> *Reale galleria* 1817-1833, Ranalli 1841-1867.

Un ultimo contributo che compone il ricco apparato del catalogo del 1863 è un testo dell'ispettore della Galleria Palatina, Giovanni Tommaso Corsi, intitolato *La filosofia del concetto*, che tratta nel dettaglio alcune opere, tra cui *L'Annunciazione* di Andrea del Sarto e la *Visione di Ezechiele* di Raffaello di Pitti e la *Sacra Famiglia* di Michelangelo degli Uffizi<sup>602</sup>.

Il motivo della presenza di queste fonti nel catalogo Alinari è stato ricondotto da Tomassini al fatto che il fotografo: «si sente in dovere di far riferimento a una fonte che in qualche modo convalidi le scelte effettuate, fonte che si rintraccia in quelle guide che dovevano registrare il gusto comune e i valori condivisi a livello di cultura diffusa: non quindi un'interpretazione personale delle scelte, che peraltro non sarebbe stata da attendersi dai nostri fotografi»<sup>603</sup>.

Si può però pensare anche che, proprio perché specchio di quel gusto comune, quest'apparato divulgativo fosse impiegato come strumento di partenza per selezionare il patrimonio, proprio in virtù dell'esigenza dei fotografi, di andare incontro a quel gusto medio capace d'incontrare il favore di un pubblico sempre più vasto. E per quanto l'interpretazione personale dei fotografi nella messa in valore di una determinata cultura visiva si perda, se dettata da canoni già codificati dalla pubblicistica del tempo, è vero anche che la porzione di patrimonio proposta in immagine riprodotta ricalca il sentire dell'epoca nei confronti delle opere d'arte e dei capolavori, cristallizzando in un certo senso il gusto effimero del momento.

In altre parole, e in generale, le scelte dei fotografi passano adesso attraverso una gerarchia di fonti dirette e indirette: indiretta è l'influenza della storiografia tradizionale filtrata dai cataloghi dei musei, diretta è quella del catalogo del museo e della guida della città, coeve alle campagne fotografiche. Per quanto riguarda le direttrici di gusto a cui si affidano i fotografi, possiamo forse ipotizzare tre fasi nell'arco cronologico di nostra competenza: una prima fase che va dal 1855 al 1860 in cui i fotografi guardano alle

---

<sup>602</sup> Corsi 1851.

<sup>603</sup> Cfr. Tomassini 2003, pp. 161-169.

esigenze del pubblico d'Oltralpe<sup>604</sup>, una seconda fase dei primi cataloghi generali del 1863 e 1865, in cui è evidente l'apporto della tradizione incisoria nella selezione degli oggetti e la scelta dei dipinti tratti dagli originali, sembra indicare una certa libertà da parte dei fotografi Alinari nel circoscrivere i soggetti da includere in catalogo, seguendo criteri di scelta legati anche a questioni contingenti lo status dei dipinti. Infine una terza fase, quella del catalogo generale del 1873 e delle successive appendici (1881 e 1887) in cui dichiaratamente si citano le fonti conoscitive: questo fatto non solo contribuisce a rendere più obbligata la scelta dei soggetti, filtrata appunto dai *reportages* presenti nelle guide e nei cataloghi dei musei, ma anche a estendere in maniera pragmatica quello che a mano a mano ambisce a diventare il censimento sistematico del patrimonio storico artistico nazionale.

In linea generale comunque, i fotografi si servirono dell'apporto di specialisti via via che il mercato si sviluppò: è noto il rapporto di collaborazione che intercorse tra il fotografo Adolphe Braun e il critico d'arte Paul de Saint Victor, ma anche i fratelli Alinari misero a frutto i contatti con gli intellettuali e conoscitori stranieri che si trovavano a Firenze negli anni Settanta. A tal proposito è opportuno ricordare il caso del catalogo 1881, messo in luce da Maffioli<sup>605</sup>, in cui si menzionano in nota alcuni nomi di figure che hanno contribuito alla cernita dei soggetti: il barone Carlo Eduard von Liphart<sup>606</sup> e Adolph Bayersdorfer che furono tra i fondatori del Kunsthistorisches Institut di Firenze, il conte Karol Lanckoronski<sup>607</sup>, Charles F. Murray<sup>608</sup> e diversi artisti italiani<sup>609</sup>.

---

<sup>604</sup> La guerra austro-prussiana del 1866, aveva interrotto per un periodo i commerci con la Francia, area di maggior smercio per gli Alinari, questo uno dei motivi per cui l'influenza positiva di Firenze capitale rispetto all'incremento della domanda, fu un fatto limitato e contingente, in Tomassini 2003, p. 167.

<sup>605</sup> Maffioli 1996, p. 52 nota 19. +

<sup>606</sup> Che fornì molti appunti e consigli per l'appendice del 1881, cfr. Alinari 1881, p. 67.

<sup>607</sup> Karl Lanckoroński (Vienna 1848- 1933), collezionista polacco. Di recente è stato redatto il catalogo della collezione, cfr. Subiszewska / Kuczman 2011.

<sup>608</sup> Per la vicenda di Charles Murray a Firenze si veda Tucker 2004.

<sup>609</sup> L'analisi di questi rapporti e i risvolti nelle campagne fotografiche, necessiterebbero di uno studio approfondito, che qui non abbiamo modo di affrontare, a partire dalla formazione, il gusto e le attività di questi personaggi in ambito storico artistico e collezionistico, per andare a fondo sui contributi puntuali che hanno dato alla selezione del patrimonio da fotografare.

### 3.3 *Fototeca museale: le fotografie dell'Ufficio Ricerche della Soprintendenza di Firenze.*

Attraverso le vicende fin qui descritte, s'instaura un sistema produttivo ed economico, per cui numerose saranno le richieste da parte dei fotografi nei decenni dal Sessanta fino agli anni Ottanta e la questione della 'doppia copia' rimane centrale nella documentazione burocratica delle gallerie. Pare che tale obbligo fosse ignorato dai fotografi il più delle volte, ma le direzioni dei musei e il Ministero della Pubblica Istruzione riaffermavano l'obbligo della doppia copia con tale insistenza, che sembra poco probabile che i fotografi riuscissero ogni volta a eluderlo: è più plausibile immaginare che gli stabilimenti abbiano riversato le copie anche se in maniera sporadica.

Ad avvalorare quest'idea il rinvenimento nell'archivio degli Uffizi di alcune testimonianze, relative ai lasciti di Giacomo Brogi, che durante gli anni Settanta recapita alle gallerie fiorentine le stampe delle sue campagne fotografiche almeno in tre occasioni: nel 1874, data di uscita del suo secondo catalogo generale, nel 1877, corrispondente al catalogo che editerà l'anno seguente e nel 1879.

Secondo quanto scrive nella lettera del 1874, egli riversò l'intero catalogo all'Accademia di Belle Arti: «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. Ritengo che le copie lasciate all'Accademia fungano da prova per la proprietà artistica e che questo lo esima dal farne deposito che la legge richiede per assicurarsi la proprietà [...]»<sup>610</sup>.

Lo stesso avviene nel febbraio del 1877, quando dichiara di aver inviato «in conformità con le direttive ministeriali», due copie di ciascun negativo eseguito nella galleria<sup>611</sup>. Un

---

<sup>610</sup> Lettera ms., Brogi, *al Direttore Accademia*, 13 agosto 1874, Filza 1874 f. 13, ASABA, Firenze.

Il plico di fotografie depositate all'Accademia, "che formano il totale della mia collezione" come Brogi afferma, dovrebbe dunque corrispondere al catalogo di vendita edito in quello stesso anno: *Catalogo delle fotografie riprodotte dagli originali quadri, affreschi, disegni ecc. con un'Appendice di fotografie tratte da Piante e Frutta. Parte I* Firenze. Una copia del catalogo è conservata presso la Biblioteca degli Intronati di Siena, secondo il regesto dei cataloghi a cura di Maffioli, in Maffioli 1996, pp. 267-276.

<sup>611</sup> Giacomo Brogi, *al cav. G. Campani*, Firenze 14 febbraio 1877, Lettera ms., Filza 1877 A f. 31, ASGF, Firenze. T61

In calce alla lettera specifica le quantità: 14 copie in formato extra e 2 copie in formato sopra extra. Appendice fonti.

altro invio di fotografie da parte di Brogi sarà nel marzo del 1879, quando la galleria degli Uffizi riceve 53 stampe da sommare alle 48 inviate precedentemente<sup>612</sup>.

Seguendo un ragionamento ipotetico, dobbiamo pensare che queste fotografie arrivavano in blocco, e talvolta numerose se, come avviene per il primo versamento di Brogi, si trattava dell'intero corpus che costituiva il catalogo di vendita: la destinazione d'uso più sensata dev'essere stata quella di documentazione iconografica a supporto della catalogazione e conservazione dei patrimoni; pertanto, dato che non risultano essere conservate nel Gabinetto Fotografico di Soprintendenza<sup>613</sup>, si è ritenuto plausibile che il loro punto d'arrivo potesse essere l'Archivio Storico, o l'Ufficio catalogo di soprintendenza.

In effetti, i *dossiers* delle opere presenti nel catalogo per autore delle gallerie fiorentine, ubicato nell'Ufficio Ricerche (affidente all'archivio storico), oltre a contenere una documentazione testuale che varia da antiche schede manoscritte dell'opera, appunti dei vari conservatori, e schede catalografiche a stampa risalenti alla seconda metà del Novecento, raccolgono anche una documentazione fotografica di varie epoche.

Nel tentativo di individuare la possibile presenza dei materiali depositati all'epoca dai fotografi, si è concentrata l'attenzione sulle stampe fotografiche più antiche, quindi quelle all'albumina, la tecnica di stampa più diffusa durante l'età del collodio, e stampate su un supporto cartaceo sottile, molto utilizzato nei primi decenni. Oltre alle tecniche e supporti per la stampa, si è cercato di osservare le fotografie alla ricerca di tracce che potessero aiutarci a collocarle in determinati ambiti di produzione: l'attenzione si è rivolta alle tracce riscontrabili sul *verso* della fotografia, spesso indice di usi e destinazioni che l'oggetto fotografico ha avuto nel tempo. La presenza di timbri è consistente: alcuni confermano l'appartenenza della fotografia alle gallerie, altri denotano una diversa provenienza, da un archivio privato ad esempio, come quelle

---

<sup>612</sup> Lettera del 20 marzo della direzione Uffizi a Giacomo Brogi per confermare il ricevimento delle stampe fotografiche, il direttore specifica anche che una copia di ciascuna è stata spedita al Ministero della Pubblica Istruzione, cfr. Direzione delle regie gallerie, a *Giacomo Brogi*, 20 marzo 1879, lettera ms., Filza 1879 B f. 93, ASGF, Firenze. T69

Con lettera del 26 marzo, il Ministro conferma al direttore delle gallerie, di aver ricevuto le 70 fotografie dei fotografi Giacomo Brogi e figlio.

<sup>613</sup> Informazione avuta presso il Gabinetto Fotografico.

appartenute un tempo a Carlo Gamba<sup>614</sup> e probabilmente donate da lui stesso al museo; oppure quelle timbrate “Archivio Filippo Rossi” e di conseguenza appartenute all’omonimo funzionario<sup>615</sup>. Si profila così un patrimonio vario nelle forme e nelle provenienze, entrato per vie diverse a far parte dei materiali documentari della soprintendenza: attraverso il deposito obbligatorio da parte dei fotografi, le donazioni da parte di varie figure dell’ambiente museale, campagne fotografiche di soprintendenza, e forse anche attraverso scambi con altri istituti. Conosciamo esempi virtuosi di donazioni di fotografie di opere d’arte da parte di altri enti, anche stranieri, come quella che avvenne in occasione della mostra per i festeggiamenti del quarto centenario della nascita di Michelangelo<sup>616</sup>.

Oltre ai timbri, che possono aiutare nel ricondurre a una sommaria scansione cronologica individuando i cambi di denominazione che i musei hanno avuto nel tempo, quello che più ci colpisce è la presenza su alcune fotografie di una dicitura manoscritta che riporta un numero, il nome del fotografo quando l’immagine è sprovvista di didascalia, e autore e titolo dell’opera. Riportiamo un esempio con la fotografia del dettaglio della *Madonna del Cardellino* di Raffaello: il numero segnato non corrisponde al numero d’inventario dell’opera, né al numero d’ordine della fotografia sul catalogo di vendita del fotografo, ma potrebbe indicare il numero d’ingresso della fotografia in galleria e quindi proprio quelle stampe che i fotografi lasciavano in doppia copia dopo le campagne fotografiche [Tav. XXXIV].

Abbiamo deciso così di scegliere un nucleo di soggetti per fare un controllo a campione alla ricerca di quelle fotografie depositate da Brogi nel corso degli anni Settanta. A partire dunque dall’esempio della fotografia della *Madonna del Cardellino* di Raffaello, si sono radunate le fotografie presenti nello schedario che hanno per soggetto dipinti di Raffaello e per autore Giacomo Brogi. La selezione delle stampe è avvenuta secondo i

---

<sup>614</sup> Timbro a inchiostro “Fototeca Gamba”. Carlo Gamba (Firenze 1879- Firenze1963), 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. Vedi Ginori Lisci 1979; Caneva 1986; Bigazzi-Todros 2001, Masini 2015.

<sup>615</sup> Filippo Rossi (Firenze 1892-Firenze 1974) soprintendente a Firenze dal 1927 al 1962. Cfr. Masini 2015.

<sup>616</sup> In vista dei festeggiamenti del 1875, Marco Guastalla propose il progetto di un museo michelangiolesco fatto di sculture e fotografie, sull’imprescindibile modello del Kensington Museum di Londra, in Serena 2014, p. 68.

seguenti criteri: stampe all'albumina su carta sottile, i cui numeri d'ordine presenti in didascalia, risalgono quantomeno al catalogo del 1878<sup>617</sup> [Tav. XXXV]. Le stampe fotografiche non solo sono tutte dello stesso formato (cm 25x19), ma i numeri manoscritti sul verso sono progressivi: data la consequenzialità del numero manoscritto, che ricordiamo non corrisponde né al numero di catalogo della fotografia, né al numero di inventario dell'opera nel museo, e la concordanza tra il numero in didascalia e quelli del catalogo del 1878, possiamo ipotizzare che possano far parte del deposito Brogi del 1877.

Ben lungi dal voler essere esaustiva, rispetto alla spinosa questione dei depositi di fotografie, questa ipotesi di lettura si pone come un esercizio di analisi critica rispetto a materiali fotografici spesso considerati di corredo alle documentazioni storiche sulle opere d'arte, ma che se contestualizzati possono offrire spunti di riflessioni interessanti sulle pratiche di produzione e accumulo di fotografie nelle varie istituzioni.

Grazie al sedimentarsi di questi materiali presso il museo, si configura oggi un patrimonio visivo che offre uno spaccato sia della documentazione delle opere avvenuta nei musei fiorentini sia della produzione delle fotografie: ricevute per regolamento dalla direzione del museo, come merce di scambio nei confronti di una concessione, oppure raccolte dai funzionari allo scopo di arricchire la propria conoscenza dell'arte secondo il proprio gusto<sup>618</sup>.

---

<sup>617</sup> I soggetti sono dipinti esposti alla Galleria Palatina: La madonna detta dell'Impannata, La madonna della seggiola, La madonna del baldacchino, Madonna del Granduca, L'Ezechiele che però non riporta il numero manoscritto ma coincide con quello di catalogo, Papa Leone X, due stampe del Ritratto di Agnolo Doni, Il ritratto del cardinal Dovizi.

<sup>618</sup> Sul concetto di archivio fotografico, sulla sedimentazione delle fotografie, ampia è la bibliografia di studio, citiamo per brevità solo alcuni contributi: Serena 2012a, 2012b, 2011b; Caraffa 2013, 2011; Edwards 2011, 2010, 2004.

## CONCLUSIONI

«Ora con la fotografia questi tesori tornano in giro»<sup>619</sup>

«Rivista di Firenze» 1858

Nell'Ottocento delle molteplici "Italie", la vicenda di Milliet si pone come uno dei vari modi di affrontare in maniera diretta l'esperienza dell'arte italiana attraverso l'inanellarsi di pratiche come il viaggio, lo studio dal vero delle opere attraverso il disegno, l'accumulo di una conoscenza visiva grazie all'acquisto di materiali iconografici che spaziano dalle più antiche incisioni, alle fotografie, alle riproduzioni fotomeccaniche sulle pagine delle riviste specializzate. Un vissuto, quello di Milliet, recensito dalla corrispondenza intrattenuta con amici e familiari durante i tragitti, un viaggiare che non riguarda solo la persona ma anche le stesse fotografie, quegli oggetti ingombranti acquistati in discrete quantità e spediti alle giovani dilettanti d'arte a Parigi. Questo tipo di esperienza non si limita però al solo accumulo delle fotografie ma mette in atto un processo conoscitivo e rammemorativo, che dura per tutto il corso della vita del pittore [Fig. 34].

Nella storia di Milliet, la sua collezione fotografica sembra assumere un valore inscindibile, tanto come è ravvisabile una determinata esperienza finalizzata alla conoscenza dell'arte italiana che a partire dalle *Vite* del Vasari, si concretizza in una

---

<sup>619</sup> «Ora con la riproduzione fotografica questi tesori tornano in giro, in quel numero preciso che il bisogno degli artisti e degli ammiratori richiede; senza che si tolga pregio con ciò a queste collezioni, anzi venga esso accresciuto, per esser così meglio conosciute da tutti.» scriveva il recensore della «Rivista di Firenze» nel 1858: la capacità della fotografia di accostare oggetti lontani nello spazio e permetterne così il confronto. Cfr. Rivista di Firenze 1858.

In tempi ben più recenti, un simile concetto è stato argomentato da Dorothea Peters: «because of the wide dispersion of the artworks, each researcher could only have a partial knowledge of them, separating him from the other researchers. The lack of a common visual basis made it difficult to talk about works of art. But now, due to photography, the reproductions of a paintings, of every sketch which had been made for it and the every engraving after it, could be laid a out on a table and be compared again and again», cfr. Peters 2011, p. 134.



topografia dei più valenti artisti italiani, in una sorta di identificazione del luogo con l'opera più rappresentativa dell'artista, e si conclude con l'acquisto delle fotografie. La ricostruzione dell'avventura italiana di Milliet, ci immerge in un panorama sì personale e segnato dal gusto soggettivo del pittore, ma anche in quello spaccato tipico dell'epoca fatto di quelle "riscoperte" avvenute nel corso del XIX secolo: dall'esempio più significativo dei Primitivi, passando per la ricerca del pittore lombardo Bernardino Luini fino ai capisaldi del Rinascimento, Raffaello e Michelangelo.

A questo riguardo sembrano necessarie, alcune considerazioni in merito a che cosa rappresenta la collezione Milliet, in relazione alla storia della fotografia e alla storia dell'arte.

Intanto è importante ricordare come l'invenzione di un'offerta commerciale, nell'ambito della riproducibilità delle opere d'arte, si concretizzò in base ai vincoli imposti dalle acerbe tecniche fotografiche, dalle reticenze etiche delle istituzioni di tutela, e in conseguenza di un mercato d'immagini riprodotte già esistente: la tradizione incisoria.

Pertanto, nonostante alcuni limiti concreti, i fotografi poterono muoversi con una certa libertà tra i patrimoni artistici, scegliendo loro in primis le porzioni di oggetti da ritrarre, per cui le prime campagne fotografiche nelle gallerie fiorentine, ma anche in altre località del Regno d'Italia, furono ad esclusiva iniziativa privata.

È ragionevole credere, quindi, che i criteri di selezione dei fotografi, si assestarono tendenzialmente sul gusto medio del pubblico, comprovato dalle guide di città e musei e, in casi specifici, su fattori contingenti legati alla fortuna delle opere e degli artisti: come si è visto, nell'esempio dei settanta dipinti degli Uffizi, l'operazione dei Fratelli Alinari restituiva quell'immaginario di Firenze e della sua arte che si era creato tra Settecento e Ottocento, attraverso l'incisione e le presenze e tendenze verificatesi nell'ambiente culturale della città. I nuovi clichés, proposti dai fotografi fiorentini, sembrano dunque essere legati a motivazioni subitane e momentanee e non necessariamente a resistere nei cataloghi sul lungo periodo.

Con la produzione dei vari stabilimenti europei, e in particolare quelli dei Fratelli Alinari e della Maison Braun, inizia nella seconda metà dell'Ottocento, a delinearsi e diffondersi una certa immagine dell'arte italiana medievale e moderna, che seppur con modalità varie e discontinue, precedono l'idea sistematica di Storia dell'Arte che viene

approntata dal Venturi tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento, il quale auspicava il superamento dell'erudizione per la fondazione della storia artistica come disciplina.

Con la fotografia, la Storia dell'Arte Italiana inizia a circolare in forma fluida attraverso immagini riproducibili e a buon mercato, proprio negli anni in cui i conoscitori sono impegnati a darle una morfologia definita, scandita in forma testuale, fino al genere della prima manualistica<sup>620</sup>.

La collezione Milliet, a mio avviso, si pone come una prova non solo dei soggetti all'epoca disponibili sul mercato fotografico, ma anche di un immaginario della storia dell'arte che, basandosi sugli assunti vasariani, muove in varie direzioni dettate dal gusto soggettivo del pittore, e che nell'insieme mostra una proiezione dei contenuti fondamentali della storia della pittura italiana.

Per questo motivo, dopo avere analizzato questa sezione del fondo, si conferma l'idea iniziale del manuale visivo *ante litteram*, a dimostrazione di come fosse possibile già all'epoca, attraverso i soggetti disponibili sul mercato, comporre il proprio personale manuale di storia dell'arte, secondo schemi che si stavano sistematizzando in testi veri e propri ma che già facevano parte di un gusto generale per l'arte italiana approntato proprio nel corso del XIX secolo.

Non è un caso, infatti, che di alcuni soggetti si trovano più esemplari nel Fondo Milliet a testimonianza del vivo interesse del pittore per il tale artista o opera, altri invece, come alcuni soggetti primigeni della fotografia di riproduzione, si trovano di altre produzioni o supporti, a riprova della persistenza di alcuni di essi sul mercato e nel gusto. Tanto che, in definitiva, si può interpretare la collezione di Milliet come dimostrativa del fatto che le fotografie prodotte da grandi stabilimenti come Alinari, negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, misero in circolazione una storia diacronica dell'arte che di poco anticipava, fino poi a sovrapporsi, quella sincronica dei manuali di storia dell'arte di inizio Novecento.

Lo scopo di questa ricerca è stato dunque non solo quello di delineare le dinamiche e i contenuti di una collezione, ma di sfruttare la preziosità di questi materiali per una proposta metodologica che si esercita nell'inquadrare alcune problematiche della cultura

---

<sup>620</sup> Significative le parole di Tomassini sulla diffusione della cultura visiva da parte dei fotografi: «Per circa un secolo, dalla metà dell'Ottocento fino alla metà del secolo scorso, gli Alinari hanno costituito il tramite principale di rappresentazione visiva del patrimonio artistico di una nazione – l'Italia – di assoluta rilevanza sul piano dei beni culturali, contribuendo così in maniera decisiva alla diffusione di un repertorio figurativo di valore fondamentale per la cultura contemporanea.» cfr. Tomassini 2003, p. 147.

fotografica ottocentesca proprio a partire dai singoli oggetti. Infatti, a mio parere, così come le collezioni di oggetti d'arte hanno la funzione di sciogliere i nodi del gusto, della circolazione delle opere e della loro messa in valore anche attraverso gli scambi e i commerci, le collezioni di fotografie possono oggi rappresentare per lo storico una dettagliata e incisiva cartina di tornasole, per comprendere l'influenza che la fotografia ha esercitato nella formazione degli artisti, nel diffondersi di una determinata cultura visuale e non ultimo sulla sistematizzazione della storia dell'arte come disciplina autonoma<sup>621</sup>.

La ragione privata e dunque soggettiva dell'accumulo di fotografie di opere d'arte da parte dei conoscitori, pone questi materiali in un'ottica interpretativa non facile, per cui si renderà necessario, di volta in volta, e a seconda delle coordinate che segnano la nascita e la messa a punto di queste collezioni, tenere insieme il punto di vista del singolo collezionista con il piano generale del contesto in cui le fotografie sono state prodotte. Questa metodologia si presenta come una sorta di sfida nella volontà di far dialogare le esigenze soggettive dei collezionisti con le peculiarità oggettive date dal contesto storico culturale, sfida non facile poiché si sa che: «il gusto [...] è un sentimento individuale»<sup>622</sup>.



**Figura 34** *Accrochage des croquis di Paul Milliet*

---

<sup>621</sup> Per capire quanto vincolante sia stata la scelta dei fotografi nella definizione dei punti cardine della storiografia artistica tra Otto e Novecento servono studi dedicati alle fototeche degli storici dell'arte e allo studio dell'editoria illustrata, per comprendere gli andamenti, e ritorni di determinati soggetti fotografati per mezzo della stampa.

<sup>622</sup> Dupré 1880, p. 406.

## ELENCO FONTI

### Cataloghi commerciali dei fotografi

#### **ALINARI 1916**

Alinari, *Firenze e Dintorni. Riproduzioni Fotografiche*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1916.

#### **ALINARI 1899**

Alinari, *Roma e provincia: vedute, bassorilievi, statue, quadri, affreschi [...], riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei fratelli Alinari fotografi editori*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1899.

#### **ALINARI 1898**

Alinari, *Toscana: vedute, bassorilievi, statue, quadri, affreschi [...], riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei fratelli Alinari fotografi editori*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1898.

#### **ALINARI 1896**

Alinari, *Catalogo generale delle edizioni dei Fratelli Alinari Catalogo n. 1, riproduzioni fotografiche Firenze e contorni*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1896.

#### **ALINARI 1887**

Alinari, *Terza appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei fratelli Alinari fotografi editori*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1887.

#### **ALINARI 1881**

Alinari, *Seconda appendice al Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi editori*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1881.

#### **ALINARI 1876**

Alinari, *Prima appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tip. di G. Barbèra, 1876.

#### **ALINARI 1873**

Alinari, *Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tip. di G. Barbèra, 1873.

#### **ALINARI 1865**

Alinari, *Catalogo generale delle fotografie pubblicate dai Fratelli Alinari di Firenze*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1865.

**ALINARI 1863**

Alinari, *Catalogo Generale delle fotografie pubblicate dai fratelli Alinari di Firenze*, Firenze, Tip. Barbèra, 1863.

**BRAUN 1913**

Gaston Braun, *Les salles de peinture du Musée du Louvre, plan-guide illustré*, Paris, 1913.

**BRAUN 1896**

Braun *Catalogue général des photographies inaltérable au charbon et héliogravures, faites d'après les originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculpture des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Paris Dornach, 1896.

**BRAUN 1887**

Braun, *Catalogue général des photographies inaltérable au charbon et héliogravures, faites d'après les originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculpture des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Paris Dornach, 1887.

**BRAUN 1880**

Braun, *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon faites d'après les originaux, peintures, fresques, dessins et sculptures des principaux musées d'Europe et des collections particulières les plus remarquables*, Paris Dornach près Mulhouse, 1880.

**BRAUN 1868**

Braun, *Statues, bas-reliefs, fresques & tableaux photographiés à Florence, Milan et Venise; Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun*, Paris, Adolphe Legoupt éditeur d'estampes, s.d. [1868].

**BROGI 1903**

Brogi, *Catalogue des reproductions en photographie*, Florence, publiées par la maison Giacomo Brogi, 1903.

**BROGI 1886**

*Elenco delle fotografie artistiche pubblicate dallo stabilimento Giacomo Brogi*, Firenze, [s.n.]1886 estratto cat. 1886.

**BROGI 1881**

*Supplemento al catalogo generale delle fotografie, pubblicate dalla casa Giacomo Brogi*, Firenze, Giuseppe Civelli, 1881.

**BROGI 1878**

*Catalogue général des photographies, publiées par la maison Giacomo Brogi de Florence, Florence, Giuseppe Civelli, 1878.*

**BROGI 1876**

Brogi, *Première partie du catalogue. Reproductions d'après les originaux de la Pinacothèque de la Galerie de Florence, II livraison, Firenze, 1876.*

**BROGI 1876**

Brogi, *Première partie du catalogue. Reproductions d'après les originaux du Musée de St. Marc de Florence, II livraison, Firenze, 1876.*

**BROGI 1865**

Brogi, *Catalogo della pinacoteca universale: grandiosa raccolta fotografica d'insigni dipinture, disegni ecc. edita in tre differenti formati, Firenze, Tipografia di G. Barbèra, 1865.*

**PHILPOT 1870**

John Brampton Philpot, *Catalogo delle riproduzioni fotografiche dei disegni originali degli antichi maestri posseduti dalla R. Galleria di Firenze, Firenze, Philpot & Jackson, 1870.*

**PHILPOT 1865**

John Brampton Philpot, *Catalogo delle riproduzioni fotografiche dei disegni originali degli antichi maestri posseduti dalla R. Galleria di Firenze, Firenze, Tipografia delle Murate, 1865.*

Dossier dipinti Département des peintures Musée du Louvre

Dossier Bernardino Luini, *Le Sommeil de l'Enfant Jésus ou La Reconnaissance de la nature divine du Christ*, Inv. 360, 84, Paris, D. P. M. L.

Dossier, Bernardino Luini *Salomé recevant la tête de saint Jean Baptiste* INV 361, Paris, D.P.M.L.

Corrispondenza manoscritta Archivio Storico Gallerie Fiorentine (ASGF) e Archivio Storico Belle Arti (ASABA)

Accademia Belle Arti, *a Braun, 9 febbraio 1868*, lettera ms., Filza 1869 fasc. 34, ASABA, Firenze.

Enrico de Geymüller, *a Carlo Pini*, 8 novembre 1868, lettera ms., Filza 1868 A fasc. 135, ASGF, Firenze. T40

Carlo Pini *a Enrico de Geymüller*, lettera ms., 24 novembre 1868, Filza 1868 A f. 135, ASGF, Firenze. T40

Adolphe Braun, *al direttore delle RR. Gallerie*, lettera ms., 12 décembre 1868, Filza 1868 A f. 139, ASGF, Firenze. T41

Braun, *al Direttore delle RR. Gallerie*, 25 marzo 1869, Filza 1869 A fasc. 47, ASGF, Firenze. T44

Presidenza della commissione, *al rettore della Chiesa del Carmine*, lettera ms., 23 ottobre 1868, in ASGF Filza 1868 A fasc. 110. T37

Direttore delle Gallerie, *al custode del Museo di San Marco*, lettera ms., 27 ottobre 1868, in ASGF Filza 1868 A fasc. 110. T37

John Brampton Philpot, *Al Direttore dell'I. e R. Galleria degli Uffizi*, 11 dicembre 1855, lettera ms., Filza 1855 Parte 2° f. 272, ASGF, Firenze. T1

Direzione delle R.R. Gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 29 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze. T12

Carlo Pini, *Alla regia galleria*, lettera ms., Firenze, 23 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze. T12

Direzione delle R.R. Gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 29 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze. T12

Direzione delle R.R. Gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, lettera ms., Firenze, 27 marzo 1865, Filza 1865 A f. 29, ASGF, Firenze. T13

Filza 1827 fasc. 7; Filza 1830 fasc. 19; Filza 1849 fasc. 56; Filza 1850 fasc. 50, ASGF, Firenze.

*Registro generale degli studenti dell'Accademia per gli anni scolastici 1839-1843*, Reg. Gen. 3 in ASABA, Firenze.

*Registro generale degli studenti dell'Accademia per gli anni scolastici 1843-1844 a 1846-1847*, Reg. Gen. 4 in ASABA, Firenze.

Filza 1864 B f. 85, ASGF, Firenze. T7

Filza 1866 A f. 41, ASGF, Firenze. T18

Filza 1878 A f. 72, 77, 94, 265, Filza 1879 B f. 72, ASGF, Firenze.

Filza 1864 B f. 77, 85, 89, ASGF, Firenze. T5, T7, T9.

Filza 1866 B f. 3, 4, 7, 16, ASGF, Firenze. T24, T25, T26, T27.

Filza 1868 A f. 62, ASGF, Firenze. T35.

Filza 1871 B f. 5, 6, 10; Filza 1873 B f. 1, 20; Filza 1876 B f. 2, 10; Filza 1877 f. 6, 15; Filza 1878 A f. 13, ASGF, Firenze.

Filza 2 1864 f. 85 e 97, ASGF, Firenze, T7, T10.

Filza 1863 f. 49, ASGF, Firenze.

Filza 2 1864 fasc. 97, ASGF, Firenze.

Ministero della Pubblica Istruzione, *alla Direzione delle regie gallerie*, 14 marzo 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 41, ASGF, Firenze. T18

Filza 1878 A f. 72, 77, ASGF, Firenze.

Filza 1878 B f. 94, 265, ASGF, Firenze.

Filza 1879 B f. 72, ASGF, Firenze. T67

Filza 1868 A f. 62, ASGF, Firenze. T35

Filza 1865 A f. 12 e Filza 1871 A f. 4, ASGF, Firenze.

Filza 1866 B f. 2; Filza 1871 B f. 20; Filza 1872 B f. 2; Filza 1873 B f. 9,20; ASGF, Firenze.

Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 9 febbraio 1878, lettera ms., Filza 1878 A f. 31, ASGF, Firenze. T64

Lettera ms., 28 gennaio 1858, Filza 1858 f. 78, ASABA, Firenze.



Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, *al prof. Meini segretario al Ministero della Pubblica Istruzione*, 28 gennaio 1858, Lettera ms., Filza 1858 f. 78, ASABA, Firenze.

Lettera ms., Filza 1857 f. 97, ASABA, Firenze.

Filza 1-1863 f. 49, ASGF, Firenze.

Filza 1866 B f. 2, ASGF, Firenze. T23

Filza 1868 A f. 83, ASGF, Firenze. T36

Filza 1871 B f. 20, ASGF, Firenze.

Filza 1872 A f. 2, 5, 9, 18, ASGF, Firenze.

Filza 1873 A f. 9, ASGF, Firenze. T50

Filza 1879 B f. 133, ASGF, Firenze. T70

Filza 1879 C f. 201, ASGF, Firenze.

Filza 1859 f. 40, ASGF, Firenze.

Lettera ms., 11 marzo 1860, Filza 1860 f. 19, ASGF, Firenze.

Cosimo Ridolfi Ministro della Pubblica Istruzione, *Regolamento per i copiatori delle pubbliche Gallerie di Firenze*, lettera ms., Filza 1860 f. 19, ASGF, Firenze. T2

Filza 1863 A f. 48, ASABA, Firenze.

Ministero della pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie*, 27 luglio 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 83, ASGF, Firenze. T30

Giacomo Brogi, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, Lettera ms., 21 settembre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Direttore R.R. Gallerie, *al sig. Enrico Andreotti fotografo*, lettera ms., 27 marzo 1865, Filza 1865 A f. 29, ASGF, Firenze. T13

Paganori, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 1 giugno 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 77, ASGF, Firenze. T55

Alphonse Bernoud e Gustavo Matucci, *al direttore delle regie gallerie*, Firenze 23 giugno 1873, lettera ms., Filza 1873 C f. 14, ASGF, Firenze. T51

Giorgio Sommer, *al Direttore delle regie gallerie*, Firenze 16 luglio 1878, lettera ms., Filza 1878 B f. 119, ASGF, Firenze. T66

Robert Rive, *al Direttore delle regie gallerie*, Napoli 19 novembre 1879, lettera ms., Filza 1879 C f. 263, ASGF, Firenze. T71

Filza 1869 f. 34, ASABA, Firenze.

Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Filza 1862 f. 36, ASABA, Firenze.

Filza 1857 f. 97, ASABA, Firenze.

Flor e Findel, Pietro Slusa, Clemente Del Vecchio, Egidio Giannini, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 30 ottobre 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 117, ASGF, Firenze. T57

Flor & Findel, *al Direttore delle regie gallerie*, 8 aprile 1878, lettera ms., Filza 1878 A f. 73, ASGF, Firenze. T65

Direzione delle regie Gallerie, *Al sig. Ispettore delle R.R. Gallerie*, lettera ms., Firenze 5 marzo 1879, Filza 1879 B f. 80, ASGF, Firenze. T68

Filza 1867 f. 2, ASABA, Firenze.

Filza 1867 f. 46, ASABA, Firenze.

Ministro di Prussia, *a Aurelio Gotti direttore delle regie gallerie*, Firenze 21 dicembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 125, ASGF, Firenze. T33

Direttore delle regie gallerie, *replica alla Legazione di Prussia*, 28 dicembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 125, ASGF, Firenze. T33

Direzione delle regie gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, 3 aprile 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 50, ASGF, Firenze. T50

Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 12 aprile 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 50, ASGF, Firenze. T50

Ministero della Pubblica Istruzione Roma, *Circolare del 23 giugno 1876*, lettera ms., Filza 1876 A f. 84, ASGF, Firenze. T56

Fratelli Alinari, *all'Ill.mo sig. Ministro della Pubblica Istruzione*, 3 ottobre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Ministero della Pubblica Istruzione, *Al signor Direttore delle RR. Gallerie di Firenze*, 14 ottobre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Direttore interno Tabarrini, *Direzione della Pubblica Istruzione al Direttore delle R.R. Gallerie*, , 25 luglio 1860, lettera ms., Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze. T3

Direttore della Galleria, *al Signore Egisto Chiavacci Ispettore della Galleria Palatina*, 30 ottobre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Giacomo Brogi, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, 21 settembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Fratelli Alinari, *all'Ill.mo sig. Ministro della Pubblica Istruzione*, lettera ms., 3 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze. T31

Brogi, *al Direttore Accademia*, 13 agosto 1874, Filza 1874 fasc. 13, ASABA, Firenze.

Giacomo Brogi, *al cav. G. Campani*, Firenze 14 febbraio 1877, Lettera ms., Filza 1877 A f. 31, ASGF, Firenze. T61

Direzione delle regie gallerie, *a Giacomo Brogi*, 20 marzo 1879, lettera ms., Filza 1879 B f. 93, ASGF, Firenze. T69

## **APPENDICE DOCUMENTI MANOSCRITTI**

## Archivio Storico Gallerie Fiorentine

*Spoglio dei documenti (1855-1880)*

### Abbreviature

**ASGF:** Archivio Storico Gallerie Fiorentine

**T:** sta per trascrizione, ognuna corrisponde a un fascicolo. Le trascrizioni sono in ordine cronologico. Ogni trascrizione può riportare più documenti che corrispondono al fascicolo all'interno della filza. Oltre ai documenti citati nel testo se ne trascrivono alcuni non citati e riguardanti i permessi dei fotografi nei musei, ma anche alcuni documenti interessanti per il contesto socio culturale come quelli che concernono i regolamenti per i copiatori o i permessi di copia.

**f.:** fascicolo interno alla filza indicata con l'anno.

«»: le virgolette caporali indicano la trascrizione letterale dell'intero documento. Quando non sono presenti si tratta di un sunto delle informazioni presente nel fascicolo.

## 1855

### T1 – Filza 1855 f. 272

Ministre d'Angleterre, *Monsieur le Directeur del a Galerie de Tableaux de Florence*, 10 décembre 1855, lettera ms., Filza 1855 Parte 2° f. 272, ASGF, Firenze.

«Le Ministre d'Angleterre prie Monsieur le Directeur de la Galerie de Tableaux de Florence de vouloir bien permettre à Mons. Philpot de copier quelques statues par moyen de a chambre obscure.»

John Brampton Philpot, *Al Direttore dell'I. e R. Galleria degli Uffizi*, 11 dicembre 1855, lettera ms., Filza 1855 Parte 2° f. 272, ASGF, Firenze.

«Il sottoscritto, avendo avuto ordinazione di copiare in fotografia qualche soggetti di scultura della Galleria, fa reverente istanza al V. S: Ill.ma, affinché voglia degnarsi di permettergli d'introdursi nella su mentovata Galleria con una macchina fotografica per copiare le varie sculture esistenti nella medesima. L'esponente confidando nella bontà e gentilezza di V. S: Ill.ma non dubita ottenere tutto quanto che etc. etc.

John Brampton Philpot.»

## 1860

### T2 – Filza 1860 f. 19

Cosimo Ridolfi Ministro della Pubblica Istruzione, *Regolamento per i copiatori delle pubbliche Gallerie di Firenze*, lettera ms., Filza 1860 f. 19, ASGF, Firenze.

«N. 1. Il permesso di far copie, Studi, Ricordi dai Monumenti delle Gallerie senza il permesso del Direttore. A tale effetto sarà necessario presentare una domanda in scritto indicante il quadro che vuole copiarsi ed il tempo che può occorrere per eseguire il lavoro domandato. 2. Gli Artisti esteri dovranno la prima volta esser presentati alla Galleria, o dal proprio Ministro, o da qualche persona ben conosciuta nel paese, gli Artisti toscani dal loro Maestro. 3. I richiedenti verranno ammessi alla copia di ciascun quadro per ordine di tempo, secondo il giorno della presentazione della domanda. 4. La Loro domanda deve essere registrata in un libro, e deve essere da loro sottoscritta nel

medesimo, onde consti ai medesimi, dopo qual altro richiedente, tocca la loro volta. 5. Il direttore non potrà di sua autorità alterare l'ordine sovraccennato, senza ottenere il permesso dal Ministero della Pubblica Istruzione. 6. Nella Galleria delle Statue il numero dei Copiatori non potrà essere maggiore di ottanta. 7. Nella Galleria Palatina, il numero dei Copiatori non potrà essere maggiore di sedici. 8. Ottenuto il permesso tutti dovranno osservare il silenzio ed il rispetto dovuto al pubblico Stabilimento, procurando di esser decentemente vestito, e verrà immediatamente assentato chi toccasse o prendesse misure sopra di Originali, non che quelli che macchiassero con colori i Mobili, Pavimenti, le Tende ecc. II. Nessuno potrà eseguire lavori diversi da quelli ai quali è stato abilitato dal Direttore a tenere nel presente Regolamento, né oltrepassare il tempo assegnatogli, né sospendere o lasciare il loro lavoro senza renderne intesi dell'Ispettori, i quali dopo tre giorni di assenza faranno sbarazzare il posto da essi occupato. III. È proibito di eseguire, senza permesso, più di una copia dallo stesso originale, come pure tenere in mostra Copie, ed altri lavori già fatti. IV. Ogni Artista dovrà tutti i giorni, alla sua partenza di Galleria, riporre nella sua cassetta tutti gli utensili, avendo ordine i Custodi di gettar via gli oggetti lasciati fuori. V. Le domande per eseguire le Copie dei Quadri dovranno esser consegnate agli Ispettori, e non sarà permesso cedere ad altri il posto che uno avesse per se domandato, senza il permesso del Direttore. Lì tredici marzo 1860  
Il Ministro della Pubblica Istruzione C. C. Ridolfi.»

### **T 3 – Filza 1860 f. 51**

Fratelli Alinari, *al Direttore delle R. Gallerie di Firenze*, lettera ms., 18 giugno 1860, Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze.

«Eccellenza. I Fratelli Alinari di Firenze desiderando di riprodurre in Fotografia i quadri principali delle Gallerie degli Uffizi e del palazzo Pitti, domandarono ed ottennero dall'attuale I. I. di Direttore della Galleria delle Statue Sig. Prof. Migliarini il permesso di fare alcuni esperimenti sui quadri della Galleria stessa per vedere se il risultato corrispondeva alla loro aspettativa. Questi esperimenti essendo riesciti com'essi credono, e come l'E. V. potrà meglio giudicare dalle prove che uniscono alla presente, abbastanza soddisfacenti e tali da potere stare al paragone di quel che in questo genere attualmente si fa in Francia e in Inghilterra, i sottoscritti si rivolgono all'E. V.

pregandola a volerli concedere il permesso di riprodurre in fotografia i quadri principali delle Gallerie suddette degli Uffizi e dei Pitti, obbligandosi come di dovere a rilasciare una copia di ciascun quadro ch'essi fossero per riprodurre.

Nella speranza che V. E. vorrà accogliere favorevolmente questa loro domanda, hanno l'onore di dichiararsi

Di V. E.

Firenze 18 giugno 1860.

Devotissimi Servitori

I Fratelli Alinari.»

Direttore R. Gallerie, *Al Direttore del Dipartimento della Pubblica Istruzione*, lettera ms., 17 luglio 1860, Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze.

«Dopo la più curiosa che utile, scoperta della Fotografia, abbracciata avidamente da tanti speculatori dilettauti d'ambo i sessi; Infinite sono state le dimande avanzate alla Direzione della R. galleria, per richieder permesso, onde ritrarre mediante codesto mezzo, i nostri celebri capi d'opera dell'arte.

La Direzione, ha seguita sempre la medesima, di non permettere che raramente la riproduzione dei preziosi monumenti a lei affidati, principalmente per la loro conservazione, in vista di molte e giuste ragioni.

La prima: poiché sapendo quanto la riuscita in Fotografia sia sempre fallace, e d'esito incerto, mal soffrendo che si vedessero in commercio pubblico, i capi d'opera de'grandi Maestri svisati ed alterati; non proteggere direttamente e cooperare allo spargimento di siffatte mediocrità artistiche. Giacché il Genio non si assoggetta a nessun meccanismo, anzi la meccanica nelle arti belle è la tomba del Genio.

Abbastanza la Litografia ha fatto perire l'arte dell'Incisione in rame! Non si vedranno più risorgere i celebri Masson, Audran<sup>623</sup>, e neppure i Morghen; malgrado essa sia un nepotismo della pittura. Ora si attacca la più soave delle produzioni umane, la Pittura istessa diviene un meccanismo! E la Società ebra della sua mediocre e vana istruzione, non si avvede che anche le più belle Fotografie fatte dal vero: sono prive di quell'anima, che si ritrova pur anche nelle pitture di terz'ordine. E nonostante il sentimento interno,

---

<sup>623</sup> Si riferiscono probabilmente all'incisore Antoine Masson (1636-1700) e alla celebre famiglia francese di pittori e incisori, gli Audran.



[ill.], li volge ad ammirare le riproduzioni delle pitture celebri, di preferenza a quelle fatte dalla natura; perché in esse vi si scorge maggiore l'espressione dell'anima, di già infusa dall'abilità del pittore; pur non convengono che da questa mancanza nascono altre seduzioni. Ed eccoci a considerarne tutte le conseguenze.

Lasciando introdurre liberamente, in qualunque pubblica galleria, codesto processo puramente meccanico, ed usato da ogni classe di persone, si vedrebbero le sale continuamente ingombrate, tanto da' fotografi, che dalle loro macchine. Ed aperto questo libero campo, le copie fotografiche, verrebbero a rimpiazzare nel commercio, le copie che in si gran numero di fanno annualmente nelle Gallerie, e che somministrano un gran soccorso ad una classe di Artisti di certo essere professionisti?, al semplice speculatore, a possessore di una macchina che lo arricchisce con la sola materiale fatica! In Roma, città sempre ripiena d'Artisti, vi è un fotografo che lucra dagl'otto ai dieci mila scudi all'anno, in un tempo che languono in numero infinito i Pittori. D'altronde ho conosciuti i più celebri artisti della mia epoca, nella quale anche i più fortunati, non avvicinarono mai tali ricompense, e neppur nella storia si leggono esempi simili.

Altra considerazione importantissima, si è opposta a facilitare questa fantasmagoria: cioè l'obbligo di tutelare la conservazione e allontanare il caso di una continua remozione dei nostri quadri. Essendo istruiti come per fare una riproduzione, vi sia bisogno che il dipinto venga situato in locale scelto, (che sarà difficile a trovarsi alla Galleria de' Pitti); ad una proporzionata distanza, posto verticalmente e per conseguenza retto da difficili sostegni; ed infine essere indispensabile esserlo per qualche tempo ad una luce viva e repente, la quale ripetuta sovente potrebbe danneggiare non poco la pittura.

Né si creda quanto asseriscono i fotografi, che l'operazione è di pochi minuti, ciò è vero rispetto all'azione chimica, ma prima di ottenere una buona matrice fotografica, fa d'uopo ripetere l'operazione più e più volte, in conseguenza tenere molto tempo esposto l'originale in condizioni sfavorevoli alla sua conservazione.

Tale nuovo permesso accordato, di staccare ogni quadro richiesto all'oggetto accennato, contraddice formalmente le leggi osservate finora dalla Direzione, e produrrà gravi e giuste lagnanze degli Artisti abilissimi d'ogni nazione, ai quali fu negato, meno le rare eccezioni al seguito di Sovrane disposizioni.

Tutte queste considerazioni hanno indotto la Direzione nostra, ad essere resistente a queste condiscendenze, onde evitare tanti inconvenienti. Ed a questo ritegno ci confortava il sapere, come a Parigi, ad altre città, si era pressoché adottato il medesimo sistema.

Fu quindi permesso ai Signori Alinari qualche saggio, al solo fine di perfezionare questa fabbricazione, acciocché anche in Firenze fosse eseguita con lode, e ne pervenissero meno dall'estero, previdenza ora necessaria. E siamo in dovere di rendergli giustizia, tanto per i buoni regolamenti, come per l'attenzione e diligenza riguardo agli originali, avendo noi preso ogni precauzione.

Di recente da Parigi il Signor Leopoldo Alinari, ci informò come la Direzione del Museo del Louvre aveva con speciale permesso accordata la riproduzione dei quadri più famosi, ad un abilissimo Fotografo, e che i suoi saggi erano riusciti con plauso. Aggiungendo che in seguito il medesimo fotografo sarebbe inviato in Italia con commendatizie del Governo, onde arricchire la collezione con le riproduzioni delle belle pitture della nostra penisola.

Sollecito il Signor Alinari, di prevenire il suo emulo, espone la sua dimanda alla Direzione, ma i poteri della Direzione non essendo state giammai tanto estesi, fu consigliato di rivolgere le sue richieste al Governo Superiore.

Questa notizia finora, non è stata confermata da altre fonti, ma è credibile. Di più sa? Non è ora, al certo fra non molto saremo attornati da questi meccanici di ogni nazione; cosicché fa d'uopo premunirvisi anticipatamente.

La Direzione espone ciò che potrebbe accordare in caso simile.

Visti i progressi dei Signori Alinari, ed insieme la cautela del loro procedere verso gli originali. I detti signori Alinari possono essere considerati come i Fotografi delle due Gallerie, per eseguire le commissioni che fossero ricercate da particolari illustri. Nella stessa guisa che si pratica per formare in gesso statue, o qualunque altra simile operazione necessita che i Formatori o altri artefici, siano conosciuti e godano la fiducia dello stabilimento come si pratica in tutti i musei.

Se poi per qualunque altra ragione interna a Essa, il Governo Superiore, debba accordare tali permissioni. I signori Alinari avranno il diritto di ripetere le medesime, mal soffrendo che si possa creare una privativa sopra gli oggetti che ci appartengono.

Rispetto alle nostre spese, di staccare e rimettere quadri [ill.] modi per il loro peso e grandezza, i quali spesso saranno [ill.] levarne altri all'intorno, per porre la scala a qualche [ill.], lavoro non indifferente specialmente a Pitti. La Direzione non ha luogo di prendere sopra di se né l'obbligo i Custodi ad eseguirla, crede che debbano essere a carico de' fotografi e soltanto può concedere la sorveglianza de' rispettivi Ispettori.

Esaminato questo esposto, il Governo Superiore ha come ebbe sempre il diritto di decidere secondo le vedute della sua saviezza.

Frattanto la prego di avermi per iscusato di tale lunga dichiarazione, creduta necessaria in un caso che presenta de' punti di vista nuovi. Fermo come sempre nei miei abituali sentimenti di stima e rispetto, ho l'onore di nuovamente segnarmi Di V. E. Ill.ma»

Direttore interno Tabarrini, *Direzione della Pubblica Istruzione al Direttore delle R.R. Gallerie*, lettera ms., 25 luglio 1860, Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze.

«Vista un'istanza dei fratelli Alinari, con la quale chiedono il permesso di riprodurre in fotografia i principali quadri delle R. R. Gallerie degli Uffizi, e di Pitti.

Viste le informazioni mandare in proposito dal I. di Direttore delle Gallerie medesime.

Presi gli ordini del Governatore Generale delle province di Toscana, concede ai Fratelli Alinari il permesso da loro domandato, da durare un anno e non più oltre, e con queste condizioni, ch'essi lascino alla Galleria una copia di ciascun quadro che riprodurranno; che usino nell'opera loro tutte quelle cautele che il I. di Direttore delle Gallerie crederà di stabilire per tutelare la conservazione dei quadri, che non arrechino ingombro co' loro arnesi nelle sale delle Gallerie dove stanno i copiatori a lavorare, e che finalmente siano a loro carico la spesa che occorreranno per togliere dal loro posto e rimettere i quadri.

Il II. Di Direttore delle R. R. Gallerie è incaricato della esecuzione e partecipazione di quest'ordinanza.

Firenze li 25 luglio 1860.

Il Direttore interno Tabarrini, al Sig. Direttore delle R. R. Gallerie.»

Direttore R. Gallerie, *Ai Signori Fratelli Alinari Fotografi*, lettera ms., 27 luglio 1860, Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze.

«Pregiati Signori. In ordine alla S.L. della R. Direzione della Pubblica Istruzione del 25. Stando partecipe alla S. L., la Direzione medesima presi gli ordini del Governatore Generale delle province di Toscana. Concede alle SS. LL. il permesso di riprodurre in Fotografia i principali quadri delle RR. Gallerie degli Uffizi e de Pitti per la durata di un anno e non più oltre, con le condizioni che essi lascino alla Galleria una copia di ciascun quadro che riprodurranno, che usino nell'opera loro tutte quelle cautele che la Direzione delle R.R: Gallerie crederà di stabilire per tutelare la conservazione dei quadri; che non arrechino ingombro co' loro arnesi nelle sale delle Gallerie dove stanno i copiatori a lavorare, e che finalmente sieno a loro carico le spese che occorreranno per togliere dal loro posto e rimettere i quadri medesimi: frattanto mi confermo delle SS. LL.»

Direttore R. Gallerie, *Al signore Egisto Chiavacci Ispettore della R. Galleria Palatina*, lettera ms., 27 luglio 1860, Filza 1860 f. 51, ASGF, Firenze.

«Comunico a V. S. che dalla R. Direzione della Pubblica Istruzione è stato permesso pel corso di un anno ai signori Fratelli Alinari di riprodurre in Fotografia i principali quadri delle RR. Gallerie con le condizioni che Essi lascino alla galleria una copia di ciascun quadro che riprodurranno; che usino nell'opera loro tutte quelle cautele che la Direzione delle RR. Gallerie crederà di stabilire per tutelare la conservazione dei quadri; che non arrechino ingombro co' loro arnesi nelle sale delle Gallerie dove stanno i copiatori a lavorare, e che finalmente sieno a loro carico le spese che occorreranno per togliere dal loro posto e rimettere i quadri medesimi. Tanto per sua notizia e regola mentre mi confermo Di V. S. Devotissimo.»

## 1861

### **T4 – Filza 1861 f. 26**

Governo Generale della Provincia di Toscana, *Direzione istruzione Pubblica al Direttore R.R. Gallerie*, lettera ms., Firenze 1 marzo 1861, Filza 1861 f. 26, ASGF, Firenze.

Concedesi che venga riprodotta in fotografia il quadro di Carlo Ademollo rappresentante Anna Camminello. Chiedono di poterlo riprodurre e trasportarlo dal quartiere di sua eccellenza il governatore generale della Toscana ove si trova al Laboratorio fotografico di Semplicini, un impiegato della galleria deve sorvegliare il

quadro per tutto il percorso andata e ritorno. Invita a mettersi d'accordo col Guardaroba di Palazzo Vecchio. Il direttore Tabarrini.

## 1864

### **T5 – Filza 1864 B f. 77**

Dal Direttore delle regie gallerie, *all'Ispettore della regia galleria Palatina*, 22 settembre 1864, Lettera ms., Filza 1864 f. 77, ASGF, Firenze.

Permesso ai sig. Stockler e Cappelli Permesso di trarre copia do quadri nella galleria Palatina. Il 22 settembre 1864. La granduchessa Maria di Russia chiede di far nuovamente eseguire la copia della *Madonna della Seggiola* al sig. Stockler che ne aveva ricevuta commissione da sua maestà l'Imperatrice di Russia. Chiedono il permesso per il mese d'ottobre e anche di far staccare l'originale per circa quindici giorni. Viene poi chiesto che il 12 maggio venga concesso il permesso di copiare la *Madonna* del Murillo.

### **T6 – Filza 1864 B f. 83**

Regolamenti interni delle regie gallerie, copia dei medesimi rimesse al Ministero Il Ministero della Pubblica Istruzione da Torino, in data 20 settembre 1864, chiede al direttore delle regie gallerie di inviare copia dei Regolamenti interni coi quali si governano le gallerie.

### **T7 – Filza 1864 B f. 85**

Domanda del Pittore Wheelright, *al Direttore delle regie gallerie*, 20 settembre 1864, lettera ms., Filza 1864 f. 85, ASGF, Firenze.

Il Pittore domanda che sia calato un quadro per eseguirne la copia: si tratta del dipinto di Andrea del Sarto con la Madonna in mezzo a san Francesco e san Giovanni Evangelista che si trova nella Tribuna degli Uffizi. Il ministero, in via straordinaria, concede che venga staccato il quadro.

### **T8 – Filza 1864 B f. 86**

Ispettore regia galleria delle statue, *Certificato*, lettera ms., 31 ottobre 1864, Filza 2 1864 f. 86, ASGF, Firenze.

«Firenze li 31 ottobre 1864. Certificato.

Il sottoscritto attesta che il Signor John Philpot ha eseguito la fotografia sotto sorveglianza di me incaricato dalla Direzione delle Gallerie di molti dei principali disegni degli antichi maestri esistenti nella collezione della R. Galleria delle Statue. Ispettore [ill.]».

#### **T9 - Filza 1864 B f. 89**

Richiesta di permesso per Ernest Winkler nativo di Dresda. Disegni tratti dalla *Madonna della Seggiola*, Torino 26 luglio 1864. È presente il timbro a secco “Légation royale de Prusse à Turin”.

#### **T10 – Filza 1864 B f. 97**

Luigi Pompignoli domanda che si tenga calato il quadro d’Andrea.

29 novembre 1864, il Ministero della Pubblica Istruzione risponde al Direttore delle regie gallerie.

Pompignoli ottiene il permesso di mettersi dietro al Wheelright per far copia del dipinto di Andrea del Sarto che gli è stato commissionato, però quando si accinge all’opera, al suo posto trova un altro. Chiede quindi che il quadro sia lasciato per altri 25 giorni “dove fu messo per comodo all’inglese” e il permesso viene accorato.

#### **T11 – Filza 1864 B f. 106**

Direttore delle regie gallerie, *al Direttore dell’Istituto Tecnico in Firenze*, 19 ottobre 1864, lettera ms., Filza 1864 B f. 106, ASGF, Firenze. [edita in Quintavalle 2003]

I Signori fratelli Alinari fotografi hanno domandato alla direzione di riprendere in fotografia il ritratto di Dante nello storico dipinto a fresco nella cappella del palazzo pretorio servendosi per illuminare la cappella di della luce elettrica o del filo di magnesio. Prima di concedere il permesso chiede al professore di chimica se questi sistemi possono arrecare danno agli affreschi e nel caso contrario quale dei due debba preferirsi. Domanda fatta dal cavalier Gotti.

Professor Bechi dal Laboratorio di chimica dell’Istituto Tecnico Toscano, *al Direttore dell’Istituto Tecnico*, 31 dicembre 1864, lettera ms., Filza 1864 B f. 106, ASGF, Firenze.

Il professor Bechi risponde che qualora voglia illuminarsi la cappella colla luce elettrica, gli apparecchi destinati a svolgere la elettricità (pile) debbano esser posti in una

stanza separata dalla cappella, dove non siano pitture di pregio ed oggetti da guastarsi e questa stanza sia chiusa in modo che non vi sia pericolo che i vapori di acido nitrato che [non ci leggo] dalle pile possono penetrare nella cappella. Che nella cappella siano introdotti soltanto i due fili conduttori dell'elettricità e i carboni destinati per la luce elettrica. Che in quanto alla luce prodotta dalla combustione del magnesio non crede il sottoscritto che ci sia pericolo alcuno, non sviluppandosi in questa combustione sostanze che possano riuscire danno ai colori degli affreschi di cui è decorata la cappella. Firmata Prof. E. Bechi.

1865

### **T12 – Filza 1865 A f. 19**

Carlo Pini, *al Direttore Gotti*, lettera ms., 23 gennaio 1865, Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze. [edito in Naldi 2015]

«Alla domanda avanzata dai fratelli Alinari, per ottenere il permesso di fotografare più che 300 disegni antichi della raccolta di questa R. Galleria delle Statue, il sottoscritto nella sua qualità di Conservatore di detta raccolta, si crede in dovere di fare alla S.V. Illustrissima le seguenti considerazioni:

Intorno all'anno 1855, gli Alinari ottennero il permesso dalla direzione di questa Galleria di fotografare per loro conto un certo numero dei suddetti Disegni. Più tardi, fu ai medesimi concesso altro permesso di fotografarne un'altra scelta richiesti dal Principe Alberto d'Inghilterra, e con Decreto del 27 luglio 1860, ebbero nuovo permesso di un anno per riprodurre in fotografia i principali quadri delle R. R. Gallerie di questa città.

Nel maggio dello scorso anno con domanda del signor Ruland<sup>624</sup> bibliotecario della Regina d'Inghilterra fu permesso a Giovanni Philpot, di fotografare altri disegni e poco dopo la richiesta della Principessa Maria di Russia, fu concesso al medesimo Philpot altro e più ampio permesso per poter riprodurre i Disegni indicati in una nota datagli dal Barone C. de Liphart<sup>625</sup> incaricato dalla predetta Principessa, la quale nota ne

---

<sup>624</sup> Carl Ruland (Francoforte 1834- Weimar1907), bibliotecario tedesco dei reali d'Inghilterra. <https://blog.klassik-stiftung.de/ruland-privatsekretaer-der-royal-family/>

<sup>625</sup> Si tratta con molta probabilità di Karl Eduard von Liphart (1808-1891), collezionista estone che si trasferì a Firenze dove raccolse un'importante serie di dipinti, supportato e finanziato dalla Granduchessa Maria figlia dello Zar Nicola I. <https://dictionaryofarthistorians.org/liphartk.htm>

conteneva più di un migliaio, tante che si può affermare che in queste varie circostanze sono già stati fotografati non solo tutti i migliori disegni della mostra raccolta, ma molti ancora di quelli di minore importanza. E siccome queste riproduzioni sono state dai fotografi medesimi poste in commercio, così vien largamente provveduto all'interesse dell'arte ed al desiderio degli amatori. Perciò la nuova domanda degli Alinari palesa la intenzione di fare, come suol dirsi, un ridosso a Philpot, poiché essi non farebbero altro che riprodurre le cose stesse fatte da lui. [ill.] mi permetto di fare altresì osservare che concedendo un novo permesso agli Alinari, vorrebbe giustizia che lo stesso fosse concesso a quanti altri fotografi venissero per loro mero interesse a domandare simigliante cosa; e così io, che debbo occuparmi di acconciare e sistemare tutte le altre grandi masse di Disegni e Stampe, altro non potrei fare che stare a disposizione dei fotografi e continuamente levare e rimettere in cornice i disegni con danno della loro conservazione. Vero è che uno degli Alinari presentandomi la nota dei disegni mi ha dichiarato verbalmente che li riprodurrebbe senza levarli di cornice, ma io dubito fortemente che ciò possa riuscire, ed allora sarebbe da aspettarsi nuove domande perché i disegni fossero, come le altre volte, levati di cornice. Della S. V. Illma

Dalla galleria li 23 del 1865

Carlo Pini

Conservatore dei Disegni e Stampe.»

Direzione regie gallerie, *al Ministero Pubblica Istruzione*, Firenze 29 gennaio 1865, lettera ms., Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze.

La Direzione riporta in sostanza il parere del conservatore Pini.

Direttore regie gallerie, *ai Fratelli Alinari*, 6 febbraio 1865, lettera ms., Filza 1865 A f. 19, ASGF, Firenze.

Il direttore nega il permesso.

### **T13 – Filza 1865 A f. 29**

Direttore R.R. Gallerie, *al sig. Enrico Andreotti fotografo*, lettera ms., 27 marzo 1865, Filza 1865 A f. 29, ASGF, Firenze.



Al fotografo Andreotti viene negato il permesso di fotografare i disegni originali degli antichi maestri per le stesse ragioni per cui furono vietati ai Fratelli Alinari. La direzione comunica la decisione del MPI.

**T14 – Filza 1865 A f. 36**

Ispettore Camporesi, *ai signori Fratelli Alinari*, lettera ms., 13 marzo 1865, Filza 1865 A f. 36, ASGF, Firenze.

Ai signori Fratelli Alinari, Lì 13 marzo 1865, viene richiesto di inviare copia della fotografia del Ritratto di Dante esistente nella Cappella del Palazzo Pretorio riprodotto col permesso della direzione della Galleria, unendovi una terza copia per la quale sarà corrisposto il necessario pagamento.

**T15 – Filza 1865 A f. 91**

MPI, *Permesso alla Sig. Conti Oppezzi di copiare un quadro di Andrea del Sarto*, lettera ms., Firenze 23 ottobre 1865, Filza 1865 A f. 91, ASGF, Firenze.

«La signora Contessa Emma Oppezzi de Cherio si recherà in cotesta Regia Galleria a fare una copia del dipinto di Andrea del Sarto, La sacra famiglia. Ella è pregata di usare ad essa signora ogni possibile agevolezza, accordandole pure quando occorra il permesso di staccare il quadro dal luogo ove ora si trova. Il Ministro Bianchi.»

**T16 – Filza 1865 A f. 109**

MPI, *Permesso di visitare i monumenti d'arte del Palazzo Riccardi*, Firenze 18 dicembre 1865, lettera ms., Filza 1865 A f. 109, ASGF, Firenze.

«Il Ministro dell'Interno avendo risoluto di appagare il giusto desiderio manifestato dagli artisti, che sia permesso al pubblico di visitare la Sala di Luca Giordano e la Cappella di Benedetto Gozzoli nel Palazzo Riccardi, e volendo d'altra parte usare le debite cautele per la conservazione di que' due preziosi monumenti d'arte, crede opportuno di sentire intorno a ciò il consiglio della S. V., onde la invita a recarsi presso quell'ufficio.

Trattandosi di cosa che più grandemente interessa questo Ministero, io debba pregare la S. V. di tener tosto l'invito del mio onorevole Collega, e le sarò grato se Ella vorrà poi

ragguagliarmi delle disposizioni che vengono prese per la conservazione di detti monumenti. Il Ministro Bianchi.»

## 1866

### **T17 – Filza 1866 A f. 29**

MPI, Copia della Madonna del Cardellino, Firenze 10 febbraio 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 29, ASGF, Firenze.

«Al direttore delle R.R. Gallerie di Firenze. Le si presenterà il Signor Busche, Belga, per ottenere il permesso di copiare la Madonna del Cardellino. La prego di usargli le maggiori agevolezze. Il Ministro Napoli.»

### **T18 – Filza 1866 A f. 41**

Ministero della Pubblica Istruzione, *alla Direzione delle regie gallerie*, 14 marzo 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 41, ASGF, Firenze.

Il permesso è per la contessa Oppezzi, per copiare la Madonna delle Arpie, poi sarà calata la Venere del Tiziano per farla copiare dal sig. Lembach, nel qual senso risponde al barone di Kiséleff. Per tutto ciò sono concessi venti giorni.

### **T19 – Filza 1866 A f. 102**

Carlo Pini, *al Direttore delle regie gallerie*, 12 settembre 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 102, ASGF, Firenze. [edito in Naldi 2015]

«Ieri si presentò a me il Signor Boquillon bibliotecario del Conservatorio delle Arti e Mestieri di Parigi, chiedendo il permesso di poter far fotografare dai Fratelli Alinari alcuni disegni di ornamenti, di macchine idrauliche ecc.

Ora, su tale richiesta non posso più precisamente informare che richiamando l'attenzione della Signoria Vostra Illustrissima all'altra mia informativa che ebbi l'onore di rimmetterle il 23 gennaio del caduto anno 1865 a proposito di altra domanda avanzata dai predetti Alinari, la quale informativa, essendo stata dalla Signoria Vostra apprezzata, motivò il rifiuto dato dal regio Ministro a quella domanda. Debbo pure far notare che mentre il fotografo Giovanni Brampton Philpot, per commissione dell'Inghilterra e della Principessa Maria di Russia, ha riprodotto più migliaia dei nostri Disegni, di figura, di architettura e di ornamenti e posti in commercio, quelli di macchine non sono stati

fotografati. Debbo altresì fare osservare alla Signoria Vostra come le stanze della Conservazione delle Stampe e dei Disegni, a cui ho l'onore di presiedere, sono occupate e dagli studiosi e dal ridetto fotografo Philpot, che sta riproducendo la numerosa Collezione dei Disegni donati a questa Regia Galleria dal professor Santarelli, e che se venisse derogato al principio di non far nuovamente fotografare ciò che è stato fotografato, io mi troverei più che mai distratto dalla sorveglianza degli studiosi e dalla occupazione, ora più che mai urgente, della sistemazione dei Disegni e delle Stampe.

Dalla regia Galleria, li 12 settembre 1866.

Devotissimo Servitore Carlo Pini. »

La lettera del Ministro conferma il rifiuto sostenendo le motivazioni di Pini.

### **T20 – Filza 1866 A f. 116**

Direttore regie gallerie, *Al Padre Priore del Convento di Santa Maria Novella Firenze*, Lettera ms., 3 Ottobre 1866, Filza 1866 A f. 116, ASGF, Firenze.

«Questa Direzione permette ai signori Dario Angeloni Ferdinando Martelloni di copiare la Madonna detta della Stella dipinta da Fra Giovanni Angelico che .. nella Sagrestia di codesta Chiesa. Siccome è a notizia della Direzione che il signor Cipriani sta eseguendo la copia del originale però il sottoscritto crede destinare il Cipriani quelle ore della mattina che la S. V. Ill.ma crederà più opportune ed all'Angeloni e Martelloni quelle pomeridiane, provvedendo sempre nel miglior modo possibile alla conservazione del dipinto.»

### **T21 – Filza 1866 A f. 117**

DRG, al Priore della Basilica della SS Annunziata, Firenze 3 ottobre 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 117, ASGF, Firenze.

«Questa Direzione non ha nulla da opporre affinché il Signore Luigi Bardi possa copiare il dipinto di Andrea del Sarto rappresentante il Redentore che sta sull'altare della Madonna di codesta Basilica. Sarà inutile qui enunciare? Che il signor Bardi dovrà adattarsi a quell'orario che la S. V. vorrà proporre e alla cautela necessaria per la conservazione del dipinto.»

### **T22 – Filza 1866 A f. 135**

Musée Neerlandais d'Antiquité à Leida, a Monsieur le Directeur du Musée Egyptien à Florence, Leida 20 novembre 1866, lettera ms., Filza 1866 A f. 135, ASGF, Firenze.

«Monsieur le Directeur,

J'espère ne pas commettre une indiscretion en vous priant de me rendre un service dans une affaire pour laquelle je puis faire vouloir d'abord le bien commun qui rapproche plus particulièrement les un des autres ceux qui se livrent à des recherches scientifiques, mais encore plus spécialement la conformité des emplois dont nous sommes inventifs par nos Gouvernement respectifs.

Chargé par le gouvernement des Pays-Bas de la publication de Monuments Egyptien du Musée Neerlandais d'Antiquités, je désirerais beaucoup m'occuper plus spécialement des tenter gravées sur les représentations caractérisées par feu M. Champollon comme *Horus vainqueur des puissances Typhoniennes*, et offrant ordinairement en très haut relief, la figure du jeune Honis debout sur deux crocodiles avec leur têtes tournées en arrière, et portant sur la tête la masque de Typhon. Les parties antérieures, le derrière et les faces littérales de la stèle contre laquelle Honis est adossé, ainsi que la base de ces monuments sont chargés d'inscriptions hiéroglyphiques contiennent des textes très intéressant pour l'étude de la religion des Egyptiens, mais ainsi très difficile à appliquer à cause des expressions singulières et du sens mystique qui y prédomine.

Dans le Musée de Florence il y a un petit monument qui pourrait contribuer à éclairer des points douteux dans ces textes. C'est une petite stèle numérotée 1788, Salon Façade des monues, et décrite comme fragment de la petite statue d'un prêtre soutenant devant lui une petite stèle. Cette description pourrait faire douter que nous ne trouverons ici la représentation d'Honis mentionnée ci-dessus, mais el est possible que la description qu'on m'a communiqué ne sont pas entièrement exacte, ou que la stèle soutenue par le fragment de prêtre, offre l'image d'Honis de bout sur les crocodiles, ou les textes appartenant à ces représentation.

Li tel est le cas vous me rendriez un très grand service en me procurant un estampage ou un empreinte en papier de inscriptions du dit monument. Pour que vous puisse mieux vous sur la conformité des textes du monument de la galerie de Florence, je joins une lithographie du plus intéressant de dit monument conservés au Musée Neerlandais.

Je n'aurais pas besoin, Monsieur le Directeur, de vous assurer que je me mets entièrement à vos ordres, si sont dans ma relation au Musée d'Antiquités, sont en quel qu'autre égard je puisse vous être utile.

Veillez agréer les expression de ma considération très distinguée.

Le Directeur du Musée Royal Neerlandais d'Antiquités à Leida.»

### **T23 - Filza 1866 B f. 2**

14 febbraio 1866 viene concesso il permesso al pittore Pietro Moretti di trarre copia della *Madonna* di Carlo Dolci, custodito nella galleria Palatina, dove vi era stato spostato dagli appartamenti reali nel gennaio.

### **T24 - Filza 1866 B f. 3**

Légation de Suede et de Norvege en Italie, al direttore delle gallerie Gatti, Florence 4 mars 1866.

All'artista M. Ruben è stata concessa l'autorizzazione, è ora impegnato a disegnare, per poi fare un'incisione del celebre quadro la *Madonna della Seggiola* che si trova a Pitti, la legazione chiede di poter avvicinare il quadro alla finestra.

### **T25 - Filza 1866 B f. 4**

Direttore delle R. Gallerie, Firenze 15 marzo 1866, oggetto Permesso al pittore Vianelli.

Qui non è specificato il dipinto ma sembra che parlino sempre di Raffaello quindi probabilmente della *Madonna della Seggiola*.

### **T26 - Filza 1866 B f. 7**

Direttore delle regie gallerie, *al Sig. Egisto Chiavacci Ispettore della R Galleria Palatina*, Firenze 9 giugno 1866, Oggetto permesso a Luigi Bardi.

Il direttore scrive che quando il Principe Napoleone era in Firenze, gli promise di accordare a Luigi Bardi, venti giorni di permesso per ultimare una copia della *Madonna della Seggiola*.

### **T27 - Filza 1866 B f. 15 e 16**

Direttore delle regie gallerie, scrive all'ispettore Chiavacci, per concedere il permesso di copiare la Madonna della seggiola al signor Luigi Biagi. Stessa richiesta al 30 novembre per il signor Sami.

1867

**T28 – Filza 1867 A f. 10**

Carteggio tra il Ministero della Pubblica Istruzione e il Direttore delle regie gallerie in cui il Pittore Niccolò Cecconi chiede che venga staccato il quadro di Andrea del Sarto presente nella galleria per eseguirne una copia, ma viene negato il permesso.

**T29 – Filza 1867 A f. 47**

Ministro della Pubblica istruzione, *al Direttore delle regie gallerie*, Firenze 2 aprile 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 47, ASGF, Firenze.

«La prego di significarmi se nei magazzini di coteste Gallerie si trovasse un Ritratto di Raffaello d'Urbino, per poterne far dono alla sua città natale. E similmente la prego di acquistare per conto di questo Ministero e per la somma di cento franchi tante fotografie dell'Alinari rappresentanti i più bei Cartoni raffaelleschi. Il Ministro Napoli.»

**T30 – Filza 1867 A f. 83**

Ministero della pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie*, 27 luglio 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 83, ASGF, Firenze.

«La prego di rispondere al signor Giacomo Brogi ed ai Fratelli Alinari che contentandosi d'un numero limitato di disegni essi potranno colle norme che Ella vorrà dar loro, venir in galleria per riprodurli colla fotografia. Sono poi con lei interamente di proibirsi a chicchessia di riprodurre i quadri, sì perché molti di questi non si potrebbero levare dal loro luogo senza grave pericolo, e sì perché cominciata questa speculazione si avrebbe sempre la Galleria piena di fotografi, con danno irreparabile di molti e molti artisti che vivono in sul copiare. Il Ministro Napoli.»

**T31 – Filza 1867 A f. 107**

Giacomo Brogi, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, Lettera ms., 21 settembre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze.

«A Sua Ecc. Il Ministro dell'istruzione Pubblica.

Giacomo Brogi fotografo avente domicilio e stabilimento in questa città nel Lung' Arno delle Grazie n. 15 e nel Corso de' Tintori n. 79, editore di varie Raccolte di Vedute e di una grandiosa Collezione fotografica delle più insigni Dipinture che esistono nelle principali Gallerie d'Europa, della quale ebbe l'onore di rimettere in altra circostanza all'Ecc. V. il relativo Catalogo, col più sentito rispetto da istanza all'Ecc. V. all'oggetto che gli venga accordato la facoltà di procedere ad una scelta fra le Collezioni di Stampe che posseggono e la R. Galleria di Firenze e la R. Accademia di Belle Arti per quindi farne la riproduzione in fotografia, ed arricchire così di un numero d'interessantissimi soggetti la di lui precitata Collezione, che già unica in Italia per estensione, verrà ad acquistare maggior pregio, e renderà non indifferenti vantaggi ed agli Artisti ed agli Studiosi delle Arti Belle. Per lo scopo sovra esposto fa parimente Istanza all'Ecc. V. affinché gli si accordi il permesso di fotografare i celebri Affreschi che esistono nel Convento di S. Marco come anche gli Oggetti d'Arte che trovansi nella Certosa in Val d'Ema.

Nella lusinga che l'Ecc. V. si degni accogliere favorevolmente la presente Istanza, ha l'onore dichiararsi colla più sentita devozione.

Di Vostra Ecc.

Firenze, li 21 settembre 1867

Devotissimo

Giacomo Brogi.»

Luigi Pelli sottotenente di Fanteria, *al Direttore delle R. gallerie*, lettera ms., 25 settembre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze.

«Eccellenza. Luigi Pelli Sottotenente di Fanteria, attualmente in aspettativa per riduzione di corpo, domiciliato a Firenze in via Serumido n. 1 e 2 con tutto il rispetto da istanza all'Eccellenza Vostra affinché si compiaccia accordarle il permesso di potere eseguire delle Fotografie nelle Pubbliche Gallerie delle opere d'arte, come dell'interno delle medesime e delle Pubbliche Biblioteche.

Firenze li 25 settembre 1867.»

Fratelli Alinari, *all'Ill.mo sig. Ministro della Pubblica Istruzione*, lettera ms., 3 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze.

«Domanda di Riprodurre in fotografia diversi quadri delle Gallerie Uffizi, Pitti e Belle Arti.

Illustrissimo Signore.

Fratelli Alinari fotografi in questa città si permettono domandare il favore di potere riprodurre in fotografia i quadri di cui è parola nella Nota qui annessa esistenti nelle Gallerie Uffizi e Pitti e nella Accademia di Belle Arti in Firenze. Di dette riproduzioni i medesimi si faranno un dovere rimettere un esemplare di ciascuna a cotesto Regio Ministero, ed un'altra alle singole Accademie.

Che è quanto.

Firenze 3 ottobre 1867.

*Nota de Quadri esistenti nelle Gallerie Uffizi, Pitti e Accademia delle Belle Arti che i Fratelli Alinari desiderano fotografare.*

«Galleria degli Uffizi

1. Madonna del Popolo, Federico Baroccio
2. Bacchanale, Pietro Paolo Rubens
3. Ritratto del Domenichino, Domenichino
4. Cristo morto, Giovanni Bellini
5. La Vergine e il bambino Gesù, Tiziano
6. La Vergine e il Bambino, Tiziano
7. Gesù condotto in prigione, Jacopo Carucci
8. San Giacomo e due fanciulli, Andrea Vannucchi
9. La discesa al limbo, Angelo Bronzino

Galleria Pitti

10. Sposalizio di St. Caterina, Tiziano
11. Ritratto della bella di, Tiziano
12. Sacra famiglia, Bronzino
13. Maria Vergine col bambino, Murillo
14. Deposizione di croce, Andrea Vannucchi
15. Ritratto di Mad. Doni, Raffaello Sanzio



16. Ritratto di, Rembrandt
17. Ritratto di Angiolo Doni, Raffaello Sanzio
18. Santa Famiglia, Andrea del Sarto
19. Ritratto di Leone X, Raffaello Sanzio
20. Deposizione di Croce, Fra Bartolomeo
21. Ritratto di, Andrea Vannucchi
22. La Maddalena, Tiziano
23. La Madonna della Seggiola, Raffaello
24. Sacra Famiglia, Andrea del Sarto
25. I filosofi, Rubens
26. Fatti di Giuseppe Ebreo, Andrea del Sarto
27. Dotto, Andrea del Sarto
28. Ecce Homo, Lodovico Cardi
29. Madonna dell'Impannata, Raffaello
30. Sacrificio d'Abramo, Allori
31. La Giuditta, Allori
32. Amore venale, Franceschini
33. Ritratto di Galileo, Sustennant ?
34. Amore dormiente, Franceschini
35. La congiura di Catilina, Salvatore Rosa
36. Le Parche, Michelangelo
37. Vannucchi e sua moglie, Andrea del Sarto
38. L'annunziazione, Andrea del Sarto
39. San marco, Fra Bartolomeo
40. Santa famiglia, Rubens
41. Ritratto di donna, Leonardo
42. Ritratto di Carlo I, Van Dyck
43. Ritratto di papa Giulio, Raffaello
44. Testa di un putto, Antonio Allegri
45. Il sonno di san Giovannino, Carlo Dolci
46. Ritratto del card. Dovizi, Raffaello
47. Gesù e gli Evangelisti, Fra Bartolomeo

48. L'annunciazione, Andrea Vannucchi
49. La deposizione, Pietro Vannucci
50. Madonna del Baldacchino, Raffaello
51. Il ballo d'Apollo, Giulio Romano
52. Ritratto di Imm. Inghirami, Raffaello
53. Disputa sulla Trinità, Andrea Vannucchi
54. Apparizione alla Vergine, Franco Albani
55. Visione di Ezechiello. Raffaello
56. Sacra famiglia, Albani
57. La Cleopatra, Guido Reni
58. Assunzione della Madonna, Andrea Vannucchi
59. Ritratto di Donna, Ghirlandaio
60. Assunzione della Madonna, Andrea del Sarto
61. Ritratto di donna, Anonimo
62. Ritratto di Filippo IV, Velasquez
63. Donna velata, Anonimo
64. Santa famiglia, Fra Bartolomeo
65. Teste dell'Annunziata, Baroccio
66. San Giovanni Battista, Andrea Vannucchi
67. Madonna del Granduca, Raffaello
68. Sant'Andrea, Carlo Dolci
69. Gesù nell'orto, Carlo Dolci
70. Santa famiglia, Scuola di Andrea
71. Paese, Salvator Rosa
72. Madonna con Gesù, Andrea Vannucchi
73. Marina, Salvator Rosa
74. Ecce Homo, Carlo Dolci
75. Ecce Homo, Carlo Dolci
76. La Vergine e Gesù, Carlo Dolci
77. Madonna con Gesù, Fra Filippo Lippi
78. L'Epifania, Bernardo Betti
79. Santa famiglia, Filippino Lippi

80. Santa famiglia, Alessandro Filipepi
81. Santa famiglia, Girolamo Genga
82. Ritratto della Simonetta, Botticelli
83. Santa famiglia, Lorenzo Credi
84. Santa famiglia, Luca Signorelli
85. L'Epifania, Ghirlandaio
86. Santa Famiglia, Albertinelli
88. Ecce Homo, Pollajolo
89. Ritratto femminile. Piero della Francesca
90. Ritratto virile, Andrea del Castagno
91. La vergine Gesù e Santi, Beato Angelico
92. Ecce Homo, Fra Bartolomeo
93. L'Adorazione dei Magi, Jacopo Carucci
94. Santa Elisabetta, Guido Reni
95. Visione di San Giovanni Evangelista, Carlo Dolci
96. Riposo in Egitto, Van Dyck
97. Santa Famiglia, Andrea del Sarto
98. Madonna in adorazione, Anonimo
99. Santa famiglia, Andrea del Sarto

Accademia di Belle Arti

100. San Francesco
101. Innocenzo III, Giotto
102. Innocenzo III, ""
103. San Francesco ai Monaci, ""
104. Sette monaci francescani, ""
105. San Francesco che fa da diacono nella messa di Natale, ""
107. San Francesco che apparisce nel Capitolo di Arles, ""
108. Le stimate di S. Francesco, ""
109. Funerali del Corpo di San Francesco, ""
110. Santa Vergine S. Bernardo, Incognito
111. Visitazione, Giotto
112. Nascita di Gesù Cristo, ""

113. L'Adorazione dei Magi, ""
114. La presentazione al tempio, ""
115. Gesù in mezzo ai Dottori, ""
116. Il battesimo Gesù Cristo, ""
117. La trasfigurazione, ""
118. La Cena, ""
119. Gesù Cristo sulla Croce, ""
120. La resurrezione di Gesù, ""
121. Gesù che apparisce alla Maddalena, ""
122. Gesù che fa toccare le piaghe a S. Tommaso, ""
123. L'Adorazione dei Magi, Gentile da Fabriano
124. La Vergine Gesù e Santi, Agnolo Gaddi
125. Discesa di croce, Fra Giovanni Angelico
126. Incoronazione della Vergine, fra Filippo Lippi
127. Battesimo di Gesù Cristo, Andrea Vannucchi
129. San Girolamo, fra Filippo Lippi
129. La Santa Vergine, Sandro Botticelli
130. Nascita di Gesù Cristo, Franco Pesellino
131. Nascita di Gesù Cristo, Dom. Ghirlandaio
132. Nascita di Gesù Cristo, Lorenzo di Credi
133. Gesù Cristo che prega nel giardino degli Olivi, Pietro Perugino
134. Assunzione della Vergine, detto
135. Gesù Cristo sulla Croce, detto
136. Deposizione, Lippi e Perugino
137. Gesù sulle ginocchia di Maria, Perugino
138. Quattro Santi, Andrea del Sarto
139. Madonna Gesù e Santi, Copia del detto
140. La pietà (affresco), Andrea del Sarto
141. Due bambini, detto
142. Quattro storie, Andrea del Sarto
143. Madonna e bambino (affresco). Andrea del Sarto
144. Madonna in trono e Santi, detto

145. Madonna e angeli, detto
146. La resurrezione, Raffaello del Garbo
147. Gesù sulle ginocchia di Maria, Bartolomeo fu Paolino?
148. Santa Trinità, M. Albertinelli
149. Madonna e S. Tommaso, fu ...
150. La cena di Emaus, Jacopo da Pontormo
151. 4 santi e un Nazareno, Fra Bartolomeo
152. 4 Santi e un salvatore, detto
153. Sant Bonaventura, Bronzino
154. Il Padre Eterno, Carlo Dolci
155. Gesù Cristo, Santi di Tito».

Ministero della Pubblica Istruzione, *Al signor Direttore delle RR. Gallerie di Firenze*, lettera ms., 14 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze.

«Permesso ai fotografi.

Vengono a questo Ministero frequenti domande di fotografi, che chiedono di riprodurre i capi d'arte di cotesta Galleria. Egli è perciò che io ho creduto di dover prendere una determinazione che fosse conforme a quanto si pratica negli altri Musei del regno, perché non si può vietare in Firenze quello che in Napoli, in Venezia, in Milano è permesso. Autorizzo adunque la S. V. al concedere tali permessi sotto le seguenti condizioni:

1. che la durata del permesso sia a tempo determinato;
2. che non si possa copiare se non nelle ore in cui la Galleria è aperta al pubblico;
3. che in nessun caso e per nessun motivo sia mai 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 sia rimessa a questo Ministero.
5. che sia vietato di far traffico delle fotografie entro il locale della Galleria;
6. che non si conceda il permesso se l'ingombro delle macchine od altro togliesse agio e comodità ai visitatori delle gallerie.

La S. V. si darà cura di far fare un modulo a stampa per tali permessi inchiudendovi le condizioni sopraccennate. È inutile aggiungere che se trattasi di fotografare disegni e

stampe, quelle condizioni debbono modificarsi secondo il savio arbitrio della S. V. Le rimetto le domande finora giunte a questo Ministero, perché ella si compiaccia di far alle medesime debita risposta avvertendo che il Presidente dell'Accademia di Belle Arti ha per la Galleria che dipende ricevute identiche istruzioni. Il Ministro Napoli.»

Direttore della Galleria, *al Signore Egisto Chiavacci Ispettore della Galleria Palatina*, lettera ms., 30 ottobre 1867, Filza 1867 A f. 107, ASGF, Firenze.

«Permesso ai fotografi. Il Ministero della Pubblica Istruzione crede utile di prendere una determinazione che fosse conforme a quanto si pratica negli'altri Musei del Regno relativamente all'accordare permessi di riproduzione in fotografia i capi d'arte di queste Gallerie finché non si può vietare in Firenze quello che in Napoli, Venezia e Milano è permesso. Vuole però che tal concessione venga subordinata alle condizioni seguenti. Vedi la Ministeriale del 14 ottobre 1867.

Il Sottoscritto si è creduto in dovere di rendere di ciò informato la S. V. Illma onde sappia come deve regolarsi nel caso le vengano richiesti i permessi.»

### **T32 – Filza 1867 A f. 110**

Direttore delle regie gallerie, all'Ispettore Palatina, Firenze 9 novembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 110, ASGF, Firenze.

L'ambasciatore di Sua Maestà d'Italia in Russia raccomanda il signor Giorgio Koch, distinto pittore dell'Assia Elettorale per la copia delle seguenti opere: *Madonna del granduca*, *Visioni di S. Ezechiello*, *Madonna della sedia*, *Madonna in trono*, *Ritratto dell'Angiolo Doni*, *La bella di Tiziano*.

### **T33 – Filza 1867 A f. 125**

Ministro di Prussia, *a Aurelio Gotti direttore delle regie gallerie*, Firenze 21 dicembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 125, ASGF, Firenze.

«La Real Legazione di Prussia a l'onore d'indirizzare al Signor Cavaliere Gotti, pregandolo a voler compiacersi di fornirgli dei chiarimenti sul oggetto qui appreso specificato. La società fotografica di Berlino, possedendo un nuovo metodo per riprodurre molto esattamente i dipinti in olio, si è proposta di far una collezione fotografica di quadri i più rimarchevoli delle pubbliche Gallerie in Europa. La Direzione

delle gallerie di Berlino e di Londra avendo riconosciuto i risultati straordinari ottenuti con questo metodo, si sono mostrate arrendevoli ai desideri della società. Questa avendo presentemente l'intenzione d'intraprendere la copia fotografica di qualche quadro nelle Gallerie di Firenze, bramerebbe conoscere i regolamenti esistenti a questo riguardo. La Real Legazione gli sarebbe riconoscente di fargli sapere se e quale difficoltà rincontrerebbe il proposito di detta Società Colla più distinta considerazione, il Ministro di Prussia [ill.]. »

Direttore delle regie gallerie, *replica alla Legazione di Prussia*, 28 dicembre 1867, lettera ms., Filza 1867 A f. 125, ASGF, Firenze.

«Questa Direzione in replica alla pregiata dell'Eccellenza Vostra di contro distinta crede utile far conoscere le condizioni alle quali può rilasciare alla Società fotografica di Berlino il permesso di riprodurre in fotografia alcuni quadri delle regie gallerie essendo questo prescritto da regolamento in proposito emesso dal regio Ministro della pubblica Istruzione (serie di 6 punti lasciati in bianco, la lettera è in brutta copia, *ndr*). Quando piaccia alla predetta società di assoggettarsi alle condizioni qui sopra accennate la Direzione [ill.] rilascerà immediatamente il permesso desiderato.»

## 1868

### **T34 – Filza 1868 A f. 34**

Direttore regie gallerie, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, 27 febbraio 1868, lettera ms., Filza 1868 A f. 34, ASGF, Firenze.

«Se non si trattasse di favorire il Governo di S M il Re di Prussia avrei davvero consigliato codesto Ministero a non allontanarsi dalle condizioni stabilite col regolamento per riprodurre in fotografia le opere d'arte delle nostre Gallerie che noi rimettevamo con Nota del 14 ottobre scorso, sia perché il regolamento è presso a poco uguale, così mi viene assicurato, a quanto si pratica in altre Pinacoteche d'Europa, ci si [ill.] negare domani quello che oggi accordato, sia per l'imbarazzo non lieve che da un fotografo che in questi stabilimenti hanno deficienza di personale [ill.], sia infine per i lamenti che si fanno dai [ill.] artisti che in Firenze disgraziatamente traggono la loro

sussistenza dalla copia degli antichi dipinti. Ho detto [ill.] poiché vorrei che i nostri capolavori servissero solo alla istruzione e a non ad un ramo di commercio, a cui per lo più si addicono coloro che non hanno modo di riuscire abili sull'arte della pittura.

Con queste brevi considerazioni che mi sono permesso di fare non intendo di rimuovere [ill.] Cotesto R. Ministero dal secondare il desiderio di S. E. il Barone di di [ill.] sembrerebbemi però giusto che non si dovessero accordare ? Facilitazioni di quelle che si accordano ai copiatori pei quali molti quadri ed i più importanti non si rimuovano dl loro posto.

Qualora il R. Ministero lo credesse utile proporrei che fosse invitata fin d'ora la Società fotografica di Berlino a fare una nota dei quadri che intende riprendere in fotografia e questa Direzione si farà in dovere di indicarle quali sarebbero quelli che potrebbero rimuoversi.»

### **T35 – Filza 1868 A f. 62**

Il Ministro della Pubblica Istruzione chiede al Direttore delle regie gallerie di Firenze, in data 28 maggio 1868, di accordare il permesso a Minardi per copiare la *Madonna della Seggiola*, si tratta tra l'altro di un acquerello che non richiede molto tempo.

Segue parere del Chiavacci, e poi risposta del direttore.

Chiavacci parla delle decine di permessi concessi (70) alcuni dei quali datano dal 1856, può quindi offrire il secondo posto al Minardi trattandosi di un acquerello.

### **T36 – Filza 1868 A f. 83**

Ministro della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie*, Firenze 7 luglio 1868, lettera ms., Filza 1868 A f. 83, ASGF, Firenze.

«L'incaricato d'affari della Grecia, Signor Salachas, mi raccomanda l'acchiusa domanda per copiare alcuni quadri della Galleria degli Uffizi. Prego la Signoria Vostra di dirmi quali agevolzze gli si potrebbero fare, e mi restituisca la sua domanda. Il Ministro Napoli. »

Direttore delle regie gallerie, al Ministro della Pubblica Istruzione, 8 luglio 1868, lettera ms., Filza 1868 A f. 83, ASGF, Firenze.



«Non si fa difficoltà alcuna perché in luglio Alessandro Rossi possa eseguire la copia della Maddalena di Carlo Dolci, della Madonna di Correggio e già sta copiando il primo di questi due originali.»

**T37 – Filza 1868 A f. 110**

Presidenza della Commissione, *al Rettore della Chiesa del Carmine*, 23 novembre 1868, lettera ms., Filza 1868 A f. 110, ASGF, Firenze.

«Questa presidenza permette al signor Paolo Milliet di fare alcuni studi sul suo libro di ricordi dagli affreschi esistenti in codesta Chiesa con la consueta cautela e senza fare [ill.]. »

Direzione delle regie gallerie, *al custode del Museo di San Marco*, 27 ottobre 1868, lettera ms., Filza 1868 A f. 110, ASGF, Firenze.

«È permesso al signor Paolo Milliet di fare alcuni studi sul suo libro di ricordi di dagli affreschi di codesto museo per corso di un mese e co le consuete precauzioni.»

**T38 – Filza 1868 A f. 112**

Ottavio Magnelli custode al museo di San Marco, *Alla Direzione delle Gallerie*, lettera ms., Firenze 3 dicembre 1868, Filza 1868 A f. 112, ASGF, Firenze.

«È permesso al Sig. Alinari di riprodurre in fotografia gli affreschi dell'Angelico esistente nel Museo di San Marco nel tempo di un mese».

**T39 – Filza 1868 A f. 120**

Direzione delle gallerie, *Al Custode del Museo di San Marco*, lettera ms., 23 novembre 1867, Filza 1868 A f. 120, ASGF, Firenze.

«È permesso al sig. Petri Enrico di fare ricordi dagli affreschi dell'Angelico nel Museo di San Marco per il tempo di 5 giorni. Il direttore G. Campani.»

**T40 – Filza 1868 A f. 135**

Enrico de Geymüller, *a Carlo Pini*, lettera ms., 8 novembre 1868, Filza 1868 A f. 135, ASGF, Firenze.

«Pregiatissimo Signor Pini. Essendo stato ella così pieno di cortesia e di gentilezza verso di me, quando nel principio del 66, facevo ricerche intorno ai progetti per S. Pietro di Roma in codesta raccolta di disegni architettonici agli Uffizi, oso sperare che Ella non si sarà scordato del tutto di quelle ricerche, ed in conseguenza ardisco indirizzarle la domanda seguente. Volendo io ora pubblicare le mie ricerche intorno a S. Pietro, desidero di poter riprodurre in fac-simile in modo esattissimo quei documenti degli Uffizi e non posso aver modo migliore per ciò, che le fotografie fatte dal Sig. Adolfo Braun a Dornach, fotografo di Sua Maestà l'Imperatore Napoleone, certamente conosciuto a lei per le magnifiche fotografie che ha già fatto dei disegni originali agl'Uffizi. Vorrei dunque, pregiatissimo signore, domandarle di voler gentilmente darci il permesso di fare questo lavoro cominciandolo nel principio di dicembre. Si tratta di riprodurre circa 80 fogli.

Spero fra poco, di poterle mandare, o forse meglio consegnarle personalmente la traduzione italiana della breve descrizione di questi disegni, pubblicata nel Buonarroti di Roma. Credo che un mio amico il Sig. Ambrosi di Roma le ha fatto avere nell'estate scorsa la prima ? di questo piccolo lavoro. Sarò presente, per il più del tempo, alla riproduzione de' disegni, in modo che non riuscirà disturbo a nessuno per la ricerca di essi. Le confesso francamente quanto sia il mio desiderio di ottenere il domandato permesso, a fin di poter illustrare maggiormente con questa pubblicazione, al di qua delle Alpi, il meraviglioso splendore cui giunse l'architettura italiana nel primo del Cinquecento. Sperando che tanto favore non mi verrà rifiutato, le sarei infinitamente riconoscente di voler graziosamente darmi la risposta, indirizzandola all'indirizzo del Sig. Adolphe Braun a Dornach Mulhouse, Francia. Così mi sarà consegnata il più presto possibile avendo io ancora diverse gite da fare prima di tornare in Italia. Devo ? domandarle perdono pel disturbo cagionatole dalla mia domanda, neanche senza per la mia poca pratica del Italiano; Ringraziandola di ? per tutta la sua bontà, la prego signore Pini di credere all'assicurazione dell'ottima stima del suo devotissimo servo.

Enrico de Geymüller.»

Carlo Pini, a *Enrico de Geymüller*, lettera ms., 24 novembre 1868, Filza 1868 A f. 135, ASGF, Firenze.

«Egregio Sig. Barone Enrico de Geymüller

Ho tardato a rispondere alla pregiatissima sua dell'8 corrente fino al ritorno dalla campagna del Sig. Direttore delle R. R. Gallerie. Egli dunque, in vista dell'interesse generale e dal decoro che ne deriverà alla nostra Galleria della pubblicazione delle di Lei ricerche intorno a S. Pietro in Roma, ben volentieri le permette di far riprodurre in fotografia dal celebre Sig. Adolfo Braun, tutti quei ? disegni della nostra raccolta che occorreranno alla predetta pubblicazione: e ciò coll'obbligo, com'è d'uso, di donare due copie dell'opera a questa R. galleria.

Profitto della favorevole occasione dichiarandomi con la più perfetta stima.

Firenze, Li 24 novembre 1868

Al Monsieur A. Braun, a Dornach près Mulhouse (Ilt. Rhin) Mulhouse

Suo devoto servitore

Carlo Pini»

#### **T41 – Filza 1868 A f. 139**

Adolphe Braun, *al direttore delle RR. Gallerie*, lettera ms., 12 décembre 1868, Filza 1868 A f. 139, ASGF, Firenze.

«Monsieur Marmand, porteur de ces lignes a la mission de faire la reproduction à Florence des divers œuvres d'art, pour ce dont j'ai déjà reçu l'autorisation.

Désirant profiter de cette occasion pour refaire quelques dessins de la galerie des Uffizi, dont les clichés ont eu malheur d'être brisés ou de ne pas être parfaits, je viens vous prier, Monsieur de Directeur, d'avoir l'obligeance d'accorder à mon opérateur la permission qui lui est nécessaire : comme vous avez déjà bien voulu m'aider dans la même circonstance pour la réalisation de mes travaux , j'espère que vous avez encore la bonté d'accorder à ma demande, pour ce dont je vous remercie d'avance.

Je vous envoie par cette occasion les dessins fac-simile de un qui j'ai copies aux Uffizi ; quant aux autres Musées que mon fils vous a promis ils sont en ouvrage et vous seront remis prochainement.

J'ai pensé que votre désir seront peut-être déplacer ? ces feuilles en album. C'est pourquoi je ne les ai pas fait mettre sur carton ; dans le cas où je me serais trompé qui vous les vouliez montées, vous si ? qu'à mon dire un mot, je vous adresserais les carton nécessaire pour le montage que vous feriez faire alors à mes frais.

Je vous remercie encore pour les bontés que vous avez pour mes fils et mes employis lors des dernier travaux faits sous votre direction et vous prie de les continuer encore pour ma demande d'aujourd'hui.

Veillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Adolphe Braun.»

#### **T42 - Filza 1868 B f. 4**

Il Direttore delle Gallerie all'Ispettore Chiavacci della galleria Palatina, Firenze 9 giugno 1868.

Il Ministero della Pubblica Istruzione concede alla Società Fotografica di Berlino rappresentata qui dal sig. Werkmeister (?) di poter riprodurre in fotografia i quadri delle nostre gallerie alle seguenti condizioni:

1. che i fotografi suoi debbano lavorare nelle ore che le gallerie son aperte al pubblico
2. che si debbano staccare loro i quadri soltanto che abitualmente si rimuovono per gli artisti che frequentano la galleria
3. Che debbano redigere la nota dei quadri che intendono riprodurre
4. Che debbano sospendere il lavoro ogni volta sia ritenuto necessario
5. Due copie delle riproduzioni alla direzione

**1869**

#### **T43 - Filza 1869 A f. 46**

Carlo Pini, *al direttore delle regie gallerie*, Firenze 20 marzo 1869, Filza 1869 A f. 46, ASGF, Firenze. [edito in Naldi 2015]

Avendo l'obbligo di curare l'ordinamento dei disegni, ove vi sono segni e scritte che sono il mezzo più sicuro per determinare l'autore, "conosce che egli non potrebbe sempre raggiungere il suo scopo senza provvedersi dei fac-simile delle scritture certe ed autenticate di vari artisti italiani. Perciò sapendo che nelle biblioteche pubbliche e negli archivi della Toscana si conserva gran numero di lettere e di altri documenti autografi di artisti, domanda che la s. v. illma. Si rivolga frattanto alla sovrintendenza generale degli archivi toscani , perché voglia concedere al sottoscritto di poter riprodurre egli stesso ,

col mezzo della fotografia, quelli che possiede l'archivio centrale di Firenze. (2 foto della lettera)

**T44 – filza 1869 A f. 47**

Braun, *al Direttore delle RR. Gallerie*, lettera ms., 25 marzo 1869, Filza 1869 A f. 47, ASGF, Firenze.

«In conformità alla promessa fatta a codesta spettabile Direzione, mi sono permesso di spedirle quest'oggi una cassa contenente i disegni dei grandi maestri antichi, custoditi nelle Regie Gallerie di Firenze, Milano e Venezia, da me riprodotti fotograficamente in grandezza e colore dei rispettivi Originali per mezzo del nuovo sistema a carbone del Signor Swan di New Castle, di cui io acquistai in brevetto pel continente.

Nello stesso tempo mi faccio in dovere di partecipare alla Spettabile Direzione ch'io ho pure riprodotti i migliori disegni delle principali gallerie del continente, e precisamente quelli dell'Albertina di Vienna, del Louvre di Parigi, della Galleria del Granduca e la Granduchessa di Sassonia Weimar, del Museo di Basilea, e cioè quali si trovano classificati nei rispettivi cataloghi, che mi onoro di sottoporre per l'ispezione.

Ora la più gran parte dei musei d'Europa, e le gallerie private e quelle aperte al pubblico, si procurano le mie riproduzioni per arricchire le loro Collezioni se non con Originali, i quali di giorno in giorno divengono più rari, almeno con le copie; e la Galleria degli Uffizi a Firenze essendo una delle più importanti dell'Europa, per certo vorrà pure fornirsi delle riproduzioni di quei Originali, che appartengono alle Gallerie e Musei foresti.

A facilitare quest'intento, mi sono deciso di accordare ad ogni istituto pubblico, che volesse acquistarsi le mie riproduzioni, un apposito abbuono del 25% sui prezzi segnati nei Cataloghi, ed inoltre si suddividere il netto importo dell'assieme, in uguali rate trimestrali, delle quali l'ultima non vada a scadere che tre anni dopo il giorno della fattura.

Io quindi mi permetto di offrire alla Direzione della Galleria degli Uffizi per l'acquisto, le sunnominate mie riproduzioni dei disegni che si trovano a Vienna, a Parigi, a Weimar ed a Basilea, alle summenzionate condizioni, sperando che l'importanza della mia Opera venga presa in quella considerazione che bene merita.

In attesa di grato riscontro ho l'onore di segnarmi.

Adolphe Braun

Dornach haut Rhin France.»

#### **T45 – Filza 1869 A f. 50**

Direzione delle regie gallerie, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, 3 aprile 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 50, ASGF, Firenze.

«I Fratelli Alinari mi rimettono la qui unita istanza per ottenere il permesso di eseguire delle riproduzioni fotografiche di quei quadri della galleria che potrà loro essere permesso. Davvero che non posso fare a senso di raccomandare al regio Ministero se la domanda a Alinari [ill.] anche [ill.] lo stesso permesso che fu dato al signor fotografo di Berlino.»

Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 12 aprile 1869, lettera ms., Filza 1869 A f. 50, ASGF, Firenze.

«La facoltà concessa alla Società Fotografica di Berlino, raccomandata qual fu per via diplomatica, moveva da considerazioni straordinarie e politiche, le quali non possono vegliare per i signori Alinari. Questi, per quanto valenti, debbono adunque sottostare alle norme del 14 ottobre 1867, le quali sarebbero al tutto annullate se si ammettesse questa eccezione, perché questa non potrebbe non essere invocata da altri, e così la regola verrebbe distrutta. Mi duole pertanto di non poter secondare la domanda dei signori Alinari.»

### **1871**

#### **T46 – Filza 1871 A f. 54**

Carlo Pini, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, Firenze 7 aprile 1871, lettera ms., Filza 1871 A f. 54, ASGF, Firenze.

«Ill.mo Signore, nel rimettere alla S. V. Ill.ma per essere inviata al Ministero della P I, la 4° dispensa del noto Albo – La Scrittura di artisti italiani- pubblicata in questi giorni, voglio che la S. V. Illustrissima mi permetta di ricordare, che il med.o Ministro, nella sua Ministeriale del 23 maggio 1870. Lodando con parole molto lusinghiere quella

mia impresa, diceva di essersi associato , allora, ad una sola copia della d.a opera, aggiungendo (riferisco le parole di quella ministeriale) che esso Ministero, visto gli avanzi del Bilancio, sarebbe stato lieto se avesse potuto far di più. Lusingato da queste espressioni, io piglio speranza che il d. Ministero avrà il modo di dare effetto alla sua promessa, aiutando con più efficacia un'impresa nella quale mi sono messo non per amore del guadagno, ma perché ho creduto di far cosa nuova ed utile alla Storia Artistica Italiana, all'erudizione e di decoro al paese. Ed in questa credenza sono ogni giorno più raffermao, sentendo il giudizio che ne danno pubblicamente uomini di molta autorità e dottrina. E pregando la S. V: Ill.ma di volere favorirmi in questo desiderio appresso la Eccellenza del Ministro, mi do l'onore di sottoscrivermi con tutto l'ossequio.. Carlo Pini, Conservatore dei Disegni e stampe della R. Galleria di Firenze.»

Nelle lettere successive, la direzione invia al ministero la 5° dispensa dell'opera di Pini chiedendone il pagamento. Il Ministero risponde il 17 settembre inviando il pagamento di Lire 20 per il lavoro di Pini. La cosa passa dal prefetto di Firenze che ultima la pratica con una lettera del 14 settembre.

#### **T47 - Filza 1871 A f. 55**

Ministero della Pubblica Istruzione, al Gabinetto particolare al Direttore regia galleria, Firenze 8 aprile 1871, lettera ms., Filza 1871 A f. 54, ASGF, Firenze.

«Di conformità alle intelligenze verbali che ebbi l'onore di fermare con la Signoria Vostra io La prego di permettere ai Fratelli Alinari di ricavare la fotografia d'alcuni quadri conservati in codeste Gallerie sotto l'osservanza delle cautele solite da usarsi in tali contingenze, e che sono dettate dalle necessità d'una intelligente ed oculata conservazione dei capolavori affidati alla cura di lei. Il Ministro C. Correnti.»

Fratelli Alinari, *al Ministro della pubblica Istruzione*, 23 maggio 1869, lettere ms., Filza 1871 A f. 54, ASGF, Firenze.

«I Fratelli Alinari Fotografi domiciliati in questa città fanno istanza alla Signoria Vostra di trattenersi nella R. Galleria Pitti dopo l'ora stabilita per riprodurre i quadri secondo il permesso ottenuto. »

Ministero della pubblica Istruzione, *al Commendatore Aurelio Gotti direttore delle regie gallerie*, 23 maggio 1869, lettere ms., Filza 1871 A f. 54, ASGF, Firenze.

«Pregiatissimo Direttore, le trasmetto l'ordine del signore illustrissimo la cui unita istanza dei Fratelli Alinari con preghiera di assecondarla quando Ella non abbia nulla in contrario ad osservare. Su tal caso Ella vorrà compiacersi di dare le opportune istruzioni rimuovendo gli ostacoli che allo stato delle cose sussistessero, ed avvisando gli interessati della benevola concessione stata loro fatta. Con la massima stima me lo confermo suo devotissimo [ill.]»

## 1873

### **T48 – Filza 1873 A f. 76**

Direzione delle regie gallerie, *Certificato*, 4 maggio 1873, lettera ms., Filza 1873 A f. 76, ASGF, Firenze.

«Questa direzione aderendo alla richiesta del signor Giuseppe Alinari fotografo residente in Firenze certifica che dal medesimo sono state eseguite varie riproduzioni fotografiche di alcuni dei più pregevoli dipinti esistenti in queste Gallerie, parte delle quali poté fare senza rimuovere gli originali dal loro posto né [ill.]»

### **T49- Filza 1873 B f. 5**

Direttore delle regie gallerie, *all'Ispettore della Palatina*, Firenze 19 marzo 1873, lettera ms., Filza 1873 B f. 5, ASGF, Firenze.

Il permesso di fotografare in galleria è accordato al sig. Nereo Montelatici. Il carteggio si svolge tra il direttore gallerie, l'ispettore Chiavacci e il Ministero a Roma, che concorda sull'approvazione del permesso e anche sul fatto che debba essere il direttore a scegliere le modalità dell'operato di Montelatici, anche riguardo alla possibilità di spostare i dipinti, sarà concesso a quei quadri facili da trasportare e che non corrono rischi.

### **T50 – Filza 1873 B f. 9**

Direttore delle regie gallerie, *all'amministratore della Reale Casa di Toscana*, Firenze 15 Aprile 1873, lettera ms., Filza 1873 B f. 9, ASGF, Firenze.



Si raccomanda alla regia casa l'artista Sig. Bardi, onde ottenere il permesso di copiare la Madonna di Carlo Dolci.

Bardi ha avuto la commissione dal signor Spencer di copiare la Madonna di Carlo Dolci "che si ammira nel quartiere delle stoffe di codesto palazzo. Spencer è un gentiluomo inglese, Bardi un abilissimo artista".

Amministrazione della R. Casa in Toscana, *al Direttore delle regie gallerie*, Firenze 17 aprile 1873, lettera ms., Filza 1873 B f. 9, ASGF, Firenze.

L'amministratore spiega che il dipinto è momentaneamente in Galleria Palatina perché la pittrice sig.ra Cappelli sta ultimando la copia.

10 - Permesso di copia la Madonna del Murillo TOGLIERE

David Sani che sta copiando il quadro del Murillo in Galleria, chiede il permesso di usare il palco per maggior facilità nel lavoro.

Il direttore delle rr gallerie risponde il 27 aprile 1873..

#### **T51 – Filza 1873 C Commissione consultiva f. 14**

Alphonse Bernoud e Gustavo Matucci, *al direttore delle regie gallerie*, Firenze 23 giugno 1873, lettera ms., Filza 1873 C f. 14, ASGF, Firenze.

«Essendo stato rimosso dalla Chiesa di Badia il quadro di Filippino Lippi, desidererei profittare di questa occasione per farne la fotografia e a tale scopo mi rivolgo alla sua sperimentata gentilezza per il relativo permesso. Con tutto il rispetto dichiaro suo devotissimo servo. Alphonse Bernoud, Gustavo Matucci. via dell'Oriolo 51.»

#### **T52 – Filza 1873 C San Marco f. 6**

Ministero della Pubblica Istruzione, *al direttore delle regie gallerie*, Roma 12 aprile 1873, Filza 1873 C f. 6, ASGF, Firenze.

«Dovendo l'incisore Giovanni Fosella presentare alla R. Calcografia di Roma la fotografia del dipinto la Madonna con vari santi di Fra Bartolomeo, esistente nel convento di San marco, prego la S. V. di dare gli ordini opportuni perché il detto sig.

Fosella possa nel miglior modo possibile far eseguire la fotografia richiesta. Il Ministro [ill.]»

#### **T53 – Filza 1873 C Museo Nazionale f. 9**

Alphonse Bernoud, *al direttore delle regie gallerie e musei di Firenze*, il 28 maggio 1873, lettera ms., Filza 1873 C f. 9, ASGF, Firenze.

Bernoud, incaricato dal conte Ottavio di Canossa di Verona di fotografare lo stemma dei Canossa che si trova nella facciata levante del Cortile del Museo Nazionale sotto il primo finestrone, chiede il permesso di entrare con l'attrezzatura e di poter costruire a sue spese un ponte per potersi alzare con la macchina. Firmata Bernoud e Matucci.

Il direttore concede il permesso a patto che il ponte sia tutto a sue spese, sembra che chieda di lasciare poi 3 copie.

### **1874**

#### **T54 – Filza 1874 A f. 82**

Presidenza commissione belle arti, ai *Rettori degli eremi e delle chiese di Vallombrosa, Camaldoli e Avernia*, 27 giugno 1874, lettera ms., Filza 1874 A f. 82, ASGF, Firenze.

Richiesta di riprese fotografiche da parte dei Fratelli Alinari negli Eremi di Vallombrosa, Camaldoli e Avernia.

### **1876**

#### **T55 – Filza 1876 A f. 77**

Paganori, *al Ministero della Pubblica Istruzione*, Firenze 1 giugno 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 77, ASGF, Firenze.

«Vincenzo Paganori fotografo con stabilimento in Firenze in via della Scala n. 1, domanda rispettosamente all'Eccellenza Vostra che gli sia concessa sotto la sorveglianza della Direzione delle regie gallerie pitture e Uffizi, di staccare per brevissimo tempo alcuni quadri di cui la riproduzione sarebbe impossibile dal luogo ove sono collocati. Essendo egual domanda stata accordata da codesto Ministero ai fratelli fotografi Alinari e Braun

il sottoscritto spera che verun ostacolo di opporrà acciò egli possa godere di ugual beneficio. Nella fiducia che la presente venga benignamente accolta si dichiara dell'Eccellenza Vostra devotissimo servitore, Firenze 1 giugno 1876, Vincenzo Paganori.»

#### **T56- Filza 1876 A f. 84**

Ministero della Pubblica Istruzione Roma, *Circolare del 23 giugno 1876*, lettera ms., Filza 1876 A f. 84, ASGF, Firenze.

«Affinché gli istituti traggano qualche vantaggio da tali concessioni (far fotografare le opere) prego la S. V. di non dare per l'avvenire alcun simile permesso, se non colla condizione che i fotografi rilascino due esemplari degli oggetti e monumenti fotografati, l'uno de' quali sarà ritenuto nel luogo ove si troverà l'originale e l'altro sarà trasmesso a questo Ministero.

Il ministro [ill.]»

In una lettera della Prefettura di Firenze del 3 luglio 1876, al direttore delle gallerie, si spiega la circolare del MPI. La stessa lettera del Ministero è inviata anche al Museo Etrusco.

#### **T57- Filza 1876 A f. 117**

Flor e Findel, Pietro Slusa, Clemente Del Vecchio, Egidio Giannini<sup>626</sup>, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 30 ottobre 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 117, ASGF, Firenze.

«I custodi delle regie gallerie e musei di Firenze specialmente quelli della regia galleria di Pitti hanno ivi esposto in una sala grande quantità di fotografie d'ogni qualità e dimensione collo scopo di venderle ai visitatori e vanno e vengono dagli editori delle fotografie alle gallerie e viceversa occupandosi del commercio e neglignendo certamente loro doveri. Se questo mercato che si esercita nelle gallerie e musei di Firenze può essere tollerato da chi vi presiede certamente non può essere tollerato da chi paga le tasse imposte per vendita di fotografie e vive in gran parte di quel guadagno. Egli è per questo che noi sottoscritti offesi nei nostri interessi e nei nostri diritti ci rivolgiamo a Lei – come prima istanza – perché voglia porvi sollecitamente riparo. Nella speranza di essere

---

<sup>626</sup> I nomi sono tratti dalle firme in calce alla lettera, per cui necessiterebbero di ulteriori verifiche. Uno risulta illeggibile.

esauriti anticipiamo i più vivi ringraziamenti. Devotissimi servi. Flor & Findel (24 Lungarno Acciaiuoli), Pietro Slusa (Piazza della Signoria), Clemente Del Vecchio (via Porta Rossa), [ill.] (via Vigna Nuova), Egidio Giannini (via Maggio n. 15).»

**T58 – Filza 1876 A f. 118**

Direzione delle regie gallerie, *al Presidente della Commissione per la Conservazione dei monumenti e gli oggetti di Belle Arti*, 11 novembre 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 118, ASGF, Firenze.

«Illustrissimo signor Presidente, i Fratelli Alinari fotografi essendo in questo momento a riprodurre gli Affreschi esistenti nella Chiesa di Santa Croce, e volendo nello stesso tempo ritrarre ancora le fotografie del quadro di Giotto nella Cappella Baroncelli il quale è coperto per buona parte dal deposito Del Bandinelli, pregano vostra signoria illustrissima a concederle il favore di poterli rimuovere e rimettere al posto a loro spese, per la quale operazione sii sono qui intesi e riportatone l'approvazione del signor presidente dell'Opera di S. Croce, il quale solo si è riservato l'approvazione di vostra signoria illustrissima, la quale preghiamo di accordarci. E frattanto la ringraziano anticipatamente del favore. »

**T59 – Filza 1876 A f. 128**

Ministero della Pubblica Istruzione, *al direttore delle regie gallerie*, dicembre 1876, lettera ms., Filza 1876 A f. 128, ASGF, Firenze.

Il ministro scrive che il Governo dei Paesi Bassi, disponendo di un certo numero di fotografie di dipinti di antichi maestri esistenti nel Museo Reale dell'Aja, gradirebbe di farne un cambio con quelle dei capolavori che si conservano in codeste gallerie.

**T60 – Filza 1877 A f. 3bis**

Adolphe Braun, *alla Direzione delle RR. Galleria*, Lettera ms., 3 janvier 1877, Filza 1877 A f. 3bis, ASGF, Firenze.

«Monsieur le Directeur de la galerie des Offices Florence  
Vous avez bien voulu m'autoriser à reproduire il y a quelques années, la collection si remarquable de dessins que possède le Musée des offices, collection qu'à été apprécié à la juste valeur par tout le monde artistique.

Je viens encore une fois, monsieur, abuser de votre bienveillance en vous priant de nous faciliter autant que possible les moyens et démarches auprès de la Direction du Musée, pour en reproduire les nombreux chefs d'œuvre de peinture.

Monsieur Marmand, mon opérateur, viendra sous peu solliciter cette autorisation, et je vous prie, Monsieur, de bien vouloir employer à son égard la même obligeance que vous avez mis à me faciliter le premier travail qui j'ai mené, du reste à bonne fin.

Je vous prie d'agréer, monsieur le Directeur, l'assurance de mon entier dévouement.

Adolphe Braun

Monsieur Marmand

Hôtel de la rue Porta Rossa à Florence.»

Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle RR. Gallerie e Musei di Firenze*, Lettera ms., Roma 9 maggio 1877, Filza 1877 A f. 3bis, ASGF, Firenze.

«Il fotografo signor Braun scrive al Ministero che avendo impreso a riprodurre alcune opere d'arte di coteste Gallerie, quando fu alla collezione dei ritratti dei pittori celebri Ella lo informò che le tele sono talmente annerite e sudicie, che una nettatura è assolutamente necessaria per poter distinguere i tratti e riprodurre fedelmente quei dipinti. Quindi prega il Ministero di farli ripulire senz'indugio.

Poiché i ritratti degli antichi maestri non furono denunziati da Lei come bisognosi di restauri, quando La richiesi di mandarmi nota de' quadri che avessero cotal bisogno, credo che il signor Braun abbia frainteso.

Ella abbia adunque la compiacenza di fornirmi qualche notizia a tal proposito.

Il Ministro.»

Direzione delle RR. Gallerie e Musei di Firenze, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, Lettera ms., Firenze 11 maggio 1877, Filza 1877 A f. 3bis, ASGF, Firenze.

«Ciò che il fotografo signor Braun ha scritto al Ministro non è esatto, e forse l'inesattezza è venuta da un malinteso del suo operatore qui in Firenze. Questi venne un giorno da me e mi disse che alcuni ritratti di antichi pittori erano per modo anneriti e così sudici che non glene venivano buone fotografie. Io allora gli dissi che se si trattava di una semplice spolveratura ed anche per certi di una nuova vernice avrei indotto il restauratore a contentarlo; ma che se invece si fosse trattato di togliere la vernice antica e

per conseguenza di restaurarli allora no, perché veramente non avevano bisogno quei dipinti di restauro.

Ciò darà al Ministro ragione di tutto.»

Ministro della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle RR. Gallerie e Musei di Firenze*, lettera ms., 22 maggio 1877, Filza 1877 A f. 3bis, ASGF, Firenze.

«Ringrazio delle spiegazioni che Ella mi ha favorito intorno alle osservazioni del fotografo signor Braun. Per ovviare a qualunque altra mala intelligenza, credo che nell'accordare per l'avvenire il permesso di riprodurre colla fotografia i ritratti degli antichi artisti, oltre ad usare le solite precauzioni, affinché i dipinti non abbiano mai a soffrire, sia ancora prudente che in quell'occasione gli esami il restauratore per conoscere tutti i bisogni che potessero avere; esame che dovrebbe esser ripetuto anche dopo che il fotografo avesse compiuto l'opera sua.

Il Ministro.»

#### **T61 – Filza 1877 A f. 31**

Giacomo Brogi, *al cav. G. Campani*, Firenze 14 febbraio 1877, Lettera ms., Filza 1877 A f. 31, ASGF, Firenze.

«Conforme alle recenti disposizioni ministeriali, ci pregiamo inviarle due copie di ciascuna negativa testé eseguite in codesta Galleria, nel mentre ci confermiamo con perfetta stima. Devotissimi Carlo e figlio Brogi.»

Direzione delle regie gallerie, *al Ministro della Pubblica Istruzione*, 13 ottobre 1877, lettera ms., Filza 1877 A f. 31, ASGF, Firenze.

«Il fotografo signor Giacomo Brogi rimette la qui riunita domanda con la quale chiede di eseguire con riproduzioni fotografiche nel Museo Egizio Etrusco. Questa Direzione non avendo osservazioni da fare in proposito accompagna la domanda medesima al regio Ministro perché in ordine alle nuove norme [ill.]»

Ministero della Pubblica Istruzione, *al direttore delle regie gallerie*, 29 ottobre 1877, lettera ms., Filza 1877 A f. 31, ASGF, Firenze.

«Si permette in massima al fotografo signor Giacomo Brogi di codesta città, di riprodurre per mano della fotografia alcuni oggetti appartenuti al Museo Egizio, quali sono indicati nella domanda di lui del 13 di questo mese, lasciando per altro sotto la responsabilità di codesta Direzione il decidere se alcuno degli oggetti indicati fosse da escludere per qualsiasi ragione dalla concessione di cui si tratta. Non occorre aggiungere che il signor Brogi dovrà sottostare alla prescrizione contenuta all'art. XII delle Norme diramate in data l'agosto ultimo scorso. D'ordine del Ministro, Il Direttore Generale Fiorelli.»

**T62 – Filza 1877 A f. 42**

MPI, *Al Direttore delle R.R. Gallerie*, lettera ms., Roma 15 febbraio 1877, Filza 1877 A f. 42, ASGF, Firenze.

«Per soddisfare alle notizie richieste dalla S. V. colla sua del 16 Dicembre, le trasmetto l'elenco delle riproduzioni fotografiche che il Governo dei Paesi Bassi cederebbe a coteste Gallerie, avvertendo che il valore di esse riproduzioni può calcolarsi a Lire 1.500 e che il cambio delle medesime dovrebbe esser fatto con un numero almeno uguale di riproduzioni di quadri esistenti in Italia. Il Ministro.»

**T63 – Filza 1877 B f. 148 (3 L elenco quadri non trascritto)**

Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie*, 18 ottobre 1877, lettera ms., Filza 1877 B f. 148, ASGF, Firenze.

«Visto il parere favorevole della signoria vostra, Le si concede la facoltà di permettere ai Fratelli Alinari di fotografare 83 quadri di codesta Galleria, di cui essi diedero la nota, e che io Le restituisco, raccomandandole le debite e maggiori cautele e le copie che essi devono rilasciare gratuitamente. Al quale proposito La prego di dirmi se detti fotografi abbiano ancora consegnato le copie delle sculture che essi ebbero licenza di fotografare, ma delle quali copie deve essere rimessa regolarmente a questo Ministero e l'atra restare in codesto Istituto. Il Ministro (ill.)»

**T64 – Filza 1878 A f. 31**

Ministero della Pubblica Istruzione, *al Direttore delle regie gallerie di Firenze*, 9 febbraio 1878, lettera ms., Filza 1878 A f. 31, ASGF, Firenze.

«Vista la domanda del signor 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.»

**T65 – Filza 1878 A f. 73**

Flor & Findel, *al Direttore delle regie gallerie*, 8 aprile 1878, lettera ms., Filza 1878 A f. 73, ASGF, Firenze.

«Già un'altra volta ci prendemmo la libertà di rammentare alla Signoria Vostra la sua parola dataci che Ella avrebbe abolito il commercio delle fotografie nelle regie Gallerie di Firenze. Senza essere stati accorati della sua risposta, dobbiamo ancora vedersi stabilire una vendita di fotografie nella sala delle copie. Il signore che ivi vende le fotografie non è un custode della galleria e se a lui è permesso di fare un commercio delle fotografie, domandiamo anche per noi il medesimo diritto cioè di mandare il nostro impiegato nei corridoi della Galleria con un assortimento di fotografie per venderle. Prima però ci rivolgiamo un'altra volta a Lei pregandola di abolire il commercio di fotografie sì nella Galleria degli Uffizi, come nella Galleria del Palazzo Pitti e palazzo bargello. Se non veniamo esauriti questa volta, dobbiamo prendere un'altra via per guardarci il nostro interesse. Con perfetta stima. “Uno per tanti”. Flor & Findel»

**T66 – Filza 1878 B f. 119**

Giorgio Sommer, *al Direttore delle regie gallerie*, Firenze 16 luglio 1878, lettera ms., Filza 1878 B f. 119, ASGF, Firenze.

«Il sottoscritto fa istanza alla Signoria Vostra Illustrissima a volergli concedere la facoltà di riprodurre in fotografie alcune statue esistenti nella regia galleria delle Statue, Palatina e al Museo Nazionale. Della Signoria Vostra Illustrissima. Giorgio Sommer di Napoli.»



Il parere è favorevole e come sempre il ministero rammenta l'obbligo delle copie.

1879

**T67 – Filza 1879 B f. 72**

Permesso di copia della Madonna detta delle Arpie, al Professor Augusto Wolf.

**T68 – Filza 1879 B f. 80**

Direzione delle regie Gallerie, *Al sig. Ispettore delle R.R. Gallerie*, lettera ms., Firenze 5 marzo 1879, Filza 1879 B f. 80, ASGF, Firenze.

«Acconsento che nell'uno e nell'altro di codesti istituti si vendano le fotografie dei rispettivi lavori artistici, purché però ciò non esiga una mostra la quale ingombri le gallerie o degeneri in un commercio non conveniente.»

**T69 – Filza 1879 B f. 93**

Giacomo Brogi, *al Commissario straordinario delle gallerie e musei di Firenze*, 13 marzo 1879, lettera ms., Filza 1879 B f. 93, ASGF, Firenze.

«Interessiamo la Signoria Vostra al concederci il permesso occorrente per riprodurre in fotografia l'affresco di Domenico del Ghirlandaio di questa città. Certi di ottenere con la maggior sollecitudine possibile quanto ci pregiamo domandare, ci segniamo in perfetta considerazione della Signoria Vostra. Devotissimi. Giacomo e figlio Brogi.»

Direzione delle regie gallerie, *a Giacomo Brogi*, 20 marzo 1879, lettera ms., Filza 1879 B f. 93, ASGF, Firenze.

«La Direzione scrivente accusa ricevimento 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 delle regie gallerie e musei. In pari tempo mi faccio premura di assicurarle che una copia di ciascuna di tali fotografie fu già spedita al regio Ministero. Il regio Commissario [ill.]»

**T70 – Filza 1879 B f. 133**

Fotografia inviata dal Sig. Cesare Polozzi fotografo, rappresentante Rosalba Carriera Veneziana morta nel 1757 (autoritratto degli ultimi del secolo).

**T71 – filza 1879 C f. 263**

Robert Rive, *al Direttore delle regie gallerie*, Napoli 19 novembre 1879, lettera ms., Filza 1879 C f. 263, ASGF, Firenze.

«Signore, Il fotografo Roberto Rive domiciliato in Napoli pone alla signoria vostra la seguente preghiera. Avendo il fotografo signor Brogi di Firenze fatta domanda di essere ammesso con la sua fotografia alla vendita in Pompei, così il sopradetto fotografo prega la signoria vostra di accordargli lo stesso diritto di poter essere ammesso con le sue fotografie al turno regolare della vendita delle fotografie al Museo di Firenze. Tanto spera della sua equità attendendosi la risposta affermativa dalla signoria vostra, onde potersi regolare. Napoli, li 19 novembre 1879. Roberto Rive fotografo Napoli.»

## BIBLIOGRAFIA

### **ADDINGTON SYMONDS 1879**

John Addington Symonds, *Il Rinascimento. Italia, Le belle arti*, Firenze, 1879.

### **AGOSTI / STOPPA 2014**

Giovanni Agosti / Jacopo Stoppa (a cura di), *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 2014), Milano, Officina libraria, 2014.

### **ALLGEMEINE ZEITUNG 1857**

«Allgemeine Zeitung », 30 Julius 1857, p. 3374.

### **ANGOULVENT 1933**

Paul Angoulvent, *Catalogue général de la Chalcographie du Louvre*, Paris, Musée du Louvre, 1933.

### **ARBIB 1882**

Giacomo Arbib, *Di Giacomo Brogi fotografo: la sua vita e le sue opere*, Roma, Roma Artistica, 1882.

### **ATELIER DE MOULAGES 1881**

Atelier des moulages, *Catalogue des moulages provenant de monuments, musées, collections*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881.

### **ATTI UFFICIALI DELLA ESPOSIZIONE ITALIANA 1861**

*Atti ufficiali della Esposizione italiana agraria, industriale ed artistica che avrà luogo in Firenze nel 1861*, Firenze, M. Cellini e C, 1861.

### **AUBENAS 2008**

Sylvie Aubenas, *Les albums de nus d'Eugène Delacroix*, in Christophe Leribault, *Delacroix et la photographie*, catalogue de l'exposition (Musée National Delacroix 2008), Paris, Musée du Louvre édition, 2008, pp. 23-51.

### **AUF DER HAYDE 2011**

Alexander Auf Der Hayde, "...Si dica quel che si vuole, Raffaello c'entra di certo"; *Il cenacolo di S. Onofrio, un cantiere per la connoisseurship ottocentesca*, in "TeCla", n. 4, 2011, pp. 86-105.

### **AUVRAY 1873**

Louis Auvray, *Le musée européen, copies s'après les grandes maitres au Palais des Champs élysées*, Paris, Librairie Renouard, 1873.

**AUVRAY 1860**

Louis Auvray, *Chronique des Beaux Arts* in «Revue artistique et littéraire», T. I, 1860, p. 183.

**BALDASSARRI 2015**

Francesca Baldassari, *Carlo Dolci. Complete Catalogue of the Paintings*, Firenze, Centro Di, 2015.

**BALDINUCCI 1686**

Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte d'intagliare in rame*, Firenze, Matini, 1686.

**BALDINUCCI 1845-1847**

Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze, Batelli, 1845-1847. [prima edizione 1681-1728].

**BANDELLO 1990**

Matteo Bandello, *Novelle*, Milano, Rizzoli, 1990 [prima ed. 1545 e 1573].

**BARBERA 1872**

Piero Barbèra, *Ricordi biografici di Vincenzo Batelli*, Firenze, Barbèra, 1872.

**BARBILLON 2000**

Claire Barbillon, *Introduction à la Grammaire des arts du dessin*, Paris, ENSBA, 2000.

**BARJOT ET AL. 2003**

Dominique Barjot / Jean-Pierre Chaline / André Encrevé (a cura di), *Storia della Francia dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2003 [ed. orig. 2001].

**BAROCCHI 1985a**

Paola Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 1985, pp. 151-178.

**BAROCCHI 1982**

Paola Barocchi, *La galleria e la storiografia artistica* in Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 1982), Firenze, Olschki, 1982, pp. 49-150.

**BAUDELAIRE 1868**

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes de Charles Baudelaire. II Curiosité esthétiques*, Paris, Michel Lévy libraires éditeurs, 1868, pp. 84-87.

**BAZIN 1993**

Germain Bazin, *Storia della Storia dell'Arte da Vasari ai nostri giorni*, Napoli, Guida editori, 1993 [ed. orig. 1986].

**BECCHETTI 1989**

Piero Becchetti, *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana (1847-1855)*, Firenze, Alinari, 1989.

**BECCHETTI 1978**

Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1978.

**BÉGUIN 2002**

Sylvie Béguin, *Raffaello il catalogo completo delle opere*, Sant'Arcangelo di Romagna, Ocatavo, 2002.

**BÉGUIN-GOULD 1979**

Sylvie Béguin-Cecil Gould, *La Madone de lorette* in *Les dossiers du département de peintures du Louvre*, n. 19, Paris, 1979.

**BELLORI 1821**

Giovanni Pietro Bellori, *Vite dei Pittori, scultori e architetti moderni*, Pisa, 1821 [prima edizione 1672].

**BERENSON 1932**

Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and Their Works with an Index of Places*, Oxford 1932, p. X.

**BERTI 2012**

Federico Berti, *Provenienze eccellenti: Empoli e Ligozzi dalla collezione Rinuccini*, in «Paragone», 63.2012, n. 751, pp. 54-59.

**BERTI 1982**

Luciano Berti, *L'Intreccio degli Uffizi* in Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze 1982), Firenze, Olschki, 1982, pp. 1-15.

**BEZZI 1850**

Giovanni Aubrey Bezzi, *The Life of Giovanni Angelico da Fiesole*, London, Arundel Society, 1850.

**BIADI 1829**

Luigi Biadi, *Notizie inedite della Vita di Andrea del Sarto*, Firenze, Bonducci, ed. 1829.

**BIETOLETTI 2001**

Silvestra Bietoletti, *I Macchiaioli. La storia, gli artisti, le opere*, Firenze, Giunti, 2001.

**BIGAZZI-TODROS 2001**

Isabella Bigazzi / Rossella Todros (a cura di), *Lo sport in passerella: figurini sportivi nella collezione Carlo Gamba*, Firenze, Nardini, 2001.

**BILBEY-TRUSTED 2010**

Diane Bilbey / Marjorie Trusted, *The International Convention in Rune Frederiksen / Eckart Marchand (a cura di), Plaster Casts: making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, New York, De Gruyter, 2010, p. 466.

**BINAGHI OLIVARI 1988**

Maria Teresa Binaghi Olivari, *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano, Electa, 1988.

**BLANC 1876**

Charles Blanc, *Exposition Universelle de 1867. Les dessins des grands maitres, photographiquement reproduits par M. Adolphe Braun*, in *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876, pp. 406-538.

**BLANC 1867**

Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renuard, 1867.

**BLANC 1863**

Charles Blanc, *L'œuvre de Marc-Antoine reproduit par la photographie*, «Gazette des Beaux Arts», juillet-décembre, vol. II, 1863, p. 268.

**BOIME 1964**

Albert Boime, *Blanc's Musée des copies*, in «Gazette des Beaux Arts», n. 64 1964, pp. 237-247.

**BOLAFFI 1975**

*Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, 11 voll., Torino, Bolaffi, 1972-1976.

**BON VALSASSINA 1998**

Caterina Bon Valsassina, *Il Purismo religioso e Beato Angelico* in Vittoria Garibaldi, *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli artisti del Rinascimento a Perugia*, catalogo della mostra (Perugia e Milano 1998-1999), Milano, Silvana Ed., 1998, pp. 107-128.

#### **BONYTHON/BURTON 2003**

Elizabeth Bonython /Anthony Burton, *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*, London, V & A, 2003.

#### **BONYTHON 1985**

Elizabeth Bonython, *King Cole: A Picture Portrait of Sir Henry Cole*, London, 1985.

#### **BONNET 2014**

Alain Bonnet, *L'atelier sur la route, incitation au voyage dans le cadre de la formation des artistes*, in Alain Bonnet (a cura di), *Art et transmission*, Rennes, Université Presse de Rennes, 2014.

#### **BONNET 2013**

Alain Bonnet, *La formation pratique dans les ateliers d'artistes au XIX<sup>e</sup> siècle*, in Nerlich/Alain Bonnet (a cura di), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaire François-Rabelais, 2013, pp. 59-69.

#### **BONNET 2006a**

Alain Bonnet, *Ingres et la réforme de l'École des Beaux Arts de 1863*, in *Ingres, un homme à part?*, Acte du colloque (École du Louvre 2006), Paris, École du Louvre, 2006, pp. 141-148.

#### **BONNET 2006b**

Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX<sup>e</sup> siècle. La réforme de l'école des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses Universitaire de Rennes, 2006.

#### **BONSANTI 1987**

Giorgio Bonsanti, *La Galleria della Accademia Firenze. Guida e catalogo completo*, Firenze, Becocci Scala, 1987.

#### **BOREA 2009**

Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana, stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

#### **BOREA 1993a**

Evelina Borea, *Le stampe dei Primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, «Prospettiva», 69.1993, pp. 28-40.

**BOREA 1993b**

Evelina Borea, *Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata*, II, in «Prospettiva», 70.1993, p. 50-74.

**BORELLO 2003**

Laura Borello, *Notre Dame de la Salette*, in «Rivista Maria Ausiliatrice», n. 8, 2003, s.p.

**BORGHINI 1827-1836**

Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Reggio, Per Pietro Fiaccordi, ed. 1827-1836 [1 ed. 1584].

**BORLINETTO 1868**

Luigi Borlinetto, *Trattato generale di fotografia*, Padova, Stab. Naz. di Prosperini, 1868.

**BORLINETTO 1867**

Luigi Borlinetto, *I prodotti fotografici italiani e i principali progressi della fotografia*, in *L'Italia all'Esposizione Universale di Parigi nel 1867, rassegna critica descrittiva illustrata*, Parigi Firenze, 1867, pag.112-113.

**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, Prismi, Napoli, pp. 7-71.

**BOSCHINI 1660**

Marco Boschini, *Carta del navegar pittoresco*, Venezia, Baba, 1660.

**BOSKOVITS/TARTUFERI 2003**

Miklós Boskovits / Angelo Tartuferi (a cura di), *Dal Duecento a Giovanni da Milano, Dipinti*, vol. 1, Firenze, Giunti, 2003, pp. 266-267.

**BOYER 2004**

Laure Boyer, *La photographie de reproduction d'oeuvres d'art au XIX siècle en France, 1839-1919*, thèse de doctorat Université de Strasbourg, 2 voll., 2004 (consultata presso Bibliothèque du Musée d'Orsay, Paris).

**BOYER 2002**

Laure Boyer, *Robert J. Bingham, photographe du monde de l'art sous le Second Empire*, in «Études photographiques», n. 12, 2002, s.p.

**BOYER 1998**



Laure Boyer, *Adolphe Braun, 1812-1877 et la reproduction photographique des oeuvres d'art*, thèse Université de Strasbourg, 1998 (consultata al Cabinet des estampes et de la photographie, BNF, Paris).

#### **BOYER 1969**

Ferdinand Boyer, *Les relations artistiques entre la France et la Toscane de 1792 à 1796*, in Ferdinand Boyer, *Le monde des arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino, 1969.

#### **BRESCHI / MALANIMA 2002**

Marco Breschi / Paolo Malanima, *Demografia ed economia in Toscana: il lungo periodo (secoli XIV-XIX)*, in Ibidem (a cura di), *Prezzi, redditi, popolazioni in Italia: 600 anni*, Udine, Forum, 2002, pp. 108-142.

#### **BRILLI 2014**

Attilio Brilli, *Firenze capitale e lo sguardo del viaggiatore*, in Lucia Bruni e Federico Napoli, *Firenze 1865. Quattro passi nella capitale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014, pp. 103-131.

#### **BRUNI/NAPOLI 2014**

Lucia Bruni / Federico Napoli (a cura di), *Firenze 1865. Quattro passi nella capitale*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2014.

#### **BRUNO 2015**

Silvia Bruno, *Le tappe principali della fortuna storica*, in Sandro Bellesi e Anna Bisceglia (a cura di), *Carlo Dolci 1616-1687*, catalogo della mostra (Firenze Palazzo Pitti 2015), Firenze, Sillabe, 2015.

#### **BUFFARIA 2002**

Pérétte-Cecile Buffaria, *Illusioni ottiche e silenzi autobiografici, François Xavier Fabre il pittore della fiorentinità secondo Alfieri*, in Gino Tellini e Roberta Turchi, *Alfieri in Toscana*, Firenze, Olschki, 2002, pp. 776-779.

#### **BURANELLI 2003**

Francesca Buranelli et al. (a cura di), *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra (Rimini Castelsismondo 2003 e Savona Palazzo del Commissario 2004), Milano, Silvana editoriale, 2003.

#### **BURNE-JONES 1904**

Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 voll., London, 1904.

#### **BUYSENS 1999**

Danielle Buysens, *Jean-Léonard Lugardon (1801-1884) et la fabrique européenne des histoires nationales*, in *Ingres et ses élèves*, Actes du colloque international (Montauban 1999), Montauban, Bulletin Spécial Association Les Amis du Musée Ingres a Montauban, 1999, pp. 27-36.

#### **CAJANNOT-LE BLANC 2011**

Marianne Cajannot-Le Blanc, *Philippe de Champaigne ou la figure du peintre janséniste. Lecture critique des rapports entre Port-Royal et les arts*, Paris, Nolin, 2011.

#### **CALLCOTT 1835**

Maria Callcott, *Description of the Chapel of the Annunciata dell'Arena, or Giotto's Chapel in Padua*, London, 1835.

#### **CANDAUX /LESCAZE 1981**

Jean-Daniel Candaux / Bernard Lescaze (a cura di), *Cinq siècles d'imprimerie genevoise*, Actes du Colloque international sur l'histoire de l'imprimerie et du livre à Genève (Genève 1978), Société d'histoire et d'archéologie, 1981.

#### **CANEVA 1986**

Caterina Caneva, *Gli Uffizi, guida alle collezioni e catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Becocchi Scala, 1986.

#### **CAPANO 2000**

Leonardo Capano, *Il museo e gli artisti contemporanei*, in Antonello Negri / Silvia Bignami, *Arte e artisti nella modernità*, Milano, Jaca Book, 2000, pp. 109-132.

#### **CARAFFA 2013**

Costanza Caraffa, *Documentary photographs as objects and originals*, in *The challenge of the object*, vol. 3, Nürnberg, Verlag Des Germanischen Nationalmuseums, 2013, pp. 824-827.

#### **CARAFFA 2011**

Costanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin München, Deutscher Kunstverlag, 2011.

#### **CARTIER-BRESSON / MARGIOTTA 2003**

Anne Cartier-Bresson / Anita Margiotta (a cura di), *Roma 1850. Il circolo dei pittori del caffè Greco*, catalogo della mostra (Roma 2003), Roma, Electa, 2003.

#### **CASTELNUOVO 2005**

Enrico Castelnuovo, *La seconde découverte de Primitifs italiens à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, in Costamagna et al., *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs*,

*modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, acte du colloque (Ajaccio 2005), Musée Fesch, Ajaccio 2005, pp. 357-364.

**CATALOGO GALLERIA ISTITUTO 1864**

*Catalogo della Galleria del R. Istituto Provinciale*, edita 1864 (Siena).

**CATALOGO DELLA GALLERIA DI FIRENZE 1863**

*Catalogo della Galleria di Firenze, seconda parte quadri e disegni originali*, Firenze, Murate, 1863.

**CATALOGO DEI QUADRI GALLERIA RINUCCINI 1845**

*Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla*, Firenze, Tipografia Piatti, 1845.

**CATALOGO VENDITA RINUCCINI 1905**

*Catalogo della vendita di quadri rari italiani e francesi provenienti dalla eredità del marchese Pier Francesco Rinuccini*, Galleria Sangiorgi, Roma, 29 aprile 1905.

**CATALOGUE GALERIE FLORENCE 1869**

*Catalogue de la R. Galerie de Florence*, Florence, Imprimerie delle Murate, 1869, 4 edizione.

**CATALOGUE GALERIE FLORENCE 1860**

*Catalogue de la R. Galerie de Florence*, première partie, Florence, Imprimerie delle Murate, 1860.

**CATALOGUE DE LA GALERIE PITTI 1860**

*Catalogue de la Galerie Royale du Palais Pitti*, Florence, Imprimerie Galiléenne, 1860.

**CATALOGUE DE PLANCHES GRAVEES 1881**

*Catalogue des planches gravées composant le fonds de la chalcographie et dont les épreuves de vendent au Musée*, Paris, Imprimerie Nationale, 1881.

**CAVALCASELLE/CROWE 1886**

Giovan Battista Cavalcaselle / Joseph Archer Crowe, *Storia della pittura in Italia, dal secolo II al secolo XVI*, vol. 1, Firenze, Le Monnier, 1886 (seconda edizione).

**CAVALCASELLE / CROWE 1884-1891**

Giovan Battista Cavalcaselle / Joseph Archer Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1884-1891.

**CAVALCASELLE / CROWE 1882-1885**

Giovan Battista Cavalcaselle / Joseph Archer Crowe, *Raphael his life and works*, 2 voll., London, Murray, 1882-1885.

**CAVALCASELLE /CROWE 1871**

Giovan Battista Cavalcaselle / Joseph Archer Crowe, *History of Paintings in North Italy*, 2 voll., London, Murray, 1871.

**CAVALCASELLE /CROWE 1857**

Giovan Battista Cavalcaselle / Joseph Archer Crowe, *The Early Flemish Painters*, London, J. Murray, 1857.

**CAVALLUCCI 1873**

Jacopo Cavallucci, *Notizia storica intorno alle Gallerie di Quadri Antichi e Moderni della R. Accademia delle Arti del Disegno*, Firenze, 1873.

**CENNINI 1821**

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte, Messo in luce la prima volta con annotazioni dal Cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma, Salviucci, 1821.

**CHAPERON 1649**

Nicolas Chaperon, *Sacrae historiae acta a Raphaelae Urbin*, Roma, Mariette, 1649.

**CHASTEL 1956**

André Chastel in Michel Laclotte, *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, catalogue d'exposition (Paris, Musée de l'Orangerie 1956), Paris, éd. des Musées Nationaux, 1956.

**CHIARINI/MARABOTTINI 1994**

Marco Chiarini / Alessandro Marabottini (a cura di), *Firenze e la sua immagine*, in Id., *Firenze e la sua immagine, cinque secoli di vedutismo*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere, 1994), Venezia, Marsilio, 1994, pp. 3-12.

**CHIARINI 1990**

Marco Chiarini *Raffaello nelle collezioni fiorentine: acquisizioni, esportazioni, fortuna* in Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma Accademia nazionale dei Lincei 1990), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1990, pp. 212-213.

**CHIARINI 1975**

Marco Chiarini, *I quadri della collezione del principe Ferdinando di Toscana*, in «Paragone» 301, 1975, pp. 59-98.

**CINELLI CALVOLI 1677**

Giovanni Cinelli Calvoli, *Bellezze della città di Firenze: dove ha pieno di pittura, di scultura, di sacri templi...*, Firenze, Gugliantini, 1677.

**CLARK 2004**

Linda L. Clark, *The Rise of Professional Women in France. Gender and Public administration since 1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

**COLLODI 1910**

Carlo Collodi, *Gli ultimi fiorentini*, Firenze, 1881 [oggi in *Occhi e nasi, Ricordi dal vero*, Firenze, Bemporad & Figlio, 1910].

**CONTI 1977**

Alessandro Conti, *Storia di una documentazione* in Wladimiro Settimelli e Federico Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere 1977), Firenze, Edizioni Alinari, 1977, pp. 148-183.

**CORSI 1851**

Giovan Tommaso Corsi, *La filosofia del concetto in opere d'arte*, Firenze, Tip. Tofani, 1851.

**COSTAMAGNA et al. 2005**

Philippe Costamagna et al., *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseurs, modèles et concurrents du Cardinal Fesch*, acte du colloque (Ajaccio 2005), Musée Fesch, Ajaccio, 2005.

**COSTANTINI 1986**

Paolo Costantini, *Ruskin e la fotografia: conoscenza e finalità educativa nella rappresentazione*, in Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Itinerario fiorentino. Le "mattinate" di John Ruskin nelle fotografie degli Alinari*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Storia della Fotografia Alinari 1986), Firenze, Alinari, 1986, pp. 13-24.

**CULICCHIA 2015**

Giuseppe Culicchia, *My little china girl*, Torino, EDT, 2015, s.p.

**DACOS 2008**

Nicole Dacos, *Le logge di Raffaello*, Roma, Jaca Book, 2008.

**DALAI EMILIANI 2008**

Marisa Dalai Emiliani, *La figura e l'opera di Adolfo Venturi*, in Mario d'Onofrio (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, atti del convegno (Sapienza Università di Roma 2006), Modena, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 25-30.

**DE BENEDICTIS 2014**

Cristina De Benedictis, «*Etruria Pittrice*»: *all'origine del collezionismo dei Primitivi in Toscana*, in Angelo Tartuferi / Gianluca Tormen (a cura di), *La fortuna dei Primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra sette e ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia 2014), Firenze, Giunti, 2014, pp. 67-78.

**DE BENEDICTIS 1998**

Cristina De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1998.

**DE CHIRICO 2012**

Fabio De Chirico, *La fortuna di Luca Signorelli: letterati, studiosi, committenti, critici ed eruditi*, in Fabio De Chirico et al. (a cura di), *Luca Signorelli*, catalogo della mostra (Perugia Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello Pinacoteca Comunale, 2012), Milano, Silvana editoriale, 2012, pp. 31-38.

**DE FONT-RÉAULX 2012**

Dominique de Font-Réaulx, *Peinture & Photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Paris, Ed. Flammarion, 2012.

**DE FONT-RÉAULX 2006**

Dominique de Font-Réaulx (a cura di), *L'oeuvre d'art et sa reproduction photographique*, catalogue de l'exposition (Paris 2006), Paris, Musée d'Orsay, 2006.

**DE PILES 1708**

Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, Jacques Estienne, 1708.

**DE SAINT VICTOR et al. 1864**

Paul de Saint Victor-Arsène Houssaye-Théophile Gautier, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Librairie Morizot, 1864.

**DE SETA 1982**

Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in *Storia d'Italia, Annali* n. 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 127-264.

**DELESSERT 1853**

Benjamin Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais: accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, Paris, Goupil & Cie., 1853.

**DESCRIZIONE ACCADEMIA FIRENZE 1869**

*Descrizione degli oggetti d'arte della R. Accademia delle Arti del Disegno di Firenze*, Firenze, Calasanziana, ed 1869.

**DEUTSCH KUNSTBLATT STUTTGART 1857**

«Deutsch Kunstblatt Stuttgart» 3 september 1857, VIII n. 36, p. 313.

**DI MAURO 1982**

Leonardo Di Mauro, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia, Annali* n. 5, Torino, Einaudi, 1982, pp. 369-428.

**DOMENICI 2005**

Clara Domenici, *Il monumento alla contessa d'Albany nelle lettere di Fabre e dei suoi corrispondenti*, Firenze, Ed. Kadmo, 2005.

**DORIVAL 1976**

Bernard Dorival, *La vie, l'oeuvre et le catalogue raisonné de Philippe de Champaigne*, 3 voll., s.n., 1976.

**DUMESNIL 1865**

Jules Dumesnil, *Voyageurs français en Italie, depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, Paris, Jules Renouard, Libraire-éditeur, 1865.

**DUPRÉ 1880**

Giovanni Dupré, *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, Firenze, Le Monnier, 1880, p. 406.

**DURO 1985**

Paul Duro, *Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la III<sup>e</sup> République. Catalogue*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français», 1985, pp. 283-313.

**EDWARDS 2011**

Elizabeth Edwards, *Photographs: material form and the dynamic archive*, in Costanza Caraffa (a cura di) *Photo archives and the photographic memory of art history*, Berlin e München, Dt. Kunstverlag, 2011, pp. 47-56.

**EDWARDS 2010**

Elizabeth Edwards, *Photographs and history: emotion and materiality*, in Sandra H. Dudley, *Museum materialities*, London, Routledge, 2010, pp. 21-38.

**EDWARDS 2004**

Elizabeth Edwards, *Photographs objects histories: on the materiality of images*, London, Routledge, 2004.

**EMILIANI 1980**

Andrea Emiliani, *Capire l'Italia, I musei*, Milano, Touring Club Italiano, 1980.

**ESPOSIZIONE ITALIANA 1865**

*Esposizione Italiana tenuta in Firenze nel 1861. Relazioni dei giurati, classi XIII a XXIV*, Firenze, G. Barbèra, 1865.

**EVANS et al. 2016**

Mark Evans et al. (a cura di), *Botticelli reimagined*, catalogo della mostra (Londra, Victoria & Albert Museum 2016), London, V&A Publishing, 2016.

**FABRE 2016**

Côme Fabre et al. (a cura di), *Charles Gleyre (1806-1874) le romantique repent*, catalogue de l'exposition (Musée d'Orsay 2016), Vanves, Hazan, 2016.

**FAGIOLO/MADONNA 1990**

Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma Accademia nazionale dei Lincei 1990), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1990.

**FANTOZZI 1850**

Federigo Fantozzi, *Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e dei dintorni di Firenze*, Firenze, Ducci, 1850.

**FARABULINI 1875**

David Farabulini, *Saggio di nuovi studi su Raffaello d'Urbino, ossia ragionamenti critico-estetici sopra alcune sue pitture specialmente più giovanili*, Roma, Tipografia del Circo Agonale, 1875.

**FERINO-PAGDEN / ZANCAN 1989**

Sylvia Ferino-Pagden / Maria Antonietta Zancan, *Raffaello Sanzio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989.

**FERRETTI 1977**

Massimo Ferretti, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello* in Wladimiro Settimelli / Filippo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze 1977), Firenze, Alinari, 1977, pp. 115-147.

**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, Leo S. Olschki, 2014, pp. 50-53.



**FILIPPIN 2011**

Sara Filippin, Carlo Naya e la Cappella degli Scrovegni di Padova, in Claudia Caramanna et al. (a cura di), *Citazioni, modelli e tipologie della produzione dell'opera d'arte*, Atti delle giornate di studio (Padova 2008), Padova, Cleup, 2011, pp. 225-236.

**FILIPPIN 2009a**

Sara Filippin, *Padova, gli Scrovegni e Carlo Naya*, in «Padova e il suo territorio», n. 24, 2009, 141, pp. 28-31.

**FILIPPIN 2009b**

Sara Filippin, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova, la prima campagna fotografica tra mercato e conservazione*, in «AFT», n. 25, 2009, 50, pp. 18-30.

**FRANCINI 2000**

Antonella Francini, *American Poets in Italy: a guided Approach to Botticelli's art*, in Marcello Fantoni (a cura di), *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Roma, 2000, PP. 89-100.

**FRATELLINI 1990**

Bianca Maria Fratellini, *La monografia di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe su Raffaello in Raffaello e l'Europa* 1990, pp. 781-798.

**GALICHON 1865**

Emile Galichon, *La Galerie Pourtalès*, «Gazette des Beaux Arts», vol. 1, janvier-juin, 1865, pp. 5-19.

**GALLERIA DELL'I. E REALE ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI DI FIRENZE  
1845**

*Galleria dell'I. e Reale Accademia delle Belle Arti di Firenze, pubblicata con incisione in rame da una società artistica*, Firenze, Società Artistica Editrice, 1845.

**GALLERIA RINUCCINI 1872**

*Galleria Rinuccini catalogo dei quadri appartenenti alle scuole italiane*, Firenze, Tip. G. Marani, 1872.

**GAMBA 1932**

Carlo Gamba, *Raphaël*, Paris, Crès, 1932.

**GASPAROTTO 2006**

Davide Gasparotto, *La riscoperta ottocentesca di Botticelli: critici, artisti, collezionisti*, in Davide Gasparotto / Antonella Gigli, *Il tondo di Botticelli a Piacenza*, Milano, Federico Motta Editore, 2006, pp. 15- 31.

#### **GASPARY 1888**

Adolf Gaspar, *Die italienische Literatur in der Renaissancezeit*, Strassburg, Trubner, 1888.

#### **GAUTHIER 1867**

Théophile Gautier, *Musée du Louvre* dans T. Gauthier et al., *Paris. Guide pour les écrivains et les artistes de France*, Paris, A. Lacroix éditeur, 1867.

#### **GAYE 1839-1840**

Johannes Gaye, *Il carteggio inedito degli artisti*, Firenze, Molini, 1839-1840.

#### **GENSINI 2015**

Valentina Gensini, *Artisti e critici alle esposizioni fiorentine del 1861*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 115, Roma, Carocci, 2015, pp. 29-44.

#### **GEYMÜLLER 1868**

Heinrich von Geymüller, *Notizien über die Entwürfe zu St. Peter in Rom*, Carlsruhe, Müller, 1868 [Traduzione italiana: Raffaele Ambrosi, *Notizie sopra i progetti per la fabbrica di S. Pietro in Roma desunte da fonti sinora sconosciute*, e pubblicato in *Il Buonarroti, scritti sopra le arti e le lettere*, Roma, s.n., 1868].

#### **GINORI LISCI 1979**

Leonardo Ginori Lisci, *Count Carlo Gamba, a Florentine Gentleman of Former Times*, in «Apollo», n. 110, 1979, pp. 108-113.

#### **GIOLI 2008**

Antonella Gioli, *La tutela dopo l'Unità, dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1861-1902*, in Giuseppina Perusini / Rossella Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera*, Vicenza, Terra ferma, 2008, pp. 95-108.

#### **GIOMETTI 2016**

Cristiano Giometti, *Breve ma veridica storia di una tavola di Sandro Botticelli e bottega: L'Incoronazione della Vergine di Villa La Quiete*, in Cristiano Giometti e Donatella Pegazzano (a cura di), *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, catalogo della mostra (Firenze La Quiete 2016), Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 61-76.

#### **GIRARD 2011**

Marie-Hélène Girard (a cura di), Théophile Gauthier, *Le Musée du Louvre*, Paris, Louvre éditions, 2011 [ed. orig. 1867].

**GIRONI 1833**

Robustiano Gironi, *Pinacoteca del Palazzo Reale delle scienze e delle arti di Milano*, III, Milano, Imp. Regia Stamperia, 1833.

**GOMBRICH 2008**

Ernst Gombrich, *La storia dell'arte*, London New York, Phaidon, 2008 [ed. orig. 1950].

**GOMBRICH 1985**

Ernst Gombrich, *L'immagine e l'occhio, altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1985.

**GOMBRICH 1972**

Ernst Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1972.

**GREGORI 1994**

Mina Gregori, *Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine*, 2 voll., Udine, Magnus, 1994.

**GRIENER 2009**

Pascal Griener, *La résistance à la photographie en France au XIXème siècle: les publications d'histoire de l'art*, in Costanza Caraffa (a cura di), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin München, Deutscher Kunstverlag, 2009, pp. 27-44.

**GUASTALLA 1861**

Marco Guastalla, *Catalogo della Esposizione di oggetti del Medio Evo o dell'epoca del Risorgimento dell'arte, fatta in Firenze in casa Guastalla in Piazza Indipendenza, contemporaneamente a quella dell'Industria Nazionale*, Firenze, 1861.

**GUIDA ARTISTICA SIENA 1863**

*Guida artistica della città e contorni di Siena*, E.M.S., Siena, Tip. Lazzeri, 1863.

**GUIDA SCIENTIFICA 1873**

*Guida scientifica, artistica e commerciale di Firenze*, Firenze, Tipografia Galletti e Cocci, 1873, p. III.

**GUIDA GALLERIA PITTI 1867**

*Guida della R. Galleria del Palazzo Pitti dell'Ispettore Egisto Chiavacci*, Firenze, Tip. M. Cellini, 1867, 4 edizione.

**GUIDA NAPOLI 1861**

*Guida per Napoli e suoi contorni dell'abate Luigi Galanti*, C. Boutteaux e M. Aubry editori 1861, 4 edizione.

**GUIDE DE VOYAGEUR 1863**

*Guide Manuel de Voyageur en Italie*, Sonzogno 1863.

**HABERT 2007**

Jean-Pierre Habert, *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre*, Paris, Gallimard, 2007.

**HARRISON 2010**

Colin Harrison et al. (a cura di), *I Preraffaelliti*, catalogo della mostra (Ravenna, Museo d'arte della città e Oxford, Ashmolean Museum 2010), Cinisello Balsamo Milano, Silvana Editoriale, 2010.

**HASKELL 2008**

Francis Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano, Skira, 2008 [ed. orig. 2000].

**HASKELL 1986**

Francis Haskell, *L'idea di Firenze*, prefazione in Maurizio Bossi e Lucia Tonini (a cura di), *L'idea di Firenze*, atti del convegno (Gabinetto letterario G. P. Vieusseux, Firenze, 1986), Firenze, Centro Di, 1989, p. 9-11.

**HASKELL 1982**

Francis Haskell, *Riscoperte nell'arte*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982 [ed. orig. 1976].

**HEILBRUN 2003**

Françoise Heilbrun, *Alinari e Nègre*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *I fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 57-69.

**HIRAYAMA 2013**

Hina Hirayama, *"With éclat": The Boston Athenaeum and the Origin of the Museum of Fine Arts*, Boston, University Press of New England, 2013.

**HOTCHKISS WALSH 2002**

Philip Hotchkiss Walsh, *Vollet-le-Duc and Taine at the École des Beaux Arts, on the first professorship of Art History in France*, in Elizabeth Mansfield, *Art History and its institutions*, London, Reutledge, 2002, pp. 85-99.

#### **HÜBNER 1868**

Julius Hübner, *Catalogue de la Galerie Royale de Dresde*, Dresde, Imprimerie de E. Blochmann et fils, 1868.

#### **IMPERIALE E REALE GALLERIA PITTI 1837-1842**

*L'Imperiale e reale Galleria Pitti*, illustrata per cura di Luigi Bardi, 4 voll., Firenze, Tipografia Galileiana, 1837-1842.

#### **JAMESON 1857**

Anna Jameson, *Legends of the Madonna, as represented in the fine arts. Forming the third series of Sacred and legendary art*, London, Longman, Brown, Green, and Longmans, & Roberts, 1857.

#### **JARJAT 2008**

Philippe Jariat, *Les fresques de Michel-ange à l'épreuve de la photographie*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Diss., 2008.

#### **JOLLET 2008**

Étienne Jollet, *L'histoire de l'art entre l'histoire e l'esthétique, le cas Taine* in Roland Recht / Philippe Sénéchal (a cura di), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008, pp. 279-289.

#### **JOURNAL DES DEBATS 1873**

«Journal des débats», 10 janvier 1873, p. 3.

#### **KENNEL 1980**

Sarah Kennel, *Charles Marville photographer of Paris*, catalogue of exhibition (Washington National Gallery of Art 2013-2014, New York The Metropolitan Museum of Art 2014, Ottawa National Gallery of Canada 2014), Washington Chicago London, The University of Chicago Press, 2014.

#### **LANEYRIE-DAGEN 1985**

Nadeije Laneyrie-Dagen, *Louis Peisse et le Musée des modèles à l'École des Beaux-Arts*, in «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1985, pp. 217-241.

#### **LANZI 1795**

Luigi Lanzi, *Storia Pittorica dell'Italia*, 3 voll., Bassano, Remondini, 1795-1796.

**LECLANCHÉ / JEANRON 1841-1842**

Leopold Leclanché / Philippe Auguste Jeanron, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes, par Giorgio Vasari*, 10 voll., Paris, Tessier, 1841-1842.

**LECLERCQ 1859**

Leclercq, *Nouvelle d'Italie*, «Gazette des Beaux Arts», 1 mars 1859, t. I, p. 317.

**LEFEBURE 1858**

Casimir-Lefebure, *Guide du peintre-coloriste comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope et la retouche de la photographie à l'aquarelle et à l'huile*, Paris, Delsoges Libraire, 1858.

**LE XIX SIECLE 1873**

«Le XIXe siècle», 17 avril 1873, p. 3.

**LE GOFF-RÉMOND 1988**

Jacques Le Goff e René Rémond, *Histoire de la France religieuse, Du roi Très Chrétien au laïcité républicain XVIII-XIX siècle*, tome 3, Seuil, Paris, 1988.

**LE PELLEY FONTENY 2005**

Monique Le Pelley Fonteny, *Adolphe & George Giraudon, une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy édition d'art, 2005.

**LE PELLEY FONTENY 2003**

Monique Le Pelley Fonteny, *Alinari e Giraudon: una storia parallela*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *I fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 71-86.

**LERIBAULT 2008**

Christophe Leribault, *Delacroix et la photographie*, catalogue de l'exposition (Musée National Delacroix 2008), Paris, Musée du Louvre édition, 2008.

**LEVALLÉE 1796-1802**

A. Levallée, *Liste des tableaux de la Galerie de Florence et des villes de Toscane, 1796-1802*, pubblicata in *Notes et Correspondance du Baron Redon de Belleville*, Paris, 1892, t. I, pp. 224-229.

**LEVI 2011**

Donata Levi, *Esigenze di autenticità fra dichiarazioni di principio e pratica di intervento: Cavalcaselle a Assisi*, in «Studi di Memofonte», 7/2011, pp. 3-32.

**LEVI 2010**

Donata Levi, *Da Cavalcaselle a Venturi. La documentazione fotografica della pittura tra connoisseurship e tutela*, in Anna Maria Spiazzi / Elisa Bertaglia (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti del convegno (Venezia 2008), Venezia, Terra ferma, 2010, pp. 23-33.

#### **LEVI 2008**

Donata Levi, *Connaisseurs français du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle: tradition nationale et apports extérieurs*, in Roland Recht / Philippe Sénéchal (a cura di), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008, pp. 197-214.

#### **LEVI 1985**

Donata Levi, *William Blundell Spence a Firenze*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia*, Firenze 1820-1920, Pisa, 1985, pp. 85-149.

#### **LOMBARDI 2014**

Laura Lombardi, *L'Ottocento alla Santissima Annunziata*, in Carlo Sisi, *La basilica della Santissima Annunziata dal Seicento all'Ottocento*, Firenze, Edifir, 2014, pp. 217-238.

#### **LUZZI 1866**

*Il Duomo di Orvieto descritto ed illustrato per Lodovico Luzzi*, Firenze, successori Le Monnier, 1866.

#### **MACCABRUNI/MARCHI 2015**

Loredana Maccabruni / Piero Marchi (a cura di), *Una capitale e il suo architetto, eventi politici e sociali, urbanistici e architettonici, Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Firenze, 2015), Firenze, Polistampa, 2015.

#### **MAC CARTHY 2012**

Fiona Mac Carthy, *The Last Pre-Raphaelite: Edward Burne Jones and the Victorian Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.

#### **MALRAUX 1947**

André Malraux, *Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

#### **MALVASIA 1678**

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Davico 1678.

#### **MANDEL 1967**

Gabriele Mandel, *L'opera completa del Botticelli*, Milano, Rizzoli, 1967.

#### **MANUZZI 1863**

*Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto dal cavaliere abate Giuseppe Manuzzi*, seconda edizione, parte terza M-R, Firenze, nella Stamperia del Vocabolario, 1863.

**MAYNARD 1877**

Abbé Maynard, *La Sainte Vierge*, Paris, Firmin-Didot, 1877.

**McCAULEY 1994**

Anne McCauley, *Industrial Madness Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University press, New Haven London, 1994.

**MAFFIOLI/BIETOLETTI 2014**

Monica Maffioli / Silvestra Bietoletti (a cura di), *Ri-conoscere Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), Firenze, Giunti, 2014.

**MAFFIOLI 2003**

Monica Maffioli, *I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi. 1852-1920*, in Arturo Carlo Quintavalle / Monica Maffioli (a cura di), *I fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 21-56.

**MAFFIOLI 1996**

Monica Maffioli, *Il Bel Vedere, fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.

**MARANI 2000**

Pietro Carlo Marani, *Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio fra circoli letterari, tradizione lombarda e classicismo centro-italiano*, in Sandrina Bandera e Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano*, Milano, Skira, 2000, pp. 53-73.

**MARCHESE 1853**

Vincenzo Marchese, *San Marco convento dei padri predicatori a Firenze. Illustrato e inciso principalmente dei dipinti del B. Giovanni Angelico e con la vita dello stesso pittore*, Firenze, presso la Società Artistica Editrice della Galleria dell'Accademia delle Belle Arti, Prato, coi Tipi di Passigli, 1853.

**MARILLI 1993**

Silvia Marilli, *Luigi Bardi*, in Italo Zannier (a cura di), *Segni di luce*, vol. 2, Ravenna, Longo, 1993, pp. 197-198.

**MASCILLI MIGLIORINI 1989**



Luigi Mascilli Migliorini, *L'internazionalità di Firenze nel periodo dei Bonaparte*, in Maurizio Bossi / Lucia Tonini (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Gabinetto Vieusseux 1989), Firenze, Centro Di, 1989, pp. 27-34.

#### **MASINI 2015**

Marta Masini, *Archivi in biblioteca: le carte di Filippo Rossi e del conte Carlo Gamba*, Tricase, Youcanprint, 2015.

#### **MALRAUX 1947**

André Malraux, *Musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947.

#### **MAZZI 1990**

Maria Cecilia Mazzi, *Jean-Auguste Dominique Ingres, il culto di Raffaello*, in Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Roma, Istituto Poligrafico della Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1990, pp. 715-731.

#### **MEDICI 1880**

Ulderigo Medici, *Catalogo della galleria dei principi Corsini*, Firenze, Tip. Mariani, 1880.

#### **MELLONI 1840**

Macedonio Melloni, *Relazione intorno al dagherrotipo letta alla R. Accademia delle Scienze di Napoli nella tornata del 12 novembre 1839*, Napoli, Tipografia delle Belle Arti, 1840.

#### **MELONI TRIKULJA 1986**

Silvia Meloni Trikulja, *Andrea del Sarto copista e copiato*, in Marco Chiarini (a cura di), *Andrea del Sarto 1486-1530*, catalogo della mostra (Firenze 1986), pp. 69-76.

#### **MIARELLI MARIANI 2009**

Ilaria Miarelli Mariani, “...avec Beato Angelico pour dieu” appunti per una fortuna visiva del Beato Angelico, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, A. Zuccari G. Morello G. de Simone (a cura di), catalogo della mostra (Roma 2009), Roma, Skira, 2009, pp. 93-101.

#### **MIGLIORINI 1994**

Chiara Migliorini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze in «AFT – Archivio fotografico toscano»*, n. 10, 1994, 19, pp. 43-51.

#### **MILLIET 1921**

Jean Paul Milliet, *Recueil Milliet, Textes grecs et latins relatifs à l'Histoire de la peinture ancienne, publiés, traduits et commentés sous le patronage de l'association des études*

*grecques par Adolphe Reinach*, Tome I, Avant-propos par S. Reinach, Paris, C. Klincksieck, 1921.

#### **MILLIET 1917**

Jean Paul Milliet, *Esquisses et opuscules: avec quarante-cinq photographies hors-texte et cinquante-huit gravures dans le texte d'après les peintures et les dessins de l'auteur*, Paris, 1917.

#### **MILLIET 1916**

Jean Paul Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fourieristes*, vol. 2, deuxième édition, Paris, chez l'auteur Boulevard Saint Michel 95, 1916.

#### **MILLIET 1915**

Jean Paul Milliet, *Les Milliet. Une famille des républicains fourieristes*, vol. 1, Paris, M. Giard & E. Brière, 1915.

#### **MILLIET 1904**

Jean Paul Milliet, *Esquisses*, Paris, Librairie de "la Plume", 1904.

#### **MILLIET 1894**

Jean Paul Milliet, *Catalogues des photographies des vases peintes...de la collection du Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale*, Giraudon, Paris, 1894.

#### **MILLIET 1892**

Jean Paul Milliet, *Vases antiques des collections de la ville de Genève*, publiés par la section des beaux-arts de l'Institut national genevois, Paris, A. Giraudon, 1892.

#### **MILLIET 1891**

Jean Paul Milliet, *Études sur les premières périodes de la céramique grecque*, Paris, Giraudon, 1891.

#### **MINISTERO DI AGRICOLTURA INDUSTRIA E COMMERCIO 1873**

Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, *Atti dell'Inchiesta Industriale*, vol. II, *Deposizioni orali*, categoria 13-2 (incisione, litografie e fotografia), Adunanza del 4.12.1872 a Firenze, Roma, 1873.

#### **MIRAGLIA 2011**

Marina Miraglia, *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2011.

#### **MIRAGLIA 1996**

Marina Miraglia, *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica 1996), Milano, Federico Motta, 1996.

#### **MIRAGLIA 1991**

Marina Miraglia, *Dalla traduzione incisoria alla documentazione fotografica*, in Alida Moltedo (a cura di), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del 500 alle campagne fotografiche Anderson*, catalogo della mostra (Calcografia Roma 1991), Roma, Fratelli Palombi, 1991, pp. 221-231.

#### **MIRAGLIA 1979**

Marina Miraglia, *L'età del collodio* in *La fotografia italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze Palazzo Pitti 1979), 1979, p. 45.

#### **MOLITOURNE 1847**

Pierre Molitourne, *Les copies de Raphael*, «L'Artiste», 4 ser., 11, 7 novembre 1847.

#### **MOLTEDO 1991**

Alida Moltedo Mapelli, *La Sistina riprodotta, gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia Nazionale 1991), Roma, Palombi, 1991.

#### **MONTAGU 1995**

Jennifer Montagu, *The "Ruland/Raphael Collection"*, in Helene E. Roberts, *Art History through the Camera's Lens*, London and New York, Routledge, 1995, pp. 37-58.

#### **MORANTE 1970**

Elsa Morante, *L'opera completa dell'Angelico*, Milano, Rizzoli, 1970.

#### **MORELLI 1880**

Giovanni Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1880.

#### **MORMORIO/TOCCACELI 1989**

Diego Mormorio/Enzo Eric Toccaceli (a cura di), *Tre fotografi a Orvieto. Armoni Raffaelli Moretti*, Palermo, Sellerio, 1989.

#### **MÜNDLER 1850**

Otto Mündler, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée national du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Paris, Firmin-Didot, 1850.

**MÜNTZ 1914**

Eugène Müntz, *Raphael sa vie, son oeuvre et son temps*, nouvelle édition entièrement refondu contenant 187 reproductions dans le texte, Péaris, hachette, 1914.

**MÜNTZ 1883**

Eugène Müntz, *Les historiens et les critiques de Raphaël 1483-1883, essai bibliographique*, Paris, Hachette, 1883.

**MURRAY 1842**

*Handbook for Travaellers in Northern Italy*, London, John Murray, 1842.

**MUSSINI 1888**

Luigi Mussini, *Di palo in frasca*, Siena, Ignazio Gati Editore, 1888.

**NALDI 2015**

Chiara Naldi, *Carlo Pini (1806-1879). Conservatore, fotografo ed editore*, in «Rivista di Studi di Fotografia», n. 2, 2015, pp. 96-108.

**NERLICH 2013**

France Nerlich, *Ateliers privés: enjeux et problématiques pour l'histoire de l'art du XIXe siècle*, in France Nerlich/Alain Bonnet (a cura di), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses universitaire François-Rabelais, 2013, pp. 17-54.

**NUOVISSIMA GUIDA ARTARIA 1842**

*Nuovissima Guida dei viaggiatori d'Italia. Edizione Artaria 1842 arricchita di varie carte itinerarie parziali e da 14 piante topografiche delle principali città d'Italia*, Milano, Ferdinando Artaria.

**ŒUVRE DE PAUL DELAROCHE 1858**

*Œuvre de Paul Delaroche, reproduit en photographie par Bingham*, préface de Henri Delaborde, Paris, Goupil, 1858.

**PALMIERI 1810**

Niccolò Palmieri, *Catalogo delle opere d'intaglio di Raffaello Morghen*, Firenze, Molini e Landi, 1810.

**PAOLINI 1989**

Claudio Paolini, *L'elaborazione dell'interno abitato: dall'idea pittorica e letteraria alle dimore reali*, in Maurizio Bossi / Lucia Tonini (a cura di), *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, atti del convegno (Firenze, Gabinetto Vieusseux 1989), Firenze, Centro Di, 1989, pp. 177-185.

**PAOLUCCI 2001**

Antonio Paolucci, prefazione al catalogo *I mai visti. Capolavori dai depositi degli Uffizi* (Firenze Sala delle Reali Poste degli Uffizi, 2001-2002), Firenze, Giunti, 2001.

**PAPI/LORIZZO 2015**

Gianni Papi / Loredana Lorizzo (a cura di), *Gherardo delle Notti. Quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi 2015), Firenze, Giunti, 2015.

**PASSAVANT 1839**

Johann David Passavant, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 1 vol., Leipzig, Brockhaus, 1839.

**PAYS 1855**

Augustin Joseph du Pays, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris, Hachette, 1855.

**PELLICER/HILAIRE 2008**

Laure Pellicer e Michel Hilaire, *François Xavier Fabre (1766-1837), de Florence à Montpellier*, Paris, Somogy éd., 2008.

**PERUSINI 2013**

Giuseppina Perusini, *Simon Horsin-Déon e il restauro in Francia alla metà del XIX secolo*, Firenze, Edifir, 2013.

**PETERS 2011**

Dorothea Peters, *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in Costanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 129-144.

**PETRUSA PICONE et al. 1988**

Mariantonietta Petrusa Picone et al., *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori, 1988.

**PINI 1852**

Carlo Pini, *Alcuni quadri della Galleria Rinuccini descritti e illustrati*, Firenze, coi tipi di Felice Le Monnier, 1852.

**PLODER 2015**

Josef Ploder, *Heinrich von Geymüller and the Early Projects for St. Peter's in Rome. Architectural History between Historical Method and Creative Projection*, in Bruculieri /

Frommel (a cura di), *Renaissance italiana et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle. Interprétations et restitutions*, Roma, Campisano, 2015, pp. 131-140.

**PLUMMER 2010**

Steve J. Plummer, *The Wheelwright Genealogy*, Cloth Wrap Publishing, 2010.

**POMMIER 2003**

Édouard Pommier, *Collections nationales et musées 1790-1801*, in Robert Fohr, *Le rôle de l'État dans la constitution des musées de France et d'Europe*, acte du colloque du Bicentenaire de l'Arrêté consulaire dit Arrêté Chaptal (Paris 2003), Gent, Snoeck-Ducaju & Zoon, 2003, pp. 29-74.

**PORCIANI 1981**

Ilaria Porciani, *Editori a Firenze nel secondo Ottocento*, atto del convegno (Firenze 1981), Firenze, Olschki, 1981.

**PRETI HAMARD 1999**

Monica Preti Hamard, *L'exposition des "écoles primitives" au Louvre "La partie historique qui manquait au Musée"*, in Pierre Rosenberg/Marie Anne Dupuy, *Dominique Vivant Denon, l'oeil de Napoléon*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 1999-2000), Paris, éd. Musée Nationaux, 1999, pp. 226- 239.

**PREVITALI 1964**

Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

**QUATTRINI 2006**

Cristina Quattrini, *Lo scherno di Cam. Un dipinto riscoperto di Bernardino Luni*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera 2006/2007), Milano, Electa, 2006.

**QUINTAVALLE 2003**

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

**RAFFAELLO ELEMENTI DI UN MITO 1984**

*Raffaello elementi di un mito*, Firenze, Centro Di, 1984.

**RAGGHIANI 1965**

Carlo Ludovico Ragghianti, fascicolo di «Critica d'arte», anno XII, n. s., fasc. 72, giugno 1965.

**RANALLI 1841-1867**

*Storia della pittura dal suo Risorgimento, dimostrata coi monumenti della Reale Galleria di Firenze da Ferdinando Ranalli*, 6 voll., Firenze, La Società Editrice coi tipi di Batelli (poi Achille Paris), 1841-1867.

**REALE GALLERIA DI FIRENZE ILLUSTRATA 1817-1831**

*Reale Galleria di Firenze illustrata*, 13 voll., Firenze, editore Molini, 1817-1831.

**RECHT / SÉNECHAL 2008**

Roland Recht / Philippe Sénechal (a cura di), *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXe siècle*, Paris, La Documentation Française, 2008.

**REGIA GALLERIA UFFIZI CATALOGO ILLUSTRATO 1930**

*Regia Galleria degli Uffizi Firenze, catalogo topografico illustrato con note fotografiche e 1300 tavole, Sala XVII Scuola veneta (Giorgione e Tiziano)*, Firenze, Fototeca Italiana, 1930.

**RENIÉ 1999**

Pierre-Lin Renié, *Braun versus Goupil et quelques autres histoires*, «État de Lieux 2», Bordeaux, Musée Goupil, 1999, pp. 97-151.

**REPETTI 1855**

Emanuele Repetti, *Dizionario corografico della Toscana*, Milano, Civelli, 1855.

**RESTUCCI 1986**

Amerigo Restucci, *Ruskin e Firenze: la riscoperta della città*, in Paolo Costantini / Italo Zannier (a cura di), *Itinerario fiorentino. Le "mattinate" di John Ruskin nelle fotografie degli Alinari*, catalogo della mostra (Firenze, Museo di Storia della Fotografia Alinari 1986), Firenze, Alinari, 1986, pp. 9-12.

**REVUE UNIVERSELLE DES ARTS 1857**

«Revue Universelle des Arts», t. 5, 1857, p. 474.

**RICCI 1977**

Giovanni Ricci, *Gli incunaboli del Baedeker. Siena e le prime guide del viaggio borghese*, in «Ricerche storiche», VII, luglio-dicembre 1977, n. 2, pp. 345-381.

**RICCI 1913**

Seymour de Ricci, *Description raisonnée des peintures du Louvre*, Paris, Imprimerie de l'art, 1913, pp. XX-XXI.

**RIDOLFI 1835-1837**

Carlo Ridolfi, *Vite dei pittori veneti*, Padova, Tip. e Fonderia Cartallier, ed. 1835-1837 [prima edizione 1648].

#### **RIO 1836**

Alexis-François Rio, *De la poésie chrétienne-Forme de l'art*, 1836, poi *De l'Art chrétien*, 4 voll., Paris, Hachette, 1861-1867 [première édition 1836].

#### **RITROVAMENTO OPERA RAFFAELLO 1857**

*Ritrovamento di un'opera di Raffaello*, in «Rivista di Firenze e Bullettino delle Arti e del Disegno», 1857, a. I vol. 1, pp. 384-385.

#### **RIVISTA DI FIRENZE 1858**

«Rivista di Firenze e Bullettino delle arti del disegno», a. II, 1858, vol. IV.

#### **ROBINSON 1870**

John Charles Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870.

#### **ROSENBERG/DUPUY 1999**

Pierre Rosenberg/Marie Anne Dupuy, *Dominique Vivant Denon, l'oeil de Napoléon*, catalogue de l'exposition (Paris, Musée du Louvre 1999-2000), Paris, éd. Musée Nationaux, 1999.

#### **ROSENBERG 1977**

Pierre Rosenberg, *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 1977), Firenze, Centro Di, 1977.

#### **ROSENBLUM 1989**

Naomi Rosenblum, *Adolphe Braun, Revisited*, in «IMAGE», vol. 32, N. 1, 1989, pp. 1-16.

#### **ROSENTHAL 1897**

Léon Rosenthal, *Sandro Botticelli et sa réputation à l'heure présente*, Digione, 1897.

#### **RUMOHR 1827-1831**

Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, 3 voll., Berlin, Nicolai, 1827-1831.

#### **RUSKIN 1854**

John Ruskin, *Giotto and his works in Padua Being An Explanatory Notice of the Series of Woodcuts Executed for the Arundel Society after the Frescoes in the Arena Chapel*, Printed for the Arundel Society, 1854.

#### **SAINT VICTOR 1864**



Paul de Saint Victor-Arsène Houssaye-Théophile Gautier, *Les dieux et les demi-dieux de la peinture*, Paris, Librairie Morizot, 1864.

#### **SANTI 2009**

Bruno Santi, *La fortuna della pittura di Giotto dal Trecento fino all'epoca contemporanea*, in «Bijutsushi-ronsō», n. 25, 2009, pp. 180-173.

#### **SARGENTI 2003**

Elisa Sargenti, *La fortuna di Leonardo tra Milano e la Francia*, in «Commentari d'arte», 9/12 2003/ 06.(2006), 24/35, pp. 58-66.

#### **SATOLLI 2012**

Alberto Satolli, *Dalla cappella riprodotta alla cappella interpretata*, in Fabio De Chirico et al. (a cura di), *Luca Signorelli*, catalogo della mostra (Perugia Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello Pinacoteca Comunale, 2012), Milano, Silvana editoriale, 2012, pp. 165-177.

#### **SCARPATI/TARDITI 1990**

Maria Antonietta Scarpati / Laura Tarditi, *Raffaello nella critica d'arte ottocentesca attraverso l'opera di Johann David Passavant*, in Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna (a cura di), *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma Accademia Nazionale dei Lincei e Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, 1990), Roma Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1990, pp. 757-780.

#### **SCHERKL 2000**

Robert Scherkl, *Charles Blanc Musées des copies. Kopien wie Originale?*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 63, Bd. H. 3 (2000), pp. 358-371.

#### **SCIOLLA 2009**

Gianni Carlo Sciolla, «..Giovanni Angelico pittore,, di fama non inferiore a Giotto né Cimabue». *Protagonisti, interpreti e problemi della fortuna critica*, in A. Zuccari et al. (a cura di), *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2009), Milano, Skira, 2009, pp. 71-92.

#### **SECHERRE 2003**

Helene Secherre, *The Dubois and Fauchet collections. The connoisseurship of Italian primitives in Paris at the time of the First Empire*, «Apollo», voll. CLVII, n. 496, june 2003, pp. 21-31.

#### **SELVATICO 1859**

Pietro Selvatico Estense, *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1859, pp. 333-342.

#### **SELVATICO 1852-1856**

Pietro Selvatico, *Storia estetico critica delle arti del disegno ovvero L'architettura la pittura e la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici estetici e tecnici*, Venezia, Co' tipi di Pietro Naratovich, 1852-1856.

#### **SELVATICO 1836**

Pietro Selvatico, *Sulla Cappella degli Scrovegni nell'Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti: osservazioni*, Padova, Tip. della Minerva, 1836.

#### **SERENA 2015**

Tiziana Serena, *Editoria e fotografia attorno al 1890: "L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia" di Pietro Paoletti per Ongania-Naya*, in Sabine Frommel / Antonio Brucculeri, *Renaissance italienne et architecture au XIXe siècle*, Roma, Campisano editore, 2015, pp. 141-156.

#### **SERENA 2014**

Tiziana Serena, *L'album e l'archivio fotografico nell'officina dello storico dell'arte: da "outils pratiques" a "outils intellectuels"* in 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, Accademia di Belle Arti, 2014), Firenze, Giunti, 2014, pp. 62-77.

#### **SERENA 2012a**

Tiziana Serena, *Archivi fotografici, spazi del sapere, luoghi della ricerca*, Costanza Caraffa / Tiziana Serena (a cura di), in «Ricerche di storia dell'arte» 106, Roma, Carocci, 2012.

#### **SERENA 2012b**

Tiziana Serena, *La materialità delle fotografie: una questione ermeneutica*, in Barbara Cattaneo, *Il restauro della fotografia*, Firenze, Nardini Editore, 2012, pp. 15-25.

#### **SERENA 2011a**

Tiziana Serena, *I monumenti nazionali in posa: fotografia, ricerche e mercato dal Risorgimento al primo decennio unitario*, in Loretta Mozzoni / Stefano Santini (a cura di), *Architettura dell'eclittismo*, atti del convegno (Jesi 2010), Napoli, Liguori, 2011, pp. 229-263.

#### **SERENA 2011b**

Tiziana Serena, *The Words of the Photo Archive*, in Costanza Caraffa, *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 57-71.

**SERENA 1999**

Tiziana Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n. 2, 1997 (1999), 1, pp. 75-96.

**SERVOLINI 1955**

Luigi Servolini, *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*, Milano, G. Görlich editore, 1955.

**SÉROUX D'AGINCOURT 1808-1823**

J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments: depuis sa décadence au I<sup>ve</sup> siècle jusqu'à son renouvellement au XIV<sup>e</sup>*, 6 voll., Paris, Treuttel et Würtz, 1808-1823 [traduzione italiana Milano 1834-35].

**SETTIMELLI 1997**

Wladimiro Settimelli, "Caro Mazzoni porta quelle foto ai Bisson..." un gruppo di straordinarie lettere sui rapporti tra i fotografi francesi e gli Alinari, in «Fotologia», 18/19, 1997, pp. 19-25.

**SHEARMAN 2003**

John K. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources 1483-1602*, 2 voll., New Haven and London, Yale University Press, 2003.

**SMITH 2011**

Graham Smith, *From Album to Archive: The Alinari Catalogue of 1856 and 1857*, in Costanza Caraffa, *Photo Archive and the Photographic Memory of Art History*, Berlin München, Deutscher Kunstverlag, 2011, pp. 117-128.

**SPALLETTI 2013**

Ettore Spalletti, *Collezionismo granducale e politica: l'acquisto dei dipinti di scuola francese per gli Uffizi*, in Valentina Conticelli e Marica Guccini, *Sale dei pittori stranieri*, Firenze, Centro Di, 2013.

**SPALLETTI 2005**

Ettore Spalletti, "...Avvertendo che S.A.R. vuole la pittura chiara". Il rinnovamento dell'arte e la pittura granducale nella Firenze di Ferdinando III (1791-1799), un primo bilancio, in Martina Hansmann, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Atti del Convegno (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Firenze 2002), Venezia, Marsilio, 2005, pp. 101-146.

**SPALLETTI 1979**

Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. 2, pp. 415-484.

#### **SPALLETTI 1977**

Ettore Spalletti, *La documentazione fotografica degli Alinari sull'arte del XIX secolo*, in Wladimiro Settimelli / Filippo Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra (Firenze 1977), Firenze, Alinari, 1977, pp. 184-197.

#### **SPENCE 1852**

William Blundell Spence, *The Lions of Florence and its Environs or the Stranger conducted through its principal Studios, Churches, Palaces and Galleries by an Artist*, Firenze, 1852 (2<sup>a</sup> ed.).

#### **STORIA DELLA PITTURA 1841-1867**

Storia della pittura dal suo risorgimento in Italia dimostrata coi monumenti della Reale Galleria da Ferdinando Ranalli, Firenze, 6 voll., presso la Società Editrice coi tipi di Batelli (poi Achille Paris), 1841-1867.

#### **STRAFORELLO 1890**

Gustavo Straforello, *La patria; geografia dell' Italia. Cenni storici, costumi, topografia, prodotti, industria, commercio, mari, fiumi, laghi, canali, strade, ponti, strade ferrate, porti, monumenti, dati statistici; popolazione, istruzione, bilanci provinciali e comunali, istituti di beneficenza, edifizii pubblici, ecc., ecc.*, vol. 3.2.1, Torino, 1890.

#### **STREHLKE 1998**

Carl Brandon Strehlke, *Angelico*, Jaca Book, Milano, 1998.

#### **STRINATI 2013**

Claudio Strinati, *Andrea del Sarto. Un San Sebastiano ritrovato*, Roma, Gangemi, 2013.

#### **SUBISZEWSKA / KUCZMAN 2011**

Maria Subiszewska / Kazimierz Kuczman (a cura di), *I dipinti della collezione Lanckoroński dei secoli XIV-XVI nella collezione del Castello Reale del Wawe*, Cracovia, Castello di Wawe, 2011.

#### **SUSINNO 1991**

Stefano Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, in *La pittura in Italia, L'Ottocento*, tomo I, Milano, Electa, 1991, p. 399 pp. 399-430.

#### **TAINÉ 1866**

Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art en Italie, leçons professées à l'École des Beaux Arts*, Paris, Germer Baillier, 1866.

**TANAKA 2013**

Maya Tanaka, *Estampe et photographie dans la collection de Gustave Moreau*, «Revue de l'art», n. 182, 2013, pp. 53-60.

**TAUZIA 1878**

Pierre-Paul Both de Tautzia, *Notice des tableaux exposées dans les galeries du Musée National du Louvre*, première partie écoles d'Italie & d'Espagne, Paris, Imprimerie des musées nationaux, 1878.

**TESORI DEGLI AFFRESCHI 1864**

*I tesori degli affreschi toscani. Gli affreschi dei chiostrini della SS. Annunziata*, Firenze, Ed. Alcide Parenti, t. I, 1864.

**THOMAS-MAURIN 2012**

Frédérique Thomas-Maurin, *À l'épreuve du réel, les peintres et la photographie au XIXe siècle*, catalogue de l'exposition (Musée Gustave Courbet d'Ornans, 2012), Lyon, Fage, 2012.

**TILLIER 2004**

Bertrand Tillier, *La Commune de Paris: Révolution sans images?*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.

**TOMASSINI 2003**

Luigi Tomassini, *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchie della rappresentazione del "bel paese" fra cultura e mercato*, in Carto 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.

**TOMASSINI / PELLEGRINO 2003**

Luigi Tomassini / Anna Pellegrino, *Il testamento di Leopoldo Alinari: alle origini della fortuna economica dell'editoria fotografica in Italia*, in "Ricerche storiche", 33.2003(2004), 2/3, pp. 479-496.

**TOMASSINI 1998**

Luigi Tomassini, *Itinerari e viaggiatori. Verso una nuova percezione della Toscana nel secondo Ottocento*, in Maurizio Bossi / Max Seidel (a cura di), *Viaggio in Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 237-261.

**TOMMASEO 1872**

Niccolò Tommaseo, *Vincenzo Batelli stampatore ed editore*, Firenze, 1872.

**TRAVALLONI 1872**

Luigi Travalloni, *La incisione in rame di fronte alla fotografia. Memoria letta all'Assemblea generale della Commissione Conservatrice de' Monumenti delle Marche il 19 maggio 1872*, Fermo, 1872.

**TUCKER 2004**

Paul Tucker, *Charles Fairfax Murray e Firenze in Margherita Ciacci / Maria Grazia Gobbi Sica (a cura di), I giardini delle regine. Il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura angloamericana fra Ottocento e Novecento*, Livorno, Sillabe, 2004, pp. 102-111.

**TUCKER 2000**

Paul Tucker, *Ruskin studia i Primitivi: i taccuini inediti del 1845*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Serie IV, 9/10, 2000 (2002), Pisa, Scuola, pp. 357-373.

**VAISSE 1976**

Pierre Vaisse, *Charles Blanc und das "Musées des copies"*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 39, Bd. H. 1 (1976), pp. 54-66.

**VASARI/MILANESI 1906**

Giorgio Vasari / Gaetano Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni di Gaetano Milanesi*, tomo I, Firenze, Sansoni, 1906 [ed. anastatica 1973].

**VASARI/MILANESI 1846-1870**

*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Gaetano Milanesi, 14 voll., Firenze 1846-1870.

**VASTA 2012**

Daniela Vasta, *La pittura sacra in Italia nell'Ottocento. Dal Neoclassicismo al Simbolismo*, Roma, Gangemi editore, 2012.

**VENTURI 1926**

Lionello Venturi, *Il Gusto dei Primitivi*, Bologna, Zanichelli, 1926.

**VERLET 1980**

Hélène Verlet, *Charles Marville, photographe de la ville de Paris de 1851 à 1879*, catalogue d'exposition (Paris, Bibliothèque Historique 1980-1981), Paris, Imprimerie Municipale, 1980.

**VILLOT 1852**

Frédéric Villot, *Notice de tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre, première parti école d'Italie et d'Espagne*, 2<sup>o</sup> édition, Paris, Vinchon, Imprimerie des musées nationaux, 1852.

**VOGEL 1876**

Hermann Vogel, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alle scienze dell'arte e dell'industria*, Milano, Fratelli Dumolard, 1876.

**WARBURG 2003**

Aby Warburg, *Botticelli*, Milano, Abscondita, 2003 [ed. originale 1893].

**WIND 2007**

Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Torino, Adelphi, 2007 [ed. orig. 1963].

**WHEELWRIGHT / REDFORD 1866**

John Hadwen Wheelwright / George Redford, *Studies of Italian Arts. Descriptive Catalogue of a series of paintings in Water colour by J. H. Wheelwright, Taken from Pictures in the various Churches (and Galleries) of Italy and the Gallery of the Louvre*, London, 1866.

**ZANNIER 1991**

Italo Zannier, *Segni di luce. Alle origini della fotografia italiana*, vol. 1, Ravenna, Longo, 1991.

**SITOGRAFIA**

< <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F22530.php> > 20.07.2016

< <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/index.xsp> > 20.07.2016

<<http://www.charlespeguy.fr/cahiers>>1.12.2016

<<http://www.charlesfourier.fr/spip.php?article856> > 1.12.2016

<<https://dictionaryofarthistorians.org/bothdetauzial.htm>> 1.12.16

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8565213.r=%22adolphe%20braun%22?rk=64378;0>> 01.12.2016

< [http://data.bnf.fr/12462842/louis\\_auvray/](http://data.bnf.fr/12462842/louis_auvray/) >1.12.2016

<<http://www.treccani.it/enciclopedia/marie-joseph-louis-adolphe-thiers/>> 10.07.2017

< <https://etudesphotographiques.revues.org/320?lang=en> > 20.07.2017

<<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-03530/>.> 20.07.2017

<<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp>> 20.07.2017

<<http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?nctn=00188566&value=1> >  
1.5.2017

<<http://www.getty.edu/art/collection/objects/574/copy-after-raphael-raffaello-sanzio-the-holy-family-the-madonna-del-velo-madonna-di-loreto-italian-mid-16th-century/> >  
10.06.2016

< <http://www.treccani.it/vocabolario/fotografabile/>> 20.05.2017



## INDICE ILLUSTRAZIONI E TAVOLE FUORI TESTO

**Datazione:** riguardo alle fotografie originali si riporta la data solo quando è certa, altrimenti quando è possibile desumerla grazie ai timbri si riportano due date (da - a), la dicitura post è riferita al primo catalogo di vendita in cui compare il soggetto. In ogni caso, per quanto riguarda le fotografie del Fonds Milliet il termine *ante quem* è il 1918, data di morte del pittore.

**Segnatura:** la segnatura archivistica completa delle fotografie di Milliet è Paris, INHA, Fonds Paul Milliet (Fol Phot 061 et Pl Phot 010), tuttavia per alleggerire le didascalie si utilizza l'abbreviazione Paris INHA F. M.

### Parte I

1. Camille Langlade, *Ritratto di Jean Paul Milliet nel 1873*, riproduzione fotomeccanica in Milliet 1915, p. 180.

1.1 J. P. Milliet, Frontespizio di *Une famille des républicains fourieristes, les Milliet*, t. I, Paris, Giard & Brière, 1915. / J. P. Milliet, Frontespizio di *Une famille des républicains fourieristes, les Milliet*, t. II, Paris, chez l'auteur, 1916.

2. Léon Marotte, Marcantonio Raimondi, *Michel-Ange, Les Grimpeurs*, héliotypie in Milliet 1915, Pl. VIII.

3. *Cour vitrée du Palais des études vers 1900*, fotografia.

4. Léon Marotte, Paul Milliet, *Hamadryade*, héliotypie, 23.5x14 cm, in Milliet 1915, Pl. XXVII.

5. Cartina d'Italia al tempo del secondo viaggio di Milliet 1868-1869.

**Tavola I.** Brogi, Bernardino Luini, *Sposalizio della vergine*, 1525-32, Saronno S. M. degli Angeli, albumina, 20x26 cm, Paris INHA F. M. / Brogi, Bernardino Luini, *Cristo tra i dottori*, 1525-32, Saronno S. M. degli Angeli, albumina, 19.3x25 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola II.** Pompeo Pozzi, Bernardino Luini, *Tobia e l'angelo disegno Milano Ambrosiana*, 1525-30, albumina, supporto primario 24x29 cm, supporto secondario 33x48.2 cm, Paris INHA F. M.

6. Léon Marotte, Dessin de Bernardino Luini, *Tobie et l'ange*, héliotypie, 16.5x19.5 cm, in Milliet 1915, Pl. XXVIII.

**Tavola III.** Marcozzi, Bernardino Luini, *Noé deriso da Cam*, 1514-15, Milano Brera, albumina, supporto primario 21x23 cm, supporto secondario 27x36 cm, Paris INHA F. M.

7. J. P. Milliet, *croquis d'après Luini l'Ivresse de Noè*, 1868, riproduzione in Milliet 1915, p. 183.

**Tavola IV.** Fotografo n.i., Bernardino Luini, *Madonna con bambino Sant'Antonio e Santa Barbara*, 1521, Milano Brera, albumina, Paris INHA F. M. / Anderson, Bernardino Luini, *Madonna con bambino e Sant'Anna*, 1515-20, Milano Brera, albumina, Paris INHA F. M.

8. John Ruskin, copia di Bernardino Luini, *Santa Caterina*, San Maurizio a Milano, 1875, acquerello e penna su carta, 18,8x9,7 cm, Oxford, Ashmolean Museum.

9. Edward Burne-Jones, copia di Bernardino Luini, *Sant'Apollonia e Sant'Agata*, San Maurizio a Milano, 1862, acquerello, 37,5x25 cm, Truro, Royal Cornwall Museum.

**Tavola V.** Luigi Sacchi, Bernardino Luini, *Decapitazione di Santa Caterina*, 1524-30, San Maurizio Maggiore a Milano, carta salata con protezione a encausto da calotipo, supporto primario 31.8x25 cm, supporto secondario 49x33.3 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola VI.** Luigi Sacchi, Bernardino Luini, *Santa Caterina trasportata dagli angeli*, 1520-23, Milano Brera (ex Pelucca), carta salata, supporto primario 16.4x30 cm, supporto secondario 33x49 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola VII.** Fotografo n.i./Giraudon, Bernardino Luini, *Putto sotto il pergolato*, 1513-14, Paris Louvre, (ex Pelucca), albumina, 18.8x22 cm, Paris INHA F. M. / Montabone, Bernardino Luini, *Ninfe al bagno*, 1513-14, Milano Brera (ex Pelucca), albumina, 16x25 cm, Paris INHA F. M. / Montabone, Bernardino Luini, *Mosè orante sul monte Sinai*, 1513-14, Milano Brera (Pelucca), albumina, 23.3x19 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola VIII.** Montabone, Bernardino Luini, *La raccolta della manna*, 1513-14, Milano Brera (ex Pelucca), albumina, 25.6x19.3 cm, Paris INHA F. M. / Fotografo n. i., Bernardino Luini, *La nascita di Adone*, 1513-14, Milano Brera (Pelucca), albumina, 21x19 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola IX.** Alinari, Bernardino Luini, *L'Erodiade*, 1527, Firenze Uffizi, albumina, 18.5x22 cm, Paris INHA F. M. / Fotografo n. i., Bernardino Luini, *Vergine con bambino*, ?, Museo di Napoli, albumina, 17.8x14.5 cm, Paris INHA F. M. / X. Phot., Bernardino Luini, *Salomè*, 1525, Paris Louvre, albumina, 24.2x20.5 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola X.** Carlo Naya, Giotto, *Il bacio di Giuda*, 1303-1305, Padova Cappella degli Scrovegni, 1865, albumina, supporto primario 27x31cm, supporto secondario 40x47.5 cm, Paris INHA F. M. / Dettaglio del cartone con annotazioni di Milliet sui colori.

**10.** *Giotto Il bacio di Giuda Padova Cappella degli Scrovegni*, fotoincisione, in J. Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, G. Allen, Sunnyside, Orpington, 1900.

**Tavola XI.** Carlo Naya, Giotto, *Fortezza e Incostanza*, 1303-05, Padova Cappella degli Scrovegni, 1865, albumina, Paris INHA F. M.

**Tavola XII.** Carlo Naya, Giotto, *Speranza e Disperazione*, 1303-05, Padova Cappella degli Scrovegni, 1865, albumina, Paris INHA F. M.

11. J. P. Milliet, *croquis d'après Beato Angelico Lo sposalizio della vergine*, riproduzione in Milliet 1915, p. 265.

**Tavola XIII.** Alinari, Andrea di Bonaiuto, *Allegorie delle scienze, dettaglio*, 1365-67, Firenze Cappellone degli Spagnoli Santa Maria Novella, ca. 1863, albumina, supporto primario 25.5x17.5 cm, supporto secondario 39.5x27.5 cm, Paris INHA F. M. / Dettaglio della precedente con annotazioni.

**Tavola XIV.** Alinari, Andrea di Bonaiuto, *Chiesa militante e trionfante, dettaglio*, 1365-67, Firenze Cappellone degli Spagnoli Santa Maria Novella, ca. 1863, albumina, supporto primario 25.7x18 cm, supporto secondario 36x27.5 cm, Paris INHA F. M.

12. J. P. Milliet, *croquis d'après Masaccio*, riproduzione in Milliet 1915, p. 372.

**Tavola XV.** Alinari, Filippo Lippi, *Madonna con bambino*, 1465, Firenze Uffizi, 1870 ca., albumina, Paris INHA F. M. / Fotografo n. i., dettaglio Filippo Lippi, *Madonna con bambino*, 1465, Firenze Uffizi, albumina, Paris INHA F. M.

**Tavola XVI.** Alinari, Ghirlandaio, dettaglio de *La nascita di San Giovanni*, Firenze Santa Maria Novella, albumina, supporto primario 26x19 cm, supporto secondario 36.9x27 cm, Paris INHA F. M. / Léon Marotte, *Fresque de Ghirlandaio, La naissance de St. Jean*, héliotypie, 17x23.3 cm, in Milliet 1915, Pl. XXX.

13. Léon Marotte, *Dessin de Rubens d'après Léonard de Vinci, Bataille d'Anghiari*, héliotypie, 17.5x25 cm, in Milliet 1915, Pl. XXXII.

**Tavola XVII.** Alinari, Raffaello, *Le virtù della Stanza della Segnatura*, 1508-11, Roma Vaticano, 1863-1880, albumina, Paris INHA F. M. / Raffaello, *Scuola di Atene Stanza della Segnatura*, Roma Vaticano, riproduzione W. Spemann in Berlin und Stuttgart da fotografia Anderson, Paris INHA F. M.

14. Nicolas Chaperon incisore, Raffaello inventore, *Cacciata dal Paradiso, Logge Vaticane*, incisione, 28x37 cm, in *Sacrae historiae acta a Raphaelae Vrbin* 1649.

15. Léon Marmotte, Ingres, *Chapelle Sixtine*, héliotypie d'après une litographie de Sudre, in Milliet 1915, p. 142.

**Tavola XVIII.** Adolphe Braun, Michelangelo, *Zaccaria*, 1508-12, Roma Cappella Sistina, stampa al carbone di grande formato, Paris INHA F. M. / Adolphe Braun, Michelangelo, *Sibilla Persica*, 1508-12, Roma Cappella Sistina, stampa al carbone di grande formato, Paris INHA F. M.

16. Luigi Armoni, Luca Signorelli, *monocromo Cappella di San Brizio*, Orvieto Duomo, riproduzione fotomeccanica, in *Les Milliet* 1915, p. 385.

**Tavola XIX.** Luigi Armoni, Luca Signorelli, *monocromo Cappella di San Brizio*, 1499-1502, Orvieto Duomo, 1868 ca., albumina, Paris INHA F. M. / Timbro fotografo Luigi Armoni.

**Tavola XX.** Brogi, Sodoma, *San Sebastiano*, 1525, Firenze Uffizi, albumina, Paris INHA F. M./ Lombardi, Signorelli, *San Benedetto caccia il nemico*, 1495, Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, albumina, Paris INHA F. M.

**Tavola XXI.** Philpot, Correggio, *studio per l'Ascensione di Cristo in San Giovanni Evangelista a Parma*, albumina, Paris INHA F. M.

17. Léon Marotte, Melozzo da Forlì, *Sixte IV donne audience à Platina* (1477), héliotypie, 22.6x18.2 cm, in Milliet 1916, Pl. XL.

18. J. P. Milliet, copie de Melozzo da Forlì, *Sixte IV donne audience à Platina*, 1873, olio su tela, 370x350 cm, Paris, ENSBA, provenienza Musée des Copies.

19. Boissonnas (cliché), J. P. Milliet, *Plafond central du foyer du Théâtre de Genève*, héliotypie, in Milliet 1916, Pl. LVIII.

20. si rimanda a Tavola XXVIII.

21. Beato Angelico, *Dettaglio delle Sante in l'Incoronazione della Vergine*, riproduzione fotomeccanica in Milliet 1915, p. 267.

22. Fotografo n. i., *Ritratto fotografico di Fernand in Syria*, riproduzione fotomeccanica in Milliet 1915, p. 164.

## **Parte II**

23. Vincenzo Cabianca, *Marmi a Carrara*, 1861, olio su tela 36x89 cm, collezione privata.

**Tavola XXII.** Philpot, Sandro Botticelli (1445-1510), *studio figure*, Firenze GDSU, albumina, supporto primario 14x18.3 cm, supporto secondario 25x32.5 cm, Paris INHA F. M. / Philpot, Leonardo da Vinci (1452-1519), *Studio per ritratto*, Firenze GDSU, albumina, Paris INHA F. M.

**Tavola XXIII.** Philpot, Leonardo da Vinci (1452-1519), *Studio*, Firenze GDSU, albumina, Paris INHA F. M. / Philpot, Raffaello Sanzio (1483-1520), *Studio*, Firenze GDSU, albumina, Paris INHA F. M.

**Tavola XXIV.** Philpot, Andrea del Sarto, *studio per il Viaggio dei Magi*, Firenze GDSU, post 1865, albumina, supporto primario 20.3x14.5 cm, supporto secondario 31.8x24.2 cm, Paris INHA F. M. / Timbro Philpot&Jackson 1870.

24. Andrea del Sarto, *Viaggio dei Magi*, incisione in *Il tesoro degli affreschi toscani*, t. I, Firenze, Alcide Parenti 1864.

25. Léon Marotte, J. P. Milliet, *croquis d'après Andrea del Sarto*, héliotypie, in Milliet 1915, Pl. XXIV.

**Tavola XXV.** Alinari, Andrea del Sarto, *Viaggio dei Magi*, Firenze Chiostro dei Voti di SS. Annunziata, post 1873, albumina, 37.5x29.1 cm, Paris INHA F. M.

**Tavola XXVI.** Alinari, Andrea del Sarto, *Morte di San Filippo Neri*, Firenze Chiostro dei Voti di SS. Annunziata, 1863-1870 ca., albumina, 24,3x20,7 cm, Paris INHA F. M. / Timbro Alinari 1863.

**Tav. XXVII.** Fotografo non identificato, Marcantonio Raimondi d'après Raffaello, *Venere e Amore*, albumina, Paris INHA F. M. / Fotografo n. i., Marcantonio Raimondi d'après Raffaello, *Le Virtù*, albumina, Paris INHA F. M.

26. A. G. L. Boucher Desnoyers (1779-1857) incisore, Raffaello inventore, *La Belle Jardinière*, Paris Musée du Louvre, 1801, acquaforte, immagine 55.3x37 cm, foglio 76 x56 cm, Paris Chalcographie du Louvre.

27. Francesco Antonio Lorenzini incisore, Francesco Petrucci disegnatore, Andrea del Sarto inventore, *Madonna delle Arpie*, Firenze Uffizi, acquaforte, stampa sciolta, 63x38,7 cm lastra e 76x49 cm foglio, in *Raccolta dei quadri di Pietro Leopoldo*, Firenze, Stamperia Granducale, 1778.

28. Jacob Felsing incisore/disegnatore, Andrea del Sarto, *Madonna delle Arpie*, Firenze Uffizi, acquaforte, 36,7x48,1 cm parte incisa, Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

**Tavola XXVIII.** Brogi, Beato Angelico, *Incoronazione della Vergine*, Firenze Uffizi, 1870-1880 ca., albumina, 25.5x20.5 cm, Paris INHA F. M. / dettaglio cartoncino di supporto con annotazioni di Milliet.

**Tavola XXIX.** Brogi, Beato Angelico, dettaglio di *San Domenico*, Firenze, San Marco, albumina, Paris INHA F. M. / Brogi, Beato Angelico, dettaglio *Resurrezione*, Firenze, San Marco, albumina, Paris INHA F. M.

**Tavola XXX.** Anderson, Beato Angelico, *Gesù e i due domenicani*, Firenze, San Marco, albumina, Paris INHA F. M. / Fotografo n.i., Beato Angelico, *Crocifissione e San Domenico*, Firenze, San Marco, albumina, Paris INHA F. M.

29. Lippo Memmi e Simone Martini, *Annunciazione*, Firenze Uffizi, riproduzione fotomeccanica in Milliet 1915, p. 268.

**Tavola XXXI.** Alinari, Tiziano, *Venere e cupido*, Firenze Uffizi, albumina, 19x25 cm, Ufficio Ricerche della Soprintendenza dei Beni Storico Artistici Firenze.

**Tavola XXXII.** Brogi, Raffaello, *La muta*, Firenze Uffizi, albumina, 19x25 cm, Ufficio Ricerche della Soprintendenza dei Beni Storico Artistici Firenze.

30. Raffaello, *La muta*, incisione in *Reale Galleria Illustrata*, voll. 17, Firenze, editore Molini, 1817-1831.

31. Adolphe Braun, *La muta di Raffaello*, Firenze Uffizi, riproduzione tramite fotoincisione, Carlo Gamba, *Raphaël*, Paris, Les éditions G. Crès et Cie, 1932, tavola 13 / Frontespizio.



32. Spagnoli incisore, Marrubbini disegnatore, Bénigne Gagnereaux inventore, *La caccia al leone*, incisione, in Ranalli 1841-1867.

**Tavola XXXIII.** Brogi, Bénigne Gagnereaux, *La caccia al leone*, Firenze Uffizi, gelatina al bromuro, 19x25 cm, Ufficio Ricerche della Soprintendenza dei Beni Storico Artistici Firenze.

33. Carlo Dolci, *Adorazione dei magi*, 1649, olio su tela 117x92 cm, Londra National Gallery.

34. *Accrochage des croquis di Paul Milliet*, verso dei cartoncini di quattro fotografie, Paris INHA F. M.