

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

## Abstract

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

## Keywords

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

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

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

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

---

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—

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

### **Manipolazioni fruttuose**

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—

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

—

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

—

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

vorkommen, als man sie sonst auf Holbein'schen Kompositionen antrifft <sup>-67</sup>.

—

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

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

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

—

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

—

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

—

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—  
Note

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

– 23 *Ibid.*

– 24 Ivi, p. 37.

– 25 Robinson 1870, p. x.

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

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

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

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

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

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

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

– 32 Cfr. Caviezel-Rüegg 2012.

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

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

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

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

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

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

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

– 39 Rothpletz 1866, p. 3.

– 40 Cfr. Kitschen 2019.

– 41 Cfr. Peters 2010.

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



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

– 42 Cfr. Kugler 1867.

– 43 Cfr. Stahr 1859 e Stahr 1865-68.

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

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

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

– 47 Cfr. Hotho 1862.

– 48 Cfr. Hotho 1964.

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

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

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

– 52 Cfr. Eggers 1864 e Eggers 1863.

– 53 Cfr. Woltmann 1865.

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

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

– 55 Cfr. Bann 2011.

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

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

– 58 Cfr. Hamber 1989b, p. 31.

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

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

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

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

– 62 Cfr. Peters 2010, pp. 97-98.

– 63 Cfr. Ivi, p. 99.

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

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

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

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

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

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

– 69 Cfr. Naite 1977.

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

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

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

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

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

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

---

## Bibliografia

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

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

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

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