



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Via 8 Febbraio, 2 - 35122 Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte,
del Cinema e della Musica

Dottorato di ricerca in Storia e Critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo
Ciclo XXVII

La riproduzione fotografica delle opere d'arte a Venezia,
tra la metà del sec. XIX e il 1920 circa.
Materiali per una ricostruzione storica.

Coordinatore: Ch.mo Prof. Vittoria Romani

Supervisore: Ch.mo Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Dottoranda: Sara Filippin

At present the Art can hardly be said to have advanced beyond its infancy - at any rate, it is yet in a very early stage - and its practice is often impeded by doubts and difficulties, which, with increasing knowledge, will diminish and disappear.

W.H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*,
Introductory Remarks.

INDICE

Premessa	p.	7
1. Apollo e Marsia: il “Raffaello” di Morris Moore	“	11
2. La Pala d’oro nella Basilica di San Marco: una fotografia mancata	“	41
3. Il <i>Fac-simile</i> del Breviario Grimani, 1861-1862	“	59
4. I disegni dell’Accademia di Belle Arti nella fotografia	“	83
- Alcune campagne fotografiche condotte sui disegni dell’Accademia di Belle Arti (Antonio Perini, Adolphe Braun, Carlo Naya, Carlo Jacobi)	“	98
- I cataloghi dei tre fotografi	“	110
- La <i>Raccolta di 120 disegni</i> di Ferdinando Ongania	“	120
- In conclusione	“	123
5. Copisti, pittori e fotografi sulla scena della riproduzione artistica. Excursus attraverso sessant’anni di usi, consuetudini, normative e tutela	“	125
6. La fotografia delle opere d’arte come oggetto d’interesse diffuso nella seconda metà dell’Ottocento e nei primi decenni del Novecento	“	151
- Tomaso Filippi nei suoi primi atti di attività: qualche frammento utile	“	153
- Protagonisti e “comparse” nella fotografia di riproduzione a Venezia	“	157
- Carlo Naya	“	178
- I Fratelli Alinari, Domenico Anderson e la fotografia di riproduzione a Venezia	“	200
- La Ditta Naya e il Museo Correr	“	211
Per concludere...	“	217
Bibliografia	“	227
APPENDICI		
- Appendice A	“	259
- Appendice B	“	327
- Appendice C	“	403

PREMESSA

Nel corso di un convegno tenuto a Venezia nel 2012 presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti¹, Alberto Prandi ha affermato che la storia della fotografia veneziana è stata nel tempo condizionata da scelte ed interessi che risalgono agli anni '80 del Novecento, in assenza di progettualità davvero forti sia in ambito politico che culturale. La convinzione che la fotografia veneziana fosse connotata da un «vizio originario» dovuto alla sua «sussidiarietà ai circuiti turistici» ha, secondo Prandi, giustificato «il disimpegno nei confronti dei progetti di valorizzazione delle rappresentazioni fotografiche che riguardano la città»².

Si può dire che la storia della fotografia veneziana nasca alla fine degli anni '70 del Novecento, grazie alle ricerche condotte dallo stesso Prandi, recepite da una importante mostra, e confluite nel relativo catalogo (1979)³ nel quale fu tracciato anche un primo profilo della fotografia veneziana ottocentesca.

Immediatamente prima (1978) Piero Becchetti aveva raccolto dati importanti anche su alcuni fotografi attivi in città⁴; ad essi, l'anno successivo Prandi aggiungeva altri nomi, ma soprattutto una visione articolata e comprensiva della cultura e delle vicende che legarono la cultura scientifica e la fotografia, e di alcune caratteristiche della rappresentazione fotografica urbana. Tra i fotografi preminenti emerse già allora la figura di Carlo Naya, al quale nel 1981 Italo Zannier dedicò uno studio monografico⁵.

Questi primi lavori furono ripresi poco dopo da Paolo Costantini, che riuscì ad estendere il campo d'indagine, e ad organizzare e strutturare in una visione comprensiva le vicende veneziane, tenendo conto anche della dimensione critica e narrativa della rappresentazione fotografica della città.

La linea evolutiva e interpretativa tracciata da quegli studi ha improntato della propria fisionomia non solo gli studi successivi ma anche il comune sentire e la percezione diffusa sulla fotografia veneziana, vista come strumento che contribuì, attraverso continue iterazioni iconografiche, e grazie alla sua dipendenza dal settore turistico, a fare di Venezia un'icona di se stessa, immutata e immutabile nei luoghi più rappresentativi della sua ormai perduta grandezza.

Più recentemente, a partire dagli inizi di questo secolo, l'Università di Padova ha avviato alcuni progetti di ricerca incentrati sulla città, sia in relazione al suo rapporto con il cinema che con la fotografia, in occasione dei quali è stato affrontato il tema da altri punti di vista.

Il progetto di ricerca *Carlo Naya fotografo a Venezia. Modi e forme della comunicazione fotografica in rapporto alla nascita del cinema* (2006-2008), ha avuto tra i suoi obiettivi principali l'approfondimento delle conoscenze sull'evoluzione dell'immagine e dell'immaginario legato alla città nella seconda metà dell'Ottocento e nei primissimi decenni del Novecento, soprattutto in relazione alla produzione dello stesso fotografo e dell'atelier da lui avviato, per ricostruire il percorso evolutivo della rappresentazione urbana che la fotografia realizzò nella seconda metà dell'Ottocento.

Un secondo progetto di Ateneo - *Storia della fotografia a Venezia tra mito e realtà* (2009-2011) - ha poi inteso spostare l'attenzione degli studi anche verso altri settori d'indagine che, pur avendo costituito una parte importante dell'attività fotografica ottocentesca, erano ancora poco studiati.

Le iniziative dell'Università di Padova hanno avuto il merito di riprendere il discorso sulla fotografia veneziana ormai sostanzialmente fermo da tempo, ampliando e approfondendo la riflessione sull'immaginario fotografico diretto alla città, soprattutto nel suo rapporto con il vedutismo settecentesco e con la visione popolare, ma anche di spostare l'attenzione verso ambiti prima non esplorati: a partire da un convegno tenuto nel gennaio 2005⁶ che accolse anche gli esiti di un'indagine della scrivente sulla presenza di materiali fotografici negli istituti scolastici veneziani; al repertorio di fotografi predisposto da Elena Roncaglia in occasione di un ulteriore convegno del maggio di

¹ G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014.

² A. Prandi, *Venezia: le fotografie e le loro storie*, in *Ibid.*, pp. 388-404, in particolare p. 399.

³ G. Bollati, H. Gernsheim, D. Palazzoli (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano - Firenze, Electa Editrice - Edizioni Alinari, 1979.

⁴ P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1978.

⁵ I. Zannier, *Venezia. Archivio Naya*, O. Böhm Editore, 1981.

⁶ S. Filippin, *La presenza della fotografia e del cinema nelle scuole del Veneto di più antica fondazione*, intervento al convegno "La rappresentazione di Venezia e del Veneto tra fotografia e cinema", Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 14 gennaio 2005.

quell'anno⁷, fino al più recente del 2012 in cui una sezione è stata dedicata a Venezia, e che tra gli altri ha accolto un intervento della stessa Roncaglia, frutto di una tesi di dottorato sui rapporti e le intersezioni tra letteratura e fotografia⁸ e i risultati di un'indagine della scrivente condotta presso gli archivi fotografici cittadini, che ha offerto una panoramica ampia dei materiali fotografici presenti in città⁹.

Da tutto ciò origina questo lavoro, oltre che dalla volontà di indagare un campo d'applicazione della fotografia prima di ora mai studiato in ambito veneziano - quello della riproduzione delle opere d'arte, soprattutto pittoriche - che fu molto importante nell'economia fotografica cittadina, grazie alla fama di Venezia e degli artisti che nel tempo ne hanno portato il vessillo, e senza il quale l'articolazione di una "storia della fotografia" risulta parziale e monocorde.

Questo lavoro si pone essenzialmente come uno scavo tra le carte d'archivio, alla ricerca di tracce capaci di suggerire nuovi percorsi d'indagine, ma anche di verifica, rispetto a quanto già noto. Idealmente si collega alle prime ricerche della fine degli anni '70 del Novecento: una sorta di ritorno alle origini, per rivisitare la storia della fotografia a Venezia da un diverso punto di osservazione, grazie al quale ampliare la visione globale e la conoscenza del settore. Il presente lavoro va inteso come "ricerca" nel senso proprio del termine, e non pretende di costruire una narrazione storica esauriente - prematura allo stato degli studi - ma non si esime dal proporre una lettura dei documenti, e di darne un'interpretazione possibile, che potrà in futuro essere precisata o corretta sulla base dell'auspicabile procedere degli studi. In questo senso, nel testo, il condizionale sarà il tempo verbale più usato.

Data la novità del campo d'indagine, ho ritenuto opportuno partire dai documenti.

Il lavoro è stato indirizzato verso gli archivi documentari di due organismi cittadini che rappresentano, dal punto di vista istituzionale, due punti privilegiati di osservazione, e cioè l'archivio dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, in considerazione del ruolo svolto dall'Ente e da Pietro Selvatico nella seconda metà dell'Ottocento, in posizione nevralgica rispetto al mio interesse, e riferimento importante per il periodo iniziale della fotografia a Venezia. Ad esso è stato affiancato l'archivio della Fondazione Musei Civici Venezia che, con il Museo Correr, fu fin dall'Ottocento oggetto di interesse da parte dei fotografi.

Altre e più puntuali ricerche sono state condotte presso la Biblioteca Marciana di Venezia, la Procuratoria di San Marco, l'archivio dei Frari, e presso le Istituzioni di Ricovero ed Educazione - IRE dove è conservato l'archivio di Tomaso Filippi, fotografo che a partire dalla fine dell'Ottocento fu molto impegnato anche, e forse soprattutto, nella riproduzione delle opere d'arte veneziane, e di quelle esposte nelle neonate Biennali. Alcune altre verifiche sono state condotte presso le Biblioteche Civiche di Padova e Treviso e presso l'Archivio della Galleria degli Uffizi.

Al lavoro sui documenti è stata naturalmente associata anche la ricerca iconografica, quest'ultima tuttavia non sempre fruttuosa, dal momento che la disponibilità in rete di informazioni relative a questo specifico campo di interesse è ancora lontana dal rappresentare in modo adeguato il posseduto dei vari organismi conservatori: forse per il minor interesse che questo soggetto ha nel tempo rappresentato nell'ampio mondo degli studi di storia della fotografia, e forse anche per l'obsolescenza che ha colpito, più che in altri settori, questi primi esemplari fotografici, sostituiti presto da più recenti fotografie, meglio in grado di restituire un'immagine fedele dell'originale. I riferimenti principali sono stati in sostanza le raccolte fotografiche veneziane presenti presso la Fondazione Musei Civici Venezia, presso l'archivio Filippi e presso l'Archivio Turio Böhm e presso il Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti, oltre che, in minor misura, i fondi fotografici della Fondazione Zeri di Bologna, del Kunsthistorisches Institut di Firenze, della Biblioteca Hertziana e dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la documentazione - ICCD di Roma.

Dal lavoro è emersa un'ampia documentazione che si è deciso di pubblicare in gran parte, nella convinzione che essa possa facilitare in futuro ulteriori percorsi di indagine, meglio di quanto potrebbe

⁷ E. Roncaglia, «Noi siamo riflessi degli antichi». *Mito e realtà di Venezia nella fotografia del XIX secolo*, in G.P. Brunetta, *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, atti del convegno (Venezia, 4-6- maggio 2005), pp. 114-143.

⁸ E. Roncaglia, *Il cappello di Proust: guide di viaggio, itinerari e fotografia nella Venezia tra XIX e XX secolo*, in G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici, *La fotografia come fonte di storia*, cit., pp.405-422.

⁹ S. Filippin, *Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane*, in G.P. Brunetta, C.A. Zotti Minici (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, cit., pp. 306-362.

la sola lettura proposta nel testo: le intersezioni che tra essi possono stabilirsi sono molto ricche e meritano di essere rintracciate e percorse.

Per il periodo iniziale, che possiamo sommariamente collocare al decennio tra la metà degli anni '50 e degli anni '60 dell'Ottocento, la documentazione evidenzia la presenza di singole manifestazioni di interesse originate da eventi specifici; nell'elaborato esse sono corrispondentemente trattate in forma monografica. Per il periodo successivo invece, la documentazione è più ampia, pur se spesso a carattere burocratico e dai contenuti poco espressivi, e riguarda le campagne fotografiche condotte su specifiche progettualità dai singoli fotografi.

I documenti raccolti nelle appendici A e B rispecchiano sostanzialmente l'andamento della trattazione:

- l'Appendice A raccoglie i documenti relativi alle prime testimonianze emerse, discusse in forma monografica, oltre che una sintesi sulla normativa per la riproduzione delle opere d'arte a livello locale e nazionale;

- nell'Appendice B sono invece raccolti i documenti relativi alle campagne fotografiche condotte su ampia scala da vari fotografi.

Tutti vanno considerati come parte integrante del testo, la cui completa comprensione richiede costanti riferimenti e rimandi reciproci.

Al testo è anche associata un'Appendice C, costituita da elaborazioni condotte sui dati. Nate come strumento di lavoro, si sono rivelate in realtà utili alla migliore comprensione del testo, e sintesi efficaci ad esprimere alcuni contenuti, anche laddove il limitato tempo disponibile, non ha consentito una loro più compiuta trattazione. Anch'esse quindi costituiscono parte integrante dell'elaborato, e in stretto rapporto ad esso vanno considerate.

Particolarmente laborioso si è rivelato lo studio delle riprese dedicate alla collezione di disegni un tempo all'Accademia di Belle Arti (cap. 4) data la complessa situazione attributiva che li caratterizza, che, pochi casi a parte, ha visto nel tempo migrazioni molteplici da autore ad autore. Complessa è stata anche la ricostruzione della situazione espositiva ottocentesca - rappresentata dal catalogo pubblicato nel 1854 da Pietro Selvatico - in rapporto all'attuale catalogo dei disegni delle Gallerie, pubblicato solo in parte.

Ciò che qui propongo va quindi considerato come primo tentativo di enucleare alcuni temi, rimandando ad auspicabili studi futuri una più approfondita ed ampia trattazione di un argomento rivelatosi estremamente articolato e sfaccettato, quanto affascinante.

1.
APOLLO E MARSIA: IL “RAFFELLO” DI MORRIS MOORE
(docc. A.1 - A.8)

Affido l'apertura del mio lavoro alla vicenda dell'antiquario e collezionista inglese Morris Moore (1811-1885), e del dipinto da lui acquistato raffigurante *Apollo e Marsia*¹ e “riconosciuto” di Raffaello, perché presenta la prima testimonianza documentaria a Venezia dell'uso della fotografia nella riproduzione delle opere d'arte. Tale vicenda è importante sia perché consente di aggiungere qualche ulteriore riflessione sull'atteggiamento di Selvatico in relazione alla fotografia, sia perché introduce la figura del fotografo Antonio Perini (1830-1879)², su cui in letteratura esistono ancora molti punti oscuri, e che, dal complesso di questa ricerca, sembra emergere come uno dei protagonisti del periodo iniziale della riproduzione fotografica delle opere d'arte a Venezia. Interessa infine perché pone in modo molto chiaro la questione della valenza documentaria della fotografia rispetto ad altri mezzi di riproduzione, nell'ambito degli studi artistici.

LA VICENDA.

Il caso è noto. Ne ha illustrato la portata culturale Francis Haskell in un famoso testo pubblicato nell'ormai lontano 1978, *A martyr of attributionism: Morris Moore and the Louvre Apollo and Marsyas*, riproposto in traduzione italiana nel 1989 in *Le metamorfosi del gusto*³. Nel 1999 la vicenda è stata riconsiderata da Roberto Cassanelli⁴ alla luce della presenza, nella fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera, di tre fotografie, una delle quali riproduce il disegno, di uguale soggetto e raffigurazione, un tempo presente presso l'Accademia di Belle Arti veneziana, e ora parte delle collezioni delle Gallerie dell'Accademia.

Se il testo di Haskell è fondamentale per l'inquadramento generale della vicenda, è quello di Cassanelli che, in quanto focalizzato su quelle fotografie (e indirettamente anche sulla storia della fotografia veneziana) fungerà da mio interlocutore privilegiato, assieme ad un articolo a firma F. Z.

¹ Il soggetto del dipinto viene oggi accettato come raffigurante *Apollo e Dafni*. «Secondo Del Bravo questa figura impersonerebbe pertanto il pastore Dafni (= alloro), l'inventore del canto bucolico e un beniamino di Apollo; del resto Lorenzo de' Medici così lo chiama nella sua seconda egloga». Sulla questione dell'attribuzione del dipinto cfr. C. Del Bravo, *Etica o poesia, e mecenatismo: Cosimo il Vecchio, Lorenzo, e alcuni dipinti*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze 1982), a cura di P. Barocchi e G. Ragionieri, Firenze, Olschki 1983, I, 201-216 (211-212) e S. Béguin, *Apollon et Marsyas? "Le Raphaël de Morris Moore"*, in *Raphaël dans les collections françaises*, Paris, Réunion des Musées Nationaux 1983-84, pp. 133-136. Cfr. anche M. Moore, *Apollo e Marsia opera di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, Tip. già Boniotti, diretta da G. Merlo, 1860; Id., *Raphael's Apollo and Marsyas: A European Scandal* (1885), Whitefish, MT (USA), Kessinger Publishing, 2009. Dopo essere stato attribuito a Raffaello, il dipinto fu assegnato anche a Timoteo Viti e al Pinturicchio, finché, in epoca a noi più vicina, fu concordemente accettata l'attribuzione a Perugino.

² Oltre a quanto verrà esposto in questo lavoro, su Antonio Perini cfr. soprattutto: P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1978, p. 124; A. Prandi, *Perini Fortunato Antonio* [scheda biografica], in G. Bollati, H. Gernsheim, D. Palazzoli (a cura di), *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, ottobre-dicembre 1979 - Venezia, gennaio-marzo 1980), Milano, Electa, 1979, pp. 171-172; Id., *Veneto*, in *Ibid.* pp. 123-126; I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza, 1986, pp. 183-184, e *passim*; P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale-Böhm, 1986, soprattutto pp. 20 e 33; S. Paoli, *Perini Antonio* [scheda biografica] in J. Hannavy (ed.), *Encyclopedia of 19th Century Photography*, New York-London, Taylor & Francis, 2013, ed. consultata 2008, pp. 1059-1060.

³ F. Haskell, *A martyr of attributionism: Morris Moore and the Louvre Apollo and Marsyas*, in *Revue de l'Art*, 42, 1978, pp. 77-88, trad. it. *Un martire dell'attribuzionismo: Morris Moore e l'Apollo e Marsia del Louvre*, in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 224-258. Sulla vicenda si confronti anche D. Robertson, *Sir Charles Eastlake and the Victorian Art World*, Princeton, Princeton University Press 1978, pp. 158-161.

⁴ R. Cassanelli, *Morris Moore, Pietro Selvatico e le origini dell'expertise fotografico*, in T. Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. 1, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 41-47. La vicenda è stata ricordata dalla Serena anche in *La Venise de Piot*, in *Venise en France: du romantisme au symbolisme*, publiés sous la direction de C. Barbillon et G. Toscano, Paris, École du Louvre, 2006, pp. 289-305, in particolare p. 296.

(Francesco Zanotto, 1794-1863) apparso il 13 maggio 1857 nel *Corriere Italiano* - quotidiano edito a Vienna - ripubblicato poi nel *Monitore Toscano* del 4 giugno successivo, e riproposto infine in un libello di Léon Batté (1859), *Le Raphaël de M. Morris Moore Apollon et Marsyas*⁵.

A proposito di quest'ultimo testo, non si può non concordare con Haskell sulla impossibilità di considerarlo in modo serio dal punto di vista critico⁶, per il tono apertamente apologetico, e a volte acre, che spinge a metterne in dubbio le affermazioni, ma l'articolo del *Corriere Italiano* che pubblica, importante per la parte veneziana della vicenda, trova riscontro in alcuni documenti reperiti durante la ricerca, e fa quindi necessariamente ipotizzare che anche ulteriori aspetti della travagliata storia, meritino il beneficio di una verifica, almeno in via teorica.

Per parte mia, nulla di meglio posso offrire di quanto l'abilità narrativa di Haskell è riuscita a costruire nel testo sopra citato con il racconto delle vicende di Mr. Moore e del suo dipinto. Ne vanno qui però riproposti alcuni punti, sia per contestualizzare i documenti emersi, sia perché, come afferma lo stesso Haskell⁷, pare sia questo il primo caso noto - o comunque uno dei primi - in cui la fotografia entrò a pieno titolo come strumento nelle procedure attributive della *connoisseurship* ottocentesca.

Morris Moore acquistò nel 1850 il piccolo dipinto (cm 39 x 29) oggi al Louvre, ad un'asta da Christie's, durante la quale fu venduto un vasto insieme di libri, bronzi, incisioni, disegni e quadri appartenuti a Francis Isaac Duroveray, un mercante della City ed editore di classici illustrati, morto da poco tempo a Londra. Convintosi, dopo averlo osservato intensamente, che si trattasse di un'opera di Raffaello⁸, si adoperò in ogni modo per dimostrarne e difenderne la paternità sulla base di considerazioni che egli affermava costituire evidenze estrinseche e indubbe⁹. La difesa di

⁵ L. Batté, *Le Raphaël de M. Morris Moore Apollon et Marsyas*, Paris - Londres, Alphonse Taride - William Jeffs, 1859. Il raffronto del testo nelle sue tre versioni ha evidenziato una sostanziale corrispondenza, se si escludono alcune minime e ininfluenti diversità di ordine ortografico.

⁶ Haskell definisce il testo di Batté «aggressivo e assurdo», e parla di «ridicoli sfoghi dell'autore» i cui «argomenti a favore dell'attribuzione sembrano una parodia di quelli esposti per la prima volta da Moore». F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 244-247. Cfr. ad esempio quanto Batté dice di Johann David Passavant e Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) che contestavano l'attribuzione sostenuta da Moore: «Ce fut alors que le Patron [Charles Eastlake] imagine de lâcher sur l'Apollon ses fidèles Germains, le docteur G. F. Waagen et le docteur ou non docteur Passavant, deux lourds nomenclateurs sans méthode, sans idées, incapables de rien entendre aux choses qu'ils compilent, incapables de discerner le vrais du faux, comme on peut s'en convaincre par leurs ouvrages, et par l'inspection des galeries qu'ils gouvernent, l'un à Berlin, l'autre à Francfort». Più oltre, l'autore associa alla sua invettiva anche i nomi di Eastlake e Pietro Selvatico. Cfr. L. Batté, *Le Raphaël...*, cit., pp. VII-VIII.

⁷ F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 238-239. Analogamente si esprime Anthony Hamber, *A higher branch of the art: photographing the fine arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Gordon and Breach, 1996, p. 233.

⁸ Alla "rivelazione" avuta da Moore non fu certo estraneo il dibattito sul mito raffaellesco, molto vivace in quel periodo a Londra, che conosceva sostenitori, ma anche oppositori di gran nome quale quello di John Ruskin. Dice Henri Delaborde: «Le nom qui, depuis plus de trois siècles, représente dans l'art la perfection suprême nous est proposé par les apôtres d'une esthétique nouvelle comme le synonyme du faux talent, de l'erreur et de l'afféterie pittoresques. Je n'exagère rien. On peut lire dans les écrits du théoricien le plus autorisé de la secte préraphaélite, M. Ruskin, la condamnation en termes exprès des «beautés écœurantes de Raphaël,» d'étranges aperçus sur «son art à la fois insipide et empoisonné,» sans compter les jugemens qui flétrissent telle composition en particulier, la *Transfiguration* par exemple, ou «cette monstruosité infinie, cette œuvre toute d'hypocrisie» qui représente *Jésus-Christ donnant les clés du paradis à sainte Pierre*. Hâtons-nous de le dire, l'outrage n'est parvenu de notre pays. Quelles qu'aient pu être en matière d'art les erreurs de la critique française, jamais on n'a eu à lui reprocher de pareilles témérités». H. Delaborde, *Les Préraphaélites à propos d'un tableau de Raphaël*, in *Revue des deux mondes*, a. XXVIII, seconde période, tome seizième, 1858, pp. 241-260; la citazione è a p. 242.

⁹ Queste le prove "estrinseche" della paternità raffaellesca del dipinto, riassunte da Léon Batté verso la fine del suo testo: «L'APOLLON ET MARSYAS est de Raphaël, parce que le dessin de l'Académie de Venise est incontestablement de Raphaël, et que le tableau est supérieur au dessin. L'APOLLON ET MARSYAS est de Raphaël, parce qu'il est signé du monogramme de Raphaël, monogramme *inattaquable* et inattaqué; car en nier l'existence dès lors qu'il existe, équivaut dans le cas présent à *l'aveu formel qu'on le reconnaît*. L'APOLLON ET MARSYAS est de Raphaël, parce qu'il a passé sous les yeux prévenus de tout ce qui touche à l'Art en Europe, et qu'il est sorti de cette redoutable épreuve, portant aujourd'hui plus haut que jamais la gloire de son nom. Enfin et surtout l'APOLLON ET MARSYAS est de Raphaël, parce que M. Morris Moore le dit, mettant tout son passé, sa

quell'attribuzione oltrepassò i limiti delle discussioni tra studiosi, e coinvolse direttori di musei, personalità della politica e dell'amministrazione statale, e perfino gente comune¹⁰. Il dipinto

diventò il quadro antico più discusso della seconda metà del secolo XIX, e destò violente controversie a Londra, Parigi, Dresda, Vienna, Berlino, Milano, Venezia e Roma. Ogni conoscitore ed esperto entrò nel dibattito, tutti i possibili metodi e tecniche furono usati per determinarne l'autore. Da ogni parte si suggerivano nomi, dai più grandi ai più insignificanti. Tutta la storia moderna dell'attribuzionismo può essere studiata con un'analisi ravvicinata delle fortune di questo quadro¹¹.

Le vicissitudini del piccolo dipinto si intrecciarono anche con alcune controversie legate alla gestione della National Gallery, che videro opporsi tra loro Moore e sir Charles Eastlake, che ne fu il primo direttore, e che ebbero riflessi anche sull'argomento che ci riguarda. Potremmo anzi dire, con Rudolf von Eitelberger, che il dipinto non avrebbe mai avuto tanta notorietà se tali controversie non fossero esistite¹².

Secondo quanto riferisce Cassanelli, nel sostenere la sua ipotesi, Moore si basava su «una singolare procedura comparativa»¹³ di cui diede conto nei suoi scritti, molto spesso polemici anche nei confronti di grandi studiosi, come ad esempio successe con Johann David Passavant (1787-1861), ritenuto allora il massimo esperto di Raffaello, dopo che nel 1839 aveva pubblicato un'importante monografia sul pittore, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*¹⁴. Passavant, dopo aver visto il dipinto, lo assegnò prima a Francesco Francia e poi, solo qualche giorno dopo, a Timoteo Viti: fatto questo che non poteva non scatenare il sarcasmo di Moore verso lo studioso, e fornire armi ad un'ipotesi attributiva - la sua - che sembrava non conoscere opposizioni fondate¹⁵.

Il dibattito si vivacizzò ancor più quando Moore seppe che l'Accademia di Belle Arti di Venezia possedeva un disegno con soggetto uguale al dipinto da lui posseduto¹⁶ che portava, in uno dei bordi,

réputation et son avenir pour enjeu sur cette affirmation, et que, parmi les antagonistes de M. Morris Moore, un adversaire quelque peu digne de lui, une objection de quelque sens commun sont encore à trouver». L. Batté, *Le Raphaël...*, cit., p. 108.

¹⁰ Va peraltro precisato che il dibattito accesosi attorno all'*Apollo e Marsia* non è unico nell'ambito degli studi artistici ottocenteschi, periodo nel quale la *connoisseurship* stava affinando i propri strumenti di lavoro. Alexander Auf Der Heyde ricorda ad esempio il caso del Cenacolo di Sant'Onofrio, a Firenze, sul quale le discussioni furono molto agguerrite. A. Auf Der Heyde, «... si dica quel che si vuol, Raffaello c'entrato di certo»: *il Cenacolo di S. Onofrio, un cantiere per la connoisseurship ottocentesca*, in *teCLA: Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica*, n.4 (2011), pp. 86-104.

¹¹ F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., p. 227.

¹² «Der „Apollo und Marsyas“ des Herrn Morris Moore würde nie so grosses Aufsehen und so viel Polemik erregt haben, wenn er nicht das Glied einer grossen Kette von Anklagen bilden würde, welche gegen die Verwaltung der Nationalgalerie in London von dem Eigenthümer desselben erhoben wurden». R. Von Eitelberger, *Rafael's „Apollo und Marsyas“*, in *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, V. Jahrgang, n.° 3, März 1860, pp. 61-67; la citazione è a p. 61.

¹³ R. Cassanelli, *Morris Moore...*, cit., p. 41.

¹⁴ J. D. Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, Brockhaus, 1839, 1860², trad. it. *Raffaello d'Urbino e suo padre Giovanni Santi*, Firenze, Succ. Le Monnier, 1889. «Depuis que M. Passavant a publié, sur la vie et les travaux de Raphaël, un précieux ensemble de faits et de documens, que pouvait-on en apparence ajouter aux éclaircissemens fournis par ce livre, qui résume et achève toutes les informations antérieures ?», H. Delaborde, *Les Préréphaélites...*, cit., p. 242.

¹⁵ Haskell nota che «Il cambiamento, a tale velocità, di una «opinione inalterabile» esponeva Passavant al ridicolo, ma si può vedere nell'incontro un certo significato simbolico. Esso segna il primo trionfo dello storico dell'arte sulla politica degli incompetenti amministratori dei musei (la possibilità di comprare il quadro per la National Gallery sfumò praticamente a questo punto) e inaugura la serie degli scontri, in seguito frequenti, tra la conoscenza empirica degli amatori inglesi e l'erudizione tedesca». E continua: «La reputazione del Francia era al culmine e i quadri di Viti avevano il vantaggio di essere follemente lodati nella scarsa letteratura disponibile, e completamente sconosciuti a quasi tutti». F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit. p. 231.

¹⁶ *Apollo e Marsia o Apollo e Dafni (?)*, mm 320 x 270, punta di metallo, pennello, inchiostro grigio-nero, biacca su carta rosa-salmone. Il disegno è ora conservato alle Gallerie dell'Accademia (inv. n. 198) e viene concordemente attribuito a Perugino. Faceva parte del gruppo di disegni provenienti dalla collezione di Giuseppe Bossi che il Governo austriaco aveva acquistato nel 1822 dall'abate Luigi Celotti per arricchire la dotazione didattica dell'Accademia di Belle Arti, allora costituita quasi esclusivamente da opere di Scuola veneta. Nell'inventario redatto da Giuseppe Bossi, il disegno era attribuito ad Andrea Mantegna; successivamente,

un'annotazione manoscritta di Leopoldo Cicognara che fu interpretata come un'improbabile attribuzione a Benedetto Montagna¹⁷. Tale disegno avrebbe potuto offrire utili elementi di studio e raffronto col dipinto, e divenne - in effetti - essenziale nell'intera vicenda.

Fin dal 1854 Moore cercò di ottenerne una fotografia, che però, per ben tre anni, non gli riuscì di avere: secondo Moore a causa delle macchinazioni ai suoi danni di Charles Eastlake presso Pietro Selvatico, allora segretario facente funzioni di presidente dell'Istituzione, secondo altri per ragioni del tutto contingenti e per nulla malevole. In questo lasso di tempo si verificarono alcuni eventi di cui credo opportuno schematizzare la successione per gli aspetti che qui interessano. Nel farlo seguirò la narrazione dei fatti riportata nel *Corriere Italiano*.

- Nel 1852 e nel 1854, sir Charles Eastlake si recò due volte a Venezia in relazione al disegno, esercitando la sua influenza su Selvatico perché su di esso fosse mantenuta estrema discrezione.
- Nel marzo e nel maggio 1854, Morris Moore interessò prima Rawdon Brown, da tempo residente a Venezia, e poi Carlo Marochetti (1805-1867), scultore che allora viveva a Londra, perché interponessero i loro uffici allo scopo di ottenere una fotografia del disegno, che però venne loro rifiutata. In queste occasioni Selvatico avrebbe asserito:

non poter permettere che tratta fosse alcuna fotografia da quel disegno, se prima non l'avesse ottenuta il Direttore della galleria nazionale inglese, signor Eastlake, col quale erasi impegnato; e che tosto dopo ne riceverebbe una copia¹⁸.

- Nel maggio immediatamente successivo¹⁹, Joseph Daniel Böhm (1794-1865), incisore, medaglista, direttore della Graveurakademie di Vienna, e collezionista egli stesso²⁰, dovendosi recare a Milano

Leopoldo Cicognara appose sul disegno il nome di Benedetto Montagna. A quanto si rileva dal catalogo dei disegni predisposto da Pietro Selvatico, esso era esposto nella sala delle sedute accademiche, nel quadro XXXV, al n. 7, e come gli altri era liberamente visibile al pubblico. Sul disegno cfr. S. Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano, Electa 1984 pp. 142-143; G. Nepi Sciré e A. Perissa Torrini, *Da Leonardo a Canaletto*, catalogo della mostra (Venezia, 24 aprile - 25 luglio 1999), Milano, Electa, 1999, pp. 38-39; Venezia, *Le Gallerie dell'Accademia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, p. 510. Sulla collezione di disegni delle Gallerie dell'Accademia veneziane, e sulle vicende della sua acquisizione, cfr. G. Nepi Sciré, *Gallerie dell'Accademia. Storia della collezione di disegni*, Milano, Electa, 1982. Non è noto il nome della persona che informò Moore dell'esistenza di quel disegno.

¹⁷ Andrea Alberto Tagliapietra (1802-1872), allora conservatore delle Gallerie, affermò che l'iscrizione apposta da Cicognara sul margine del disegno era riferita ad un'incisione di quel soggetto realizzata dal Montagna, ed era quindi da considerarsi nulla più che un'annotazione a scopi mnemonici. Col tempo però, questa iscrizione fu ritenuta una nota attributiva. Dice Haskell: «Sembra improbabile che un tale eccellente *connoisseur*, per il quale l'arte del secolo XV (specialmente del Veneto) era più familiare di quanto non lo fosse per chiunque altro in Europa, abbia veramente creduto che questo disegno fosse di Montagna, e quando, vent'anni dopo la morte di Cicognara, la controversia raggiunse il suo culmine, fu suggerito - in modo molto plausibile, credo - che egli avesse scritto quel nome per ricordarsi dell'incisione sullo stesso argomento (fig. 230) di Benedetto Montagna, figlio del notissimo pittore Bartolomeo. Che questo fosse vero o no, non occorre sottolineare quanta confusione venisse a crearsi in seguito all'attribuzione del quadro e del disegno a Mantegna o a uno dei due Montagna». F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 233-234. Per parte sua, Selvatico, a proposito di questo disegno scrive: «Disegno all'acquerello rialzato di biacca. - Opera di rara perfezione, in cui Raffaello mostra tutta la sua eleganza. - Questo disegno, attribuito da prima a Bart. Montagna, nè so il perchè, fu riconosciuto essere indubbiamente di Raffaello. Il sig. Moore a Londra ha un dipinto tenuto del Sanzio, colla stessa composizione, ed un poco più piccolo del disegno presente». P. Selvatico, *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute della I. R. Accademia di Venezia*, Venezia, Prem. Tip. Naratovich, 1855, p. 40. Sul catalogo dei disegni cfr. cap. 4. Va rilevato che il disegno era in realtà attribuito a Benedetto Montagna, e non al padre di lui Bartolomeo, e, come giustamente dice la nota manoscritta presente agli Uffizi (di mano dell'allora direttore Luca Bourbon del Monte ?) il dipinto era un po' più grande (cm 30x29) e non più piccolo del disegno (mm 265x195). Cfr. AGU, filza LXXXII, parte I, ins. 55. Ringrazio Miriam Fileti Mazza per il determinante aiuto prestatomi nella consultazione del fascicolo presente agli Uffizi.

¹⁸ *Corriere Italiano*, 13.5.1857, n.p.

¹⁹ La data del maggio 1854 indicata dal *Corriere Italiano*, viene contraddetta da una nota manoscritta presente tra le carte d'archivio della Galleria degli Uffizi che riferisce la visita come avvenuta nel 1855. Le verifiche condotte a Venezia non hanno consentito di sciogliere il contrasto presente nei dati.

²⁰ Su Joseph Daniel Böhm, e sul suo ruolo nello sviluppo degli studi artistici in Austria cfr. W. Frodl, *I primordi della scuola viennese di storia dell'arte*, in M. Pozzetto (a cura di), *La scuola viennese di Storia dell'arte*, atti

per ordini governativi, si fermò a Venezia per vedere il disegno. Verificò che esso era stato tolto dall'esposizione permanente e posto nell'ufficio del Segretario, e gli fu mostrato solo su espressa richiesta. In quell'occasione Böhm chiese che gliene fosse mandata una fotografia; ne ricevette assicurazioni positive da parte di Selvatico, ma la fotografia non fu mai realizzata. Il 22 luglio dell'anno successivo, egli comunicò a Moore l'impossibilità di ottenere la fotografia che desiderava:

«Ho pregato verbalmente ed in iscritto il signor marchese Selvatico perchè me ne mandasse una fotografia; ma *ad onta delle più positive sue promesse, non l'ho potuto avere*»²¹.

Ci informa il *Corriere Italiano* che la lettera venne pubblicata il 1 settembre 1855 in alcuni (non precisati) giornali di Londra (si può supporre su sollecitazione dello stesso Moore)²², e come tale Batté dice di riproporla nel suo libello.

- Nel novembre 1855, Johann David Passavant pubblicò sul *Deutsches Kunstblatt* un articolo teso a difendere la sua (seconda) attribuzione del quadretto a Timoteo Viti e il buon nome di Charles Eastlake dalle accuse mossegli da Moore. Alla fine del testo egli si soffermò anche sulla fotografia "impossibile" spiegando quanto riferitogli a Venezia. Scrive Passavant che, essendo il disegno «eseguito sopra carta di tinta rossa; tinta la quale per il fotografo risponde a perfetta oscurità» sarebbe stato del tutto inutile tentarne una riproduzione fotografica²³.
- Per cercare di arrivare al suo obiettivo, nel 1856 Morris Moore interessò il console generale britannico a Venezia, Harris, ritenendo che il ruolo dell'importante personaggio potesse favorirlo, e fargli ottenere la fotografia desiderata, «Ma accadde però, che chiamatosi un artista ignorante o prevenuto, non potè questi o disse di non poter trarre la photographia ricercata». Per

del XX Convegno dell'Istituto per gli Incontri culturali mitteleuropei, Gorizia, Grafica Goriziana, 1996, pp. 23-34.

²¹ Trascrivo il testo della lettera di Böhm, come riportata da Batté, nella versione francese: «Sur votre demande concernant l'authenticité du dessin de Raphaël qui se trouve dans l'Académie des Beaux-Arts à Venise, et dont vous possédez une peinture d'après laquelle vous m'avez envoyé une gravure sur bois, j'ai l'honneur de vous déclarer que je le tiens d'une authenticité incontestable. Ce dessin est sévère dans le formes, et du jeune âge de Raphaël: on y voit encore l'influence de Pérugin, mais en même temp [sic] une tendance à s'affranchir de la manière habituelle et invariable de ce maître, pour la recherche du beau et du sublime.

J'ai prié verbalement et par écrit le marquis Selvatico de m'en envoyer une photographie; mais, malgré ses promesses les plus positives je n'ai pu réussir à l'avoir.

Avec le plus vif regret de ne pouvoir répondre à vos désirs que par cette lettre, au lieu de la photographie susdite. [...]». L. Batté, *Le Raphaël...*, cit., p. 7. La lettera è pubblicata anche nella versione in lingua italiana. Su questo punto può essere interessante ricordare quanto rileva Haskell: «La magia del quadro si pensava consistesse nella sua [di Raffaello] "giovinezza": ciò corrispondeva esattamente all'idea che si aveva, a metà dell'Ottocento, della "primavera del Rinascimento"; ma l'ispirazione antica della figura di Apollo sembrava rendere del tutto inaccettabile una data precedente al 1504 circa. Se Perugino fosse stato l'autore, sarebbe allora stato molto vecchio, e nessuno poteva credere che il quadro fosse stato dipinto da qualcuno che non fosse un giovane». F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 232-233.

²² Questa lettera sembra suggerita o richiesta da Moore stesso. Nel corso della ricerca ho riscontrato la presenza di una situazione analoga, e cioè una lettera del 1 marzo 1860 indirizzata al luogotenente Toggenburg, nella quale Moore chiese se vi fossero obiezioni a che il testo del decreto sulla cancellazione del nome di Montagna (v. *infra*) venisse pubblicato, qualora se ne presentasse l'occasione. Cfr. anche quanto Haskell dice (p. 244) in relazione al testo di Batté.

²³ *Corriere Italiano*, cit. Ecco quanto scrive Passavant in chiusura del suo articolo: «Hr. M. behauptet nämlich, dass, da sein durch Vermittlung des hrn. Böhm gestelltes Ansuchen, ihm eine Photographie von der fraglichen Zeichnung fertigen zu lassen, bis jest nicht sei erfüllt worden, Sir Charles Eastlake allein diese Sache hintertrieben habe. Denn letzterer habe, als er 1854 in Venedig gewesen, bei dem Marchese Salviatico [sic], dem Direktor der Akademie jener Stadt, bewirkt, dass es Niemandem gestattet werde, eine Photographie davon zu machen. Wir überlassen es Andern, über diese gehässige Anschuldigung solcher Niederträchtigleiten gegen so ehrenwerte Männer zu richten, bemerken hier aber nur, dass, da die Zeichnung aus röhlich grundirtes Papier ausgeführt ist, welche Färbung bei dem Photographiren dunkel erscheinen wird, das Gelingen einer Photographie dieser Zeichnung unmöglich macht, Hr. M. deshalb auch keine Photographie davon erhalten kann». J.D. Passavant, *Apollo und Marsias, ein Bild, angeblich von Raphael, in Besitz des Malers Morris Moore in London*, in *Deutsches Kunstblatt*, n. 44, 1.11.1855, p. 388. È qui il caso di notare che nel testo Passavant usa il termine *röhlich* e non *rot* come impropriamente traduce lo Zanotto.

accondiscendere comunque i desideri dell'inglese, Selvatico fece allora eseguire una copia manuale "in facsimile" del disegno, che però, a quanto pare, non lo soddisfece appieno²⁴.

- Dopo un ulteriore intervento senza esito nel gennaio 1857, e la pubblicazione, il 13 febbraio successivo nel giornale di Berlino *Vossische Zeitung*, di un lungo articolo in cui i fatti venivano ricostruiti dall'inizio con puntualità di riferimenti concreti, Moore si recò personalmente a Vienna nel tentativo di risolvere una volta per tutte la spinosa questione.

Tra quella data ed il 22 marzo 1857, chiese ed ottenne dal Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione l'autorizzazione a realizzare la fotografia, disposizione che venne immediatamente comunicata a Venezia alla locale Luogotenenza e all'Accademia di Belle Arti, per loro norma.

La fotografia fu infine realizzata su incarico di Moore da Antonio Perini, tra il 27 marzo e il 27 aprile di quell'anno. Nell'occasione, egli chiese di fotografare anche un altro disegno «in cui si scorge aver quel sommo [Raffaello] tracciato il primo pensiero, o meglio le forme d'Apollo»²⁵. Una copia delle due fotografie, e quella del dipinto, fu donata all'Accademia di Belle Arti in segno di ringraziamento e di utile memoria; insieme furono disposte in un'apposita cornice ed esposte al pubblico²⁶. Un'ulteriore copia delle tre fotografie venne consegnata alla Luogotenenza veneziana perché fosse inviata a Vienna, al Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione; i negativi furono invece trattenuti dallo stesso Moore²⁷.

QUALCHE VERIFICA PREVENTIVA.

Prima di entrare nel merito della questione, mi pare opportuno soffermarmi brevemente su quanto afferma il giornale viennese per verificarne per quanto possibile l'affidabilità.

²⁴ Del disegno Moore si servì in occasione di un incontro, nel novembre di quell'anno, al Berlin Kunstverein. Cfr. A. Hamber, "A Higher Branch of the Art". *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Overseas Publishers Association, 1996, pp. 232-233.

²⁵ *Corriere Italiano*, cit. Si tratta del disegno fol. 7 del "Libretto degli schizzi", *Giovane nudo in piedi che regge un vaso con la sinistra e studio di una gamba destra inginocchiata*, mm 231x167, matita nera, penna, carta bianca (inv. 57 recto). Il disegno era esposto nella cornice XXIII, n. 16. Cfr. S. Ferino Pagden, *Disegni umbri*, cit., pp. 45 e P. Selvatico, *Catalogo...*, cit., p. 31. Per il "Libretto degli schizzi" cfr. anche S. Ferino Pagden (a cura di), *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Firenze, Olschki 1982. In totale i disegni esposti al pubblico occupavano trentotto cornici che contenevano un numero variabile di disegni, da quattro (cornice IX) a sedici (cornice XXII e altre). I disegni ritenuti di Raffaello erano raccolti nelle cornici da XXIII a XXVII. Di questo secondo disegno che Moore volle fotografare avevano trattato in anni recenti, A.C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, per Francesco Sonzogno q.m G.B., 1829, p. 711, n. 36 (per l'intera raccolta presente a Venezia, pp. 707-713); J. D. Passavant, *Rafael von Urbino...*, cit., 1839, 1860², vol. II, p. 409, n. 22. Inoltre, l'incisione era stata pubblicata in L. Celotti, *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella imperial regia accademia di belle arti di Venezia*, Venezia, tipografia di Giuseppe Antonelli, 1829, tav. XXVII e riedita in F. Zanotto, *Trenta disegni di Raffaello posseduti dalla I.R. Accademia di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, nella Tipografia Gaspari, 1844, 1860², tav. XXVII.

²⁶ Nel 1870 le tre fotografie risultano ancora esposte al pubblico in un'apposita cornice (CXII): «3 fotografie tratte da un disegno di Raffaello, l'altra da un dipinto dello stesso, posseduto dal Sig. Morris Moore, e la terza da un Disegno pure di Raffaello, il quale corrisponde al predetto dipinto». Cfr. *Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella R.^a Accademia di Belle Arti in Venezia compilato a termine dell'art. 17 e seguenti del Regolamento Generale per l'amministrazione del Patrimonio dello Stato e per la contabilità generale, annesso al R. Decreto 4 settembre 1870, n. 5851 - Disegni originali esposti, in cartella od in libro*, pubblicato in G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei Disegni*, cit., p. 103.

²⁷ A partire dal 1858, Moore ottenne di esporre il proprio dipinto, accanto alla fotografia dei due disegni in varie importanti città europee continuando così l'opera di proselitismo in favore della sua attribuzione: a Parigi per prima, dove fu accolto con grande interesse e dove il dipinto trovò ospitalità al Salon Carré del Louvre nel febbraio 1858, e poi alle Tuileries. Fu poi a Londra, Berlino, Dresda, Vienna (gennaio 1860), Venezia (febbraio 1860), Milano e Roma, sempre allo scopo di dimostrare al mondo la sua scoperta. Cfr. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 247-248; Cassanelli, *Morris Moore...*, cit., p. 45; R. v. Eitelberger, *Archäologische Notizen. Rafael's "Apollo und Marsyas"*, in *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, V. Jahrgang, n. 2, Februar 1860, p. 53. Molti furono gli artisti e le personalità che lo videro. Cfr. al riguardo il lungo elenco presente presso l'archivio storico della Galleria degli Uffizi, dove troviamo i nomi di Ingres, Flandrin e altri de l'Institut de France; Mérimée dell'Académie de France, e allora ispettore ai monumenti e altri accademici; altri componenti dell'École des Beaux-Arts, e una parte consistente del bel mondo e della nobiltà parigina.

In assenza di informazioni precise e di documenti, non è verificabile l'effettivo intervento nel 1854 di Rawdon Brown, mentre Roberto Cassanelli colloca quello di Carlo Marochetti non al 1854 ma all'anno successivo, 1855, facendo anche il nome di William Bankes come persona coinvolta nella richiesta²⁸. Analogamente non è verificabile l'attendibilità delle affermazioni attribuite a Selvatico, per le quali non viene riportata nessuna fonte. Nemmeno è stato rintracciato nella *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, che puntualmente fornisce i dati del movimento degli arrivi e partenze dalla città, il nome di Joseph Daniel Böhm. Va precisato però che tale verifica non può considerarsi dirimente dal momento che, a fronte di un movimento quotidiano di passeggeri da e per Venezia, che in quell'anno raggiungeva parecchie centinaia di unità, le segnalazioni specifiche sono molto inferiori, nell'ordine della decina o poco più.

Nel giornale veneziano appare invece registrato in arrivo da Milano il 3 ottobre 1854 il nome di Eastlakè [sic] Lock Carlo, confermando quindi la venuta di quest'ultimo a Venezia.

Non è confermabile nemmeno quanto afferma l'articolo del *Corriere Italiano* in relazione alla visita veneziana di Böhm e cioè che fu egli stesso ad indicare a Selvatico la nuova attribuzione del disegno, e che questi ne profitò in occasione della redazione del catalogo uscito il 31 luglio successivo²⁹. Trova però un'interessante ed efficace corrispondenza indiziaria in una breve missiva del Marchese pubblicata da Cassanelli (su segnalazione di Tiziana Serena), presente tra le carte Selvatico alla Biblioteca Civica di Padova³⁰. Il manoscritto, purtroppo mancante del nome del destinatario e della data, ma steso in un quaderno contenente note varie e corrispondenza la cui datazione può dirsi coerente con quanto qui interessa, è abbozzato con alcune varianti sostanzialmente equivalenti³¹. Lo ripropongo nella lettura datane da Cassanelli:

«Monsieur, J'ai déjà chargé Mr. Bresolin, le meilleur de nos photographes, à tirer quelques épreuves photographique du dessein [sic] qui vous interesse [...]. Seulement j'ose réclamer en échange de ce, Monsieur, tous les renseignements qui regardent le tableau original qui on pretend de Raphaël, c'est à dire où il a été acheté, qui le possède maintenant et qui est l'auteur.

²⁸ R. Cassanelli, *Morris Moore...*, cit., p. 42. I nomi di Marochetti e di Bankes vengono ricordati anche in A. Hamber, *A Higher Branch of the Art...*, cit. p. 232.

²⁹ La data ricordata da Zanotto appare nella breve presentazione al catalogo predisposta da Selvatico. In realtà, non è chiaro quando la pubblicazione sia effettivamente uscita. Gli esemplari consultati (Biblioteca Marciana, segnature MISC. C 2 0795 e MISC 1825. 7, portano ambedue le date: la prima sul verso del frontespizio, e l'altra sulla seconda copertina del fascicolo. Il primo giugno 1855, Selvatico inviò copia del *Catalogo* all'Accademia di Brera; nel luglio successivo ne fece pervenire alcuni esemplari alla Luogotenenza veneziana (prot. 377 del 15.7.1855) perché ne fosse inviato qualcuno a Vienna e si trattenessero i rimanenti agli atti. Qualche giorno dopo (prot. 16/p del 19.7.1855) Selvatico scrisse nuovamente alla Luogotenenza proponendo che gli incassi dalla vendita del fascicolo fossero trattenuti dall'Accademia, a fronte dell'assunzione da parte della stessa dei costi di stampa. In allegato, inviava la nota spese del tipografo Naratovich datata luglio 1855 (non è precisato il giorno). A fronte di tali elementi, e considerato improbabile che Selvatico possa aver atteso parecchi mesi dall'uscita del *Catalogo* prima di informarne la Luogotenenza, credo si possa supporre che esso sia stato effettivamente stampato e diffuso solo quell'anno. Cfr. AABAVE, Atti non compresi nel titolario 1841-1860, b. 136, Varie (1855), lettera prot. n. 279 del 1.6.1855, e ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti (1852-1856), b. 312, fasc. XVIII. 2/45. Un terzo esemplare del *Catalogo* presente alla Biblioteca Marciana (MISC. C 1 1281) fu donato dalla sig.ra Cavalcaselle nel 1910. In esso non è leggibile la data sulla seconda di copertina, essendo stato rivestito con carta scura. Le sue caratteristiche però rivelano che si tratta di una copia proveniente dalla stessa edizione delle precedenti. È interessante notare che l'esemplare è annotato da Cavalcaselle e nell'ultimo foglio vi è schizzato a matita il disegno attribuito a Giorgione, *Una donna presentata ad un cavaliere*. - *Mezze figure* allora esposto nella sala delle sedute, cornice III, n. 9.

³⁰ BCPd, Carte Pietro Selvatico, b. 6, Mss. Selvatico, Zibaldone.

³¹ Queste le diverse stesure del testo (testo barrato ed errori sono nell'originale): «Monsieur / Si tôt que M^f Bresolin le meilleur de nos Photographe en aura le temps ou mieux quand le temps sera favorable a un essai...

Je deja chargé M^f Bresolin, le meilleur de nos Photographe, a tirer quelques épreuves Photographique du dessein qui vous interesse; et il s'y pretera si tôt que le temps lui sera favorable. ~~J'en choisirai la meilleure et pour vous Monsieur et je si comme j'espère,~~ J'en choisirai une des meilleures qui j'aurai l'honneur de vous offrir. Seulement je vous j'ose vous demander en retour réclamer m'adresser à votre gentillesse pour vous

~~Seulement~~ Seulement, j'ose réclamer en échange de ce Monsieur ~~(et je vous prie de l'~~ tous le renseignements qui regardent le tableaux original qui on pretend de Raff Raphael. C'est à dire, ou il à été acheté qui le possède maintenant, ~~qui en a été le graveur d'une~~ qui est l'auteur de la gravure qui a dire la verité n'est pas grand chose ecc. ecc.».

Je ai la gravure qui, à dire la vérité, n'est pas grande chose»³².

Considerata la rispondenza di molte delle notizie pubblicate nell'articolo del *Corriere Italiano* con i documenti presenti a Venezia, e quindi la sua almeno parziale attendibilità, e considerato il tono, e il contenuto del manoscritto di Selvatico, si potrebbe ipotizzare che il destinatario di quella lettera sia proprio Böhm, in relazione alla fotografia che quest'ultimo aveva chiesto, e rispetto alla quale il viennese corrispose poi con Moore nella lettera già richiamata. Se così fosse, verrebbe confermata la sua richiesta della fotografia e andrebbe seriamente valutata anche l'affermazione del debito di Selvatico verso l'austriaco per la segnalazione del dipinto. Ciò indurrebbe inoltre anche a considerare con qualche credito l'accusa di reticenza rivolta al Marchese da parte di Zanotto³³, ottimo conoscitore dell'ambiente artistico veneziano, «uomo di molto ingegno» seppure, a detta di Emmanuele Cicogna, capace di servire il miglior padrone³⁴. Come che sia, se anche l'affermazione del *Corriere* fosse vera, resta impossibile sapere se il disegno venisse effettivamente occultato, né potremmo conoscere il personale atteggiamento di Selvatico rispetto alla questione.

Pienamente confermato dai documenti veneziani è invece l'intervento del console Harris che, più probabilmente nel 1856 come afferma il *Corriere Italiano*, e non l'anno precedente, agì direttamente presso Selvatico in favore del Moore. Ciò viene suggerito da una missiva dell'allora Segretario dell'Accademia alla Luogotenenza veneziana del maggio 1857, nella quale egli si sofferma ampiamente sulla vicenda, e sulla richiesta della fotografia avanzatagli - «ultimamente»³⁵ - dal console Harris (v. *infra*).

In conclusione, i documenti reperiti, confermano in modo preciso, se non le motivazioni (impossibili da verificare), almeno una parte dei fatti narrati nel giornale, compreso il nome di Antonio Perini quale autore delle fotografie. Ciò che rimane oscuro è il motivo delle lungaggini o dei rifiuti opposti a più

³² R. Cassanelli, *Morris Moore...*, cit., p. 46.

³³ La citazione del debito di Selvatico verso Böhm in relazione all'attribuzione del disegno, assume l'aspetto di un'accusa di incompetenza verso il Segretario e verso l'intera Accademia, che ha una valenza che eccede i limiti del caso specifico. Francesco Zanotto non si peritò, anche in altre occasioni, di esprimere la propria opinione negativa su Selvatico, accusandolo apertamente oltre che di incompetenza, anche di piaggeria, vanità e ipocrisia. Si veda quanto scrive proposito del *San Pietro Martire* di Tiziano, della chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia: «[...] il che addimosta splendidamente la ignoranza del Selvatico, il quale, colla avventatezza tutta sua propria, rilevò tre massimi errori nella composizione, uno fra i quali è appunto la mossa del sicario prefato. [...] In riguardo poi al secondo appunto del Selvatico, essere, cioè, mal giustificata la postura del Santo abbattuto, per cui, dice, aver mancato Tiziano di filosofia nella composizione, mentre doveva egli mostrarlo in atto di affrontarsi, con forza, colla destra mano sul terreno, piuttosto che farla morta e cascante: diremo, che bisogna esser cieco del tutto per non isorgere ciò che vede la donnicciuola più ignara del popolo; vale a dire, che caduto essendo il Martire sul margine estremo del bosco, figurato di altezza maggiore del piano vicino, e quasi a guisa di grado, distinto spiccatamente dalle piante salvatiche che lo contorna, la mano appunto di esso Santo esce dal margine detto, ed è obbligata, per la natura del luogo, a pendere, siccome pendono le piante medesime. [...] Ma venendo a riconvenire il Selvatico nell'accusa che, per ultimo, oppone a Tiziano, di aver composte le pieghe del mantello di cui si cuopre il compagno del Santo, in maniera al tutto opposta di quanto la ragione domanda, vale a dire a seconda del suo moto piuttosto che al contrario di quello; e ciò, dice, per manifestare l'impeto della corsa: faremo a lui un'altra fiata presente, essere egli stato del tutto privo del ben della luce, allorchè tolse ad esaminare l'opera in parola; imperocchè non si accorse che per effetto appunto di altissima filosofia, ed affinché la scena si accordasse colla tragica azione, simulò Tiziano, che la natura comossa rompesse in subita procella [...]». Cfr. *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*, vol. II, Venezia, Stab. Naz. G. Grimaldo, 1867, n.p., testo poi riproposto in *S. Pietro Martire di Tiziano e La Madonna di Giambellino arsi la notte 16 agosto 1867 in Venezia*, Venezia, Stab. Naz. di G. Grimaldo Editore, 1867, n.p.. Leggendo integralmente il brano da cui è tratta la citazione, si ha l'impressione che Zanotto fosse animato da vero astio personale verso Selvatico, senza che ciò possa far pensare ad un diretto tornaconto personale ma piuttosto - forse - ad una possibile diatriba tra i due, a qualche conto in sospeso che Zanotto intendeva regolare quando se ne presentasse l'occasione.

³⁴ Cfr. A. Collavin, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in *MDCCC*, I, 2012, pp. 67-80. La Collavin afferma tuttavia che Cicogna e Zanotto furono in ottimi rapporti reciproci per lunghi anni, e il primo non mancò di lodare l'amico per alcuni suoi lavori.

³⁵ Cfr. doc. A.4. Proprio l'uso del termine "ultimamente" renderebbe plausibile l'ipotesi che la copia del disegno sia stata realizzata nel 1856, come affermato dal *Corriere Italiano*. Anthony Hamber afferma che, nel novembre 1856, Moore tenne una relazione al Berlin Kunstverein e che in quell'occasione mostrò un dagherrotipo del dipinto e la copia del disegno realizzata da uno studente dell'Accademia. Cfr. *A Higher Branch of the Art...*, cit., pp. 232-233.

riprese per la realizzazione della fotografia: motivo non senza rilevanza ai fini di questa ricerca perché chiama in causa la capacità professionale e l'aggiornamento tecnico di due dei più importanti fotografi locali attivi a quell'epoca - Domenico Bresolin (1813-1899) e Antonio Perini - e consente di riflettere su quale fosse la percezione della fotografia negli ambienti accademici. Per cercare di capire meglio la questione procederò per punti.

L'INCARICO AD ANTONIO PERINI.

E' certo comprensibile che, dato il suo approccio alla situazione e il trascorso della vicenda, l'inglese abbia voluto scegliere personalmente l'operatore a cui affidare l'incarico, non confidando in scelte altrui, tantomeno alle preferenze presumibilmente indicate da Selvatico che egli, con tutta evidenza, considerava ormai nemico, e che per di più si affidava a fotografi "ignoranti" e "prevenuti".

L'autorizzazione ottenuta a Vienna affermava però che il fotografo prescelto avrebbe dovuto essere persona «ritenuta idonea» anche dagli organi accademici, stabilendo in sostanza che ci dovesse essere accordo sul nome del fotografo; ma ciò pare non essere avvenuto, almeno a quanto si deduce da una comunicazione di Andrea Alberto Tagliapietra (1802-1872)³⁶ alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti del 20 maggio 1857. Richiesto da Selvatico, assente all'epoca del fatto, l'allora conservatore delle Gallerie, riferì quanto era accaduto il giorno in cui la fotografia venne realizzata, affermando che «Moore si presentò all'oggetto suddetto in unione al fotografo Sig.[†] Perini» senza richiamare alcun accordo preventivo. Il nome di Perini non aveva peraltro motivo di essere sgradito agli organi accademici, e lo stesso Selvatico aveva avuto occasione di indicarlo tra i migliori presenti a Venezia³⁷. A quell'epoca, la fotografia era certamente ben presente a Venezia³⁸, ma non erano molti i fotografi

³⁶ Su Alberto Andrea Tagliapietra vi sono pochissime notizie. Gli unici scarni dati reperiti provengono dalla scheda famiglia presente all'Archivio Storico del Comune di Venezia. Vi si rileva che nel 1850 risulta avere 48 anni, risiedeva a Dorsoduro 419, e che nel maggio 1861 si trasferì poi a Dorsoduro 1113. Era sposato con Imperatrice Tombola, di Mantova, e pare aver avuto quattro figli: Vincenzo, nato nel 1835; Eugenio, nel 1837 e i gemelli Tranquillo e Maria nel 1841. Svolsse dapprima le funzioni di custode. Nella seduta del Consiglio accademico del 7 luglio 1850, Pietro Selvatico propose che gli fossero affidate anche le mansioni di conservatore. Il posto era infatti vacante da parecchio tempo, dopo che Lodovico de Beniczky aveva cessato il suo servizio. Un concorso venne bandito il 12 marzo 1848, ma gli eventi politici che si susseguirono ne impedirono lo svolgimento. Fu a seguito di questo che Pietro Selvatico propose di unificare in capo a Tagliapietra le funzioni di conservatore previste dallo Statuto (artt. 90 e 91) e dal Regolamento interno (art. 77) con quelle di custode. Il ruolo del Conservatore aveva in effetti un certo peso nell'attività didattica, essendo tra i suoi compiti anche quello di seguire gli studenti durante i loro studi nelle Gallerie, non con mere funzioni di guardia ma di supporto all'attività docente. Il breve necrologio letto il 4 agosto 1872 dal Segretario dell'Accademia Giovanni Battista Cecchini lo ricorda come allievo dell'Accademia, poi custode, conservatore supplente e infine ispettore. Ne cita il ruolo avuto nell'ordinamento della pinacoteca e di componente «di tutte le Commissioni nelle quali specialmente si avesse dovuto trattare di quadri antichi per le chiese, per pubblici stabilimento, per gallerie private; chè intelligentissimo era tra i pochi sui quali si possa contare, e che degli antichi maestri della Veneta Scuola particolarmente potesse pronunziare giudizio o parere; siccome fu tra quei rarissimi, i quali con onesto e religioso rispetto di un classico dipinto, sapessero porvi sopra caute le mani per riparare l'ingiuria patita dal tempo, o perchè di questo eterno nemico delle cose di quaggiù, più tarda, sia l'opera distruggitrice». Cfr. *Letture del Segretario nella pubblica adunanza del 4 agosto 1872*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia, dell'anno 1871*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1872, pp. 55-57.

³⁷ Cfr. *Progressi della fotografia in Venezia*, in *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, n. 105, 8.5.1852, p. 149. Tiziana Serena ritiene che l'autore dell'articolo sia Pietro Selvatico.

³⁸ Dice Michele Treves nel 1856: «Le fotografie costituiscono ormai un ramo importante del nostro commercio»; e prosegue: «mal potrebbe negarsi che esse sieno state qui portate a tal grado di perfezione da non temer punto il confronto delle migliori francesi. E ne sia prova il numero ingente di esemplari, che ne vengono tuttodi preparati e venduti, specialmente ai forestieri». M. Treves, *Cenni critici sulla Esposizione Industriale Veneta del 1856*, Venezia, Tipi della Gazzetta Ufficiale di Venezia, 1856, p. 15, citato anche in P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale - Böhm, 1986, p. 13.

Sulla fotografia veneziana dei primi decenni, cfr. P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1978, passim; R. Hewison, *Ruskin and Venice*, Thames and Hudson, 1978, trad. ital. *Ruskin a Venezia*, Venezia, The British Centre, 1983; A. Prandi, *Veneto*, in G. Bollati, H. Gernsheim, D. Palazzoli (a cura di), *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, ottobre-dicembre 1979 - Venezia, gennaio-marzo 1980), Milano, Electa, 1979, pp. 123-126. Nello stesso volume cfr. anche le schede Bonaldi Francesco (p. 146), Brody Ferdinando (p. 147), Lorent August Jacob (p. 161), Naya Carlo (p. 167-168), Perini

ufficialmente autorizzati ad operare professionalmente³⁹: Carlo Ponti (1821-1893), il primo in città ad essere autorizzato (1852), operava prevalentemente come ottico e rivenditore di vedute cittadine realizzate da altri, e dirette soprattutto al mercato del turismo. August Jacob Lorent (1813-1884), «le Baldus vénitien», come lo definisce Ernest Lacan⁴⁰, era attivo ormai da anni, e noto come fotografo esperto e ben versato in molti procedimenti fotografici, oltre che essere conosciuto all'estero per aver partecipato ad alcune importanti esposizioni fotografiche. Dice però Federigo Maria Zinelli (1859) che operasse «l'arte sua per amore e non per fine di lucro»⁴¹. Ignoto alle Storie della fotografia veneziana è invece Ferdinando Callegari (Venezia, 1814 - Treviso ?, post 1886), documentato in Campo della Guerra, sul quale, a mia conoscenza, vi sono solo le scarse notizie rintracciate durante questo lavoro, e nessuna fotografia che gli sia attribuita⁴². Dopo un'attività ambulante come dagherrotipista, si era

Fortunato Antonio (p. 171), Ponti Carlo (pp. 172-174), Sorgato Antonio (p. 179); D. Siebert, *Venedig in Frühen Photographien 1848-1905*, Ebersberg, Achteinhalb Lothar Just, 1984; P. Costantini, *Dall'immagine elusiva all'immagine critica. La raccolta Ellis e la costruzione dell'immagine fotografica di Venezia*, in *Fotologia* n. 3 (1985), pp. 12-29; Id., «Una verità che l'arte non può ottenere». *Gli ambienti scientifici del Veneto e le prime indagini sulla fotografia (1839-1846)*, in *Scienza e cultura*, a. 1, n. 1 (1987), pp. 225-247; Id., *Nuovi criteri di verità. Fotografia e scienze d'osservazione*, in S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, 1989), Milano, Electa, 1989, pp. 343-347; A. Prandi, *Il Grand Tour dei fotografi*, in *Ibid.*, pp. 338-342; I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza, 1986, *passim*; P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale - Böhm, 1986; Id., *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, catalogo della mostra (Venezia 1986), Venezia, Arsenale Editrice, 1986; Id., *Sublime fotografia. Il Veneto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1992; A. Prandi, *La dagherrotipia nel Veneto*, in *L'Italia d'argento. 1839/1859 Storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra (Firenze, 30 maggio - 13 luglio 2003, Roma, 26 settembre - 16 novembre 2003), Firenze, Fratelli Alinari, 2003, pp. 194-200; D. Ritter (ed.), *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994; Id., *Venedig in historischen Photographien, 1841-1920*, München, C.H. Beck, 2006⁴. Il volume a cura di G.P. Brunetta e C.A. Zotti Minici, *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, contiene contributi significativi per la storia della fotografia a Venezia. Cito di seguito solo quelli più direttamente legati al tema della mia ricerca: S. Filippin, *Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane*, pp. 305-362; A. Prandi, *Venezia: le fotografie e le loro storie*, pp. 389-404; E. Roncaglia, *Il cappello di Proust: guide di viaggio, itinerari e fotografia della Venezia tra XIX e XX secolo*, pp. 405-422; C.A. Zotti Minici, *Ottica e fotografia*, in *Ibid.*, pp. 423-438.

³⁹ Alla data del 30.6.1856 risultano in possesso della prescritta autorizzazione luogotenenziale i seguenti fotografi:

1. Ponti Marco [sic] anni 36, S. Zaccaria Riva Schiavoni, autorizzazione 26.8.1852 n. 1800;
2. Lorent Augusto, anni 46, Palazzo Pisani S. Stefano, autorizzazione 23.7.1853, n. 15221;
3. Perini Antonio, anni 24, S. Marco Calle del Fumo, 30.7.1853, n. 12773;
4. Callegari Ferdinando, anni ?, S. Giuliano, Campo la Guerra, autorizzazione 30.7.1853, n. 13093;
5. Brosy Ferdinando, anni 50, S. Marco Ponte dei Dai, autorizzazione 18.1.1854, n. 1243.
6. Tareghetta Giuseppe, anni 36, S. Moisé n. 1643, autorizzazione 1.9.1854, n. 22666.

Cfr. ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, b. 265 (1852-1856), fasc. XIV. 2/3.

⁴⁰ Dice Ernest Lacan di August Jacob Lorent: «M. le docteur A. Lorent, dont les épreuves avaient été très-favorablement remarquées à l'Exposition universelle, a fait, lui aussi, de grand progrès. Il serait difficile d'arriver à un résultat plus complet. Ses vues de Venise, obtenues, nous le croyons, sur papier ciré, ont une ampleur, une harmonie, une vigueur, qui en font des œuvres tout à fait magistrales. Le lion de l'arsenal, l'intérieur et l'extérieur du palais ducal, le palais la Doro, font à juste titre l'admiration des visiteurs. Indépendamment de leurs dimensions exceptionnelles, ces vues ont un grand aspect, et l'on y retrouve toute la chaleur du beau soleil de l'Adriatique. M. Lorent est le Baldus vénitien. E. Lacan, *Exposition photographique de Bruxelles, VI*, in *La Lumière*, a. 6, n. 41, 11.10.1856, p. 157.

⁴¹ F. M. Zinelli, *Osservazioni intorno alla dagherrotipia, alla fotografia ed alla stereoscopia*, Venezia, Giuseppe Grimaldo Tip. Calc., 1859, p. 9.

⁴² Di padre di origine padovana e madre di provenienza triestina, Ferdinando Callegari era nato il 14.7.1817, e risiedeva in Campo della Guerra, 515-516. Le informazioni assunte dalla locale Direzione di Polizia a seguito della richiesta da lui avanzata di esercitare l'arte fotografica, lo dicono: «Incensurabile sotto ogni rapp.^o [...] nubile [sic], laureato in legge, per praticante alla I.R. Procura Fiscale. Ora si occupa delle Arti del disegno e delle scienze. - E' in rapporti di conoscenza con quel Mr. Lorent fotografo [...] e da questi appunto esso Callegari attinse l'istruzione per l'esercizio al quale vorrebbe dedicarsi per conseguire il perfezionamento nell'arte fotografica». Callegari rimase a Venezia fino al 1878 quando si trasferì in frazione Lancenigo, nel comune di Villorba (TV). Risulta iscritto in quel registro della popolazione in data 18 febbraio 1878 e lì residente fino al 26

stabilito in città anche Ferdinand Brody (1805- ?) attivo a San Marco, Ponte dei Dai, la cui attività sembra essere stata abbastanza varia, dalla ritrattistica, alla riproduzione di oggetti e vedute, ma sul quale rimane ancora molto da sapere, soprattutto in relazione alla sua produzione non dagherrotipica⁴³. A San Moisé poi, operava Giuseppe Tareghetta (? - ?), altro fotografo poco noto che attorno alla metà degli anni '50 dell'Ottocento gestiva con Francesco Bonaldi una tipo-litografia⁴⁴, e la cui scarsa produzione sembra essere consistita in vedute cittadine prevedibilmente indirizzata al mercato del turismo.

Oltre a questi nomi, in letteratura si ricordano anche Carl Friedrich Vogel (1806-1865), di cui ci restano pochissime testimonianze materiali⁴⁵, che operava in collaborazione col nipote Carl Reichardt ed era attivo anche come pittore e disegnatore. Giuseppe Beniamino Coen (n. 1816) era morto nel 1856, e Michele Kier (1837- ?)⁴⁶ risulta abbia praticato la fotografia per un breve periodo, preferendo evidentemente dedicarsi all'attività editoriale nell'azienda paterna. Quanto ad Antonio Sorgato, importante fotografo veneziano, pur attivo fin dal 1847, risulta documentato a Venezia solo dal 1860⁴⁷. Perini aveva ottenuto l'autorizzazione prescritta fin dal 1853; sui propri colleghi aveva il vantaggio di avere lo studio proprio dietro l'Accademia di Belle Arti, in calle Pisani, in posizione comoda per operare all'interno dell'Istituzione; non era legato da rapporto privilegiato con l'Accademia tale da insospettire l'inglese; era noto in città come uno dei migliori fotografi del momento⁴⁸, e la sua produzione era stata molto apprezzata anche all'estero, soprattutto in Gran Bretagna, dove aveva partecipato ad alcune importanti mostre a Londra esponendo vedute della città e riproduzioni di opere d'arte⁴⁹; e Moore potrebbe aver conosciuto la sua produzione già in simili occasioni. Tutto ciò lo

maggio 1886, quando si trasferì a Treviso. Cfr. scheda famiglia San Marco 515-516, Comune di Venezia, Archivio storico, e Registro della Popolazione del comune di Villorba, 1871-1931, Frazione Lancenigo, Vol. 4, foglio 216, Riga 1. Cfr. anche lettera prot. n. 3466 del 10.7.1853 della Direzione di Polizia al Luogotenente Toggenburg, ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, 1852-1856, b. 278, fasc. 6/5.

⁴³ Su Ferdinand Brody, oltre alla bibliografia già segnalata a nota 38, cfr. anche F. Menapace, *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, Udine, Chiandetti editore, 1981, pp. 159-176; A. Prandi (con P. Brugnoli, S. Marinelli, a cura di), *Lotze: lo studio fotografico 1852-1909*, Verona, Comune di Verona, 1984, pp. 9-21, soprattutto pp. 9-12; I. Zannier, *Alle origini della fotografia: Ferdinand Brody*, in *Fotologia*, n. 8 autunno-inverno 1987, pp. 12-17; I. Zannier (a cura di), *Segni di Luce. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo Editore, 1991, p. 93; A. Prandi, *La dagherrotipia nel Veneto...*, cit., pp. 199.

⁴⁴ G. Vanzella, *Venezia agli albori della fotografia: 1850-1870*, in Associazione Trevigiana Antiquari, *Antiquari ai Carraresi*, catalogo della XIV esposizione nazionale di antiquariato 12-21 settembre 2008, Preganziol, (stampa Unigraf) 2008, p. 137.

⁴⁵ Un'interessante fotografia firmata da Vogel è presente presso la Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso (inv. 000378). Consiste in un ritratto giovanile di profilo dell'abate Federico Maria Zinelli (1823-1879), dal 1861 vescovo di quella città, che in età giovanile si era interessato molto di fotografia, e in particolare di stereoscopia.

⁴⁶ Su Michele Kier cfr. bibliografia a nota 38 e M. Rippa Bonati, *Acque senza onde e cieli senza nuvole. La Venezia di metà Ottocento nelle fotografie di Michele Kier*, in S. Filippin (a cura di), *L'acqua e la luce. La fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Venezia, 3 marzo - 12 giugno 2011), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011, pp. 17-21.

⁴⁷ Antonio Sorgato fu autorizzato all'esercizio della professione di fotografo con documento n. 26073, del 18 settembre 1863. Cfr. A. Prandi, *I fratelli Sorgato, un esempio di impresa familiare*, in R. Russo (a cura di), *I Sorgato imprenditori fotografi. Lo studio modenese*, pp. 5-9, in particolare p. 7. Già in precedenza però egli era attivo in città. Cfr. al riguardo il capitolo 2.

⁴⁸ Va ricordato che Perini collaborò con Antonio Berti nelle osservazioni dell'eclissi di sole del 15 marzo 1858 realizzando alcune fotografie. Ciò conferma la sua abilità, anche in situazioni tecnicamente complesse. Cfr. F.M. Zinelli, *Osservazioni...*, cit. pp. 19-20.

⁴⁹ In Gran Bretagna, Perini aveva partecipato alle seguenti esposizioni: Aberdeen Mechanics Institution, rappresentato da Thomas Todd, 1853; Society of Art, 2nd Tour, 1854; London Photographic Society, 1855; Society of Arts, 3rd Tour, 1 stand 2nd Sets, 1855-1856. Cfr. R. Taylor, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865. A Compendium of Photographers and Their Works. Photographies exposées en Grande-Bretagne de 1839 à 1865. Répertoire des photographes et de leurs oeuvres*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2002, pp. 577-578. Nel 1855 aveva inoltre partecipato all'Esposizione Universale di Parigi rappresentato (con Giuseppe Beniamino Coen) da Carlo Ponti, dove era stato premiato con medaglia di seconda classe, e nel 1856 all'Exposition des Arts Industriels en Belgique. Ernest Lacan, nella recensione alla sezione fotografica di quest'ultimo evento, dice di Perini: «C'est avec un grand plaisir que nous avons retrouvé aussi à l'Exposition de Bruxelles un autre photographe de Venise, M. Perini, qui s'était déjà distingué l'année dernière aux palais de

rendeva il candidato perfetto per supplire alle necessità del caso.

A SEGUITO DELLE FOTOGRAFIE DI PERINI, SUCESSE CHE...

Nel maggio 1857, al rientro a Venezia da un'assenza, Pietro Selvatico seppe della venuta di Moore e delle fotografie realizzate. Ne chiese al Tagliapietra esatta relazione che il Conservatore presentò il 20 di quel mese (doc. A.2). Nello scritto, egli riferì dell'arrivo dell'inglese e dell'autorizzazione a realizzare la fotografia concessa da Vienna. Si soffermò poi su quanto successe durante le riprese. Per ottenere quelle fotografie

lo scrivente levato il disegno dalla cornice lo trasportò nel cortile dell'Accademia, perché sopra un telaio rimanesse esposto al sole, com'è di uso nelle operazioni sud.⁵⁰; ed ivi rimase personalmente fino che le stesse furono compiute [...] ed esaurite che furono le dette operazioni, vennero ambidue i disegni riposti nelle rispettive loro cornici, senza lesione di sorte.

La scrupolosità dell'allora conservatore, ben nota negli ambienti accademici, e più volte apprezzata dal Selvatico, assieme a quella di Perini⁵⁰, si sarà certo esplicita anche in questo caso, e l'affermazione relativa all'incolumità dei disegni può essere accettata pienamente. Si può quindi immaginare che il disagio conseguente all'ordine ricevuto da Vienna, si sia limitato alla necessità di seguire passo passo le riprese (o a poco altro), dedicando a ciò tempo prezioso che Tagliapietra dovette togliere ai suoi normali impegni, sempre pressanti.

Contestualmente alla relazione richiestagli da Selvatico, il Conservatore predispose però anche un'altra comunicazione (doc. A.3), di tono un po' preoccupato, nella quale, richiamandosi alla crescente domanda da parte di artisti e fotografi di poter lavorare all'interno delle Gallerie, chiese che venisse predisposto un regolamento che gli consentisse di gestirne l'afflusso in modo chiaro e sicuro, tenendo conto sia del limitato personale di sorveglianza che soprattutto della sicurezza delle opere: e avanzò alcune concrete proposte operative⁵¹.

Tali proposte avevano come mira principale l'attività dei pittori. Tagliapietra chiedeva che fossero ammessi a copiare solo artisti noti, che fosse loro assegnato un tempo preciso per condurre a termine il loro lavoro in modo da impedire permanenze troppo prolungate, che non fosse consentito di staccare i dipinti dalle pareti dove erano esposti, che fosse evitato l'uso delle graticole, ecc. Chiese infine che soltanto in casi eccezionali fosse consentito di fotografare i dipinti e i disegni. Pur senza riferirsene in modo diretto, una velata allusione alla vicenda dell'*Apollo e Marsia* è rintracciabile in apertura del testo, laddove egli parla di «esigenze ognor più indiscrete degli stranieri» che creavano scompiglio e soprattutto mettevano a rischio l'incolumità delle opere⁵².

l'Industrie. M. Perini a abordé avec succès les vues de grandes dimensions ; celles qu'il a exposées sont même supérieures encore à celles qui composait l'album que nous avons vu figurer dans les galeries de l'Exposition universelle et qui ne dépassaient pas la grandeur normale. Nous préférons aussi de beaucoup les tons adoptés maintenant par cet artiste, dont les épreuves, fixées probablement à l'ammoniaque, avaient autrefois une teinte d'un rouge criard qui lui nuisait singulièrement, à notre avis. L'albumine prend entre les mains de M. Perini une transparence excessive. Ses vues, sans avoir autant de moelleux et de perspective aérienne que celles de MM. Alinari frères, exceptionnelles sous ce rapport (surtout en raison de la sécheresse inévitable dans les négatifs sur albumine), ont du moins autant de puissance d'effet et de finesse de détails. Ces deux qualités sont poussées à un degré surprenant dans la belle reproduction que M. Perini a faite des portes de la *Logetta*». E. Lacan, *Exposition photographique de Bruxelles*, VI, in *La Lumière*, cit., p. 157. Cfr. anche *Catalogue de l'Exposition institué par l'Association pour l'encouragement et le développement des Arts industriels en Belgique*, 2^{me} édition, Bruxelles, Imprimerie de E. Guyot et Stapleaux Fils, 1856 e *Photographic Notes, Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society*, n. 2, January 25th 1856, p. 4.

⁵⁰ Dall'insieme di questa ricerca, la figura di Antonio Perini emerge come quella di un professionista molto attento e accurato nel proprio lavoro, e molto rispettoso verso i soggetti che era chiamato a fotografare. Si veda ad esempio il doc. A.22 relativo alla riproduzione del Breviario Grimani.

⁵¹ La contestualità delle due lettere di Tagliapietra, e l'uso della seconda da parte di Selvatico come base per una sua missiva alla Luogotenenza, fa ipotizzare che ci sia stato accordo tra i due in vista dell'obiettivo di una regolamentazione del servizio.

⁵² Tra il 1857 e il 1858, i Fratelli Alinari di Firenze fotografarono i disegni del *Libretto degli schizzi*, su incarico del principe consorte inglese nell'ambito del grande censimento iconografico delle opere di Raffaello, su cui cfr. cap. 4. A quanto si rileva dal testo di Jennifer Montagu, tuttavia, quelle riprese dovettero essere realizzate in un momento successivo a quello dello svolgimento dei fatti qui trattati. Cfr. J. Montagu, *The "Ruland/ Raphael*

Selvatico fece proprie le proposte di Tagliapietra, e il giorno successivo ne scrisse alla Luogotenenza veneziana (doc. A.4), chiedendo che venissero impartite disposizioni precise alle quali egli e l'ispettore delle Gallerie potessero attenersi. La lettera di Selvatico ricalca nel testo la sostanza delle proposte di Tagliapietra. Relativamente alla fotografia, si mostra però più drastica e netta:

Eguale inopportuno torna il valersi della fotografia per estrarre i detti disegni e perché è forza esporli al sole onde la macchina fotografica possa riprodurli, e perché gli apparati fotografici disturbano, insozzano, appestano stanze e sale.

Nella stessa lettera, Selvatico accenna anche alla «soverchia condiscendenza» con cui venivano accolte le richieste di accesso per motivi di studio, tanto più che i forestieri «d'uno in altro se ne trasmettono la notizia, e qui vengono spesso a chiedere, quasi per diritto, ciò che infine è soltanto frutto di cortesia» mostrando così una dose di orgoglio che certo non poteva non essersi sentito ferito di fronte alle ripetute richieste di Moore e dei suoi corrispondenti, e alla finale imposizione del Ministero.

Il 17 giugno successivo la Luogotenenza approvò le proposte di Selvatico e il giorno 30 fu esposto un *Avviso* all'interno delle Gallerie dove erano specificate le regole a cui, da allora in avanti, pittori e copisti dovevano attenersi⁵³. Il punto 8 riguarda in modo specifico la fotografia:

E' severamente proibito eziandio il far calchi dei disegni originali o trar lucidi dai dipinti o dai disegni stessi, come pure non è permesso, sotto alcun pretesto, di trar copie in fotografia dei dipinti e disegni originali, se non in casi particolari prescritti da citato Decreto.

Né il testo della comunicazione luogotenenziale, né il testo dell'*Avviso* al pubblico forniscono dettagli sulle eccezioni ammesse dal divieto⁵⁴. Come in altri casi, ampiamente presenti tra i documenti d'archivio, pare che la determinazione ultima delle eventuali eccezioni fosse riservata alla Luogotenenza, a tutta sua discrezione.

Quanto il divieto fosse effettivamente rispettato non è dato sapere, ma è difficile immaginare che prima del 1864, anno in cui Antonio Perini riprodusse i disegni esposti nella sala delle sedute, i soli fotografi ammessi siano stati i fratelli Alinari in relazione all'incarico avuto dal principe consorte inglese per la riproduzione dei disegni di Raffaello⁵⁵.

I documenti reperiti non forniscono informazioni chiare sulla reale frequentazione delle sale accademiche da parte dei fotografi, e non consentono quindi di quantificare la «sempre crescente domanda» di cui parla la lettera di Selvatico. Tuttavia, pur non documentata nel caso specifico, l'affluenza di fotografi era probabilmente davvero aumentata in consonanza con l'allargamento dell'uso della fotografia in molti campi, come anche nella riproduzione delle opere d'arte, e tale aumento non era esclusivo delle Gallerie veneziane.

A quanto ha riferito Cecilia Gribaudo nel corso della giornata di studi *La fotografia delle origini fra Accademia e Museo*, tenutasi a Milano il 27 febbraio 2014⁵⁶, in quello stesso 1857, anche Giuseppe Mongeri, allora Presidente dell'Accademia di Belle Arti di Brera, si era posto il problema di una regolamentazione del servizio di copia e riproduzione fotografica delle opere delle Gallerie. Era entrato allora in contatto con altre importanti consorelle, tra cui appunto quella veneziana (prot. n. 773), per ottenere preventive informazioni utili a definire regole da applicare nella Galleria milanese. La lettera inviata da Mongeri il 1° dicembre 1857 ottenne alcune risposte che offrono un panorama

Collection”, in H.E. Roberts (ed.), *Art History through the Camera's lens*, Gordon and Breach Publishers, 1995, pp. 37-57.

⁵³ Cfr. doc. A.57.

⁵⁴ Se ne trova però un riferimento in una lettera del dicembre di quell'anno diretta a Giuseppe Mongeri, segretario dell'Accademia di Belle Arti di Milano, per cui v. *infra*.

⁵⁵ Sulla campagna fotografica condotta da Antonio Perini e sull'intervento a Venezia dei fratelli Alinari cfr. cap. 4.

⁵⁶ All'incontro, organizzato dalla Soprintendenza BSAE di Milano, sono intervenuti: Francesca Valli, già coordinatrice delle raccolte storiche, e Roberto Cassanelli, docente di Storia della critica fotografica, dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Cecilia Gribaudo, responsabile dell'archivio fotografico della Soprintendenza milanese, Corinna Giudici, direttrice dell'archivio fotografico della Soprintendenza BSAE di Bologna, Tiziana Serena, docente di Storia della fotografia all'Università di Firenze, Giulio Manieri Elia, già responsabile dell'archivio fotografico della Soprintendenza BSAE di Venezia. Alberto Prandi, docente di Storia della fotografia all'Università Ca' Foscari di Venezia.

interessante della situazione italiana relativa sia all'attività dei copisti che a quella dei fotografi. Relativamente a questi ultimi emerge che, tra le accademie più frequentate, vi erano la milanese, la veneziana e l'Accademia di San Luca a Roma; in quelle di Bologna e Firenze l'attività dei fotografi era ancora scarsa, ed era del tutto assente nel caso di Parma. Proprio nella risposta alla lettera di Mongeri, del 5 dicembre di quell'anno, troviamo un'indicazione, seppur vaga, per capire quali fossero i «casi particolari» contemplati dalla norma, e cioè: «le copie fotografiche tratte per conto della stessa Accademia o per assentire al desiderio di altri stabilimenti congeneri o di personaggi d'alta sfera». Naturalmente l'autorizzazione concessa agli Alinari rientrava all'interno di queste poche eccezioni.

A seguito di quell'indagine, anche Brera si dotò immediatamente di un regolamento sul quale al momento non si hanno notizie precise, e per il quale non resta che attendere la pubblicazione degli atti della giornata di studi.

L'*Avviso* che, a partire dal 30 giugno di quell'anno, venne affisso nelle sale accademiche veneziane (doc. A.57) riguarda la sicurezza delle opere esposte e la gestione operativa del servizio e degli spazi. Come ho già osservato, esso era principalmente rivolto ai pittori copisti, e solo *a latere* ai fotografi. A questi ultimi, salvo eccezioni, venne semplicemente vietato di operare.

A fronte di tutto ciò, ci si può chiedere se la drastica proibizione a fotografare fosse sostenuta da solide motivazioni o non fosse piuttosto il frutto di timori eccessivi, o, come suggerirono Moore e i suoi sodali, di pregiudizio e scarsa collaboratività. In fondo, a quella data, la tecnica fotografica doveva sì fare ancora molta strada, ma aveva già dato prova di poter essere applicata con successo in moltissimi ambiti, artistici e scientifici, e la sua utilità piuttosto che la perniciosità era ovunque apprezzata. La stessa autorizzazione che Morris Moore ottenne a Vienna afferma che il fotografare un disegno non avrebbe danneggiato l'originale, e che anzi avrebbe potuto costituire un utile strumento conoscitivo, anche per la stessa Accademia.

Non sono individuabili, o facilmente intuibili, le ragioni che spinsero Selvatico a chiedere, e la Luogotenenza a concedere, il divieto ai fotografi. Influiro forse i disagi causati da apparecchiature di grandi dimensioni, cavalletti, o eventuali impalcature erette nel caso di opere poste in alto sulle pareti, ma non pare essere questa una ragione risolutiva: problemi analoghi infatti - e forse maggiori⁵⁷ - riguardavano i pittori copisti, che si trattenevano per tempi anche molto lunghi - fino a parecchi mesi, o perfino anni - con cavalletto e tele, a volte anche di grandi dimensioni, per eseguire le proprie copie, o si servivano a loro volta di impalcature e graticole, con notevole disagio per la fruizione delle opere da parte dei visitatori, e un aggravio di lavoro per i sorveglianti. Considerando gli aspetti oggettivi della questione, si potrebbe allora ipotizzare che la ragione principale avesse a che fare con le procedure di ripresa allora in uso, che spesso richiedevano di essere condotte direttamente sul luogo e che, come dice Selvatico, potevano disturbare, insozzare e appestare le sale espositive.

ALCUNE QUESTIONI DI TECNICA FOTOGRAFICA.

A quella data erano ormai disponibili tecniche fotografiche diverse. Escludendo il dagherrotipo, non attinente al caso in esame, erano disponibili i procedimenti negativi su carta⁵⁸, e su lastra di vetro all'albumina (1847)⁵⁹ e al collodio (1851)⁶⁰ che potevano essere usati, a scelta dell'operatore, in base

⁵⁷ Cfr. soprattutto docc. A.40 - A.52.

⁵⁸ «Il procedimento brevettato da Talbot prevedeva di prendere un foglio di carta (in genere carta da lettere) di ottima qualità e di trattarlo con una soluzione diluita di nitrato d'argento, e con una soluzione più concentrata di ioduro di potassio. In questo modo si formava sulla carta uno strato di ioduro d'argento [...] e la carta, asciugata, poteva conservarsi abbastanza a lungo; in questo modo si potevano preparare dei quantitativi di riserva.

Si preparavano, poi, due soluzioni, una di nitrato d'argento acidificata con acido acetico, l'altra di acido gallico. Si mescolava di volta in volta il quantitativo necessario e quindi, con questa soluzione, si trattava il foglio risciacquandolo poi in acqua; in questo modo il calotipo era pronto per l'esposizione». L. Scaramella, *La fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, Edizioni De Luca, 1999 pp. 30-31.

⁵⁹ «L'albumina è normalmente solubile in acqua, ma a contatto con i sali d'argento diventa insolubile, sebbene non impermeabile. Questa importante particolarità permetteva il trattamento delle lastre senza che lo strato si distaccasse dalla superficie del vetro. Per questa medesima ragione fu possibile impiegare l'albumina come legante anche per il procedimento di stampa all'albumina, cioè per quella che sarà la tecnica di stampa per antonomasia dell'Ottocento». L. Scaramella, *La fotografia...*, cit. p. 81. Il procedimento fu messo a punto da Abel Niépce de Saint-Victor (1805-1870), nel 1847. A quanto afferma Giovanni Jankovich nel necrologio che dedicò ad Antonio Perini «Tecnicamente, a lui deve in Italia la preparazione della carta albuminata ed il rapido suo estendersi nella pratica della fotografia». Cfr. G. Jankovich, *Cav. Antonio Perini*, in *Il Tempo*, n. 205, 23.8.1879.

alle specifiche necessità della ripresa⁶¹. Ognuno di essi ammetteva non poche varianti di cui si trova testimonianza nella manualistica dell'epoca e nelle riviste specializzate. Molte erano frutto di elaborazioni personali di singoli ricercatori e fotografi, sia per le procedure operative che per le sostanze chimiche impiegate. Evitando di addentrarci in quello che si può definire un vero e proprio ginepraio di ricette e manipolazioni - un terreno ancora poco esplorato dagli studi storici⁶², ed estremamente complesso - è però necessario soffermarsi almeno su alcuni aspetti fondamentali dei procedimenti indicati, perché ciò attiene al tema di questo capitolo.

Il negativo su carta discendeva direttamente dal procedimento brevettato da William Henry Fox Talbot (1800-1877) nel 1841. Negli anni '50 dell'Ottocento veniva usato molto diffusamente, e nelle numerose varianti, che lo portarono ad un livello di eccellente qualità. I manuali dell'epoca⁶³ sono concordi nel dichiarare sostanzialmente semplice la preparazione di tali negativi, che erano capaci di dare risultati costanti e di ottimo livello. Molto usata era la versione *papier ciré* proposta nel 1851 da Gustave Le Gray, che prevedeva la ceratura del supporto cartaceo prima di procedere alla sua sensibilizzazione con i sali d'argento e aveva il vantaggio di poter essere preparato con anticipo

⁶⁰ Il collodio è una sostanza a base di pirossilina sciolta in alcool ed etere, che venne a lungo usata per scopi sanitari. Essendo una sostanza molto trasparente e collosa, che ben aderiva a un supporto di vetro, fu presto individuata come adatta a fare da legante ai sali d'argento per l'uso fotografico.

⁶¹ Dice Désiré van Monckhoven «Ainsi donc chaque méthode possède un avantage qui le rend précieuse suivant les circonstances dans lesquelles l'opérateur se trouve. S'agit-il par exemple de reproduire un monument couvert d'inscriptions comme les antiquités égyptiennes, aucun procédé ne pourra rivaliser avec l'albumine; s'agit-il de reproduire un bouquet de fleurs ou un paysage dans ses plus légers détails, ou bien encore faut-il opérer instantanément, le collodion humide est seul applicable, car de tous les procédés connus jusqu'à ce jour, c'est le seul qui rende avec autant de fidélité les diverses teintes de la nature, et d'un autre côté c'est encore le seul qui s'impressionne avec autant de rapidité. Mais enfin l'amateur est-il artiste, et veut-il se borner à l'étude des admirables monuments de Rome et de la Grèce, ou de ceux plus riches encore que nous ont laissés nos aïeux, le papier lui donnera des épreuves supérieures et lui offrira l'avantage précieux de n'exiger qu'un matériel léger». D. van Monckhoven, *Traité général de photographie et Recherches sur l'action chimique de la lumière*, 2a ed., Paris, A. Gaudin et Frères Éditeur, 1856, pp. 77-78. Sul negativo su supporto cartaceo, e sulle sue diverse varianti cfr. anche Anne Cartier-Bresson, *Le travail du négatif: l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie*, in *Éloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, catalogo della mostra (Paris, 18 febbraio - 2 maggio 2010 - Firenze, 10 settembre - 24 ottobre 2010), Firenze, Alinari, 2010, pp. 17-23.

⁶² Il Getty Conservation Institute ha avviato da tempo il progetto *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, condotto da Dusan Stulik e Art Kaplan, allo scopo di definire le caratteristiche e le variabili dei vari processi fotografici storici, e i cui primi risultati sono stati pubblicati nel settembre 2013. Il progetto viene condotto con rigorose indagini strumentali, su un elevato numero di esemplari provenienti da ogni parte del mondo. Il suo scopo è quello di fornire uno strumento utile ai conservatori per la gestione delle raccolte fotografiche, ma appare molto utile, anzi fondamentale, anche ai fini della ricerca storica.

⁶³ Se si escludono i manuali relativi alla dagherrotipia, e i testi che trattavano di fotografia nell'ambito della ricerca più propriamente scientifica, i testi di tecnica fotografica utili a comprendere la situazione di cui mi sto occupando, pubblicati a tutto il 1856 non sono molti, e sono più spesso relativi a questioni esclusivamente tecniche volte ad illustrare le varie procedure da un punto di vista strettamente chimico e operativo, che poco aiutano nel caso in esame. È inoltre molto difficile conoscere la loro reale diffusione, e quindi la loro influenza sulla pratica fotografica quotidiana. Ciò premesso, i manuali a cui ho fatto riferimento sono i seguenti: A.-A.-E. Disdéri, *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, Paris, Alexis Gaudin, 1853; A. Belloc, *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion suivi d'éléments de chimie et d'optique*, Paris, Chez l'auteur, 1854; G. Caneva, *Della Fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Roma, Tipografia tiberina, 1855, ed. anastatica, Firenze, F.lli Alinari, 1985; D. van Monckhoven, *Traité général*, cit.; G.V. Sella, *Plico del fotografo ovvero Arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopra vetro, carta, metallo, ecc. col mezzo dell'azione della luce*, Torino, Tipografia Paravia e comp., 1856; M. Legros, *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif et sur toile [...]*, Paris, s.n., 1856. Utili sono stati anche i seguenti periodici (annata 1856): *Photographic Notes*, *Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society* e *La Lumière*. Il testo principale di riferimento è stato tuttavia quello di Désiré van Monckhoven in quanto molto articolato e attento anche alle applicazioni dei vari procedimenti, ampiamente e positivamente recensito nella stampa specialistica.

rispetto al momento dell'uso, e sviluppato con comodo, anche un certo tempo dopo la ripresa⁶⁴.

Il negativo su lastra all'albumina consentiva un'eccellente qualità nell'immagine, e le operazioni richieste erano relativamente semplici. Necessitava però di tempi di esposizione piuttosto lunghi e di estrema attenzione e cura nelle manipolazioni; doveva poi essere garantita l'assoluta pulizia e integrità delle sostanze impiegate, pena l'ottenimento di risultati difettosi. Grazie alla trasparenza del legante, aveva l'ineguagliabile vantaggio di fornire un grande dettaglio d'immagine, paragonabile a quello del dagherrotipo⁶⁵, e di possedere una buona elasticità nei tempi di preparazione e sviluppo, dal momento che, come per i negativi su carta, le lastre potevano essere preparate in anticipo, e sviluppate anche qualche giorno dopo la ripresa⁶⁶.

L'albumina non perde facilmente la sensibilità ricevuta. I vetri albuminati quando vennero sensibilizzati coll'aceto-nitrato di argento si possono conservare per lungo spazio di tempo sensibili [...] senza inconvenienti per 3 mesi, ed anche di più, ben inteso, se si ha cura di tenerli in una cassetta perfettamente chiusa. [...] Non sfuggirà al lettore quanto sia utile la proprietà delle lastre albuminate di potersi conservare per lungo tempo sensibili. Esse per questa loro proprietà si lasciano preparare in gran numero, e si hanno poi sempre pronte al bisogno, non rimanendo altro che ad esporle, e, dopo di averle esposte, potendosi esse ancora conservare sino a che il fotografo od il dilettante abbiano tempo e comodità di sviluppare l'immagine. In questo modo il bagaglio del fotografo che viaggia si residua alla camera oscura ed alla cassetta delle lastre. Non ha altre noie, che quella della posa⁶⁷.

Nel 1851 si riuscì ad applicare con successo il collodio in campo fotografico. La sostanza, di recente invenzione, possedeva trasparenza e capacità di aderire ottimamente alla superficie del vetro, ambedue perfette caratteristiche per farne un legante per i sali d'argento.

«Le procédé de photographie sur collodion, on ne peut plus le nier, est certes le plus universellement employé, et donne des résultats qui justifient cette préférence» dice Monckhoven nel suo *Traité*⁶⁸. Alla capacità di dettaglio comparabile a quella del procedimento all'albumina, univa tempi di posa significativamente più brevi, molto apprezzati nella realizzazione dei ritratti, e consentì di dare all'idea di "istantanea", già da tempo presente in letteratura, nuova concretezza e applicabilità⁶⁹. Vi si

⁶⁴ Ne esisteva anche una versione "albuminata" (o gelatinata), più rapida della versione normale, e capace di contrasti più morbidi, ma che richiedeva di essere sensibilizzata immediatamente prima della ripresa e sviluppata subito dopo, prima che il negativo si asciugasse.

⁶⁵ La grande precisione dell'immagine all'albumina rendeva questo procedimento molto adatto all'uso in campo scientifico e nella produzione di immagini stereoscopiche in trasparenza. Auguste Belloc, discutendo dei vantaggi e svantaggi dei vari procedimenti, conclude: «Que pour la reproduction sur petite échelle et en grand nombre de sujets immobiles, rien, surtout pour le photographe voyageur, ne remplace la glace albuminée, que l'on peut garder plusieurs jours sensibilisée, avant et après l'exposition à la chambre noire, sans la soumettre à l'agent révélateur. La glace albuminée est bien plus précieuse encore et tout à fait nécessaire, quand il s'agit d'obtenir des positifs sur verre pour le stéréoscope, des vues panoramiques, des dissolving views, ou de fixer les objets agrandis par le microscope solaire, avec des contours fortement accusés et de détails parfaitement dessinés». A. Belloc, *Traité théorique et pratique...*, cit., pp. 28-29.

⁶⁶ Scrive al riguardo Lorenzo Scaramella: «fatta eccezione per la scarsa sensibilità, la qualità dell'immagine era, a dir poco, eccellente. Probabilmente se si fosse trovato il modo di aumentarne la sensibilità sarebbe divenuto il nuovo procedimento dominante, provocando tecnicamente e socialmente una svolta nella storia dell'immagine fotografica, maggiore di quella, pur grande, determinata dal collodio. Le lastre all'albumina, infatti, una volta preparate potevano facilmente essere trasportate e sviluppate in seguito, in laboratorio; quelle al collodio invece [...] dovevano essere preparate e sviluppate di volta in volta immediatamente: questo poneva delle limitazioni oggettive sia alla diffusione del mezzo fotografico, sia al fotografo stesso; limitazioni che si riflettevano anche nel suo linguaggio». L. Scaramella, *La Fotografia...*, cit., p. 81. Va però osservato che proprio le caratteristiche di alto dettaglio proprie di questo procedimento ebbero inizialmente qualche difficoltà a farsi accettare dal gusto del pubblico che era abituato a raffigurazioni più morbide, tipiche dalla carta salata, che meglio si connettevano alle abitudini visive delle persone.

⁶⁷ V.G. Sella, *Plico del fotografo...*, cit. p. 54-55.

⁶⁸ D. van Monckhoven, *Traité général...*, p. 133.

⁶⁹ Nella rivista *La Lumière*, nel 1856, vengono espressamente citate le riprese effettuate in occasione delle inondazioni causate dalla Loira nella regione della Touraine. E. Lacan, *Les Inondation de la Loire. Vue stéréoscopiques de M. Ferrier*, in *La Lumière*, sixième année, n. 29, 19.7.1856, p. 113; Id., *Les Inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus*, in *ibid.*, n. 32, 9.8.1856, p. 125. Siamo in sostanza agli albori del fotoreportage.

aggiunga una qualche migliore capacità di tradurre i colori in toni di grigio rispetto agli altri due procedimenti, e si capirà facilmente come esso sia diventato il procedimento negativo per eccellenza della seconda metà dell'Ottocento, sostituendo in breve tempo i negativi su carta e all'albumina.

«Ainsi donc, pour résumer les avantages du procédé de photographie sur collodion, nous dirons que ce procédé réunit les qualités particulières à chaque procédé; il possède la finesse de l'albumine, la rapidité de la plaque, et enfin offre encore l'avantage immense de rendre avec une vérité saisissante le diverses teintes d'un paysage»⁷⁰.

Monckhoven lo consigliava per le fotografie dei paesaggi e nella riproduzione di dipinti, e in tutti quei casi in cui i soggetti presentavano colorazioni poco attiniche come il verde o i colori che noi oggi definiamo "caldi", fossero essi puri o frammisti ad altri. Aveva però l'incomodo che la lastra doveva essere usata non appena fosse sensibilizzata, e di dover procedere allo sviluppo immediatamente dopo, prima che l'etere - che ne costituisce uno dei componenti - evaporasse, e il collodio si asciugasse divenendo inservibile. In pratica, la catena produttiva sensibilizzazione-ripresa-sviluppo non poteva interrompersi, e la costrizione di dover operare con un gabinetto oscuro a portata di mano non era da sottovalutare, anche in casi come quello di cui sto trattando.

Vi furono parecchi tentativi di ovviare a questo problema, per trovare il modo di conservare al collodio la sua sensibilità più a lungo dei pochi minuti normalmente consentiti. Si raggiunsero risultati interessanti ma, nel 1857, si può dire che si fosse ancora in fase sperimentale, dal momento che non era stata ancora raggiunta stabilità e costanza di esperienze e risultati, tali da renderne praticabile l'uso professionale.

Nel settembre 1855 venne presentato al pubblico il procedimento ideato da Jean-Marie Taupenot (1822-1856), a cui il *Bulletin de la Société Française de Photographie* dedicò ampio spazio⁷¹. Il ritrovato ottenne una certa notorietà, anche grazie alla sostenuta attività divulgativa che ne promosse il proprio ideatore⁷². La soluzione proposta da Taupenot al problema della conservazione della sensibilità del collodio in versione secca, era sostanzialmente semplice, e consisteva nel sovrapporre uno strato di albumina ad un primo strato di collodio, dopo aver presensibilizzato al ioduro ambedue le sostanze: un «mariage contre nature de ces deux procédés jusque-là concurrents, dont les effet demeurent inexplicables par la théorie»⁷³.

Contemporaneamente al procedimento di Taupenot, molti altri ne vennero proposti, ma nessuno di essi sembra essere stato veramente risolutivo. La situazione venne ben sintetizzata nel 1880 da Alfred Hannot che scrisse che la notevole varietà di proposte pubblicate fino ad allora nella ricerca di un procedimento secco conveniente e davvero comodo, rivelava in realtà l'insuccesso degli sforzi compiuti, e lo scarso progresso compiuto dalla fotografia per risolvere il problema della rapidità di ripresa e della conservazione delle lastre preparate⁷⁴. Le lastre negative al collodio secco non

⁷⁰ D. van Monckhoven, *Traité général...* cit., pp. 134-135.

⁷¹ Bayle-Mouillard, *Nouveau procédé photographique de M. Taupenot, Docteur ès sciences, professeur de Chimie au Prytanée impérial militaire*, in *Bulletin de la Société Française de Photographie*, t. 1 (1855), n. 9, pp. 233-253. Come ricorda André Gunther «Outre la présentation, désormais rituelle, du procédé et des épreuves à l'Académie des sciences et à la Société française de photographie, ces images ont également été montrées à l'Empereur lui-même, et - fait exceptionnel - intégrées tardivement à l'Exposition universelle en cours: un public nombreux a ainsi pu constater de visu qu'il est possible, comme l'affirme Taupenot, d'«obtenir avec les plaques sèches tout ce que donne le collodion humide et récemment préparé». A. Gunther, *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Hubert Damisch, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 190. Cfr. anche E. Lacan, *La photographie à l'Exposition Universelle*, in *Esquisses photographiques, a propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'orient*, Paris, Grassart Éditeur - A. Gaudin et Frères, 1856, pp. 47-150, in particolare, relativamente a Taupenot, pp. 111-113.

⁷² A. Gunther, *La conquête de l'instantané...*, cit., p. 193.

⁷³ Dice Bayle-Mouillard: «Il est bien difficile de s'expliquer le singulier procédé de M. Taupenot, et de découvrir comment l'albumine, qui est ordinairement si lente, devient ici un moyen de conservation très-énergique, sans ralentir en rien l'action lumineuse». Bayle-Mouillard, *Nouveau procédé...*, cit., p. 252. A sua volta André Gunther afferma che «le procédé tient plus du bricolage de laboratoire que de l'expérimentation raisonnée». A. Gunther, *La conquête de l'instantané...*, cit., p. 193.

⁷⁴ A. Hannot, *Exposé complet du procédé photographique à l'émulsion de M. Warnecke*, Paris, Gauthier-Villars, 1880. p. 1. Dice anche Hannot: «C'est qu'en effet les opérations qu'exigeait leur préparation, quoique peu compliquées en elle-même, ne laissaient pas que de causer beaucoup d'embarras. Le lavage à fond de la couche

trovarono, in sostanza, amplissima diffusione in ambito professionale, dal momento che le manipolazioni risultavano alquanto laboriose, e la qualità dei risultati era spesso inferiore a quella ottenibile col processo umido⁷⁵. Esso incontrò tuttavia un certo interesse proprio nell'ambito della riproduzione delle opere d'arte, e vedremo nei capitoli successivi come ciò avvenisse anche a Venezia. Sempre Monckhoven afferma:

c'est principalement pour les reproductions d'intérieur peu éclairées, et des tableaux dans les Musées que ce procédé rendra des services. Il ne sera pas nécessaire d'aller s'établir avec son laboratoire à proximité des objets à reproduire, ce qui n'est d'ailleurs pas toujours possible, pour le Musées surtout. Ensuite, on conçoit une plaque sensible qui peut poser une journée, donnera des résultats qu'on ne saurait obtenir par les moyens ordinaires⁷⁶.

LE SCELTE TECNICHE DI ANTONIO PERINI.

Dopo queste note, e ricordando i timori e le preoccupazioni espresse da Selvatico e da Tagliapietra, è importante chiedersi quale dei procedimenti sopra indicati abbia scelto Antonio Perini per fotografare i due disegni, anche per provare a capire i rilievi mossi dal Segretario, e i provvedimenti che furono poi adottati.

L'assenza dei negativi e la mancanza di documenti specifici al riguardo non consentono di dare una risposta certa; ma è possibile almeno avanzare un'ipotesi.

Presso la fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera⁷⁷ esistono un esemplare ciascuno delle tre fotografie in discussione: la fotografia del dipinto di proprietà di Morris Moore, e quelle dei due disegni veneziani. La prima fu con tutta probabilità eseguita a Londra da un fotografo locale; mi soffermerò quindi sulle altre due, che qui interessano direttamente. Converrà a questo punto lasciare la parola a Roberto Cassanelli⁷⁸ che le ha pubblicate:

Si tratta di una serie di tre fogli di cartoncino di grande formato, tutti firmati e datati con precisione «Morris Moore, 3 agosto 1857», su ciascuno dei quali è montata una fotografia, corredata da didascalie (in un caso accompagnata da un piccolo schizzo a penna).

[omissis]

Il secondo foglio presenta la riproduzione del confronto [cioè del disegno] veneziano, con la didascalia: «Fotografia del disegno originale esistente nell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia per il dipinto di Raffaello Sanzio da Urbino rappresentante "Apollo e Marsia". Altezza del disegno 1 piede e 13/26 d'un pollici inglesi [sic]. Larghezza 11 16/20 pollici. Le figure però

sensibilisée, avant de la recouvrir du préservateur, demande qu'on dispose d'eau en abondance; en outre, il faut un local approprié pour le séchage dans l'obscurité des plaques préparées.», A. Hannot, *Exposé complet...*, cit., p. 2.

⁷⁵ Sempre Monckhoven ci informa che «Le collodion employé à sec comme l'albumine, ne donne guère des bons résultats» anche se ammette che qualcuno era riuscito ad ottenere ottime fotografie. D. van Monckhoven, *Traité général...*, cit., p. 134. Per parte sua, Bayle-Mouillard afferma che «Les avantages du procédé de M. Taupenot sont mélangés néanmoins de quelques inconvénients. Les manipulations sont nombreuses, et pour ce motif on préférera dans l'atelier le collodion humide, toutes les fois que l'on ne craindra pas de faire attendre un peu le modèle, ou lorsqu'on ne tiendra pas à obtenir coup sur coup un grand nombre d'épreuves». Bayle-Mouillard, *Nouveau procédé...*, cit., p. 249.

⁷⁶ D. van Monckhoven, *Traité général...*, cit. p. 243.

⁷⁷ Nel fondo fotografico storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia non sono purtroppo emerse le tre fotografie donate da Morris Moore nel 1857. Quelle presenti nella fototeca dell'Accademia di Brera pervennero a seguito di un incontro dell'inglese con Giuseppe Molteni, allora importante e stimato restauratore attivo in seno all'Istituzione, e conservatore della pinacoteca, forse per caldeggiare un'esposizione del dipinto in loco, se non addirittura il suo acquisto da parte delle Gallerie. Cfr. R. Cassanelli, *Morris Moore...*, cit., 1999, p. 43.

⁷⁸ Dice Cassanelli della fotografia londinese: «Il primo foglio reca al centro la riproduzione del dipinto, con la didascalia: «Fotografia da un dipinto a olio in tavola di Raffaello Sanzio da Urbino, rappresentante "Apollo e Marsia". Periodo 1505. Altezza 1 piede e 3 11/20 pollici inglesi; larghezza 11 11/20, pollici». Più sotto è riprodotto, sempre a penna, il «monogramma»: «Questo monogramma si trova nell'orlo della faretra che giace a' piedi d'Apollo, ed è espresso da punti in oro, i quali servono al medesimo tempo i lumi d'un ornato in rilievo nell'orlo medesimo». In basso al centro è il timbro ovale «I. R. ACCADEMIA / DI BELLE ARTI IN MILANO», e il numero in inchiostro rosso «217», che ci assicura dell'ingresso dell'expertise nella biblioteca dell'Accademia in data anteriore al giugno 1859. Nel margine inferiore, con acribia filologica, viene riportata l'indicazione della misura del piede inglese». R. Cassanelli, *Morris Moore...*, cit., p. 44.

sono della medesima grandezza che nel dipinto. Sui contorni si scorgono segni di calco. Il disegno è tratteggiato a punta d'argento; i lumi son rialzati di biacca; e nelle ombre vi è leggiera macchia d'acquarello». In basso al centro è il timbro ovale dell'Accademia e il numero in inchiostro rosso «218».

Il terzo e ultimo foglio presenta la riproduzione di una carta del cosiddetto «Libretto veneziano» attribuito a Raffaello, conservato sempre nella collezione Bossi confluita nelle raccolte dell'Accademia di Venezia e contiene l'iscrizione: «Fotografia da un disegno di Raffaello Sanzio da Urbino esistente nell'I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia nella cornice XXIII, sotto il n. 16. La fotografia è della medesima grandezza che l'originale». In basso, al centro, timbro ovale e numero in inchiostro rosso «219».

Lo studioso ci informa che la fotografia dell'*Apollo e Marsia* è realizzata su carta salata da negativo calotipico⁷⁹, quella del disegno proveniente dal *Libretto degli schizzi* è ugualmente su carta salata, ma da negativo su lastra al collodio⁸⁰, una scelta, quella della carta salata, con ogni probabilità determinata da ragioni espressive. Nel caso specifico, infatti, essa è in grado di restituire l'aspetto materico dell'originale meglio di altri procedimenti di stampa positiva, proprio grazie alla granulosità ed opacità che le è propria e che la rendeva allora ottimo mezzo di traduzione visiva per disegni ed incisioni.

A quanto afferma Cassanelli, le riprese furono dunque eseguite con due procedimenti negativi diversi: una scelta all'apparenza poco razionale dal punto di vista della pratica operativa perché comportava l'uso di materiali diversi, e richiedeva operazioni specifiche nei due casi. Inoltre, se il negativo calotipico poteva essere predisposto per tempo, e, dopo la ripresa, sviluppato comodamente in studio, non così era per il negativo al collodio che avrebbe dovuto essere con tutta probabilità nella versione umida e non nella versione secca, data la fase sostanzialmente ancora sperimentale del procedimento.

Venanzio Giuseppe Sella, ottimo fotografo, vicino ai vivaci ambienti francesi e ben preparato sulle novità provenienti d'oltralpe, nel suo *Plico del fotografo* (1856) ne fece solo un breve cenno, come ad un metodo tutto da perfezionare⁸¹. E' certo vero che, in premessa al libro, egli affermava di volersi occupare diffusamente solo dei processi personalmente sperimentati, ma proprio il breve spazio che vi dedica è chiaro segnale di una scarsa e imprecisa conoscenza del collodio secco.

Nel 1855 era stato pubblicato anche il manuale *Della fotografia*, di Giacomo Caneva (1813-1865), molto accurato e interessante, e nel quale, qua e là nel testo, si trovano consigli per prolungare la conservabilità della lastra sensibilizzata, ma il procedimento a secco non viene considerato nel dettaglio e in forma autonoma⁸². Conclusioni analoghe si debbono trarre se si consulta anche la stampa straniera. Dice ad esempio Thomas Sutton nella rivista da lui pubblicata, *Photographic Notes*, del 1 ottobre 1856⁸³: «The subject of Dry Collodion is now attracting much attention» affermando implicitamente che sull'argomento si stavano conducendo parecchie ricerche ma non si era ancora giunti alla soluzione del problema.

È certo vero che Venezia non mancava di provetti fotografi, e le novità e ricerche condotte all'estero penetravano con ogni probabilità in città anche attraverso canali diversi da quelli della manualistica, italiana o straniera che fosse. Carl Friedrich Vogel era in contatto diretto con la Société Héliographique di Parigi, alla quale, negli anni 1856 e 1857 fece pervenire alcune comunicazioni che

⁷⁹ Carta salata, mm 255x205, su supporto secondario di mm 525x413. Ivi.

⁸⁰ Carta salata (encausticata ?), mm 210x155, su supporto secondario di mm 527x412. Ivi.

⁸¹ Dice Sella: «Per conservare al collodio la sua sensibilità bisogna conservare la sua umidità». E aggiunge: «Non ostante che si sia molto vantato il collodio conservato umido, non mi pare che esso sia realmente capace di servire con vantaggio al fotografo viaggiatore, perchè il conservare una superficie umida senza che si alteri in un modo od in un altro, è cosa così difficile e di un effetto così incerto che si dovrà tosto o tardi, volere o non volere, rinunciarvi. Per poter venire a surrogare il collodio all'albumina nel procedimento *a secco* i fotografi debbono ricercare il modo di ottenere e di conservare sensibile il collodio perfettamente secco». V.G. Sella, *Plico del fotografo...*, cit., p. 232.

⁸² G. Caneva, *Della Fotografia...*, cit. Per il procedimento al collodio cfr. pp. 34-41.

⁸³ *Photographic Notes*, vol. 1 (October 1st 1856), p. 183. Nel precedente numero del September 1st (p. 157), il giornale riportava una nota di Hill Norris che comunicava la propria esperienza nel tentativo di trovare un modo per conservare la sensibilità al collodio, e notava: «All photographers will rejoice with me that the days of tents, bottles and baths are numbered, and that we can really make a pleasure of our viewing excursions instead of a filthy, pestiferous, fag and toil». Una analoga comunicazione da parte di Martin Ziegles, di Barcellona, fu pubblicata il 17 luglio 1856 (p. 110).

furono pubblicate ne *La Lumière*⁸⁴, il giornale della Société, e che probabilmente ne riceveva le uscite. Molto attivo nell'ambiente francese era anche August Jakob Lorent, per lo meno prima che nel 1858 lasciasse Venezia, e le cui opere vennero molto lodate alle esposizioni internazionali. È forse il caso di notare anche che, all'Esposizione Universale del 1855, dove furono esposte le fotografie di Taupenot, erano presenti opere sia del Lorent che di Perini, e non è quindi da escludersi che i due fotografi abbiano per lo meno avuto sentore dell'evento e qualche notizia sul nuovo ritrovato. Che tali eventuali informazioni potessero essere sufficienti nella pratica professionale, sembrerebbe però poco probabile. Escludendo quindi canali informativi oggi difficilmente ricostruibili e troppo labili, quali appunto i contatti tra l'ambiente francese e quello veneziano in ordine alla fotografia, la manualistica allora disponibile in lingua italiana si riduceva ai soli testi di Sella e di Caneva, che non approfondivano in modo adeguato il processo a secco⁸⁵, rendendone improbabile l'uso nel caso in esame. Se allora Perini in quell'occasione usò davvero il procedimento al collodio, poté evitare di predisporre un laboratorio oscuro lì, in Accademia, per condurre le operazioni necessarie? La vicinanza delle Gallerie alla sede del proprio studio certo facilitava il lavoro, ma probabilmente non al punto di evitare l'incombenza. Monckhoven afferma che

Il ne peut guère s'écouler plus de dix minutes entre la sensibilisation et le développement. On n'a donc pas le temps de courir à une trop grande distance pour reproduire un sujet un peu éloigné du lieu où l'on opère, une tente est dans ce cas indispensable»⁸⁶.

Nulla dice al riguardo la relazione di Tagliapietra che non si sofferma a dettagliare le operazioni condotte dal fotografo. Considerata tuttavia l'attenzione e la cura che egli sempre mostrava nel proprio lavoro, e verso le opere di cui era responsabile, considerato che nella sua lettera egli lamentò solo i pericoli dello stacco dei disegni dalla cornice e della loro esposizione alla luce del sole, potremmo forse concludere che nulla di rischioso né di "appestante" sia stato in quell'occasione introdotto in Accademia, e che quindi Perini abbia sì operato con un procedimento "secco", ma più probabilmente con uno di quelli che meglio conosceva: all'albumina o su *papier-ciré* piuttosto che con il collodio. L'ottimo dettaglio distinguibile nella fotografia presente alla fototeca storica dell'Accademia di Brera, nella quale sono ben visibili i tratti di pennello usati per stendere il fondo colorato, depongono più verso il primo dei due procedimenti che verso il secondo.

⁸⁴ Le comunicazioni di Carl Friedrich Vogel pubblicate nel giornale sono le seguenti: *Moyen de mesurer le temps d'exposition pour le tirage des épreuves positives*, a. 6 n. 47, 12.11.1856, p. 183; *Écrans à apposer sur les vitres jaunes du laboratoire des photographes*, a. 6 n. 38, 20.9.1856, p. 146; *Garde-vue photographique*, a. 6, n. 44, 1.11.1856, p. 170; *Nouvelle méthode pour voir les épreuves en relief*, e *Photographie sur étoffes de soie et de coton*, a. 6, n. 6, 9.2.1856, p. 23 (nel primo dei due articoli descrive l'apparecchio per la visione tridimensionale ideato dall'abate Federico Maria Zinelli); *Iconographie acoustique*, a. 7, n. 20, 16.5.1857, p. 79 (vi riferisce dei propri esperimenti per fotografare le immagini di Chadni); *Dessin sur verre dépoli. Pour la multiplication par les procédés photographique*, a. 7 n. 4, 24.1.1857, p. 15; e infine la mesta notizia della morte di Giuseppe Beniamino Coen e Malacarne, a. 7, n. 19, 9.5.1857, p. 74. Nel 1856, come partecipante all'esposizione di Bruxelles, furono ricordate le sue opere, in quanto vincitore di uno dei premi.

⁸⁵ A proposito del testo di Venanzio Giuseppe Sella, *La Lumière* dice quanto segue: «On sait que beaucoup d'ouvrages concernant la photographie ont été publiés en France, en Angleterre, en Amérique, en Allemagne, mais on ne possédait jusqu'à ce jour aucune œuvre de ce genre écrite en italien. Cette lacune vient d'être comblée très-heureusement par un savant, M. G. Sella, de Turin, qui, sous le titre de PORTEFEUILLE DU PHOTOGRAPHE, a doté le public d'un livre excellent et très-élégamment écrit dans la belle langue italienne. En parcourant cet ouvrage, on remarque que l'auteur, tout en indiquant les meilleurs méthodes pour pratiquer les divers procédés connus pour le verre, le papier et la plaque, a cependant fait la plus large part à la photographie sur albumine, qui est généralement adoptée et habilement pratiquée par ses compatriotes». A.T.L., *Plico del fotografo per Giuseppe Sella*, in *La Lumière*, a. 6, n. 49, 6.12.1856, p. 191. Va notato che nelle biblioteche veneziane non sono reperibili i due manuali italiani citati, né alcuna delle più importanti riviste straniere che allora si pubblicavano: indizio anche questo - se non prova - di una limitata penetrazione di tali pubblicazioni in città.

⁸⁶ D. van Monckhoven, *Traité général...*, cit., p. 192. Dice ancora Monckhoven: «Nous ferons ici une observation importante. Il est toujours préférable de faire suivre immédiatement la sensibilisation, l'exposition à la chambre noire et le développement; s'il s'écoule trop de temps entre ces opérations, l'image paraît moins vite et est sujette à se tacher, et bien souvent le nitrate d'argent libre se concentrant par l'évaporation dissout la couche iodurée. Il se forme alors une cristallisation sur l'épreuve, et pendant la réduction ces parties restent très-transparentes». Ivi, p. 192.

Come ho già detto, questi procedimenti consentivano di predisporre il supporto negativo con anticipo, di recarsi sul posto per la ripresa, e di ritornare poi in studio per il successivo sviluppo e stampa del positivo. Nel caso specifico inoltre, la loro relativa minore sensibilità rispetto al collodio era ininfluente dal momento che qualche minuto in più di esposizione non avrebbe comportato problemi di nessun tipo. Il procedimento all'albumina inoltre richiedeva sì abilità ed attenzione, ma nelle mani di un fotografo esperto e accurato quale era il nostro, dava risultati di ottimo livello, ed era ben noto al Perini che lo praticava ormai da tempo. Come infatti riferisce Ernest Lacan, il negativo su lastra albuminata veniva usato in Italia, oltre che dai fiorentini fratelli Alinari e, a Venezia, da Domenico Bresolin⁸⁷ e August Jakob Lorent⁸⁸, anche dal Perini. Analoga considerazione esprime Thomas Sutton nella recensione alla Exposition Photographique di Bruxelles del 1856, che dice:

The Italian Photographers make a highly creditable display of first class works, generally of large size, and by the albumen process. Collodion has not yet found many disciples in Italy⁸⁹.

Sappiamo anche che all'esposizione della London Photographic Society del 1855, la produzione di Perini era costituita prevalentemente da fotografie realizzate con il procedimento all'albumina oltre che da qualche esemplare su *papier ciré*⁹⁰; e va ricordato che le riprese avvennero in esterni, nel cortile dell'Accademia, in condizioni di illuminazione favorevoli. Infine, Giovanni Jankovich, nel breve ricordo che dedicò al fotografo nelle pagine del quotidiano "Il Tempo" nell'agosto del 1879, in occasione della morte, afferma «Tecnicamente, a lui deve in Italia la preparazione della carta alluminata ed il rapido suo estendersi nella pratica della fotografia»⁹¹.

Concludendo, e riallacciandomi alle considerazioni sopra esposte, credo che Perini abbia usato uno stesso procedimento negativo per ambedue i disegni: e più probabilmente la lastra albuminata che il *papier ciré*, seppure i dubbi rimangono. Se davvero la sua scelta è stata diversa, essa rimane poco spiegabile.

UNA FOTOGRAFIA "IMPOSSIBILE" ?

Posto comunque che le riprese del secondo dei due disegni, quello appartenente al *Libretto degli schizzi*, siano avvenute con il collodio, rimane però inspiegato il motivo per cui il fotografo avrebbe scelto di usare due diversi procedimenti a fronte di due oggetti, diversi sì, ma analoghi tra loro. Tanto più ciò appare inspiegabile, se si considerano altri aspetti della questione.

Nel testo pubblicato sul *Deutsches Kunstblatt* del novembre 1855, Johann David Passavant affermava che, essendo il disegno con *Apollo e Marsia* tracciato su carta rossiccia, non era possibile ottenerne una fotografia perchè, essendo il rosso un colore poco attinico, la stampa positiva ne sarebbe risultata uniformemente scura, talché ben poco il disegno sarebbe stato leggibile. Per parte sua, nella lettera del maggio 1857 alla Luogotenenza veneziana, Selvatico sostiene che la fotografia, tecnicamente impossibile da realizzarsi prima di allora (nel 1856 o 1855) fu allora possibile grazie ai miglioramenti nel frattempo intervenuti nella pratica fotografica.

Il disegno dell'*Apollo e Marsia* è realizzato a punta di metallo, con tocchi di biacca e inchiostro grigio-nero, su un leggero cartoncino il cui fondo è preparato ad acquerello di color rosa salmone, un colore che certo presentava qualche resistenza all'impressione rispetto ad un tradizionale supporto chiaro, a causa della sua componente inattinica, ma probabilmente non tanto da non potersi dichiarare impossibile da fotografare. Secondo quanto afferma l'autorevole testo del Monckhoven, tale difficoltà era meno evidente nei negativi al collodio rispetto ai negativi su carta, essendo i primi più ricettivi alle luci poco attiniche grazie allo jodio che entrava nella preparazione. Erano quindi i più adatti per

⁸⁷ Contemporaneamente alla tecnica del negativo su lastra albuminata, Domenico Bresolin continuava ad usare, ancora nel 1858, la calotipia. Ce ne informa Napoleone Pietrucci nella pagina a lui dedicata del suo testo *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Tipografia Bianchi, 1858, p. 46: «Il Bresolin stabilitosi ora in Venezia da' mano a' pennelli quando l'opulenza stendi la destra all'ingegno, esercitandosi più di sovente in lavori talbotipici e fotografici, ben persuaso che se l'arte è un'imitazione della natura, la natura è il vero modello dell'arte». Ivi. La distinzione che Pietrucci fa tra "lavori talbotipici" e "lavori fotografici" può forse avere riguardo proprio alle due diverse tecniche allora usate da Bresolin.

⁸⁸ E. Lacan, *Exposition Universelle. Photographie*, 6^{me} article, in *La Lumière*, a. 5, n. 42, 20.10.1855, p. 165.

⁸⁹ *Photographic Notes*, November 1st, 1856, p. 215.

⁹⁰ R. Taylor, *Photographs Exhibited in Britain...*, cit. pp. 577-578.

⁹¹ G. Jankovich, *Cav. Antonio Perini*, in *Il Tempo*, a. XIX, n. 205, sabato 23 agosto 1879.

ottenere il maggior equilibrio allora possibile nella resa dei diversi colori dello spettro visibile⁹².

Rispetto a ciò, ne deriverebbe che Perini avrebbe dovuto operare in modo diametralmente opposto a quanto sembra aver fatto: avrebbe cioè dovuto usare il procedimento al collodio per la fotografia dell'*Apollo e Marsia*, in considerazione della colorazione rosata della carta, mentre avrebbe potuto servirsi del più tradizionale negativo su carta per il secondo dei due disegni che non presentava particolari problemi di ripresa⁹³.

In assenza di dati precisi non si può che rimanere nell'ambito delle ipotesi probabili, e non si può non ricordare quanto afferma André Gunther, e cioè che a quell'epoca i parametri di riferimento nella ripresa erano molti; tra di essi la dimensione e la variabilità del colore del supporto negativo, la qualità della carta, il tipo di incollaggio, i prodotti chimici usati, la durata dell'esposizione: aspetti questi che non sono desumibili in modo sicuro dall'esame della manualistica, e che potevano interferire molto sul risultato finale⁹⁴.

ERA EFFETTIVAMENTE MIGLIORATA LA TECNICA FOTOGRAFICA TRA IL 1856 E IL MARZO 1857 ?

Mi pare che i problemi di tipo tecnico accampati da Selvatico per giustificare di fronte alla Luogotenenza la fotografia per lungo tempo non realizzata, debbano essere accettati solo con cautela, se si considera che già nel decennio precedente il dagherrotipo si era cimentato nella ripresa di dipinti; che parecchi fotografi operavano in quegli anni nell'ambito della riproduzione di opere d'arte; che i disegni e le incisioni, proprio grazie alla loro maneggevolezza e dimensione spesso contenuta, potevano essere facilmente esposti in una favorevole situazione di illuminazione per essere fotografati; e che, per la traduzione cromatica, esistevano alcune possibilità di intervenire per ottenere risultati accettabili. E' certo vero che gli anni '50 dell'Ottocento sono un periodo di grande mobilità nelle ricerche di settore; le proposte e i ritrovati si succedevano a ritmo molto sostenuto e le riviste dell'epoca proponevano continue innovazioni tutte dirette, in un modo o in un altro, a semplificare le operazioni, a renderle più sicure, ad abbreviare l'esposizione: in sostanza ad ottenere risultati migliori e più agevoli dal punto di vista pratico. Ma non sembrano esservi state tra il 1856 e il marzo 1857 novità davvero sostanziali, tali comunque da supportare decisamente l'affermazione del Marchese.

L'Archivio della Galleria degli Uffizi conserva un fascicolo riservato al dipinto e al disegno dell'*Apollo e Marsia*⁹⁵ che contiene una rassegna stampa e una nota manoscritta che fa il punto sulla

⁹² Dice peraltro Monckhoven che «Les recherches de divers savants distingués on prouvé [...] que l'iodure et le bromur argent son insensibles (pendant un temps très court d'exposition) aux rayon rouges, orangés et jaunes du spectre. Pourtant on a pu observer que ces couleurs viennent parfois très-bien dans la reproduction de ces couleurs en nature, cela provient, de ce que ces couleurs, extrêmement brillantes, renvoient une quantité enorme de lumière blanche, et ensuite de ce qu'elle sont rarement pures. [...] D'ailleurs le brome favorise singulièrement la présence de cette reproduction, car pour peu que le jaune soit mêlé à du bleu, son action est déjà sensible. D. van Monckhoven, *Traité général...*, cit., p. 163.

⁹³ Il problema della resa cromatica era uno dei più sentiti a quell'epoca e la manualistica si soffermava frequentemente sulla resa dei colori, trattandosi di un tema molto importante per la buona riuscita di una fotografia, e un problema che i fotografi si trovavano spesso ad affrontare. Le soluzioni proposte erano varie. A parte il consiglio di preferire il collodio rispetto agli altri procedimenti, si poteva interporre un filtro leggermente colorato tra l'obiettivo e il soggetto, tale da influire sull'attinicità, o procedere ad una leggera sovraesposizione in modo da innescare un processo di inversione nei toni chiari e consentire nel contempo che i toni inattinici agissero. Questi suggerimenti avrebbero comunque dovuto contemperarsi con l'abilità del singolo operatore che doveva essere in grado di valutare precisamente la situazione specifica e scegliere tra i metodi proposti quello più adatto: tante erano le variazioni ambientali per ogni singolo scatto, ognuna delle quali incideva molto sul risultato finale. «*Toutes les fois qu'un objet à reproduire offrira des couleurs très-opposées en action chimique, comme le rouge et le violet, on fera bien de prolonger la pose à la chambre noire et de se servir du procédé sur verre collodionné, qui est le plus propre à ce genre de reproductions; si la couleur générale de la vue est jaunâtre, on interposera une glace faiblement colorée en bleu entre l'objectif et l'objet*». Monckhoven, *Traité général...*, cit. p. 36. Il corsivo è nell'originale. Si veda al riguardo la trattazione della complessa questione che fa Monckhoven, *Traité général...*, cit., pp. 31-37. L'autore tra l'altro afferma: «*Mais hâtons-nous d'ajouter que la photographie possède aujourd'hui des méthodes à l'aide desquelles on peut vaincre ces difficultés. Qui n'as vu ces admirables reproductions de fleurs et de plantes de quelques amateur anglais et français? C'est donc là une preuve suffisante que l'opérateur peut à son gré rendre dans toute leur harmonie les tons d'un paysage ou d'un tableau. Il est vrai cependant que certaines reproductions, comme celle du spectre, sont complètement impossibles, et il en sera ainsi chaque fois que les couleurs seront pures*», cit., p. 34.

⁹⁴ A. Gunther, *La conquête de l'instantané...*, cit., pp. 199-200.

⁹⁵ Cfr. Archivio Galleria degli Uffizi, filza LXXXII, parte I, ins. 55.

questione. La nota, al punto 3., descrive sinteticamente la fotografia, di cui si conserva una copia, con queste parole:

La tinta della carta ha prodotto in fotografia un tono sì forte che i delicati tratti grigiastri della punta d'argento ne sono quasi del tutto assorbiti, e non compariscono che nelle indicazioni del paese.

Tale descrizione, seppure mette in luce le difficoltà allora esistenti sul piano della ripresa, documenta che la fotografia - nei suoi tratti fondamentali - era chiaramente leggibile. Ambedue gli esemplari che oggi ci rimangono - quello presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, e questo presso l'archivio degli Uffici sono alquanto diversi rispetto a questa descrizione: il «tono sì forte» non è più leggibile, mentre si legge, seppure non in alcuni dettagli, l'immagine del disegno.

Dopo la pubblicazione del procedimento al collodio (1851) fu necessario aspettare più di un ventennio perché il negativo su gelatina iniziasse a diffondersi nella pratica fotografica, e un ulteriore ventennio perché iniziassero a diffondersi le prime emulsioni ortocromatiche. Ciò che cambiò in quell'anno si concretizzò sostanzialmente in varianti: certo significative e in parte efficaci, ma non tanto da influire in modo davvero risolutivo nel caso in esame.

Perché allora Selvatico fece tale affermazione? Per una questione di opportunità all'interno dei suoi rapporti con la Luogotenenza veneziana? Perché giustificabilmente non a conoscenza del cammino compiuto negli ultimi anni dalla tecnica fotografica? E alla luce di quanto detto, che valore dare alle affermazioni di Moore e Batté sull'incapacità professionale del fotografo veneziano che Selvatico avrebbe interpellato e sul presunto intervento diretto da parte di Eastlake? In sostanza: se il destinatario della nota di Selvatico sopra citata presente a Padova fu davvero Joseph Daniel Böhm, è davvero ipotizzabile che Domenico Bresolin non sia stato in grado di fotografare il disegno dell'*Apollo e Marsia*?

Pittore paesista formatosi presso l'Accademia veneziana, Bresolin è unanimemente accettato come uno dei padri fondatori della fotografia veneziana, autore di moltissime riprese di alta qualità tecnica ed estetica, conosciuto ed apprezzato da Selvatico che lo definisce come «il migliore dei nostri fotografi», già socio d'arte dell'Accademia di Belle Arti fin dal 1850 anche per i suoi meriti in campo fotografico, e quindi ben introdotto da tempo in quell'ambiente. Egli appare la persona alla quale «necessariamente» avrebbe potuto riferirsi per realizzare delle riprese presso le Gallerie, e in grado di fornire ogni garanzia di riuscita. Come spiegarne allora le affermazioni?

Una delle risposte, peraltro indiretta, potrebbe trovarsi proprio nel percorso professionale di Bresolin che in quegli anni pare ormai dedicarsi, in forma sempre più esclusiva, alla sua attività di pittore, attività che lo impegnò in modo esclusivo soprattutto a partire dal 1864 quando assunse la cattedra di Paesaggio presso l'Accademia⁹⁶. Se così è, Selvatico avrebbe allora adottato una forma inoppugnabile per giustificare con la Luogotenenza veneziana una reticenza e delle lungaggini che diversamente sarebbero state difficilmente spiegabili, tanto più ora, di fronte ad un ordine pervenuto dall'alto e alle fotografie di Perini: scelta umanamente comprensibile ma solo in parte in grado di giustificare la

⁹⁶ Va rilevato che la produzione fotografica più nota di Domenico Bresolin è circoscrivibile sostanzialmente agli anni '50 dell'Ottocento, e probabilmente alla prima metà di quel decennio. Dopo di allora, egli pare essersi dedicato sempre più esclusivamente alla pittura, e dal 1864 soprattutto, alla sua attività docente. Sono tuttavia emerse nel corso della ricerca tre fotografie databili ad un periodo successivo, che spingono a riconsiderare la sua attività di fotografo. Su Domenico Bresolin, oltre alla bibliografia citata a nota 38, cfr. il testo già citato di Nicola Pietrucci, *Biografie di artisti padovani*, cit., pp. 45-46; I. Zannier, *Domenico Bresolin, un maestro del XIX secolo*, in *Fotologia*, n. 10, 1989, pp. 23-31; B. von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller-Procopovici (a cura di), *Italien sehen und sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento*, Heidelberg, Braus, 1994; R. Ritter, *Venedig in frühen Photographien von Domenico Bresolin "pittore fotografo"*, Sammlung Siegert, catalogo della mostra, Monaco-Heidelberg, Bayerische Staatsgemäldessammlungen Schach-Galerie, Edition Braus, 1996; Id., *Sulle tracce del pittore-fotografo Domenico Bresolin*, in N. Stringa (a cura di), *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006; A.M. Bovo, *Domenico Bresolin "Pittore paesista e fotografo"*, tesi di laurea Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Manlio Brusatin, a.a. 1996-1997; T. Serena, *La Venise de Piot...*, cit. Per l'attività padovana di Bresolin cfr. anche G. Vanzella, *Padova. I fotografi e la fotografia nell'Ottocento*, Padova, Gruppo Carraro 1997; C. Dal Pino, *Pittura e fotografia degli esordi: storia di una relazione complicata. Il caso esemplare di Domenico Bresolin*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, 2010.

situazione.

MORRIS MOORE E LA FOTOGRAFIA.

Un aspetto su cui vale la pena di soffermare l'attenzione è l'accanimento di Moore nel cercare una fotografia di quel disegno senza contentarsi di una qualsiasi riproduzione manuale. Quando Selvatico nel 1856 fece copiare l'*Apollo e Marsia* da un alunno dell'Accademia, egli non si ritenne soddisfatto: l'attestazione della Presidenza che si trattava di copia in facsimile non gli fu sufficiente.

Si può vedere in questo atteggiamento l'espressione di un'idea, di un convincimento ormai diffuso a quell'epoca, e cioè che una riproduzione manuale per quanto precisa fosse, non poteva rivaleggiare quanto a verità documentaria con la fotografia dal momento che questa consisteva in un procedimento meccanico e automatico, che escludeva ogni intervento manuale, e quindi la discrezionalità dell'operatore. L'automaticità della fotografia, proprio in quanto scrittura fatta con un agente della natura - la luce - era garanzia di verità; il disegno fatto dal sole costituiva di per sé uno specchio della realtà che non poteva che essere vero, consegnando la fotografia allo statuto di vero e proprio "certificato" del reale⁹⁷.

Il concetto di verità era ormai da molto tempo legato al concetto di natura con un legame indissolubile. Fin dal Rinascimento la verità non era più identificabile con un'idea ultraterrena e ultrasensibile, ma si fondava sempre più sul mondo tangibile attorno a noi. Tanto più un produttore di immagini era capace di riprodurre la natura quanto più egli si ispirava ad essa, e si dotava di strumenti di misurazione tali che consentissero di realizzare - umanamente - un quasi divino processo di creazione.

La fotografia nacque e si propose come culmine di un processo di "ri-creazione" del mondo che l'uomo (europeo) ormai si poneva come obiettivo fondamentale. E tanto più essa venne considerata lo strumento elettivo, in quanto la luce (divina) e la filosofia naturale (chimica e fisica) erano gli agenti principali di un qualcosa che del mondo esterno non tralasciava nulla.

Venanzio Giuseppe Sella sottotitolava il suo libro *Plico del fotografo*, "ovvero Arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopra vetro, carta, metallo, ecc. col mezzo dell'azione della luce". In premessa, dopo aver rilevato l'utilità che la fotografia poteva avere per i pittori, abili o meno che fossero, egli affermava che

«ora l'uomo può, quasi senza fatica, ottenere risultati molto più perfetti, può in sua vece far lavorare la luce stessa in questa delicata operazione di delineare una permanente immagine degli oggetti fuggacemente dipinti nella camera oscura; e la luce obbediente opera con una fedeltà, con una maestria inconcepibile⁹⁸.

Affermazioni come questa erano ormai diventate luogo comune, e costituiscono un segnale della loro ampia diffusione e accoglimento, quasi in forma acritica, e quasi archetipa.

Che questa idea fosse cosciente o inconscia, essa era ben chiara e sempre presente ai fotografi, soprattutto ai pionieri del mezzo fotografico. E Moore, pur non fotografo di professione, mostrò di accogliere pienamente le potenzialità che il nuovo mezzo sempre più rendeva evidenti alla società e al suo senso del vivere. Proprio l'impegno di una vita dedicata ad un obiettivo per lui di alto valore ideale - la divulgazione del suo "Raffaello", ma anche la diffusione della conoscenza *tout-court* - rende più evidente il significato che la fotografia aveva ormai assunto a quell'epoca: e cioè quello di documento e testimonianza inoppugnabile, di prova, di "impronta" di una realtà che poteva essere anche molto variegata, ma che la fotografia avrebbe saputo certificare oltre ogni dubbio. In ambito artistico ciò significava la disponibilità di uno strumento importantissimo che consentiva l'adozione di criteri di studio prima imperfetti, o comunque diversi e ormai inadatti rispetto ad esigenze sempre più diffuse.

La fiducia di Moore verso il nostro *medium* è rilevabile non solo nel suo accanimento nella ricerca di una fotografia del disegno veneziano, ma anche nell'essersi ben presto dotato di un dagherrotipo del

⁹⁷ Questo concetto è ampiamente documentato e accettato in letteratura da un'amplissima bibliografia che non torna utile dettagliare in questa sede. Ricordo solo tre titoli che ho trovato particolarmente significativi, e che esaminano la questione sotto punti di vista diversi: storico, semiologico e filosofico: A. Rouillé, *La Photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005; J.-M. Schaeffer, *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006; T. Serena, *The Words of the Photo Archive*, in C. Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2011, pp. 57-71.

⁹⁸ V. G. Sella, *Plico del fotografo...*, cit., p. 2.

proprio dipinto, dagherrotipo che portava spesso con sé in occasione di colloqui e incontri⁹⁹, e grazie al quale poteva giustificare le proprie idee e contrastare dubbi o letture secondo lui improprie del dipinto. Seppe cioè cogliere con tempestività tutte le possibilità che il nuovo mezzo offriva: non solo per il suo valore di documento “inoppugnabile”, ma anche come strumento di confronto e analisi per l’esercizio della *connoisseurship*, attività che molti altri studiosi, soprattutto nei decenni successivi, praticarono.

Tale atteggiamento è meglio evidente in relazione alla fotografia del disegno appartenente al *Libretto degli schizzi* piuttosto che a quella dell’*Apollo e Marsia*. Quest’ultimo infatti era poco noto¹⁰⁰, e prima di allora non era stato riprodotto in edizioni significative. Ricordo che Selvatico affermò di conoscerne solo un’incisione, e nemmeno buona. Il desiderio di averne una riproduzione realizzata con un mezzo tecnicamente aggiornato poteva quindi essere del tutto comprensibile. Il *Giovane nudo...* invece, in virtù della paternità illustre che gli era assegnata, era già stato considerato in alcuni scritti e pubblicato alcune volte¹⁰¹. Per le sue necessità Moore avrebbe quindi potuto senza eccessiva difficoltà procurarsi una delle incisioni che lo raffiguravano. Nonostante ciò, anche di questo egli volle ottenere una fotografia come documento inoppugnabile a completamento di una catena attributiva che vedeva legati tra loro il *Libretto* e l’*Apollo e Marsia* in cui la figura del dio riprendeva in modo eclatante il *Giovane nudo...* e il dipinto di sua proprietà.

Il testo della lettera con cui il Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione concesse a Moore l’autorizzazione a realizzare la fotografia desiderata, offre anche un ulteriore interessante elemento di riflessione, e mostra come anche negli ambienti governativi viennesi vi fosse una chiara percezione delle potenzialità e valenza del mezzo fotografico. Nella motivazione dell’autorizzazione, si affermava che «l’originale non perde nulla in valore di fronte all’esistenza di una copia fedele, anzi una fotografia può dare un contributo positivo all’Accademia di Venezia»¹⁰² ponendo implicitamente il tema dell’uso della fotografia come strumento di divulgazione del sapere, dell’«l’importanza della tecnica e quindi del momento della ricezione»¹⁰³ negli atti comunicativi, e infine della perdita dell’“aura” che solo molto tempo dopo Walter Benjamin avrebbe discusso nella sua famosa opera sulla riproducibilità tecnica dell’opera d’arte¹⁰⁴.

UNA “VELATA” PROPOSTA DI SELVATICO.

Resta infine da considerare un ultimo aspetto, estremamente interessante, per affrontare il quale ritorno alla lettera di Selvatico alla Luogotenenza veneziana del maggio 1857. Dice il Marchese:

la Presidenza, la quale fungeva i miei obblighi durante la mia assenza, dovette permettere al detto Sig.^r Moore, non solo di estrarre la fotografia del ricordato disegno, ma di cavarne altre da altri e di ritenere per se le negative; di guisa che il rammentato inglese è ora libero di riprodurre quanti più esemplari brama da tal negativa, ed anche di smerciarli. - Promise invero di non far mercato di codesta troppo benevola concessione del Ministero, ma pare che a simile promessa

⁹⁹ Il dagherrotipo è stato pubblicato una ventina d’anni fa da Anthony Hamber, e si trovava allora in collezione Jacobson in Gran Bretagna. Cfr. *A higher branch of the art...*, cit., pp. 232- 233, ill. 150. Fu realizzato da William Kilburn, fotografo attivo tra il 1846 e il 1862 ca., per il quale cfr. D.R. Wood, *The daguerreotype in England; some primary material relating to Beard’s Lawsuits*, in *History of Photography*, vol. 3, n. 4, 1979, pp. 305-309; D. Wooters, *Daguerreotype portraits by William E. Kilburn*, in *Image*, vol. 33, 1990, nn. 1-2, pp. 21-29; M. Haworth-Booth, *Photography: an independent art. Photographs from the Victoria and Albert Museum 1839-1996*, London, V&A Publications 1997, p. 23.

¹⁰⁰ La bibliografia relativa al disegno segnalata da Sylvia Ferino Pagden, precedente alla data di realizzazione della fotografia da parte di Perini, elenca solo il catalogo predisposto da Pietro Selvatico nel 1854, e uno scritto dello stesso Moore, *Pubblicazione del disegno di Apollo e Marsia*, in *Morning Advertiser*, 27 agosto 1855. Cfr. S. Ferino Pagden, *Disegni umbri*, cit., p. 142. Ad essa, sono naturalmente da aggiunte le pubblicazioni qui segnalate.

¹⁰¹ S. Ferino Pagden, *Disegni umbri*, cit., p. 45. Come già indicato a nota 25, il disegno era stato pubblicato da L. Celotti, *Disegni originali di Raffaello...*, cit. tav. XXVII e F. Zanotto, *Trenta disegni di Raffaello...*, cit., tav. XXVII, II^a ed. Venezia, G. Brizeghel, 1860.

¹⁰² Ho citato dalla traduzione di Francesca Marino del testo originale in tedesco per cui cfr. doc. A.1.

¹⁰³ C. Cases, *Prefazione* in W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966, (1991 2^a), p. 12.

¹⁰⁴ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, pubblicato in *Zeitschrift für Sozialforschung*, Parigi, 1936, trad. italiana *L’opera d’arte...*, cit.

non s'attenesse, perché giorni sono vidi il disegno sulle vetrine del negozio Antonelli sotto le Procuratie, probabilmente a scopo di vendita. Lo che non mi pare invero decorosissimo per l'Accademia. [...]

Se tutto ciò si fosse fatto a decoro e a vantaggio dell'Accademia, stimerei proficui anche tali disagi. Ed invero a me piacerebbe che lo Stabilimento medesimo diventasse editore di fotografie tratte dai migliori fra suoi disegni originali, fotografie che mettendo in pubblico codesti preziosi monumenti, potrebbero giovare agli artisti, e servire a comporre un album da regalarsi a cospicui personaggi. - Ma sopporsi a questo per essere inutilmente graditi ai forestieri, non mi pare né doveroso, né opportuno.

Mi pare di individuare in questo brano, in forma nemmeno troppo velata, la proposta che l'Accademia si facesse editrice di fotografie delle proprie opere: un'idea innovativa nell'ambiente veneziano, che avrebbe potuto portare qualche utilità all'istituzione, magari anche economica, e servire ad arginare l'ingresso dei fotografi nelle sale accademiche.

A quell'epoca, non mancavano certo esempi di edizioni fotografiche di assoluto rilievo a cui Selvatico avrebbe potuto ispirarsi; alcune di esse erano state già acquistate dall'Accademia su sua iniziativa. Se ne trova l'elenco in un documento datato 10 luglio 1857 che contiene l'*Elenco delle Opere e Stampe acquistate dall'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia dall'anno 1850 a tutt'oggi per uso delle varie Scuole*¹⁰⁵. Tra i titoli vi sono la *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi*, pubblicata da Benjamin Delessert (1853-1855), il *Recueil: œuvres d'Albert Dürer* (1854-1857), e il testo di Philibert Joseph Girault de Pragey, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra* (1853)¹⁰⁶, ambedue questi ultimi con fotografie dei fratelli Bisson. Tali opere, tutt'ora presenti nella sezione storica della biblioteca accademica, offrono esempi importanti e pregiati di collezioni e raccolte di opere d'arte pubblicate con la fotografia alle quali Selvatico poteva facilmente ispirarsi per la sua proposta alla Luogotenenza.

Alcuni importanti musei stranieri avevano peraltro già avviato un servizio di riproduzione delle proprie raccolte. Nel 1853 il British Museum allestì uno studio fotografico al proprio interno e ne affidò la gestione a Roger Fenton¹⁰⁷. Il South Kensington Museum vi aveva provveduto già nel 1852, e nel 1859 intraprese anche la vendita di fotografie, calchi e repliche degli oggetti esposti, raggiungendo vendite molto significative. Dice Anthony Hamber:

demand was so great that it was impossible to print enough photographs. Between 3rd October 1859 and 1st March 1860 13,455 prints requests were received from the public and 2,315 from institutions¹⁰⁸.

Nel 1858 Charles Thurston Thompson (1816-1868) fu nominato fotografo ufficiale delle collezioni reali inglesi e riuscì a fotografare i grandi cartoni di Raffaello allora ospitati ad Hampton Court, e lo stesso soggetto fu fotografato anche dallo studio di Caldesi e Montechi.

Quanto alla Francia, nel 1851, Francis Wey sollecitò il Louvre a raccogliere ed esporre una collezione di fotografie di opere non presenti nelle proprie collezioni, analogamente a quanto altri musei

¹⁰⁵ Il documento è conservato all'Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Province venete, b. 959, fasc. XXXVII. 7/9, ed è stato pubblicato da Alexander Auf del Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini Editore, 2013., pp. 281-288.

¹⁰⁶ Queste le indicazioni bibliografiche complete dei tre testi: Benjamin Delessert, *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, Paris-Londres, Chez Goupil et C^{ie} - D. Colnaghi et C^{ie}, 1853-1855, Louis Auguste Bisson e Auguste-Rosalie Bisson, *Recueil: œuvres d'Albert Dürer. Photographies par Bisson*, Paris - Londres, Clément Éditeur - P. et D. Colnaghi et C^e, 1854-1857; Philibert Joseph Girault de Pragey [Louis-Auguste Bisson, Auguste-Rosalie Bisson], *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIII^e siècle reproduits en photographie par M.M. Bisson frères*, Paris, Gide & Baudry, 1853.

¹⁰⁷ A. Hamber, *The origin of photography at the British Museum, 1839-1860*, in *History of Photography*, vol. 14, no. 4, October-December 1990, pp. 309-325, e Id., "A higher branch of the art" ..., cit., pp. 363-392. Il rapporto tra il British Museum e Roger Fenton si protrasse fino al 1858, quando i Trustees del Museo decisero di interromperlo. Nonostante la sua breve durata, fu comunque un esempio precoce e significativo dello stretto legame che la fotografia stabilì con i luoghi espositivi.

¹⁰⁸ C. Date, A. Hamber, *Photography of the Visual Art, 1839-1880*, Part II, in *Visual Resources*, vol. 6, n. 1 (1989-1990), p. 31.

facevano con i calchi di rilievi e sculture¹⁰⁹; e nel 1856 Édouard Baldus aveva già eseguito una grande quantità di fotografie nel Museo (1200!) su commissione ministeriale¹¹⁰, e fin dai primi anni cinquanta al Louvre operava anche Charles Marville¹¹¹.

Questi esempi non esauriscono certo la panoramica sul rapporto delle principali istituzioni museali europee con la fotografia; costituiscono però un segnale che indica come a quell'epoca fosse ormai significativamente diffuso nei fruitori l'interesse verso questo tipo di riproduzioni, e come alcune importanti istituzioni vi si stessero adeguando.

Nel tempo, il ricorso alla fotografia da parte dei luoghi d'arte si espresse con modalità variegata. Nel 1885 Adolphe Braun stipulò una convenzione con l'Administration des Beaux-Arts per l'apertura al Louvre di un atelier di riproduzione delle opere e rivendita al pubblico. L'accordo prevedeva un impegno alquanto gravoso per il fotografo che si impegnò a riprodurre circa 7000 opere, delle quali soltanto poco più di un migliaio si supposeva avrebbero trovato facile smercio presso i visitatori del museo. L'obiettivo dell'amministrazione era naturalmente di dotarsi di un ricco archivio fotografico¹¹², esigenza, a quell'epoca, ormai molto sentita e diffusa. E a Venezia, nel 1895 la Scuola grande di San Rocco sottoscrisse con il fotografo Domenico Anderson un contratto di esclusiva che ebbe vita lunghissima, più di un sessantennio, e fu rescisso solo con la chiusura nel 1963 dell'attività dello studio fotografico romano.

La "velata" proposta - se tale era - non venne raccolta, e non risulta che Selvatico l'abbia ulteriormente avanzata. Quello che è certo è che, se essa fosse stata coltivata, avrebbe costituito un'iniziativa anticipatrice di quanto poi sarebbe successo quaranta o cinquant'anni dopo: tanto tempo dovette passare prima che i più importanti musei veneziani si dotassero di una raccolta fotografica delle proprie opere e ne mettessero le copie a disposizione dei visitatori.

EPILOGO.

L'infessato lavoro di Moore¹¹³ produsse risultati importanti anche se controversi, e la sua ipotesi attributiva, se trovava oppositori, trovò anche molti sostenitori¹¹⁴, tanto da rendere il dipinto appetibile

¹⁰⁹ M. Mahard, *Berenson War Right! Why We Maintain Large Collections of Historical Photographs*, in *Art Documentation, Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 27, n.1, spring 2003, p. 10.

¹¹⁰ «Quelle admirable collection, par exemple, au point de vue de l'art, que celle commencée par la sage et prévoyante initiative de M. le ministre d'Etat, et dont l'exécution a été confiée a M. Baldus! Elle compte déjà 1,200 clichés, réduits au dixième des modèles originaux. Tout le nouveau Louvre y figure, depuis la feuille d'acanthé de chapiteaux, la guirlande suspendue au frises, jusqu'aux grandes figures des frontons. Chaque détail de cette architecture féérique a été reproduit séparément; des vue d'ensemble, qui donnent une idée exacte de l'aspect général du monument, complètent cette monographie gigantesque, qui fait comprendre les richesses infinies de composition et de travail accumulées sur ces murs éblouissants, et qui resteront comme la merveille de ce siècle si fécond en prodiges. Quel intérêt, que d'enseignements ne trouverait-on pas encore dans un ouvrage de ce genre, qui réunirait les différents types d'architecture, en reproduisant les monument qui caractérisent les diverses transformations de cet art dans tous les pays!». E. Lacan, *Esquisses photographiques...*, cit., p. 210.

¹¹¹ D. de Font-Réaulx, J. Bolloch, *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, Paris, Musée d'Orsay, 2006, pp. 11-12.

¹¹² Léon Vidal, *La photographie au Musée du Louvre*, in *Le Moniteur de la photographie*, n. 23, 1.12.1885, pp. 178-179.

¹¹³ Nella sua strenua difesa della paternità raffaellesca del dipinto, che non voleva macchiata da benché minima taccia, Moore entrò in contatto anche con Luigi Bardi, che nel 1858 aveva pubblicato tre serie di fotografie dei disegni di Raffaello e di altri maestri della pittura, eseguite dai fratelli Alinari a Vienna, agli Uffizi e all'Accademia di Belle Arti di Venezia, a seguito dell'incarico ricevuto dal principe Albert d'Inghilterra. Le fotografie apparvero in edizione inglese, francese e italiana. Tra di esse vi era anche quella dell'*Apollo e Marsia* (serie seconda, n. 80) che, pur attribuita a Raffaello, il Bardi annotava essere da alcuni assegnata al Mantegna. Nella mente di Moore, questa annotazione rischiava di minacciare le certezze che egli stava faticosamente componendo, e imponendo, al mondo degli studi artistici. A quanto afferma Haskell, ne chiese conto all'editore, ottenendone una risposta di verità non accertata, ma molto plausibile considerati gli obiettivi del progetto, e cioè che lo stesso principe aveva richiesto la presenza di quella iscrizione dubitativa. Cfr. F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 239-241.

¹¹⁴ R. v. Eitelberger, cita i nomi di Henri Delaborde, Étienne-Jean Delécluze, François-Anatole Gruyer, Prosper Mérimée, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Gustave Ricard, Henri de Triqueti. Per parte sua Haskell nomina Johann Friedrich Overbeck, Peter v. Cornelius, Hippolyte Flandrin, Eugène Müntz, Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle. Nel suo testo del 1860, Moore elenca anche i nomi di coloro che asserivano l'autenticità del dipinto. Cfr. R. v. Eitelberger, *Rafael's „Apollo und Marsyas“...*, cit., p. 62 e F. Haskell, *Un*

ad alcuni musei dai quali ricevette offerte d'acquisto e ai quali propose la vendita. Ci riuscì alla fine proprio nella capitale che più entusiasticamente lo aveva accolto, e in perfetta concomitanza con il quarto centenario della nascita dell'artista celebrato nel 1883 in molte città¹¹⁵. Il dipinto fu infatti venduto al Louvre tra l'aprile e il maggio di quell'anno, e immediatamente dopo esposto nel Salon Carré. Come afferma Haskell «l'accostamento tra il dipinto originale e il confronto fotografico dei due disegni fu decisivo per la fortuna attributiva (e commerciale) dell'*Apollo e Marsia*».

Il recente acquisto, gli interventi di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni¹¹⁶ e, non certo ultima, una nuova coscienza nell'ambito degli studi artistici¹¹⁷, riportarono poi nuovamente la vicenda agli onori delle cronache: questa volta però, con opinioni che sempre più spesso accoglievano attribuzioni diverse da quella raffaellesca, e tendevano a ricondursi all'orbita del Perugino.

Come è noto, il rapporto di Moore con Venezia ebbe uno strascico nel 1860, quando l'inglese ottenne dal Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione che il suo dipinto fosse esposto all'Accademia di Belle Arti, accanto al disegno. Ciò avvenne, per la durata di dieci giorni, a partire dal 20 febbraio 1860, dopo che a Vienna esso aveva ottenuto analogo onore¹¹⁸. Fu lo stesso Moore a predisporre il testo della comunicazione che poi l'Accademia trasmise per la pubblicazione alla *Gazzetta Ufficiale di Venezia*¹¹⁹, allo scopo di informarne la cittadinanza. Per l'occasione egli decise che fosse applicata un taxa d'ingresso il cui ricavato volle devolvere a favore della Società Veneta di incoraggiamento per le

martire dell'attribuzionismo..., cit., p. 249; Cfr. *Apollo e Marsia...*, cit., pp. 9-10. Un articolo del 1864 apparso sul *Giornale del centenario di Dante Alighieri* (n. 22, 10.9.1864), dice che «i primi pittori di Roma hanno, con apposite dichiarazioni in iscritto, riconosciuto il Sanzio per autore». Cfr. *Ritratto di Dante fatto da Raffaello*, p. 177. L'articolo riguarda un ritratto di Dante di proprietà del Moore che egli ugualmente affermava essere di Raffaello.

¹¹⁵ In quell'occasione, ad Urbino furono organizzate parecchie iniziative celebrative, ed esposti i bozzetti del monumento che la città aveva deciso di dedicare al grande Pittore, i cui lavori furono poi affidati allo scultore Luigi Belli di Torino. Moltissime istituzioni italiane e straniere furono presenti, e molti furono i telegrammi di compiacimento da parte di personalità pubbliche e studiosi privati. Lo stesso Moore inviò un proprio telegramma, nel quale annunciava l'esposizione dell'*Apollo e Marsia* in Campidoglio, alla presenza dei Sovrani. Alle celebrazioni urbinati partecipò in persona il figlio di lui, Morris Moore jr. L'Accademia di Raffaello non mancò di ricordare con affetto il decisivo contributo dato da Moore sr. per l'acquisto, nel 1873, della casa del grande pittore. Cfr. Regia Accademia Raffaello, *Atti del IV centenario della nascita di Raffaello, XXVIII marzo MDCCCLXXXIII*, Urbino, Tipografia della Cappella, 1883, in particolare le pp. XXXIV-XXXV e 180. L'Accademia veneziana non inviò propri delegati, ma fu rappresentata alle manifestazioni dal cav. Giulio Vaccai, che a seguito di ciò, venne nominato Socio d'arte (18.11.1883). Dal Municipio di Urbino ricevette comunque il diploma e la medaglia coniate per l'occasione. Cfr. AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932). Atti 1883, b. 8 (590-729).

¹¹⁶ Cfr. F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., pp. 247-255. A questo proposito è interessante notare che, nel fondo Giovanni Morelli dell'Accademia di Belle Arti di Brera esistono alcune pubblicazioni che segnalano l'interesse dello studioso per la vicenda, e in particolare le seguenti: il già citato testo di Léon Batté; M. Moore, *H.R.H. Prince Albert and the Apollo and Marsyas by Raphael, to the public a statement with an appendix by Morris Moore*, seconde édition augmentée de la traduction Française de "A Statement", Paris, Imprimerie et Lithographie De Renou et Maulde, 1859; Id., *Raphael's Apollo and Marsyas. A European Scandal*, Edimburg, Alexander print, 1884 (1885 in copertina); Id., *Raphael's Apollo and Marsyas. A European Scandal*, Rome, Tipografia Tiberiana, 1885. Cfr. al riguardo G. Agosti, M. L. Negri, C. Solza, *Il fondo Morelli nella Biblioteca dell'Accademia di Brera*, in M. Panzeri e G. O. Bravi (a cura di), *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, atti del convegno (Bergamo, 1987), pp. 115-204; in particolare pp. 176 e 185.

¹¹⁷ «Sarebbe affrettato proclamare che il mistero sull'autore di questo quadro bello e poetico sia stato finalmente risolto. Parte della difficoltà ha per l'appunto a che fare con le sue straordinarie qualità. [...] L'*Apollo e Marsia* aveva molti degli elementi che i conoscitori della pittura italiana ricercavano dopo che il dogmatismo religioso di Rio e di Lord Lindsay aveva cominciato a perdere seguaci per essere gradualmente sostituito dal neopaganesimo di Walter Pater [...]. A favore di, o contro, queste idee preconcepite, le nuove tecnologie - la fotografia e le mostre rese possibili dai trasporti moderni - e i nuovi uomini - gli storici dell'arte - combatterono con vario esito. Queste idee preconcepite possono esse stesse essere ricostruite soltanto con difficoltà. Il caso di questo quadro è tipico proprio perché è eccezionale. Gli eccessi di Moore portarono alla luce argomenti che di solito vengono soppressi nelle discussioni». F. Haskell, *Un martire dell'attribuzionismo...*, cit., p. 257.

¹¹⁸ Il dipinto e le fotografie erano state esposte l'ultima quindicina del mese di gennaio 1860 nelle sale dell'Accademia di Belle Arti di Vienna. Cfr. R. v. Eitelberger, *Archäologische Notizen. Rafael's...*, cit., p. 53.

¹¹⁹ *Gazzetta Ufficiale di Venezia*, 18.2.1860, n. 40.

Belle Arti di Venezia, mentre ne erano esentati gli allievi dell'Accademia. Prima di lasciare la città diretto a Milano, ottenne anche che il nome di Benedetto Montagna che, pur scarsamente visibile, continuava ad apparire nel margine estremo del disegno, venisse cancellato¹²⁰. Il 19 marzo Alberto Andrea Tagliapietra procedette «con la più scrupolosa diligenza, ed in modo che non vi rimase alcuna traccia di quanto era scritto». Di fronte all' «invito»¹²¹ governativo, la Commissione di pittura e il Consiglio accademico non potevano che accondiscendere, e lo fecero adottando un verbale in cui difesero l'atteggiamento assunto dall'Istituzione rispetto alla vicenda. Affermarono che la «corretta» attribuzione era stata già da tempo riconosciuta. Non si era ritenuto di procedere alla correzione ora richiesta solo perché il nome di Montagna era scarsamente visibile, e perché, nella cornice in cui il disegno era esposto, era chiaramente scritto il nome del «vero» autore, Raffaello. I verbali delle riunioni dei due organi accademici affermarono che l'attribuzione raffaellesca dell'*Apollo e Marsia* era già stata indicata molto tempo prima dall'abate Celotti, nel 1829, poi confermata nel 1844 da Francesco Zanotto, e per ultimo da Pietro Selvatico nel catalogo del 1854¹²².

¹²⁰ Fu egli stesso a chiedere, con una lettera in data 29 febbraio 1860 diretta al luogotenente Georg Otto von Toggenburg, di essere esaudito nel suo desiderio di veder cancellato dal disegno il nome di Montagna. Nella stessa lettera chiese anche di essere autorizzato, qualora se ne presentasse l'occasione, a pubblicare il dispaccio ministeriale che ne dava l'ordine.

¹²¹ Dal punto di vista formale la Presidenza della Luogotenenza veneziana invitò l'Accademia ad esprimere un parere sul modo di procedere alla cancellazione del nome di Montagna dal disegno, ma non sull'opportunità di farlo. Si riunirono allora, con urgenza, sia il Consiglio Accademico che la Commissione di pittura, che si espressero in due verbali, sostanzialmente uguali tra loro, nei quali si aderiva all'invito luogotenenziale: non senza una lunga premessa tesa a difendere l'autorità scientifica dell'Istituzione che veniva implicitamente messa in discussione. Per l'intera vicenda cfr. AABAVe, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. «Sull'originalità del disegno di Raffaello rappresentate Apollo e Marsia esistente nelle Gallerie di questa imperial regia Accademia 1860».

¹²² Ecco quanto dice il verbale del Consiglio accademico su questo punto: «Il Consiglio Accademico da gran tempo non dubitava più che il disegno rappresentante Apollo, e Marsia posseduto da questa I.R. Accademia, e di cui tratta l'osseq.¹⁰ Dispaccio Presidiale 1.º Marzo N.º 2096. fosse opera di Raffaello. Se non bastasse a provarlo il ricordare che quel disegno fu compreso nella raccolta dell'ab.¹⁰ Luigi Cellotti [sic] intitolata Disegni originali di Raffaello esistenti nell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia, raccolta pubblicata fino dall'anno 1829. poscia nell'altra dei SS.¹¹ Francesco Zanotto, e Giuseppe Zanetti pubblicata nel 1844. ed intitolata Trenta disegni di Raffaello, posseduti dall'I.R. Accademia di Venezia ecc. basterà senza dubbio ad esuberanza l'avvertire, che fino dall'anno 1847. essendo stati disposti in cornici i migliori disegni della collezione [sic] accademica per merito di S.E. il Barone Francesco Galvagna, il disegno rappresentante Apollo e Marsia fù non solo collocato in una di quelle che contengono soltanto disegni del Sanzio, ma con un cartellino alla cornice stessa applicato sul quale, a caratteri di stampa, era scritto il nome di Raffaello.

Oltre a ciò, fatta nel 1854 una nuova ristampa del catalogo dei disegni esposti nelle sale accademiche, accanto all'indicazione di quest'opera dell'Urbinate fù posta la seguente annotazione: - «Questo disegno, attribuito da prima a Bart.⁰ Montagna non so perché, fù riconosciuto essere indubbiamente di Raffaello» - e quasiché ciò non bastasse, alla pagina 45. essendo citate le due opere summentovate, quella del Cellotti [sic], e quella dei SS.¹¹ Zanotto, e Zanetti, è ricordato fra i varii disegni in esse pubblicati il N.º 7. del catalogo ch'è appunto non altro che il celebre Apollo e Marsia in questione.

Queste dichiarazioni devono convincere chiunque che il corpo Accademico non avea bisogno di vedere il dipinto posseduto dal Sig.^f Morris Moore né confrontarlo col disegno originale per guadagnare il convincimento che quest'ultimo fosse opera di Raffaello, che l'originale di quel disegno era stata constatata a Venezia non meno di 25 anni prima che il Sig.^f Moore ne facesse pur anco parola; che il corpo Accademico non intralasciò mai di dichiararla tacitamente od esplicitamente, ma sempre con prove non dubbie, tutte quelle tante volte che gli si offrì l'occasione; che quindi se il nome del Montagna erroneamente scritto sul disegno non fù tolto in passato ciò fu solo perché si riteneva inutile questa operazione essendo quel nome scritto a matita in carattere minuto e molto sbiavito, sicchè soltanto da persona interessata nell'argomento potea essere osservato, mentre invece il nome di Raffaello è scritto sulla cornice a caratteri di stampa abbastanza grandi per saltare a prima vista agli occhi di qualunque. Inoltre la venerazione che professa il corpo accademico ad opere così preziose nelle quali crede quasi sacrilegio mettere le mani anche per distruggere un errore, consigliava di restar contento a rettificare in modo l'errore stesso che non potesse più trarre alcuno in inganno». Cfr. Processo Verbale della seduta tenutasi nel giorno stesso [5 marzo 1860] dalla Commissione di pittura affine di decidere nella rettificazione del nome di Bart.⁰ Montagna posto sotto il disegno di Raffaello rappresentate Apollo e Marsia posseduto da questa I.R. Accademia, rettificazione di cui tratta l'osseq.¹⁰ Dispaccio del Presidio dell'I.R. Luogotenenza 1.º Marzo corr.¹⁰ N.º 2096, AABAVe, IX. Oggetti d'arte (1839-1875), b. 96, fasc. «Sull'originalità del disegno di Raffaello rappresentante Apollo e Marsia esistente nelle Gallerie di questa imperial regia Accademia 1860».

Non era quindi stato necessario l'intervento dell'inglese perché a quel disegno fosse assegnata l'importanza che meritava. Ma simili affermazioni non rispondono al vero, perché i richiami bibliografici a Celotti e Zanotto non sono coerenti con il disegno in questione, ma con il *Giovane nudo...* che, in quanto appartenente al *Libretto degli schizzi*, aveva già da tempo attirato l'attenzione di molti, contrariamente all'*Apollo e Marsia*, salito agli onori delle cronache solo da qualche anno. L'errore - se tale è - potrebbe risalire allo stesso Pietro Selvatico che alla nota 8 del catalogo dei disegni richiama le due raccolte di incisioni, ed elencava la corrispondenza dei disegni con le varie tavole presenti nelle due opere: ma con delle imprecisioni e delle omissioni¹²³, una delle quali riguarda proprio il disegno di nostro interesse. Egli infatti scambiò tra loro i due soggetti, e mentre non nominò il *Giovane nudo...*, inciso nella tavola XXVII di ambedue le raccolte, dice presente l'*Apollo e Marsia* che in realtà non vi appare.

Leggendo tra le righe dei documenti emerge chiaramente il disagio provato dagli ambienti accademici di fronte alla non troppo implicita taccia di incompetenza che si spargeva su di essi, e a quella che venne senza dubbio ritenuta come un'ingerenza impropria da parte ministeriale. Se l'errore presente nel testo di Selvatico può essere all'origine di quelle affermazioni, esse rimangono solo in parte giustificate.

Tra i documenti è conservato l'estratto di un articolo pubblicato sulla *Gazzetta Ufficiale di Venezia* del 18 febbraio 1860 a nome di Pietro Gallo a pubblica difesa dell'operato dell'istituzione che evidentemente era stato messo in discussione, e per il quale l'Accademia espresse i propri ringraziamenti. Ma con ogni probabilità, molto si disse di più di quanto si scrisse.

Va notato che questo verbale è impreciso anche nel parlare di "ristampa" del catalogo dei disegni, mentre si trattò di una prima redazione, e nel dichiarare il 1847 anziché 1846 come apertura della sala alle visite del pubblico, almeno secondo quanto riferito da Selvatico nell'introduzione al testo. Cfr. al riguardo il cap. 4.

¹²³ Oltre all'inversione tra i due disegni segnalata nel testo, nella nota di Selvatico vi sono queste altre discrepanze: il disegno n. 20 di cornice XXXV non esiste perché quella cornice conteneva solo 12 disegni; i disegni presenti nella cornice XXIII che trovano corrispondenza nelle tavole di Celotti/ Zanotto sono 11 e non 8, analogamente a quanto succede per la cornice XXV che trova corrispondenza in 3 incisioni e non nella sola indicata da Selvatico. Selvatico dice accuratissime quelle incisioni che però pare non fossero più in commercio. Cfr. P. Selvatico, *Catalogo delle opere d'arte...*, cit., p. 45-46.

2.

LA PALA D'ORO NELLA BASILICA DI SAN MARCO: UNA FOTOGRAFIA MANCATA.

(docc. A.9 - A.21)¹

Una ulteriore fotografia, anche questa volta non del tutto “impossibile”, trova spazio all’interno di questo percorso attraverso i primi anni della riproduzione fotografica delle opere d’arte a Venezia, in una situazione e con risvolti del tutto differenti da quelli che animarono la vicenda di Morris Moore. Diversamente da allora, la fotografia non fu realizzata perché troppo problematica ma anche perché non pienamente confacente alle esigenze del caso. La vicenda è presto riassumibile.

Nel luglio del 1859, Albert Joseph Edwin Camesina (1806-1881)², austriaco, residente a Vienna, aveva avuto dal Presidente della Commissione per la scoperta e la conservazione dei monumenti storico-artistici, Karl von Czoernig (1804-1889)³, l’incarico di predisporre una «descrizione artistica» ed un «adeguato disegno» della Pala d’oro⁴ ad uso della Commissione stessa che stava allora pubblicando a Vienna il proprio bollettino ed importanti studi monografici⁵. Pittore e incisore non tra i più noti, nel 1859 Camesina faceva parte della Commissione suddetta, in quanto «Conservatore per la città capitale e residenza di Vienna»⁶.

Recatosi a Venezia il mese successivo, si era munito dell’autorizzazione del luogotenente Kajetan von Bissingen-Nippenburg (1803-1890) e, documento alla mano, si era rivolto alla Fabbrica di San Marco per realizzare il suo lavoro⁷. Ne ottenne però un rifiuto, perché ciò che chiedeva esorbitava i

¹ I documenti citati nel testo e non trascritti nell’Appendice A sono conservati all’Archivio di Stato di Venezia, Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5.

² Nei documenti consultati il nome di Camesina viene spesso indicato come Carnesina, con una lezione motivata da una evidente scorretta lettura della grafia manoscritta. Le notizie su di lui sono scarse: nei vari repertori consultati, il suo nome risulta presente solo in *Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der antike bis zur gegenwart*, Leipzig, E.A. Seemann, 1999, Band 5-6, p. 439 e *Saur Allgemeines Künstler-Lexicon*, München-Leipzig, K.G. Saur, 1997, Band 15, p. 674. Secondo questi repertori, dopo gli studi artistici presso l’Accademia di Belle Arti di Vienna, Albert von Camesina fu attivo come disegnatore e grafico. Nel 1842 pubblicò con Sebastian Brunner, *Wiener-Neustadt in Bezug Auf Geschichte, Topographie, Kunst Und Alterthum*. Nel 1845 ottenne l’incarico di seguire il principe di Metternich in Belgio e Germania, e nel 1853 entrò a far parte della Zentralkommission di cui nel 1854 divenne primo curatore. Collaborò a realizzare i disegni di alcune opere tra cui quella di Joseph Arneht, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Oesterreich verfertigt im zwolften Jahrhunderte von Nicolaus aus Verdum*, Wien, Gedruckt bei J.P Sollinger, 1844.

³ Su Karl von Czoernig si veda W. Frodl, *I primordi della scuola viennese di Storia dell’arte*, in *La Scuola viennese di Storia dell’arte*, atti del XX convegno dell’Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, a cura di M. Pozzetto, Gorizia, Grafica Goriziana, 1996, pp. 23-34, in particolare pp. 25-26.

⁴ Data la fama della Pala d’oro, non trovo utile in questa sede soffermarmi su una sua descrizione dettagliata. Rinvio però almeno alle seguenti pubblicazioni: *La pala d’oro*, a cura di H. R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia, Canal & Stamperia editrice, 1994, fondamentale per lo studio storico e per la completa riproduzione di tutti i singoli pezzi; M. Andaloro (a cura di), *San Marco, Basilica patriarcale in Venezia: i mosaici, le iscrizioni, la pala d’oro*, Milano, Fabbri, 1991. Buone riproduzioni fotografiche sono presenti inoltre in M. Da Villa Urbani, *La Basilica di San Marco e la Pala d’Oro*, Venezia, Storti edizioni, 2005-2007.

⁵ La Commissione, costituita nel dicembre del 1850, fu concretamente operativa solo dal 1853. Nata in un clima di vivacità culturale con obiettivi di integrazione politica tra i Paesi dell’impero, ma anche animata dal sincero desiderio di tutela dei beni artistici, pubblicò opere di alta qualità scientifica, come il mensile *Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* o la pubblicazione annuale *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, o ancora la raccolta delle *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des Oesterreichischen Kaiserstaates*. Nel 1859, era composta da dodici membri più un presidente nella persona di Karl von Czoernig, barone di Czernhausen che ne fu l’intelligente animatore. Cfr. *Manuale del Regno Lombardo-Veneto per l’anno 1859*, Milano, dall’Imperiale Regia Stamperia, 1859, p. 241. Sui momenti iniziali della Central Commission, e sulla sua importanza per l’avvio di nuovi studi critici di Storia dell’arte a Vienna, si veda W. Frodl, *I primordi della Scuola Viennese...*, cit. e A. Auf De Heide, *Per l’«avvenire dell’arte in Italia»: Pietro Selvatico e l’estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini Editore, 2013, in particolare pp. 212-252.

⁶ *Manuale del Lombardo Veneto per l’anno 1859*, cit., p. 241.

⁷ Il testo dell’autorizzazione (29.8.1859, senza protocollo) dice tra l’altro «Qualora Sua Eccellenza Monsignor Patriarca di Venezia nulla trovi da opporre Le accordo per mia parte il permesso di esaminare e fare una descrizione artistica della Palla d’oro che si conserva sull’Altare maggiore della Basilica di S. Marco, e La

termini dell'autorizzazione di cui si era dotato, ma soprattutto perché il lavoro presentava molte e notevoli difficoltà. Oltre alla possibilità di studiare adeguatamente il prezioso oggetto per farne la descrizione richiesta, Camesina aveva infatti fatto presente la necessità di realizzarne un calco. Di fronte all'anomala richiesta, la Fabbriceria interessò il proprio ingegnere Giovanni Battista Meduna, il quale fece immediatamente presenti tutti i gravi problemi che l'operazione avrebbe comportato, e suggerì vivamente di non acconsentirvi.

La comunicazione fatta pervenire dall'ingegnere alla Fabbriceria mette bene in luce le gravi difficoltà e i timori per la sicurezza del prezioso oggetto che l'operazione chiesta da Camesina avrebbe comportato, facendo appello alla responsabilità che gravava sulla Fabbriceria per la custodia della Pala, anche nei confronti della cittadinanza.

Per realizzare un calco della pala sarebbe stato necessario rimuovere non solo le grate metalliche ma anche gli «specchi»⁸ di cristallo che la proteggevano, e ciò, oltre che laborioso e molto dispendioso, sarebbe stato anche pericoloso:

Connessi alla cassa di custodia vi sono tre specchi del valore di oltre F.ⁱ 800. e questi sono fissi nella cassa, e la cassa congiunta alla palla. La garantiscono poi un serramento di lamiera di ferro, ed una grata pure di ferro mobili, scorrenti entro canali nella parte anteriore della cassa.

Per estrarre questa serranda di volta in volta occorre una spesa. Per levare gli specchi fissi sarebbe necessario scomporre la cassa con pericolo di rottura per que' imprevedibili accidenti che sono da temersi, tanto più se ci dovesse ripetere più volte la stessa manomissione.

Resa così esposta la Palla, comunque vi si dovesse delegare un custode costante sul luogo, a maggiore garanzia renderebbesi necessaria la presenza di una guardia armata. Sorveglianza indispensabile giorno e notte, o diversamente sarebbe necessario ricomporre la cassa e riporre gli specchii e le serrande di ferro ciascun giorno, ma in tal caso forse mancherebbe il tempo, e sarebbe duopo di rilevante spesa giornaliera, con sempre uguale pericolo di danni.

A ciò si aggiungevano serie preoccupazioni per l'integrità dei delicati smalti che la pressione della matita avrebbe potuto danneggiare⁹, e timori per i pericoli di furto cui ci si sarebbe esposti rimanendo per tanto tempo la Pala senza protezione alcuna. E poi, in assenza dei vetri protettivi, l'influenza dell'alta umidità della laguna, per un periodo di tempo non breve, avrebbe influito negativamente sulla superficie dorata che, a conclusione del lavoro, avrebbe richiesto una ripulitura molto costosa, dovendo per questo smontare l'*icone* pezzo per pezzo, e rimontarlo poi nuovamente. Oltre a ciò, vi era la difficoltà pratica a realizzare il lavoro a causa della notevole disparità della superficie dovuta alla presenza di molte pietre preziose e degli elaborati motivi decorativi che la ornavano. Meduna suggerì che il pittore avrebbe potuto ottenerne un esatto e più preciso disegno operando a mano libera. Per fare questo, sarebbe stato sufficiente togliere le grate metalliche, mentre le protezioni di cristallo avrebbero potuto rimanere in sede.

A fronte del rifiuto, la locale Luogotenenza interessò la Direzione delle Pubbliche Costruzioni perché esprimesse il proprio parere. Quest'ultima, appoggiando del tutto la posizione della Fabbriceria, suggerì di sentire l'Accademia di Belle Arti «che fornita di celebri ed esperimentati Artisti, potrebbe

invito, Signor Cavaliere, a rivolgersi alla Fabbriceria della detta Basilica, la quale visto questo mio Decreto dipenderà dai Suoi ordini per prestarsi a tutto, onde Ella possa conseguire il suo intento».

⁸ Nei documenti, il termine "specchi" viene usato per indicare le paratie di vetro che proteggevano la Pala d'oro, e non nella sua accezione usuale di superficie riflettente.

⁹ Leopoldo Cicognara, ne *Le Fabbriche*, si sofferma diffusamente a descrivere la tecnica con la quale sono prodotti gli smalti. Sintetizzando drasticamente, potremmo dire che essi sono fusi all'interno di piccole celle create da sottili lamine dorate, che suddividono la superficie delle figurazioni in tante piccole porzioni, consentendo ad un tempo, laddove necessario, l'uso di tinte diverse, e creando tanti piccoli «ritegni» per le paste vitree che, diversamente, se stese in superfici ampie, si sarebbero col tempo screpolate. Si veda in particolare il capitolo *Della meccanica esecuzione della pala d'oro*. Per parte sua, Antonio Quadri, nel breve testo che accompagna la sua tavola del 1831, afferma «Codesti smalti però non vi stanno superficialmente applicati, come al dì d'oggi si pratica; ma sono fusi in piccole capsule d'oro nell'aureo fondo innestate, le quali seguono i contorni e i disegni delle figure e de' freggi, con che si può quel dipinto chiamarsi un mosaico di smalto distemperato fra lamine d'oro su piastra pur d'oro incassate». Cfr. L. Cicognara, *Le Fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta R. Accademia di Belle Arti*, Venezia, tip. Alvisopoli, 1815-1820, n.p. e *La Piazza di San Marco in Venezia considerata come monumento d'arte e di storia, opera di Antonio Quadri segretario dell'I.R. Governo di Venezia e membro ordinario del Veneto Ateneo Con XVI tavole in rame*, Venezia dalla tipografia di Commercio, 1831, p. 15.

forse trovare il modo di soddisfare le premure del Cav. Camesina in corrispondere nel miglior modo all'incarico avuto, senza che il quadro corra il pericolo di venir danneggiato»¹⁰.

La speciale Commissione mista¹¹ costituita per l'occasione in seno all'Accademia, nella sua prima riunione tenuta il 21 settembre di quell'anno, valutò i rilievi mossi dai preposti marziani, ne approvò pienamente la sostanza ed espresse parere negativo sulla opportunità di acconsentire alla richiesta di Camesina. Ecco quanto dice, tra l'altro, il verbale della riunione:

Ne consegue che non possa essere in alcuna maniera da essa [Commissione] approvato il metodo proposto da sig.¹ Cav. Camesina per trar copia della Pala. - Un lucido generale, è quasi inutile a dirlo, torna impossibile. Per poco che una persona abbia cognizione del prezioso icone bizantino di cui si tratta saprà come tutta la superficie presenti irregolarità ed ineguaglianze infinite in causa del gran numero di gemme e di pietre preziose di cui è seminato e come ogni minimo tratto presenti frequenti le sporgenze prodotte da rilievi dell'architettura e degli Ornamenti. Bisognerebbe quindi contentarsi di trarre il lucido parziale di qualche figura, che, per essere incisa a bulino sopra una superficie piana, acconsentisse questo genere di riproduzione; di tutto il resto della pala converrebbe contentarsi di trar le misure, riportandole poscia sulla carta staccata.

Per tutti questi motivi, il voto espresso dalla Commissione fu unanime e «ineccezionabile». Se peraltro l'autorità superiore avesse comunque deciso diversamente, essa declinava ogni responsabilità sulle conseguenze che ciò avrebbe potuto comportare.

La Commissione volle tuttavia mostrare la propria volontà di collaborare. Come già aveva fatto Meduna, suggerì quindi che, per ottenere «la riproduzione matematicamente precisa» che Camesina desiderava, una copia «eseguita ad occhio» sarebbe risultata senza dubbio «più precisa di qualunque copia a lucido», qualora fosse stata supportata da «tutti quegli altri mezzi meccanici, che l'arte somministra ad un Architetto, e che torna inutile suggerire»: l'abilità di un provetto disegnatore sarebbe quindi valsa a «surrogare perfettamente l'opera del meccanismo e della manualità» e il risultato del rilievo sarebbe stato superiore a qualsiasi metodo «scientifico».

A seguito di tale ulteriore voto negativo, fu investito della questione il Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione a Vienna, il quale, dopo aver sentito la Commissione Centrale per la ricerca e conservazione dei monumenti d'antichità, si pronunciò in modo opposto: sia perché, secondo quel parere, i pericoli paventati erano «affatto illusorj», sia perché Camesina era un abile operatore, e aveva già eseguito in passato operazioni analoghe¹²; persino l'abate Valentinelli, bibliotecario alla Marciana, aveva consentito che egli eseguisse calchi di smalti e di opere conservate nella sua Biblioteca. Ben conscia della diversa natura interpretativa di un disegno di copia rispetto ad un lucido, la Commissione Centrale aveva affermato che

l'esecuzione di un disegno a mano libera non corrisponderebbe se non in modo affatto secondario allo scopo, che deve aver una copia fedele di questo prezioso monumento artistico, mentre in ciò trattasi non solo di una caratteristica mediante l'artista dell'impressione totale, ma

¹⁰ Lettera della Direzione delle Pubbliche Costruzioni per le Provincie Venete alla Luogotenenza prot. n. 8693 del 11.9.1859.

¹¹ La Commissione mista costituita in seno all'Accademia di Belle Arti per esaminare la richiesta di Camesina era composta da Michelangelo Grigoletti, Paolo Fabris, Lodovico Cadorin, Federico Moja e dal conservatore Alberto Andrea Tagliapietra.

¹² La lettera del Ministero viennese cita al riguardo i calchi eseguiti dal Camesina sui «non meno preziosi e grandi dipinti a smalto dell'altare di Werdun in Klosterneuburg». Il riferimento a quell'antependium non è casuale ma va messo in connessione con la già citata pubblicazione, realizzata nel 1844 da Joseph Arneth, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg*, cit. In essa, Arneth aveva rilevato gli influssi che la Pala veneziana aveva avuto in altre città, citando appunto quella realizzata da Nicolaus aus Verdun per l'altare di Klosterneuburg come suo diretto derivato. Si veda G. Bellomo, *La pala d'oro dell'I.R. Patriarcale Basilica di S. Marco considerata sotto i riguardi storici, archeologici ed artistici dal can. Mons. Giovanni Bellomo, nell'occasione in cui venne nuovamente restaurata e collocata all'altar maggiore il 15 maggio 1847, con un Discorso di S. Em. Jacopo Monico cardinale e patriarca di Venezia, letto nel medesimo giorno, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich, 1847, p. 58, nota 18.*

di delineare esattamente i tratti più sottili dell'originale onde poter porre sotto gli occhi del conoscitore le singolarità su cui si basa il fine delle singole tavole [Tafeln]¹³.

L'ordine di Vienna fu dunque che la Luogotenenza influisse «con zelo ed energia» perché non si ponessero ostacoli alla richiesta del Camesina, qualora egli la ripresentasse, e che ci si limitasse a disporre un guardiano durante l'esecuzione del lavoro.

Le preoccupazioni della Fabbriceria e del suo ingegnere, recepite anche dal Patriarca¹⁴, indussero però la Luogotenenza a mostrarsi cauta, e a chiedere (14 maggio 1860) un ulteriore e più approfondito pronunciamento della Commissione accademica, soprattutto in relazione agli aspetti materiali e conservativi da essa evidenziati nella comunicazione del settembre 1859. Nella nuova riunione che la Commissione tenne il 20 giugno del 1860 (doc. A.14), essa si soffermò in modo particolare sulla diversità esistente tra l'ottenimento di un calco da miniature, a cui la Commissione centrale si era riferita nell'esprimere il proprio parere, e il calco da smalti¹⁵, e ribadì i pericoli che ne sarebbero derivati, concludendo che

il parziale vantaggio tratto dal Cav.^o Carnesina dal lato dell'esattezza anche se immenso non vale a compensare i pericoli gravi ai quali potrebbe andar soggetto un sì prezioso tesoro, esposto come sarebbe per tempo sì lungo a mille pericolose influenze.

Non poté quindi che confermare il proprio voto, appoggiando la nuova relazione dell'ing. Meduna che dettagliava, ancor meglio della precedente, i grossi ostacoli che si opponevano all'accoglimento della richiesta. Oltre all'ossidazione del metallo, c'era il pericolo di furto che un guardiano, da solo, non avrebbe potuto scongiurare. Inoltre, la scarsità di luce all'interno della basilica, e le funzioni religiose che vi si tenevano, avrebbero reso necessario il trasporto della Pala in altro luogo più adatto.

Alla luce di tutto ciò, la Commissione propose nuovamente la realizzazione di un disegno, oppure di «una o più fotografie della Pala qualora sempre queste produzioni potessero essere eseguite sul sito, e senza toccarla menomamente». Si decise allora di raccogliere l'opinione di due «esperti» fotografi locali sulla fattibilità o meno di una fotografia.

Il 1 luglio 1860, Antonio Perini e Antonio Sorgato (1825-1885), accompagnati dalla Commissione accademica permanente di pittura, si riunirono nella Basilica di San Marco, esaminarono la questione e redassero un verbale - sottoscritto dai soli due fotografi - nel quale essi esposero le loro conclusioni.

Dopo aver premesso che una fotografia era preferibile ad ogni altro mezzo per ottenere una riproduzione fedele di qualsiasi oggetto, notavano come, nel caso specifico, si presentassero alcune difficoltà: il luogo scarsamente illuminato, l'ineguale attinicità del colore dei diversi smalti e delle pietre preziose, ma soprattutto, i molti riflessi della luce e dei colori ambientali sui cristalli di protezione, che avrebbero disturbato la buona qualità dell'immagine. Togliendo però provvisoriamente, e per brevissimo tempo, le ante protettive di cristallo, tali difficoltà sarebbero state superabili consentendo di ottenere «un risultato che soddisfacesse pienamente i desideri della Superiorità». Tuttavia, a conti fatti, e considerate «le difficoltà inevitabili e locali di sinuosità e di rilievi che intersecano e rompono la Pala in ogni senso» i due fotografi suggerirono che il mezzo preferibile sarebbe stato l'uso della camera oscura.

L'immagine in questo caso progettata dall'oggetto sul vetro spolito della macchina, anziché imprimersi da se sola, come per le ordinarie prove fotografiche, in una superficie chimicamente preparata, verrebbe disegnata invece sul vetro stesso (o sopra carta) da qualunque artista capace ed abituato a simil genere di lavori. Questo metodo non renderebbe minimamente necessario levare gli specchi che presidiano la Pala e molto meno poi rimuovere quel prezioso tesoro dal sito ove attualmente si trova.

¹³ Le parentesi quadre sono nel documento originale.

¹⁴ Era allora patriarca di Venezia mons. Angelo Ramazzotti (1800-1861), in ufficio dal 15.3.1858 al 24.9.1861, data della morte. Il patriarca intervenne in due occasioni per appoggiare i pareri di Giovanni Battista Meduna e della Fabbriceria di San Marco con due lettere alla Luogotenenza: il 6 settembre 1859 (prot. n. 1599) e il 7 maggio 1860 (prot. n. 858).

¹⁵ Nell'esprimere il suo giudizio, la Commissione Centrale viennese, aveva messo a confronto i calchi dagli smalti da effettuarsi alla Pala d'oro con quelli che frequentemente si ottenevano dalle miniature.

In questo modo, si sarebbe ottenuto il doppio vantaggio di non pregiudicare la sicurezza dell'oggetto, né di dover organizzare un importante servizio di sicurezza, e di ottenere comunque l'esattezza "matematica" richiesta da Camesina.

Ma né le proposte, né i suggerimenti dei due fotografi trovarono seguito, e prevalse la propensione per un disegno a mano libera, sia da parte della Fabbriceria che dell'Accademia di Belle Arti. La prima credé anzi opportuno supportare la proposta con un'esemplificazione concreta. Incaricò infatti il pittore Germano Prosdocimi (1819-?)¹⁶ di realizzare due prove grafiche di copia di una delle figure a smalto della Pala - una a semplici contorni, e l'altra in parte colorata¹⁷ e in parte «col tracciato dei principali andamenti» - che vennero inviate (31 agosto) in visione all'Accademia perché le esaminasse ed esprimesse il proprio parere.

I disegni, eseguiti «senza rimuovere la Pala stessa dal sito, ed anzi senza levare neppure gli specchi, che la guarentiscono», furono trovati molto soddisfacenti, e l'ingegner Meduna («non una linea benché secondaria diversifica dall'originale») e l'Accademia ne attestarono la assoluta fedeltà all'originale, sostenendo, ancora una volta, l'opportunità di optare per questa forma di riproduzione. Diceva Meduna:

Ciò posto è provato che la copia fedele la più scrupolosa può eseguirsi senza togliere gli specchi della custodia laonde con così manifesta possibilità sarebbe strano e sconsigliato il levarli ad adottare nella copia un mezzo di puerile meccanismo il quale esporrebbe la preziosa Pala ai danni inevitabili, la cui responsabilità col permetterli essendo di cotesta Fabbriceria deve costringerla ad opporsi efficacemente.

A sua volta, il verbale della Commissione accademica parla di «precisione ammirabile», di carattere dell'originale «reso con tutta la verità desiderata»: nessun dubbio avrebbe potuto esserci che questa era la strada da seguire.

E' ben vero che un eguale risultato non si potrebbe ottenere da alcun altro artista, ma poiché abbiamo la fortuna che questo distinto artista esiste, ed esiste qui fra noi, abilissimo in modo superiore a qualunque altro nell'eseguire con verità, carattere e precisione sifatto genere di lavori d'imitazione, ora verrà almeno necessaria la conseguenza che sarebbe ben un voler affatto gratuitamente compromettere lo stato e la sicurezza della Pala, se il sig.^r Cav.^{re} Camesina persistesse nel suo proposito di averne il fac-simile coi metodi ordinari d'un lucido, in parte già dimostrato impossibile. [...] Della loro [dei disegni] fedeltà all'originale fa piena fede il voto della Com.^{ne} perm.^{te} di pittura; della loro perfezione qualunque potrà convincersi qualora voglia farne confronto colle migliori opere di questo genere pubblicate così in Francia, come in Germania.

Tante energie espresse congiuntamente dalla Fabbriceria di San Marco e dal Patriarca, dalla Direzione delle Pubbliche Costruzioni e dall'Accademia di Belle Arti ottennero alla fine l'esito desiderato e, nel gennaio 1861, il Ministero viennese del Culto e della Pubblica Istruzione comunicò di aver deciso di desistere dalla richiesta. A breve giro di posta la comunicazione venne inoltrata all'Accademia, e da quest'ultima alla Fabbriceria di San Marco. La battaglia era vinta.

Non è noto quali decisioni fossero prese in seguito: se si sia o meno realizzato il disegno oppure se vi si rinunciaste. Alla luce di alcuni dati sembra che l'idea fosse abbandonata, e che nessuna fotografia e nessun disegno siano stati realizzati in quell'occasione. Pare esservene conferma nel lungo articolo che

¹⁶ Le notizie sul pittore, disegnatore e grafico Germano Prosdocimi sono molto scarse, e il suo nome non compare nei più importanti repertori, dove è segnalato invece il figlio Alberto. L'unico testo da me reperito che si soffermi su di lui e sul suo lavoro è A. Lermer, *Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig: Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete*, in *Studi Veneziani*, n.s. vol. XLI (2001), pp. 281-294, in particolare pp. 290-291. A quanto si rileva dal doc. A.16, l'idea di chiedere il coinvolgimento di Germano Prosdocimi fu dell'ingegner Meduna, idea immediatamente recepita dalla Fabbriceria di San Marco. Dal testo della lettera dell'Accademia alla Luogotenenza del 18 settembre successivo (doc. A.18) si rileva peraltro che l'Accademia stessa aveva agito in tal senso. La contraddizione tuttavia è del tutto comprensibile e giustificata da possibili contatti avvenuti in via breve tra i due enti per coordinare la rispettiva azione presso la Luogotenenza in modo da renderla il più efficace possibile. Non pare quindi significativa ai fini della ricostruzione della vicenda.

¹⁷ «quest'ultimo pel caso che il sig.^r Cav.^r Camesina volesse stampare le tavole della sua opera colla cromolitografia». Cfr. doc. A.18.

Franz Bock dedicò al Tesoro di San Marco e alla Pala d'oro nel numero di agosto 1861 delle *Mittheilungen*, nel quale viene esplicitamente lamentata l'assenza di immagini¹⁸.

QUALCHE CONSIDERAZIONE.

Questa vicenda, che a prima vista pare interessare solo marginalmente la fotografia, si pone in realtà come catalizzatrice di alcune importanti questioni che riguardano il tema di questa ricerca: la capacità tecnica della fotografia, in questo periodo, a riprodurre gli oggetti del mondo esterno, e in particolare le opere d'arte, pittoriche o scultoree che fossero; la percezione in ambito locale dell'affidabilità "matematica" ad essa sempre più ampiamente riconosciuta; e non ultimo, la disposizione ad accettare l'oggettività offerta da tali riproduzioni come intermediario soddisfacente nella fruizione delle opere stesse.

Lo spirito positivista proprio dell'epoca influenzò fortemente anche il mondo degli studiosi di cose d'arte e dei *connoisseurs*, che sempre più frequentemente cercavano l'esattezza e l'oggettività anche in ambito artistico.

Michel Frizot¹⁹ ben sintetizza questo aspetto quando spiega le ragioni per cui la fotografia si trovò, fin dall'inizio della sua diffusione, a partecipare dello spirito della rivoluzione industriale, nel quale la macchina era concepita non solo come strumento di esattezza e precisione, ma anche come veicolo e garante di progresso. In quanto "macchina", la camera oscura fotografica diventava importante perché era capace di esplorare e registrare ciò che ci circonda, in modo più accurato ed esauriente di quanto fosse mai stato fatto in precedenza. In un momento di grande sviluppo industriale, la macchina fotografica era strumento della volontà di autenticazione del reale, e consentiva di partecipare a pieno titolo a tutte le conquiste moderne. Non è senza significato che il verbale della riunione della Commissione mista dell'Accademia di Belle Arti del 21 settembre 1859, usi esattamente la stessa espressione - precisione matematica - che Frizot ricorda a proposito di Joseph Louis Gay-Lussac:

Cela explique que l'invention de L.J.M. Daguerre soit saluée en 1839 par des adjectifs qui pourraient appartenir au vocabulaire des constructeurs de machines. Le physicien et chimiste L.J. Gay-Lussac parle de «précision mathématique» lorsqu'il décrit devant la Chambre des pairs la représentation de la «perspective d'un paysage avec tous ses détails». Pour les commentateurs de la presse quotidienne et hebdomadaire, la «précision» est aussi l'un des critères fondamentaux du jugement porté sur ce procédé. Car seules la «définition» de la reproduction et sa richesse en détails peuvent éveiller chez le spectateur le sentiment de voir quelques chose qui a réellement existé²⁰.

Tale esattezza era da tempo riconosciuta ai calchi plastici, se pur con motivazioni che mi paiono fondate su ragioni diverse rispetto a quelle che normalmente erano associate alla fotografia: se i calchi, e i lucidi, basavano la loro capacità di verità sulla "impronta" che ottenevano dall'oggetto originale, diventandone una sorta di emanazione materiale, la fotografia, unanimemente riconosciuta come fenomeno scientifico, era latrice di "verità" in quanto attività prodotta da uno strumento meccanico, nella quale l'intervento umano - di per sé soggetto a variabili imponderabili - era escluso. La meccanicità della fotografia, il suo essere un disegno realizzato dalla luce, garantiva la corrispondenza tra l'oggetto e l'immagine prodotta. L'automaticità di cui la luce era intermediaria agiva per dichiararla produzione esattamente corrispondente all'oggetto reale. Pur implicitamente sottesa a parecchie delle considerazioni svolte nei testi dell'epoca, la natura di "impronta" della fotografia, che oggi le viene unanimemente riconosciuta, fu teorizzata solo qualche decennio dopo, da Charles S. Peirce (1839-1914) nei suoi scritti di semiotica²¹.

¹⁸ «Bei der bloß numerischen Aufzählung der Schätze von St. Marcus enthalten wir uns hier eine auch nur flüchtige Beschreibung dieses vollendeten Prachtwerkes der griechischen Goldschmiedekunst zu entwerfen, was überhaupt bei dem Fehlen von Abbildungen in Worten sich kaum bewerkstelligen liesse». Cfr. F. Bock, *Der Schatz von St. Marcus in Venedig*, in *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, VI. Jahrgang, n.° 8 (August 1861), p. 194-200; la citazione è a p. 194.

¹⁹ *Nouvelle histoire de la photographie*, sous la direction de M. Frizot, Paris, Larousse/VUEF, 2001, pp. 33-34.

²⁰ *Ivi*, pp. 33-34.

²¹ Ch. S. Peirce, *Semiotica*, in *Opere*, a cura di M. Bonfantini con la collaborazione di G. Proni, Milano, Bompiani, 2003, in particolare pp. 153-154, § 2.247 - 2.249. Sul pensiero di Peirce in ordine alla fotografia, si veda anche il pregnante R. Signorini, *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, 2009, testo

Analizzando il mondo dei segni, Peirce individuò la presenza di *icone*, *indici* e *simboli* a seconda del tipo di rapporto che lega un segno al proprio referente. Indicava quindi la fotografia come appartenente al secondo dei tre gruppi: un "indice", cioè un'espressione segnica caratterizzata da contiguità fisica con l'oggetto cui si riferisce, in sostanza un'impronta, alla stessa stregua di un calco.

Non mancarono certo già prima di Peirce alcune intuizioni interessanti, come quella di Eugène Delacroix, noto ammiratore e fruitore di dagherrotipi, che nel 1850, recensendo un testo da poco uscito di Élisabeth Cavé, *Le dessin sans maîtres*²², associava il calco alla fotografia.

A chi per la prima volta si avvicinavano al disegno, la Cavé suggeriva l'uso del lucido/ calco su un vetro o su una garza trasparente in modo da abituare la mano - ma soprattutto l'occhio - alle convenzioni espressive del disegno.

Conduits par une idée analogue, beaucoup d'artistes ont eu recours au daguerréotype pour redresser les erreurs de l'œil: je soutiendrai avec eux, et peut-être contre l'opinion des critiques de la méthode d'enseignement par le calque à la vitre ou par la gaze, que l'étude du daguerréotype, si elle est bien comprise, peut à elle seule remédier aux lacunes de l'enseignement; mais il faut déjà une expérience pour s'en aider convenablement. Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'objet; certains détails, presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complète de la construction: les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur véritable caractère, c'est-à-dire avec leur degré exact de la fermeté ou de la mollesse, distinction très délicate et sans laquelle il n'y a pas de saillie²³.

Si noterà come il pensiero espresso da Delacroix possa essere accostato, per la funzione strumentale affidata alla fotografia, alle idee espresse da Pietro Selvatico in alcuni suoi scritti, tra i quali il noto *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*²⁴ e il meno noto, ma significativo, *La Photographie dans l'enseignement du dessin* (1875). Lo stesso Selvatico ebbe peraltro modo di apprezzare il metodo didattico proposto dalla Cavé²⁵. Ciò che qui mi interessa evidenziare però, non è il tema della fotografia usata come modello per l'apprendimento del disegno, né per la realizzazione di dipinti,

diffuso solo in versione web, dopo la morte dell'autore, nel sito della Società Italiana per lo Studio della Fotografia - SISF all'url

<http://www.sisf.eu/2009/05/23/appunti-sulla-fotografia-nel-pensiero-di-charles-s-peirce/> (ultimo accesso 17.5.2014). Come afferma Italo Zannier, gli scritti che inizialmente apparvero di e sulla fotografia si soffermavano soprattutto su questioni tecnico-pratiche; solo successivamente iniziarono ad avviarsi riflessioni teoriche ed estetiche sul nuovo medium. Cfr. I. Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1993, p. 20

²² E. Delacroix, *Le dessin sans maîtres*, par Mme Élisabeth Cavé, in *Revue des deux mondes*, vingtième année, t. VII, 15 septembre 1850, pp. 1139-1146, ripubblicato poi in *Œuvres Littéraires*, Paris, Les Éditions de G. Grès & C.ie, 1923, vol. 1, *Études esthétiques*, pp. 9-22.

²³ Subito dopo il testo citato, Delacroix però aggiunge: «Il ne faut pourtant pas perdre de vue que le daguerréotype ne doit être considéré que comme un traducteur chargé de nous initier plus avant dans les secrets de la nature; car, malgré son étonnante réalité dans certaines parties, il n'est encore qu'un reflet du réel, qu'une copie, fautive en quelque sorte à force d'être exacte». E. Delacroix, *Le dessin sans maîtres...*, cit., pp. 1143-1144.

²⁴ Si tratta dell'ultima parte del discorso da lui pronunciato *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, Co' tipi di Pietro Naratovich, 1852, pp. 7-31, riproposto in *Scritti d'arte di Pietro Estense Selvatico*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1859, pp. 337-341, ora anche in *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Milano, Angeli, 1985, pp. 183-186. Va tuttavia precisato, che in Selvatico, la fotografia, oltre ad un valore strumentale, assume anche una funzione educativa nella globale formazione culturale degli artisti e del gusto del pubblico. Assume cioè un ruolo più ampio di quello evidenziato da Delacroix nel passo citato. Sul testo di Selvatico si veda P. Costantini, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, in *Fotologia*, vol. 4 (dicembre 1985), pp. 55-67. Selvatico si occupò di fotografia anche in altri scritti oltre a quello citato, e in particolare in *Progressi della fotografia in Venezia*, in *Gazzette Ufficiale di Venezia*, 8.5.1852, p. 419 (l'articolo non è firmato ma riporta la sola sigla P.S. che Tiziana Serena ritiene essere l'acronimo del nostro) e *La photographie dans l'enseignement du dessin*, in *L'Art. Revue hebdomadaire illustrée*, 3 (1875), pp. 424-426.

²⁵ Si veda al riguardo A. Auf del Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini Editore, 2013, p. 173.

bensì l'accostamento tra il calco e il dagherrotipo (e la fotografia) in quanto strumenti con i quali ottenere effetti analogici²⁶.

La Pala d'oro, grazie alla sua natura di oggetto con caratteri insieme di tridimensionalità e di superficie piana, per di più arricchito dal colore, si trova in un ambiguo territorio di confine tra le due arti pittorica e scultorea, che influiva significativamente sulle modalità di traduzione fotografica.

L'epoca in cui si svolge la vicenda è contrassegnata da una notevole accelerazione tecnica in ambito fotografico, che vede sempre più rapidamente concretizzarsi tutte le possibilità d'uso ed espressive già immaginate almeno fin dal 1839²⁷. È il periodo in cui le qualità di precisione e dettaglio fin dall'inizio riconosciute al dagherrotipo, sono ormai trasferibili alla fotografia su carta albuminata (a partire dal negativo al collodio, ma anche all'albumina), stimolando una sempre maggior diffusione ed un ampliamento del suo raggio di interesse, sia per usi documentari che scientifici²⁸. È però anche il periodo in cui sono ancora vive abitudini visive e operative di lunga data con le quali la fotografia entrò dapprima in competizione, finendo poi per uscirne vincente.

Quando il 1° luglio 1860 Antonio Perini e Antonio Sorgato si recarono alla Basilica per valutare la concreta fattibilità di una fotografia della Pala d'oro, fecero presenti gli aspetti problematici di una eventuale ripresa: la «situazione» in cui era collocato l'oggetto, la «tinta dei dipinti e delle pietre preziose» e i «riflessi degli specchi da cui è protetta». Il primo e il terzo problema sarebbero stati facilmente superabili trasferendo la Pala in altro luogo, e togliendo i vetri protettivi, in modo che «la luce e le figure geometriche dell'opposto finestrone» non riflettessero forme e colori tali da interferire con la raffigurazione, di per se complessa. Quanto alle tinte, i problemi già evidenziati nel capitolo precedente a proposito dell'*Apollo e Marsia* si riproponevano. L'impiego dello ioduro e del bromuro, che potevano essere usati nel procedimento al collodio, pur promettendo di risolvere il problema, non avevano però migliorato la resa tonale²⁹. La soluzione del problema della resa cromatica era ancora lontana, e l'intelligenza, esperienza ed abilità dell'operatore rimanevano comunque fondamentali ai fini del risultato finale.

Nel caso specifico, lo sfondo dorato della pala avrebbe creato difficoltà, producendo un uniforme fondo scuro; lo stesso sarebbe successo per le molte pietre preziose di colore rosso e giallo, mentre i problemi sarebbero stati minori per le figure in smalto, dove sono molto presenti i toni azzurri, blu e violetto, e per le pietre di colori analoghi. Come i due fotografi affermarono nel verbale da loro sottoscritto, si può credere che, con un'illuminazione adeguata e in assenza di riflessi, essi sarebbero riusciti ad ottenere un chiaro "disegno" dell'oggetto: «Adoperando il Colodion secco in luogo dei colodi ordinari si potrebbe operare un risultato che soddisfacesse pienamente i desiderii della Superiorità»³⁰. Un qualche eventuale leggero ritocco poi, sarebbe sempre stato possibile senza

²⁶ È suggestivo peraltro notare come l'assimilazione tra calco e fotografia sia rinvenibile in alcune disposizioni emanate a partire dal 1877 dal Ministero della Pubblica Istruzione, anche se - è importante dirlo - le ragioni che animarono l'autorità centrale italiana ad accostare le due tecniche non sembrano avere nessun legame con le considerazioni che qui sto svolgendo, e paiono invece motivate da considerazioni di altro tipo.

²⁷ Si veda il già ricordato discorso pronunciato da François Jean Dominique Arago (1786-1853) il 19 agosto 1839, davanti all'Académie des Sciences a Parigi: F.J.D. Arago, *Le daguerréotype*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences*, t. IX, n. 8, séance du lundi 19 Août 1839, pp. 250-267.

²⁸ Come altrove, anche in Austria l'annuncio dell'invenzione di Daguerre aveva coinvolto le più alte istituzioni scientifiche. Ricorda Michel Frizot, che le vedute realizzate il 2 ottobre 1839 al castello di Johannisberg da A. von Ettingshausen furono presentate il 22 novembre successivo nell'anfiteatro di fisica dell'Università. M. Frizot, *Nouvelle histoire...*, cit., p. 37.

²⁹ Cfr. cap. 1. Ricordo che Désiré van Monckhoven, nel suo manuale del 1856, affermava che il procedimento al collodio era molto adatto, e preferibile ad altri, sia per la ripresa dei paesaggi che nei casi in cui la resa dei colori costituiva un elemento importante dell'immagine, ma che tutto ciò si rivelò una speranza non concretizzata. Come ulteriore mezzo per migliorare la resa tonale, Monckhoven consigliava anche, ove possibile, di prostrarre leggermente l'esposizione per dare il tempo ai toni meno attinici di agire, contemporaneamente innescando una leggera reazione di inversione nei blu e negli azzurri, consentendo così l'ottenimento di immagini più rispondenti alla realtà cromatica visiva.

³⁰ Va peraltro notato che il verbale sottoscritto dai due fotografi è per certi versi ambiguo rispetto alla fattibilità di quella ripresa: mentre vi si espongono i problemi che essa comporterebbe, e si suggerisce l'uso della camera oscura, vi si dichiara anche che una fotografia soddisfacente sarebbe stata possibile. Tale ambiguità va vista in rapporto all'esigenza, più volte manifestata dall'ingegner Meduna, di evitare assolutamente la rimozione dei vetri protettivi, senza la quale però la fotografia non avrebbe potuto essere eseguita in modo soddisfacente.

interferire sull'oggettività del risultato ottenuto, e anzi, precisandolo con maggior forza, proprio come sembra aver fatto Antonio Perini, l'anno successivo, in occasione della campagna fotografica per la riproduzione del Breviario Grimani³¹.

Va precisato per inciso, che l'uso del procedimento al collodio secco richiamato dai due fotografi, contrariamente a quanto emerge da una prima lettura del verbale, è con tutta probabilità evocato non tanto in vista di una migliore resa tonale - non mi risulta che nella letteratura tecnica dell'epoca vi siano indicazioni al riguardo - ma in relazione alla necessità di operare all'interno della Basilica in modo sicuro, e limitatamente alla conduzione delle riprese, evitando quindi la necessità di allestire un apposito gabinetto oscuro in quel luogo per la sensibilizzazione e lo sviluppo del negativo³².

È interessante notare che la proposta di usare la camera oscura sia pervenuta proprio dai due fotografi, quotidianamente addentro alle operazioni di ripresa di cui ben comprendevano la natura, fisica e chimica, piuttosto che dai componenti le Commissioni accademiche. Alle quali, come s'è visto, questo metodo non soddisfece appieno nonostante esso potesse essere impiegato senza togliere i vetri protettivi della Pala, e che preferirono proporre, d'accordo con la Fabbriceria, l'esecuzione di un disegno a mano libera, evitando soluzioni che avrebbero fatto ricorso ad un ausilio meccanico.

Di fronte al felice esito del lavoro di copia del Prosdocimi, l'Accademia dichiarò «inconsulto e pericoloso il persistere nel voler trar lucidi dalla Pala d'oro». Essa stessa e l'ingegner Meduna garantivano per la «precisione matematica» dei disegni, ponendosi in questo modo quale misura dell'oggettività dell'opera di traduzione: la sola fiducia personale nell'abilità e correttezza esecutiva dell'artista, e nell'onestà e giustizia del giudizio della Commissione e di Meduna avrebbero dovuto costituire il fondamento di affidabilità del documento iconografico prodotto. Si riproponeva in sostanza tutta la problematica legata alle caratteristiche che un'opera di traduzione grafica avrebbe dovuto possedere, e le non poche discussioni su questo tema cui sembrava essere più addentro la Commissione Centrale viennese rispetto ai due organismi veneziani coinvolti nella vicenda.

Ed è anche interessante che, in quel 1° luglio 1860, Antonio Perini e Antonio Sorgato fossero accompagnati nel loro sopralluogo in Basilica di San Marco, non dalla Commissione mista nominata *ad hoc* per seguire la vicenda, bensì dalla Commissione permanente di pittura che, evidentemente, la Presidenza accademica ritenne più competente a giudicare nella specifica situazione.

ALCUNE PERPLESSITÀ.

Questa vicenda sollecita anche qualche domanda sulla reale pericolosità del calco chiesto da Camesina. E' senza dubbio vero che il reiterato e fermo rifiuto opposto dall'Accademia e dalla Fabbriceria di San Marco era ben motivato da concrete e sostanziose preoccupazioni per l'integrità della preziosa ancona. Qualsiasi sua manomissione sarebbe stata molto gravosa e dispendiosa, e avrebbe comportato rischi ingenti; l'esperienza del restauro concluso nel 1847³³ era probabilmente

³¹ Cfr. capitolo 3.

³² Si veda al riguardo quanto già esposto nel capitolo precedente in relazione all'uso del procedimento al collodio.

³³ Negli anni '30 dell'Ottocento erano stati avviati importanti restauri alla Basilica di San Marco che interessarono sia l'edificio sia l'altare maggiore e la Pala d'oro. Fin dal 1834, durante i lavori di rifacimento dell'altare maggiore, conclusi due anni dopo, la Pala era stata provvisoriamente trasferita nel Tesoro di San Marco. Nel 1836 vennero incaricati del restauro l'orafo Lorenzo Favro e suo figlio Pietro. «Egli perciò di tutte le sue membra e delle sottilissime articolazioni fece un'accurata notomia. E dopo aver ad ogni lesione applicato con peregrini ritrovamenti il convenevole rimedio, la ricompose nel primitivo suo stato d'integrità. Anzi in quest'ultima restaurazione risultò perfetta, poichè, per suggerimento della Commissione, la Pala fu ricostruita in maniera che formasse un solo corpo unito ed intero, tolta affatto la separazione della parte superiore dalla inferiore, per cui quella si ripiegava sopra di questa. Gli accurati saggi del malagevole lavoro meritano persino di fermare i benigni sguardi dell'augustissimo e clementissimo FERDINANDO I, il quale degnossi d'indirizzare all'artista parole d'incoraggiamento, dimostrandogli la sovrana sua pienissima approvazione».

Tra i danni che nel tempo la pala aveva subito vi era anche la perdita di numerose delle pietre preziose che la decoravano. «Di fatti sovvenne, a quanto mancava, la pia generosità dei cittadini; trovaronsi per Gesù Cristo delle altre compassionevoli Marie, che invece di aromi o di nardi, prontamente alle mani offersero di un solerte raccoglitore e perle e gioie, tolte di buon grado al muliebre loro mondo». La pala venne fissata su una nuova tavola di legno, furono rinnovati molti castoni per i preziosi, e l'antico meccanismo di movimentazione che consentiva la chiusura della parte superiore su quella inferiore venne eliminato. Si decise poi di sostituire l'antica custodia in legno con una nuova protezione costituita da una cornice e da un grata disegnate da Giuseppe Borsato, ed eseguite dagli stessi Favro, oltre che da cristalli robusti procurati apposta a Parigi. Realizzata in ferro

ancora viva nella memoria delle persone che vi furono coinvolte. Ed è ugualmente vero che l'abilità di Prosdocimi nel realizzare riproduzioni di qualsiasi genere fosse diffusamente riconosciuta³⁴. Ma tra le righe dei documenti della Fabbriceria e della Commissione accademica sembra di leggere una certa caparbieta nei dinieghi, tanto che ci si può chiedere se non si siano, scientemente o inconsciamente, forzati i motivi che si opponevano ad accogliere la domanda di Camesina per ragioni non espresse e non determinabili. Tale domanda è sostenuta da alcuni elementi, molto meno aleatori di una semplice impressione personale.

Il verbale della riunione della Commissione accademica del 21 settembre 1859 (e prima ancora le comunicazioni di Giovanni Battista Meduna), affermava che la lamina dorata di cui è costituita o ricoperta la pala, a contatto con l'aria della laguna, sarebbe annerita in breve tempo, con la conseguente necessità di una grossa spesa per un nuovo restauro, «dovendosi per questa operazione disfare affatto la Pala e staccarne pezzo da pezzo». E successivamente, il 20 giugno 1860, tale assunto venne ulteriormente ribadito:

Rimanendo per tanti mesi di seguito esposta la Pala all'azione dell'atmosfera, e di una atmosfera così preta di iodio e di cloro come è quella delle lagune, coll'acqua marina a due o tre metri al più di distanza, non passerebbero due mesi che le lamine metalliche sottilissime delle quali la Pala si compone si vedrebbero sconciamente annerite.

Simile affermazione parrebbe giustificata solo a fronte di timori eccessivi basati su scarsa informazione e su conoscenze scientifiche e tecnico-artigianali imperfette. Infatti, se è vero che l'oro può essere attaccato dagli alogeni, e quindi dal cloro, bromo e iodio, è vero però che ciò richiederebbe moltissimo tempo, ben più dei tre anni, peraltro non continuativi, ipotizzati per il lavoro di Camesina, come ben dimostra la secolare vita della Pala. Inoltre, ciò che si trova in aria vicino al mare, non è l'alogeno gassoso potenzialmente pericoloso per l'oro, ma la sua forma salina, cioè cloruro e ioduro, e tali sali non reagiscono in alcun modo con l'oro. L'ossidazione (annerimento) è tipica dell'argento, ed è dovuta all'acido solfidrico che deriva principalmente dalla decomposizione delle alghe³⁵. La Pala è bensì costituita d'argento in molte parti, ma tali parti sono quasi totalmente ricoperte d'oro, per di più con una nuova doratura rifatta in «quasi tutti i pezzi» in occasione del restauro condotto pochi anni prima³⁶. Se poi, per avventura, fosse stato necessario intervenire in qualche punto specifico, ad esempio nelle parti d'argento, l'operazione sarebbe stata agevolata grazie al nuovo sistema di fissaggio

dorato, la grata era suddivisa in tre parti e, pur proteggendo la Pala, ne consentiva la completa visione. Ne venne anche mutata la posizione, distaccandola un poco dall'altare e posizionandola su un basamento appositamente costruito in modo che «non fosse tolta al suo antico ufficio di esser la Pala dell'altar maggiore». Cfr. al riguardo G.L. Bellomo, *La pala d'oro dell'I.R. Patriarcale Basilica di S. Marco...*, cit., pp. 47-48. Francesco Zanotto peraltro, nella sua *Nuovissima Guida di Venezia e delle Isole della sua Laguna*, Venezia, presso Gio. Brizzegeh Tip. Lit. Editore, 1856, afferma (p. 43) che il restauro della pala fu condotto tra il 1836 e il 1841, riferendosi forse all'iscrizione che i restauratori Favro avevano apposto al termine del restauro dei singoli pezzi della Pala, ma prima che il lavoro di rimontaggio fosse ultimato.

³⁴ A Germano Prosdocimi veniva ampiamente riconosciuta l'abilità di riprodurre documenti e immagini di qualsiasi tipo che si diceva egli riuscisse a imitare alla perfezione. In un breve articolo pubblicato nel 1851, si legge che «niuno al certo può superarlo nell'eseguire i fac-simili, i codici, e le pergamene antiche di qualsiasi specie od epoca, con que' tanti svariati, e fantastici arabeschi e caratteri di cui vanno adorne, da confonderli con gli stessi originali»; G. Ferrari-Bravo in *Il Lombardo-Veneto*, a. II, n. 161, 24.7.1851, p. 642. Parole di sincero apprezzamento scrive anche nel 1864 Léon Curmer, per il quale Prosdocimi aveva realizzato le riproduzioni di una parte delle miniature del Breviario Grimani (cfr. capitolo successivo): «Le secours de la photographie, la supériorité et la fidélité du pinceau de M. Prosdocimi, artiste vénitien dont nous ne pourrions trop louer le mérite et l'exactitude, ont rendu possible la reproduction de ces belles miniatures. Les fidèles copies que cet artiste éminent a faites pour nous des miniatures du Bréviaire et des douzes splendides peintures du calendrier égalent assurément les originaux, en conservant à chaque sujet la manière particulière de l'auteur». Cfr. L. Curmer, *Les évangiles des dimanches et fêtes de l'année suivis de prières à la Sainte Vierge et aux saints*, Paris, L. Curmer Éditeur, 1864, vol. 3 Appendice aux Évangiles, p. 19.

³⁵ Devo queste informazioni ad Alberto Novo, chimico ricercatore già RSE Ricerca Sistema Energetico, che ringrazio molto per il prezioso aiuto.

³⁶ H.R. Hahnloser, *Le oreficerie della Pala d'oro*, in *La Pala d'oro...*, cit., p. 83, nota 8. In ogni caso, afferma lo studioso che «Tutte le parti architettoniche dell'incorniciatura trecentesca sono fuse in serie in argento pesante, accuratamente cesellate e dorate a fuoco; così sono le cornici a foglie d'acanto [...], così i fregi dei campi laterali [...]». Ivi, p. 81.

delle lamine metalliche al supporto di fondo³⁷ che avrebbe consentito di intervenire su singole piccole porzioni del manufatto senza la necessità di toccare le restanti parti.

Il timore che la superficie dorata avrebbe sofferto per l'esposizione all'atmosfera umida lagunare sembra cioè meno importante di quanto paventato nei documenti, e mi è difficile credere che né l'Accademia di Belle Arti, né tanto più la Fabbriceria di San Marco avessero esperienza in tal senso. E nemmeno pare plausibile, se non in termini figurati, il riferimento alla brevissima distanza dall'acqua in cui la Pala si sarebbe trovata - 2/3 metri -, dato che, come si sa, ciò non corrisponde al vero.

Gli smalti poi, sono probabilmente più robusti di quanto si afferma nei documenti della Fabbriceria e della Commissione mista accademica³⁸. Trattando degli aspetti materiali della pala, Cicognara ammira molto la tecnica esecutiva degli artefici bizantini, e apprezza la soluzione adottata di suddividere le superfici smaltate in tante piccole porzioni, evitando così di avere superfici ampie, che sarebbero state molto più fragili. D'altro canto, a quanto si deduce dalle affermazioni di Rodolfo Gallo³⁹, furono pochi gli smalti su cui i restauratori Favro intervennero negli anni '30 - '40 dell'Ottocento, a comprova della loro buona e solida qualità.

LA PALA D'ORO E LE SUE RIPRODUZIONI.

Su un ulteriore elemento mi pare poi interessante soffermarmi.

La stessa Commissione riunitasi il 20 giugno 1860, a fronte delle difficoltà già in precedenza individuate, e ribadite in quel verbale, tenne a precisare la sua piena volontà di collaborare con l'autorità governativa, sostenendo che sarebbe stato anche «suo desiderio l'averne una riproduzione della Pala» dal momento che tale «riproduz.^e [era] finora mancante». Ma anche su questa affermazione è necessario soffermarsi brevemente.

In effetti, la Pala «fu sempre oggetto di grande ammirazione da parte degli stranieri» (e se ne trova cenno in vari resoconti di viaggio)⁴⁰, ma solo in epoca relativamente recente era stata considerata sul piano scientifico⁴¹. Dopo i brevi cenni offerti da Giovanni Antonio Meschinello nel 1753⁴², e qualche più o meno succinta descrizione ad uso turistico⁴³, la Pala aveva infatti trovato fino ad allora pochi

³⁷ Le singole placchette preziose furono fissate con viti passanti d'argento. Cfr. R. Gallo, *Il tesoro di San Marco e la sua storia*, Venezia - Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1967, pp. 157-191.

³⁸ Hahnloser nota che «la placchetta del doge Ordelauffo Falier, molto inferiore alle altre per il suo stile, le sue proporzioni, la sua iscrizione e soprattutto per la sua tecnica - l'arcata di essa è fatta in semplice émail à fond repoussé, mentre tutte le altre trentadue arcate della Pala sono accuratamente lavorate in vero smalto cloisonné». H.R. Hahnloser, *Leoreficerie della Pala d'oro...*, cit. p. 82, nota.

³⁹ R. Gallo, *Il tesoro di San Marco...*, cit., pp. 157-191.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁴¹ In *Le Fabbriche...*, cit., (n.p.), Leopoldo Cicognara polemizzò con Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt per aver ignorato la preziosa icona bizantina nella sua grande *Histoire de l'art par les monuments, depuis sa decadence au 4. siècle jusqu' a son renouvellement au 16*, Paris, Treuttel et Wurts, 1823: «Il sig. d'Agincourt difficilmente trovar poteva nella serie numerosissima degli oggetti da lui presi ad esame una suppellettile di questa più ampia e più ricca per le sue dotte ricerche, e tanto più preziosa quantochè non trattavasi di spigolare sui resti delle altrui raccolte, ma mieter egli poteva in campo ubertoso e non tocco dalle ricerche degli eruditi. Non è qui luogo a indagare i motivi di questo silenzio singolarissimo, siccome anche con brevità ci sarà mestieri di trascorrere su di un argomento ove le indagini potrebbero essere tanto interessanti e profonde da farci perdere di mira quel limite che ci siamo prescritti».

⁴² G.A. Meschinello, *La Chiesa Ducale di S. Marco colle notizie del suo Innalzamento; Spiegazione delli Mosaici, e delle Iscrizioni; un Dettaglio della preziosità delli marmi, con tutto ciò che di fuori e di dentro vi si contiene; e con varie riflessioni e scoperte*, Venezia, presso Bartolomeo Baroncelli, 1753, tomo 1, in particolare p. 106.

⁴³ Naturalmente tutte le *Guide* della città si soffermano sulla Pala d'oro, in forma più o meno estesa. Ricordo di seguito solo le più prossime all'epoca dei fatti: Antonio Quadri, *Otto giorni a Venezia, opera di Antonio Quadri*, Venezia, per Francesco Andreola, 1830, che dà solo un cenno della Pala d'Oro (pp. 20-21), rimandando per approfondimenti all'opera del Cicognara; Id., *La Piazza di San Marco in Venezia considerata come monumento d'arte e di storia, opera di Antonio Quadri segretario dell'I.R. Governo di Venezia e membro ordinario del Veneto Ateneo Con XVI tavole in rame*, Venezia dalla tipografia di Commercio, 1831, tav. n. XV, anche in questo caso con breve commento; V. Giacchetti, *Sulla sotto-confessione antico sotterraneo e sulla pala d'oro della Chiesa di san Marco in Venezia. Notizie del Sacerdote D. Valentino Giacchetti Sacrista dell'Imp. Reg. Basilica suddetta*, Venezia, Dalla Tip. di Pietro Cordella, 1838, pp. 17-31; E. Paoletti *Il Fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia, Tommaso Fontana Edit., 1837-1840, vol. II (1839); G.A. Moschini,

studiosi che ne avessero messo in luce tutta l'importanza storica e artistica. Furono innanzitutto Leopoldo Cicognara⁴⁴, e poi Giovanni Bellomo⁴⁵, a trattarne in modo più approfondito. Un contributo significativo provenne anche da Francesco Zanotto, soprattutto nelle sue "aggiunte" alle *Fabbriche* del Cicognara, in un intervento del 1846 nel periodico *Emporio artistico letterario*⁴⁶, e nella guida *Venezia e le sue Lagune*, testi nei quali lo studioso ne riconsiderava alcuni dati storici, anche alla luce dei nuovi elementi di conoscenza emersi durante il restauro condotto negli anni '30-'40 dell'Ottocento. Infine ne aveva trattato Jules Labarte nel suo *Recherches sur la peinture en émail*, del 1856⁴⁷.

Ma soprattutto, alcune sue riproduzioni erano già state pubblicate. Nel 1815 vi aveva provveduto il Cicognara che aveva fatto incidere tre tavole - l'insieme e alcuni particolari - ripubblicate poi nel 1820 nell'estratto *Descrizione di tre tavole rappresentanti la Pala d'oro nella R. Basilica di S. Marco*⁴⁸; nel 1831 lo aveva fatto Antonio Quadri nella sua raccolta dedicata all'area marciana⁴⁹. Una nuova immagine era apparsa poi nel 1839, nel secondo volume de *Il Fiore di Venezia* di Ermolao Paoletti⁵⁰, e nel 1847 un'altra nel volume di Giovanni Bellomo⁵¹, che aveva proposto anche il disegno della nuova custodia realizzata su disegno di Giuseppe Borsato, e di alcune delle monete rinvenute nella vecchia, che erano state molto utili per la definizione cronologica delle fasi costruttive dell'icona. Un'ultima infine, era apparsa nel 1856 nel testo sopra citato di Jules Labarte sulla tecnica dello smalto⁵²: in tutto ben sei

Nuova Guida di Venezia di Mons. G. A. Moschini, Canonico della Cattedrale di S. Marco, Cavaliere della corona di ferro ecc. II. edizione con emende ed aggiunte, Adorna d'intagli in rame, Venezia, a spese degli Editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1847, pp. pp. 6-7; Venezia e le sue Lagune, Venezia, nell'i.r. Privil. Stabilimento Antonelli, vol. II, pp. 79-83, guida voluta dalla Municipalità in occasione del IX Congresso degli scienziati che in quell'anno si tenne a Venezia (il contributo sulla Pala d'oro è di Francesco Zanotto); G.B. Contarini, Spiegazione della Basilica Patr. Metropol. di S. Marco Ev., Venezia, nella tipogr. e pond. Cartallier, 1849 (pp. 18-19); P. Selvatico e V. Lazari, Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine, Venezia - Milano - Verona, Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano, 1852, pp. 21-22; Francesco Zanotto, Nuovissima Guida di Venezia e delle Isole della sua Laguna, Venezia, presso Gio. Brizeghel Tip. Lit. Editore, 1856, p. 43. Nel 1847 apparve anche una sintetica guida illustrata, Venezia in miniatura, o principali vedute e pianta di questa città disegnate da Marco Moro e brevemente descritte a lume del forestiero da Francesco Zanotto, Venezia, G. Minzon. Un estratto dalla pubblicazione, intitolato Descrizione della Basilica di S. Marco in Venezia nonché dell'antico tesoro di S. Marco e della pala d'oro a lume del forestiere, uscì dallo stesso editore nel 1851, pp. 172-181.

⁴⁴ Il testo di L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le Fabbriche più cospicue di Venezia...*, cit., fu ripubblicato più volte nei decenni successivi (1838-1840, 1857 e 1858), con le *Aggiunte* di Francesco Zanotto. Nel 1820 ne uscì l'estratto *Descrizione di tre tavole rappresentanti la Pala d'oro nella R. Basilica di S. Marco*, Venezia, Tipografia di Alvisopoli Edit.

⁴⁵ G. Bellomo, *La pala d'oro dell'I.R. Patriarcale Basilica di S. Marco...*, cit. Il testo di Bellomo fu predisposto in occasione della solenne ricollocazione della Pala sul nuovo altare, nel maggio del 1847, dopo il lungo e complesso restauro che l'aveva interessata. Lo scritto suscitò qualche polemica con Francesco Zanotto che, sulle pagine della *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, aveva difeso la propria opinione contro alcune affermazioni avanzate dal Canonico. Si veda al riguardo L. de M., *Risposta all'articolo del sig. Francesco Zanotto inserito nella Gazzetta privilegiata di Venezia n. 268, del 25 novembre 1847, intorno alla Illustrazione della Palla d'oro di san Marco compilata dal Canonico Monsig. Giovanni Bellomo*, estratto dal *Vaglio* n. 52, 1847. Per *Venezia e le sue Lagune* cfr. nota 43.

⁴⁶ F. Zanotto *La tavola (pala) d'oro della Basilica di San Marco*, in *Emporio artistico letterario* vol. 1 (1846).

⁴⁷ J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, pp. 17-31.

⁴⁸ *Gran Quadro d'Oro ricinto di Argento dorato, dipinto in ismalto e gioiellato, che trovasi sul Maggior Altare della Basilica di S. Marco, detto la Pala d'Oro*, Sgualdi e Comp. diss., Musitelli inc., incisione a contorno. Esemplare pubblicato in *Descrizione di tre tavole rappresentanti la Pala d'oro...*, cit.: mm 286x452 (immagine), mm 343x513 (lastra).

⁴⁹ *La Pala d'Oro, collocata sul Maggior Altare della Basilica di S. Marco*, incisione a contorno, mm 316x400 (foglio) tav. XV.

⁵⁰ *Pala d'Oro collocata sul maggior altare della Basilica di S. Marco*, litografia, mm. 292x456 (immagine), mm 342x516 ca. (foglio), tav. presente tra pp. 32 e 33.

⁵¹ *La Pala d'Oro, collocata al Maggior Altare della Basilica di S. Marco...*, litografia, mm 216x341,5 (immagine), mm 311x440 ca. (foglio), in apertura del testo.

⁵² *Émaux cloisonnés byzantins. La Pala d'Oro de St. Marc de Venise*, fotolitografia, mm 194x302 (immagine) e mm 260x360 (foglio), tra pp. 16 e 17, esemplare di riferimento esistente presso la Biblioteca d'Arte, Castello Sforzesco di Milano, inv. 103491, collocazione: M.349.

riproduzioni pubblicate nell'ultimo cinquantennio. Come mai allora la Commissione accademica poté affermare che non esistevano immagini della Pala d'oro?

Confrontando l'oggetto originale con la prima di tali incisioni, quella del Cicognara, al di là delle particolarità linguistiche determinate dalla tecnica scelta - l'incisione a contorno - e la semplificazione nella rappresentazione determinata dalla drastica riduzione delle dimensioni nella raffigurazione su carta, si notano innanzitutto alcune diversità, già segnalate da Hans Hahnloser nel 1965⁵³ che si valse anche dei materiali di ricerca di Rodolfo Gallo⁵⁴. Dice Hahnloser che durante il restauro degli anni '30-'40 dell'Ottocento «alcuni piccoli medaglioni di smalto [...] furono spostati a buona ragione» e indica, rispetto alla situazione attuale, i punti in cui sarebbero avvenuti le modifiche (v. tavola schematica)⁵⁵ e cioè:

- per il comparto superiore: il Cristo a destra dell'Arcangelo Michele (123), nell'incisione è posto a sinistra anziché a destra, e la figura che gli faceva da *pendant* (86) oggi non è più presente. Risultano poi invertiti, rispetto alla situazione attuale, i due smalti con l'altra raffigurazione dell'Arcangelo Michele (89) e quella di S. Giovanni Battista (88), che nell'incisione sono rispettivamente a sinistra e a destra anziché nella posizione opposta;
- per quello inferiore: mancano nell'incisione i simboli degli Evangelisti (184, 187, 185 e 186), sostituiti da figure tracciate molto sommariamente. Analogamente succede per le scene di caccia nella parte bassa della cornice (149 e 148), il quadrilobo a destra (103), e tre dischi ornamentali (151, 181 e 182) ugualmente inseriti nella cornice.

Oltre a ciò, i restauratori rinnovarono le ali di due angeli, dieci busti in argento fuso, le teste di altri due, e ad altri ancora rifecero il panneggio. Reintegrarono poi le quattro placche agli angoli e alcuni smalti che erano mancanti. Furono infine sistemate le lamine d'argento sopra i vecchi fori delle serrature e delle cerniere, non più utili dopo il fissaggio dei due elementi di cui è composta la Pala in un unico pezzo.

Oltre a quanto segnalato da Gallo e Hahnloser aggiungerei almeno due altri particolari sui quali né Gallo né Hahnloser riferiscono interventi specifici, e che quindi dovrebbero rispecchiare la situazione originaria, e cioè:

- i piccoli smalti attornati da gemme a sinistra e a destra del comparto superiore (nn. 97, 99, 94 e 95, 96, 98) sono assenti nell'incisione;
- e soprattutto un'importante inversione nel gruppo delle undici placchette quadrate con le grandi feste della Chiesa e scene della vita di Gesù, della parte inferiore, dove risulta modificata la sequenza delle scene rispetto all'originale. Se nella Pala troviamo l'ordine seguente: Battesimo di Cristo (55), Ultima cena (56), Crocifissione (57), Discesa al Limbo (58), nell'incisione invece esso appare diverso: Battesimo di Cristo (55), Discesa al Limbo (58), Crocifissione (57), Ultima cena (56), in modo peraltro incongruente rispetto alla narrazione dei Vangeli.

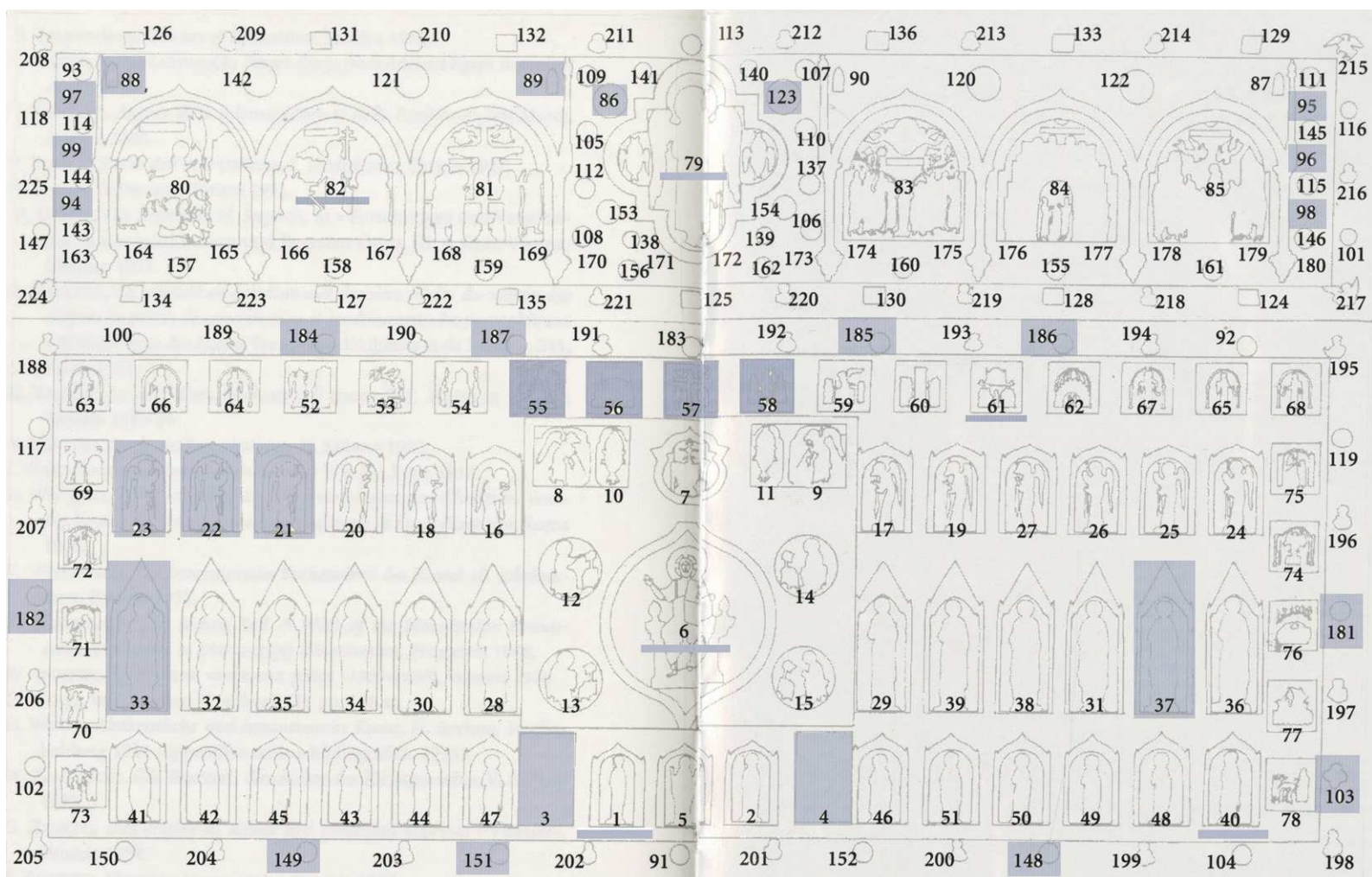
⁵³ *Il tesoro di San Marco*, opera diretta da H. R. Hahnloser, Firenze, Sansoni, 1965-1971. L'edizione è composta da due volumi, il primo dei quali dedicato alla Pala d'Oro. I testi di Hahnloser sono stati riproposti integralmente in *La Pala d'Oro*, a cura di H.R. Hahnloser e R. Polacco, già citato. E' a quest'ultima edizione che ho fatto riferimento nel mio studio.

⁵⁴ Per notizie relative al restauro ottocentesco della Pala, oltre al testo di Bellomo, e a qualche cenno presente in Zanotto, si vedano soprattutto i lavori già citati di Rodolfo Gallo, soprattutto pp. 182-188, e H.R. Hahnloser, soprattutto, pp. 83-84.

⁵⁵ Ho preso a riferimento lo schema iconografico riportato a pp. 196-197 del volume di Hahnloser e Polacco, cit. Per le modificazioni intervenute durante il restauro si veda p. 83, nota 8.

Legenda

1	Il “doge Ordelaaffo Falier
3 e 4	Le due iscrizioni
6	Il Pantocrator
21	Arcangelo
22	Arcangelo
23	Arcangelo
33	S. Giovanni Evangelista (?)
37	S. Tommaso
40	Salomone
55	Battesimo di Cristo
56	Ultima Cena
57	Crocifissione
58	Discesa al Limbo
61	Ascensione
79	L’arcangelo Michele
82	Discesa al Limbo
86	Cristo benedicente
88	S. Giovanni Battista (o Precursore)
89	L’arcangelo Michele
94	Vergine orante
95	Cristo benedicente
96	S. Cosma
97	S. Elisabetta
98	S. Anna
99	S. Sisinnio
103	L’arcangelo Michele
123	Cristo mallevadore
148	Imperatore alla caccia col falcone
149	Cacciatore col falcone
151	L’albero della vita
181	Placchetta ornamentale
182	Placchetta ornamentale
184	Simbolo dell’Evangelista Matteo
185	Simbolo dell’Evangelista Giovanni
186	Simbolo dell’Evangelista Luca
187	Simbolo dell’Evangelista Marco



Punti di discordanza tra la situazione della Pala dopo il restauro ottocentesco, e l'incisione presente in L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le Fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta R. Accademia di Belle Arti*, Venezia, tip. Alvisopoli, 1815-1820. Schema iconografico tratto da: *La Pala d'Oro*, a cura di H.R. Hahnloser e R. Polacco, Venezia, Canal & Stamperia Editrice, 1994, pp. 196-197.

Noto anche che non è percepibile, nell'incisione del Cicognara, né l'assenza di alcuni smalti né delle numerose pietre preziose che nel tempo si erano perdute e che furono reintegrate in occasione del restauro⁵⁶, e infine, che nella stessa incisione, si scelse di rappresentare la lunga iscrizione latina che si snoda sulle due placche della parte inferiore (3 e 4) con segni che simulano l'andamento dell'alfabeto greco, dando vita, su questo punto, ad un vero falso storico⁵⁷. Si aggiungano non poche "licenze" espressive in alcune scene, come ad esempio nella raffigurazione delle figure degli apostoli (soprattutto 33 e 37) che vengono rappresentati tutti con una stessa cifra formale, e in alcune altre degli Arcangeli (23, 22 e 21), per lo stesso motivo, oltre che in vari punti degli ornati della cornice di ambedue i comparti, che risultano nell'incisione diversi da quelli reali. Una resa più attenta si trova invece nelle due scene principali, con l'*Arcangelo Michele* (79) e il *Pantocrator* (6). Più accurate anche le tavole che offrono alcuni dei particolari, quasi tutti in scala 1:1: la scena della *Discesa al Limbo* (82), nel comparto superiore; le figure del *Doge Ordelaaffo Falier* (1), del profeta *Salomone* (40) e la scena dell'Ascensione (61), in quello inferiore.

Rispetto alla situazione presentata dal Cicognara, le diversità della Pala come risultante dopo il restauro erano quindi significative. Parte dei punti di discrepanza sono probabilmente giustificabili proprio da tale intervento, ma altri non sembrano trovarne ragione evidente. Se si ammette che in quell'incisione Cicognara abbia inteso offrire una rappresentazione di buona qualità di un oggetto tanto prezioso, quell'incisione, vista con occhi contemporanei, appare poco fedele all'originale, e poco affidabile: può certo offrire un'idea generale della complessità e ricchezza dell'opera, ma non può costituire strumento di studio tale da consentire analisi su aspetti iconografici, stilistici o storici. Di fronte a quell'incisione, si percepisce molto chiaramente lo scarto esistente tra la nostra idea di "fedeltà" rappresentativa, come maturata nel corso dell'Ottocento e già ben viva all'epoca dei fatti qui discussi - alla quale la fotografia ha dato un contributo sostanziale e molto tempestivo⁵⁸ - rispetto a quella esistente solo mezzo secolo prima, frutto di una diversa coscienza storica e critica nei confronti dell'arte e delle sue rappresentazioni, e della conoscenza in genere.

L'incisione del Cicognara costituì il modello su cui tutte le successive raffigurazioni si basarono. Confrontandole tra loro, se ne possono riscontrare la maggiore o minore cura esecutiva e le specificità del segno, ma anche tutti i punti di discordanza con l'oggetto reale che potrebbero imputarsi ad errori o a trascrizioni sommarie da parte del disegnatore o dell'incisore primo.

L'uso di ricorrere a modelli preesistenti per la produzione di nuove stampe di traduzione è un fatto ben noto. Nella fattispecie questo è comprensibile per la tavola pubblicata da Antonio Quadri (1831) di poco più recente rispetto a quella del Cicognara, e per quella del Paoletti (1839) pubblicata all'epoca in cui la Pala era in restauro e non poteva quindi essere copiata per un'incisione. È meno naturale che le successive edizioni - quelle del Bellomo e di Jules Labarte - abbiamo fruito dello stesso vecchio modello, rinunciando a recepire la nuova situazione venutasi a creare dopo il restauro (che, come abbiamo visto, era intervenuta modificando alcune parti della superficie) e accettando come valida la riproduzione proposta dal Cicognara, come se le modifiche intervenute non fossero rilevanti, o fosse impossibile, o troppo problematico, predisporre una nuova matrice.

Quest'ultima ipotesi parrebbe sostenuta da un dato di fatto. L'immagine presente nel testo di Labarte sembra derivare da ambedue le tavole del Cicognara e del Bellomo. È stampata in fotolitografia, ed è l'unica immagine monocroma presente nel testo nel quale vi sono invece altre otto immagini, tutte in cromolitografia, di piccoli dettagli decorativi, poco impegnativi sul piano della raffigurazione cromatica. A fronte di ciò si potrebbe ipotizzare che solo nel caso della Pala non sia stato possibile, o sia stato ritenuto non conveniente, ottenere un disegno da riprodurre a colori, o perché lavoro troppo costoso, o perché troppo problematico, che forse l'editore non poteva considerare. Inoltre, la nuova

⁵⁶ Riferisce Rodolfo Gallo che nel 1822 risultavano mancanti 208 pietre preziose. Cfr. R. Gallo, *Il tesoro di San Marco*, cit., p. 183.

⁵⁷ Poco affidabili sembrano anche le iscrizioni greche minori presenti negli smalti, spesso trascritte in modo sommario e poco accurato.

⁵⁸ Si veda ad esempio quanto scrive nel 1887 Giovanni Veludo, che definì «infelicissima» l'incisione pubblicata da Cicognara. Cfr. G. Veludo, *La pala d'oro della Basilica di San Marco in Venezia. Illustrazione di Giovanni Veludo già prefetto della Biblioteca Marciana*, Venezia, Ferd. Ongania editore, 1887, p. 8.

collocazione dell'opera, molto più in alto rispetto a prima⁵⁹, rendeva difficile apprezzarla (e disegnarla) appieno, dato questo che lo studioso francese lamenta espressamente nel suo testo⁶⁰.

Una notazione specifica va fatta per l'immagine pubblicata nel testo Labarte, che riveste particolare interesse sul piano fotografico. Realizzata con una tecnica di stampa allora all'avanguardia, è edita da Joseph Lemerrier (1803-1887) su disegno di Plantrou, e costituisce uno dei primi esempi di stampa fotolitografica, basata su una tecnica che sfrutta la fotosensibilità del bitume, secondo un procedimento pubblicato nel 1852, e messo a punto dal Lemerrier stesso in collaborazione con Alphonse Davanne (1824-1912), Noël-Marie-Paymal Lerebours (1807-1873) e Charles-Louis Barreswill (1817-1870).

Nel 1857, Lemerrier acquistò da Louis-Alphonse Poitevin (1819-1882) l'azienda e i diritti per l'uso di un nuovo metodo di fotolitografia messo a punto da quest'ultimo, basato su un diverso principio chimico, e cioè sulla fotosensibilità del bicromato di potassio e della gelatina (o albumina), più comodo del precedente perché queste due sostanze sono solubili in semplice acqua⁶¹. La tavola del Lemerrier è quindi uno dei pochi esempi noti di fotolitografia prodotti con una tecnologia presto obsoleta e che è quindi particolarmente importante oggi agli occhi degli storici della stampa e della fotografia.

Tornando al tema di questo capitolo, e a fronte di quanto sopra rilevato, mi pare importante chiedersi cos'abbia voluto davvero significare la Commissione mista dell'Accademia riferendosi all'assenza di riproduzioni della preziosa tavola. Dal momento che non pare plausibile immaginare che essa fosse ignara delle pubblicazioni esistenti, considerato il ruolo tutelare da essa svolto nel settore dei beni artistici e la sua presenza nell'ambiente socio-culturale cittadino, si potrebbero avanzare due ipotesi, e cioè: che l'incisione predisposta da Cicognara, e riproposta poi nelle pubblicazioni successive, fosse davvero ormai ritenuta inadeguata alla situazione e alle esigenze contemporanee, a tal punto da essere considerata inesistente; oppure, che quell'affermazione possa essere letta come un atto di cosciente reticenza verso l'autorità volto a "forzare la mano" in difesa di una posizione che si riteneva di dover mantenere ferma.

A tale perplessità non c'è risposta perché gli elementi di fatto e le considerazioni che essi stimolano risultano troppo labili, e per certi aspetti contrastanti tra loro.

Sorgono in ogni caso spontanee alcune domande: quanto pesò sull'intera vicenda la comprensibile gelosa⁶² apprensione rispetto ad un oggetto d'arte tanto prezioso e tanto legato alla gloriosa storia della

⁵⁹ Prima del riposizionamento ottocentesco, «La Pala d'oro su appositi sostegni non era molto discosta dal vecchio altare: però fra essi intercedeva uno stresso passaggio sopraelevato di tre alti gradini che permetteva di ammirare da vicino il prezioso cimelio». Cfr. F. Forlati, *Lavori di adattamento della Cappella ducale di S. Marco a Basilica e innovazioni introdotte sino a questi ultimi tempi*, in *Arte Veneta*, n.s., XVI (1962), pp. 213-216.

⁶⁰ «Nous l'avons revue après son installation nouvelle au mois de septembre 1847. Dans l'ensemble, la pala offre aujourd'hui à la vérité un aspect resplendissant d'or, d'émaux et de pierreries; mais il n'est plus possible de bien apprécier tous les détails des charmantes peintures d'émail qui font, sous le rapport de l'art, son principal mérite, car pour bien juger des tableaux de la partie supérieure, il faudrait s'élever sur une échelle. Aussi nous ne pourrions donner de la pala une description aussi complète que nous allons le faire, si nous ne l'avions pas examinée tout à loisir avant sa réinstallation». J. Labarte, *Recherches sur la peinture en émail...*, cit., pp. 17-18.

⁶¹ Cfr. David A. Hanson Collection of the History of Photomechanical Reproduction, al seguente url: <http://maca.cdmhost.com/cdm/landingpage/collection/p1325coll1>. D.A.H. Cat. 1856:3, call number NE2606 L32.

⁶² Dice Leopoldo Cicognara a proposito della pala: «Parrà forse ad alcuno che non sia qui luogo di presentare agli occhi de' curiosi e degli amatori de' Veneti più cospicui Edifizii un Monumento che non appartiene all'arte del costruire e quasi esclusivamente fra le opere di Pittura vorrebbero veder illustrato; ma tanta è la preziosità, la ricchezza, la obliovione in cui giacque per lo corso di lunghi secoli, in mancanza di chi ne rilevasse l'indole, il carattere, i pregi, che neppur un lineamento di esso ne tracciarono fino a questo momento i disegnatori e neppur un'intera pagina la storia e la critica ci trasmisero sul più cospicuo avanzo che attesta così visibilmente a quanto salirono le Arti Bizantine nel X e nell'XI secolo; e a qual segno giungesse lo splendore dei Veneziani, mentre l'Italia può dirsi che vegetasse quasi non conscia delle sue glorie passate, aspettando una nuova rigenerazione, che non mancò certamente nei secoli successivi». L. Cicognara, *Le Fabbriche...*, cit. e *Descrizione di tre tavole rappresentanti la Pala d'oro...*, cit., *Introduzione*. Al riguardo può essere interessante ricordare che, il 6 maggio

città ? E' immaginabile che la Luogotenenza veneziana fosse tanto estranea alla vita veneziana da ignorare fatti e dati che avrebbero dovuto, se non altro per dovere d'ufficio, esserle bene noti? Quale legame ideale - sottinteso o inconscio - esiste tra questo fatto e le difficoltà che sul piano politico internazionale stava allora vivendo l'impero austro-ungarico?

Altre perplessità poi sorgono a fronte di alcuni documenti datati 1879, solo una ventina di anni dopo questi fatti. Quell'anno, il pittore Francesco Zanin, veneziano, chiese di copiare la Pala d'oro, e a tale richiesta la Fabbriceria di San Marco fu ben felice di aderire:

le quante volte il Signor Pittore Francesco Zanin sia disposto a sottostare alla spesa di L. 6,- ch'è indispensabile ogni qualvolta si apre la Pala d'oro, e si accontenti che questa apertura succeda nei momenti, e nei giorni che ciò possa effettuarsi senza portare ostacolo all'esercizio dei divini Ufficj, essa non ha difficoltà alcuna contro il permesso da Lui chiesto di copiare la Pala d'oro.

Aggiunge anche che, per sua parte, è disposta a procurargli tutte quelle facilitazioni che saranno compatibili coll'oggetto.

E' improbabile che lo Zanin abbia chiesto di spostare l'oggetto in un luogo diverso per condurre il suo lavoro - nessun cenno di questo vi è nei documenti - né sappiamo se i cristalli protettivi sarebbero stati aperti su sua eventuale richiesta, ma risulta palese che nessuna preoccupazione rispetto a possibili rischi o danni ambientali vi fosse nei Preposti in questi caso, rischi che avevano invece costituito il motivo principale di opposizione verso la Luogotenenza e verso Camesina solo vent'anni prima.

Se la scelta della Commissione accademica di non proporre alla Luogotenenza la realizzazione di una fotografia - pur fattibile a quanto affermarono i fotografi - può essere giustificata da legittime preoccupazioni connesse ai rischi di un eventuale trasporto della Pala in un luogo più adatto e della temporanea asportazione dei cristalli di protezione, non è chiara la ragione per cui si sia preferito un disegno a mano libera piuttosto che un disegno eseguito con la camera oscura, che avrebbe offerto maggiori garanzie di oggettività, per lo meno sul piano dimensionale e di scala, senza comportare grosse difficoltà di tipo operativo.

In questa intricata vicenda, restano comunque fermi alcuni punti, e cioè: che nel 1860 la tecnica del collodio secco era ormai ben penetrata a Venezia tanto da rendere possibili riprese in interni, anche in situazioni luministiche complesse, con sostanziale facilità e sicurezza; che alcune difficoltà tecniche comunque permanevano, ma esse si stavano gradualmente appianando; che a fronte della chiara coscienza della fedeltà riproduttiva della fotografia mostrata da Antonio Perini e Antonio Sorgato, l'Accademia preferì confidare su metodi tradizionali di riproduzione, e cioè sui metodi manuali, poco in linea con le correnti culturali più avanzate dell'epoca, e che stavano poco a poco per essere sostituiti dalla fotografia: altro aspetto questo che meriterebbe di essere approfondito.

Come che sia, credo di poter dire con un ottimo margine di sicurezza, che si dovette aspettare ancora molto tempo prima che la Pala potesse essere fotografata. Questo è quanto posso dedurre ad una verifica nei più importanti archivi veneziani e nei cataloghi di alcuni fotografi⁶³. Si trattò inizialmente soprattutto di particolari di singoli comparti, rispetto ai quali la ripresa poteva essere meglio controllata. Per la ripresa d'insieme si dovette aspettare ancora parecchio tempo.

1811, durante alcuni lavori, furono ritrovate, sotto l'altare maggiore, le spoglie di San Marco di cui si erano perse le tracce, che furono poi ricollocate nell'altare stesso il 26 agosto 1835.

⁶³ In nessuno dei cataloghi reperiti, pubblicati dello studio di Carlo Naya tra il 1864 e il 1893, uno dei più importanti a Venezia nella seconda metà del XIX secolo, è presente come soggetto la Pala d'Oro che appare registrata solo in un inventario manoscritto redatto con ogni probabilità tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo, presente presso l'Archivio Turio Böhm. Il soggetto è ugualmente assente nel catalogo di Domenico Anderson, *Catalogue Général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson, Éditeur Photographe*, première partie, Rome, 1907, mentre lo troviamo nel catalogo di V. Alinari, *Églises et "Scuole" de Venise*, Florence, Alinari Frères Éditeurs, 1906, p. 52, negativi nn. 12930 e 12930A. Le fotografie presenti nell'Archivio Filippi registrano una immagine dell'insieme della Pala, ad opera di Tomaso Filippi (inv. TFP_04961_1/1, scheda 58872), ma si tratta di un'inquadratura di scorcio che ben poco può essere utile sul piano della puntualità descrittiva, mentre presso la Fondazione Musei Civici Venezia è presente solo il negativo dell'inserito con l'Arcangelo Michele (inv. 0244, scheda 1805) proveniente dallo studio Naya, ma nessuna immagine dell'insieme.

3.

IL FAC-SIMILE DEL BREVIARIO GRIMANI (1861-1862)

(docc. A.22 - A.31)¹

Una tappa importante nella vicenda veneziana relativa alla riproduzione delle opere d'arte cittadine è rappresentata dal *Fac-simile* delle miniature del Breviario Grimani (Biblioteca Marciana di Venezia, cod. Lat. I, 99 =2138)² realizzato da Antonio Perini³, che si conferma con quest'impresa uno dei protagonisti principali del primo periodo della stagione fotografica veneziana, non solo nella produzione vedutistica, per la quale è conosciuto, ma anche più direttamente nell'ambito che qui ci interessa.

Le riprese furono realizzate tra il 1858 e il 1861⁴, e nel 1862 la riproduzione fu presentata all'Esposizione Universale di Londra⁵.

Come già nei precedenti due capitoli, riassumerò inizialmente la vicenda, per poi soffermarmi su alcuni aspetti di essa che mi paiono di particolare interesse.

¹ I documenti citati in questo capitolo, e non riprodotti in Appendice, si trovano in: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1887, Esposizioni nazionali ed internazionali 1861-1887, b. 178; ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti 1857-1861, b. 751, fasc. 16. 20/5 e serie Atti 1862-1866, b. 1546, fasc. 39. 15/1; ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Primo versamento, b. 335 (1861), b. 348, (1862), b. 359 (1863).

² Manoscritto membranaceo, di 1 + 835 fogli di mm 280x215 (numerati fino a 831 + 2 ff. n.n.; il numero 725 è ripetuto e il 823 duplicato con un 823 bis) costituito da 100 fascicoli, con fogli generalmente in pergamena alquanto pesante, quasi sempre miniati al verso. Cfr. A. Mazzucchi (a cura di), *Breviario Grimani, ms. Lat. I, 99 = 2138, Biblioteca nazionale Marciana, Venezia. Nota di Commentario all'edizione in fac-simile*, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 15-16. L'identificazione degli autori delle miniature ha dato luogo ad un'ampissima bibliografia. Dopo molte ricerche e discussioni, gli studiosi si trovano ora d'accordo nell'indicare i nomi di Gérard Horenbout e Alexander e Simon Bening. La Biblioteca Marciana di Venezia dedica una pagina del proprio sito web al Breviario Grimani. Non risulta però presente (maggio 2014) la selezione di immagini prevista. Cfr. <http://marciana.venezia.sbn.it/la-biblioteca/la-storia-e-il-patrimonio/il-patrimonio/patrimonio-librario/breviario-grimani>.

³ Nel panorama internazionale, l'impresa di Perini non può dirsi una novità. Ricordo ad esempio che già nel 1855 era stata avanzata la proposta, più avveniristica, di realizzare un catalogo dei manoscritti della Bibliothèque impériale francese, facendo fotografare i frontespizi delle opere. Cfr. A. Claudet, *Fac-simile photographique des anciens documents*, in *La Lumière*, sixième année, n. 4, 26.1.1856, p. 11.

⁴ G.E. Ferrari, *Presentazione*, in *Breviario Grimani. Riproduzione in fac-simile*, Milano, Electa Editrice, 1970, p. 11. Ferrari data l'inizio delle riprese al 1858, riferendosi probabilmente ad alcune fotografie realizzate da Perini per incarico governativo (v. *infra*). I documenti reperiti però, sembrano mostrare che la parte sostanziale del lavoro sia stata condotta nel 1861.

⁵ La *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* fu aperta al pubblico dal 1 maggio all'11 ottobre 1862.

Com'è ben noto⁶, il Breviario Grimani è un manoscritto miniato di produzione fiamminga, eseguito per uso dell'Ordine Franciscano nel secondo decennio del XVI secolo, e acquistato nel 1520 dal cardinale Domenico Grimani. Nella seconda metà del Cinquecento, ebbe le coperte dei due piatti anteriore e posteriore, arricchite con una decorazione in argento dorato da Alessandro Vittoria. Giunto alla Serenissima a seguito di lascito testamentario, rimase in realtà in mano agli eredi Grimani fino al 1592, quando fu affidato prima alla Biblioteca di San Marco, e successivamente fatto confluire nel tesoro della Basilica patriarcale. Nel novembre del 1801⁷ fu nuovamente consegnato alla Marciana, dove ancora oggi costituisce uno dei pezzi più preziosi.

Le miniature rappresentano il calendario dell'anno, episodi dai due Testamenti, seguiti dagli effetti della Redenzione, dalle feste del Signore e della Vergine, e da storie dei Santi.

L'altissima qualità della fattura, la varietà e ricchezza dei temi trattati e delle decorazioni, la preziosità stilistica che lo contraddistinguono ne fanno uno dei più pregiati tra i manoscritti attualmente noti: cosa di cui già i contemporanei erano ben coscienti, e certamente anche lo stesso ignoto committente, dato che fin dall'inizio il breviario venne inteso come diretto rivale del noto *Les très riches heures* (du duc de Berry). In ragione di questa preziosità esso rimase accuratamente custodito, sconosciuto ai più per lunghissimo tempo, e mostrato solo in rarissime occasioni a personalità di rango e a regnanti. Il testo di Francesco Zanotto che accompagna le fotografie di Perini, descrive bene il sacro clima di segretezza che attornì l'opera per lungo tempo, e grazie al quale probabilmente esso scampò alle requisizioni napoleoniche⁸. A tutti gli effetti, l'opera fu pubblicata per la prima volta nel 1862 con l'edizione di Perini.

⁶ Non mi è parso utile in questa sede fornire una bibliografia esaustiva sul Breviario Grimani, sforzo già affrontato da altri con la necessaria competenza. Per questo rimando principalmente ai seguenti testi: *Breviario Grimani* [...]. *Nota di Commentario all'edizione in fac-simile*, a cura di A. Mazzucchi, cit., pp. 38-39 e a *Breviario Grimani. Riproduzione in fac-simile*, cit., con approfondita bibliografia predisposta da G.E. Ferrari, cit. Segnalo comunque alcuni titoli ottocenteschi e primo novecenteschi, in quanto particolarmente legati al tema di questa ricerca, o perché contenenti riproduzioni di alcune tavole del manoscritto: *Les Évangiles des dimanches et Fêtes de l'année suivis de prières à la Sainte Vierge et aux Saints*, Paris, L. Curmer, 1864; A. Pavan, *Cenni storico-artistici sul celebre Breviario Grimani e sul Fac-simile che ne fu tratto con le tavole fotografiche in miniatura da Antonio Perini di Venezia*, in *Rivista contemporanea nazionale italiana*, vol. XLI, anno XIII (1865), pp. 56-67; C. Soranzo, *Un'occhiata al Breviario del Cardinale Domenico Grimani, esistente nella R. Biblioteca Marciana di Venezia*, Venezia, Coi tipi Ripamonti-Ottolini, 1870; dello stesso anno e dello stesso editore anche la versione tedesca del testo, *Ein Blick auf das Breviar der Cardinals Domenico Grimani in der K. St. Markus - Bibliothek zu Venedig*, quest'ultima ripubblicata poi nel 1881; G. Veludo, *Breviario Grimani*, in *Gazzetta di Venezia* n. 335, 14.12.1875, rubrica "Appendice"; V. Cérésolle, *Le Bréviaire Grimani*, in *L'art. Revue Hebdomadaire Illustrée*, Paris, A. Ballue Éditeur, 1876, t. IV, pp. 128-132 e 160-162, con tre tavole xilografiche (nn. 1, *Il banchetto di un ricco signore in gennaio*; 66, *L'Annunciazione* e 108, *S. Barbara*); *Facsimile del Breviario Grimani*, Venezia, F. Ongania, 1880; A. Michel, *La légende de Saint-François dans l'art*, in *Gazette des Beaux-Arts*, tomo XXXI (1885), s. II, pp. 55-62, con una xilografia della tav. 69, *Il miracolo di S. Antonio a Rimini*; *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, Venezia, F. Ongania, 1903. Una ulteriore edizione Ongania, con leggere diversità tipografiche e decorazione della legatura un po' più ricca, è del 1906; V. Simkhovitch, *A Predecessor of the Grimani Breviary*, in *The Burlington Magazine*, vol. 10, no. 48 (march 1907), pp. 400-405, con le tavv. nn. 66, *L'Annunciazione* e 69, *Il miracolo di S. Antonio a Rimini*; *Il Breviario Grimani della Biblioteca di S. Marco in Venezia. Riproduzione fotografica completa* a cura di S. Morpurgo e S. De Vries con uno studio introduttivo del dott. G. Coggiola, Leida, A.W. Sijthoff Edit., 1903-1908 [sulla copert. 1910].

⁷ Francesco Zanotto, e altri dopo di lui, ritenevano che il trasferimento del Breviario alla Marciana fosse avvenuto già nel 1797, probabilmente sulla base di un decreto della municipalità, del 4 ottobre di quell'anno, che lo destinava alla Biblioteca. La consegna non fu però immediata, ma fu eseguita solo il 23 novembre 1801, come dimostra un appunto di Morelli, allora bibliotecario, conservato nell'Archivio Storico della Biblioteca Marciana. Cfr. *Appendice documentaria*, a cura di G.E. Ferrari, in *Breviario Grimani...*, 1970, pp. 294 e 297-298, e F. Zanotto, *Dissertazione intorno al Breviario manoscritto, posseduto dal cardinale Domenico Grimani da lui legato alla Repubblica di Venezia, ora custodito nella Biblioteca Marciana*, in *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella biblioteca di S. Marco, eseguito in fotografia da Antonio Perini, con illustrazioni di Francesco Zanotto*, Venezia, A. Perini, 1862, pp. X-XI.

⁸ F. Zanotto, *Dissertazione...*, p. I e G. Coggiola, *Il Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia. Ricerche storiche e artistiche*, Leida, A. W. Sijthoff, Edit., 1908 [1910], pp. 41-42.

Da allora moltissimi ne scrissero. Il testo fu studiato e riprodotto, integralmente o in singole tavole, altre volte, fino all'ultimo prezioso facsimile realizzato dall'editrice Salerno nel 2009, che ha recentemente guadagnato l'onore di un'esposizione, a Mainz⁹.

In ragione dei mezzi tecnici disponibili allora e ora, il *Fac-simile* realizzato da Antonio Perini è naturalmente molto diverso dall'ultimo dell'editrice Salerno, ed evidenzia la netta oscillazione che il concetto stesso di facsimile ha subito nel tempo, dando la misura del diverso contenuto semantico assegnato al termine. Se noi oggi attribuiamo questa definizione all'ultima edizione, certamente non saremmo più disposti a fare altrettanto con l'edizione di Perini, il quale tuttavia intese imitare al meglio il manoscritto, riproducendo persino, in galvanoplastica, le decorazioni dei piatti che lo rilegano. È interessante notare come il termine "fac-simile" non sia più stato usato dopo l'edizione periniana¹⁰, e sia stato ripreso solo in anni più recenti nell'edizione *Electa* del 1970, e nell'ultima edizione Salerno, che riproduce - stavolta in senso letterale - il contenuto e l'aspetto fisico globale dell'opera in tutte le sue più minute particolarità, regalandoci una sorta di esemplare gemello nato cinque secoli dopo l'originale, e da esso virtualmente indistinguibile se non per i segni del tempo che inevitabilmente caratterizzano l'originale grimaniiano.

A quanto afferma lo stesso Perini¹¹, la spinta per l'«ardua e gelosa» impresa gli venne da un incarico da parte del Ministero che gli aveva richiesto di riprodurre «parecchie» delle miniature del prezioso manoscritto per inserirle nella «grande opera de' Monumenti Germanici»¹² che si stava allora pubblicando a Vienna. Proprio a seguito di tale incarico egli chiese ed ottenne l'autorizzazione a pubblicare in nome proprio l'intero corpus delle centodieci miniature a piena pagina che ornano il manoscritto. Alla riproduzione fotografica volle associato un testo a commento delle singole tavole che fu predisposto da Francesco Zanotto, assieme ad un commento storico-critico del manoscritto; il tutto fu tradotto in francese per farne un'edizione bilingue¹³.

Per essa fu chiesta la tutela della proprietà intellettuale, e per assicurare l'originalità delle singole copie, Perini prevede anche di firmare i singoli volumi. A quanto risulta, all'Esposizione Universale di Londra ottenne un buon successo e garantì al suo autore l'assegnazione di una medaglia d'argento¹⁴.

⁹ Si tratta della mostra *Kirchenfürsten, Kunstmäzene, Kodizes - Ein Gleichklang der Ideen von Herrschern in der Renaissance*, tenuta alla Martinus-Bibliothek di Mainz, dal 25 marzo al 25 aprile 2014, durante la quale è stato esposto anche il facsimile, altrettanto pregiato, del *Glockendon-Gebetbuchs des Albrecht von Brandenburg*.

¹⁰ Come si vedrà, esso sarà usato però da Ferdinando Ongania nel 1880, su cui v. *infra*.

¹¹ Antonio Perini al lettore in *Fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani...*, cit.

¹² I tentativi fatti per identificare la "grande opera" cui si riferisce Perini non hanno dato esito. Si può però ragionevolmente ipotizzare che il fotografo abbia inteso riferirsi alla serie di pubblicazioni della Commissione Centrale per la scoperta e la conservazione dei monumenti già citate nel capitolo precedente, e cioè: *Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, o ancora la raccolta delle *Mittelalterliche Kunstdenkmäler des Oesterreichischen Kaiserstaates*.

¹³ Dice Perini nel suo indirizzo al lettore: «E siccome non è il Breviario di cui trattasi una scuola soltanto agli Artisti, ma una stupenda raccolta di storie, d'immagini sante e di simboli cavati dall'antico Patto e posti a raffronto col nuovo, e ciò sulla scorta dei Padri e degli Interpreti più acuti e assennati; così volli che ogni miniatura fosse corredata da analoga illustrazione, cui non poteva affidare che ad uno, il quale per lunga età e per molte opere di simil genere, pubblicate con generale approvazione, avesse dottamente ad ispiegare quei simboli, ed a rilevare convenientemente le bellezze artistiche di tutte quelle composizioni. - Questi è il chiarissimo signor Francesco Zanotto, il quale amò premettere eziandio alle illustrazioni da me richieste, un Commentario storico intorno al Breviario medesimo, ed agli artefici che lo illuminarono.

E perché fosse l'opera valutata convenientemente dall'Europa universa, divisava di farla volgere nella ovunque diffusa lingua della Senna gentile, ed ebbi a grande ventura che, mosso dalla singolarità dell'impresa, mi si offeriva di sobbarcarsi tanta fatica, e con quella benignità tutta propria degli uomini dotti e cortesi il signor L. de Mas Latrie, notissimo per opere originali laudatissime; di che debbo rendere a lui pubbliche dimostrazioni di grato animo». Cfr. *Antonio Perini al lettore...*, cit. Come spiega lo stesso fotografo, il traduttore del testo era Capo Sezione degli Archivi dell'Impero a Parigi, sotto direttore degli studi nella scuola Imperiale di Paleografia e Diplomatica, autore, fra le altre opere, d'una Storia dell'Isola di Cipro, di particolare interesse per i veneziani.

¹⁴ Il "fac simile" del Breviario fu esposto nel 1864 anche alla mostra della London Photographic Society. Cfr.

Photographic exhibitions in Britain 1839-1865, al seguente link:

<http://peib.dmu.ac.uk/itemsearch.php?orderBy=coverage&freeText1=Perini&field1=search&btnOp=AND&freeText2=Word+or+phrase&field2=search&x=35&y=18>.

L'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI LONDRA DEL 1862.

E' necessario a questo punto richiamare brevemente alcuni momenti organizzativi della partecipazione veneziana all'esposizione universale¹⁵, perché importanti per la storia di quest'opera.

Per organizzare e curare la presenza austriaca a Londra fu costituito un Comitato centrale a Vienna, e Comitati filiali presso le delegazioni provinciali, oltre a due altri comitati regionali che facevano capo all'Accademia, per la sezione Belle Arti, e alla Camera di Commercio veneziana per le attività agricole, industriali e commerciali. Compito del Comitato Filiale di Belle arti era non solo di seguire gli aspetti organizzativi della partecipazione veneta, ma anche di farsi giudice nell'ammettere opere di qualità tale da far ben figurare l'impero nel consesso delle nazioni più avanzate¹⁶.

Dopo la notifica della partecipazione ufficiale austriaca all'evento londinese, il 3 giugno 1861, la costituzione dei comitati filiali andò inizialmente a rilento, e solo il 7 ottobre la Presidenza dell'Accademia poté proporre alla Luogotenenza una rosa di nomi per la costituzione di quello che doveva operare al proprio interno¹⁷. Esso fu ufficialmente costituito il 19 novembre, e vi fecero parte, tra gli altri, Luigi Ferrari, Michelangelo Grigoletti, Federico Moja, Pompeo Molmenti e Giovanni Pividor.

Il 3 dicembre 1861, poco più di due settimane dopo aver completato le riprese presso la Biblioteca Marciana, Antonio Perini chiese all'Accademia, nella sua veste di Comitato filiale per le Belle Arti, di essere ammesso a partecipare all'Esposizione con il suo *Fac-simile* del Breviario Grimani «legato nel pari Fac-simile delle coperte originali» nonché con il «fac-simile delle insigni pergamene commesse dall'Eccelso Ministero» e alla «riproduzione, in grande scala, delle prospettive e dei dipinti che si ammirano in questa nostra patria». Perini affermò di essere stato «eccitato a tale decisione da parecchi alti personaggi, e forestieri, massime inglesi». Contestualmente, offrì al Comitato la possibilità di visionare alcuni saggi del lavoro fino ad allora realizzato¹⁸, che lo Zanotto avrebbe personalmente illustrato, qualora tale verifica fosse stata richiesta.

L'elenco delle opere da inviare a Londra predisposto dal Comitato filiale di Belle Arti (18 dicembre 1861), all'ultima voce (n. 26), riporta però, solo quanto segue:

Fotografie legate in volume. Fac-simile dell'insigne Breviario Grimani conservato nella I.R. Biblioteca Marciana.

Comprende le fotografie di 110. miniature, che sono le principali del sopraccennato Breviario, illustrate secondo la ragione storica ed artistica; legato in un volume, colla coperta simile al Breviario sud.^o costituita di veluto e di argento dorato.

Vendibile Legato, per la somma di Lire sterline 32 (trentadue)
Slegato, “ “ “ 24 (ventiquattro)¹⁹

¹⁵ La partecipazione austriaca all'Esposizione Universale di Londra era stata decisa con sovrana risoluzione 29 maggio 1861, e fu notificata a Venezia con il bando n. 830/332 del 3 giugno successivo, nel quale venivano fornite le prime indicazioni di massima. Successivamente, il 17 luglio, una ulteriore notifica n. 1781/669, comunicava la costituzione a Vienna di un "i.r. Comitato Centrale Austriaco per l'esposizione d'Agricoltura, Arti ed Industria di Londra", indicando i nomi dei commissari e fornendo altre istruzioni operative.

¹⁶ La comunicazione ai commissari della nomina afferma, tra l'altro: «[...] In conseguenza di ciò, nell'atto che invita V.S. a voler sostenere con opere degne di questa solennità mondiale l'onore artistico di un paese, il quale sempre fu dei primi fra quelli che rivolsero all'arte un culto quasi religioso, è in dovere di aggiungere che la missione sua sta appunto, non solo nel raccogliere quei lavori che gli artisti delle Provincie venete sono disposti ad inviare alla capitale dell'Inghilterra, ma eziandio di esaminare se tutte le opere inviate sieno degne di far parte di un convegno, al quale le nazioni più civili concorrono per istudii, per confronti, e meglio ancora per giudizi sul merito delle nazioni sorelle». Cfr. AABAVE, b. 178, Lettera circolare del "Comitato Veneto filiale per l'invio degli oggetti di belle arti all'Esposizione di Londra dell'anno 1862", in data 19.11.1861, non protocollata.

¹⁷ La lentezza nella costituzione dei comitati filiali fu motivata dall'assenza di informazioni e precise direttive da parte centrale. Nella rosa di nomi proposta dall'Accademia erano esclusi i docenti, sia perché, come afferma la comunicazione, essi erano persone note alla Luogotenenza, che avrebbe ben potuto sceglierli autonomamente, sia per non sollecitare rivalità tra gli artisti, sia infine per non far gravare sull'insegnamento impegni esterni dai quali esso avrebbe negativamente risentito. Vennero contattati vari artisti locali, tra i quali Domenico Bresolin, che però declinò l'incarico a causa di altri concomitanti impegni. In realtà, alcuni docenti dell'Accademia entrarono a far parte del Comitato.

¹⁸ Dal testo della lettera di Perini non è chiaro se l'offerta di visionare le fotografie fosse iniziativa del fotografo o se fosse invece avanzata in aderenza a precise disposizioni provenienti da Vienna.

¹⁹ A paragone, noto che il dipinto inviato all'Esposizione Universale da Carlo Blaas, *Il ratto delle spose Venezia anno 930* (1858), olio su tela, con cornice di legno dorata, venne valutato 100 sterline.

Pur essendo la stampa delle fotografie iniziata per tempo, la predisposizione dell'intera opera richiese probabilmente un impegno maggiore rispetto al previsto. Infatti, in una comunicazione alla Luogotenenza veneziana del 28 febbraio 1862, il Comitato filiale accademico usò una formula dubitativa relativamente all'invio di Perini, affermando che

oltre ai facsimili dei disegni del breviario Giustiniani [sic] in fotografia (di cui ebbe a far cenno fino dal 18 p.^o xbre nell'elenco delle spedizioni) saranno spediti, qualora sieno compiuti a tempo anche i facsimili delle legature, i quali si stanno eseguendo ora col mezzo della galvanoplastica.

Perini stesso, tre giorni prima, aveva chiesto al Comitato centrale viennese la possibilità di inviare personalmente i materiali a Londra, senza fruire del servizio collettivo di trasporto che imponeva termini di consegna molto ravvicinati «qualora essi non fossero pronti sino al termine fissato per la spedizione»²⁰.

Sorse invero qualche problema dal momento che la sua domanda di partecipazione venne in un primo tempo rifiutata: gli si comunicò che le fotografie che intendeva esporre non potevano essere considerate opera di belle arti e non potevano quindi trovare posto assieme a quelle degli altri artisti, ma avrebbero dovuto figurare tra i prodotti dell'industria. La sua domanda venne allora presa in carico dalla Camera di Commercio veneziana, con la quale, da allora in poi, il fotografo si relazionò²¹.

Sarebbe interessante sapere quale sia stato il criterio che fece optare Perini per il Comitato accademico piuttosto che per quello camerale, e analogamente le ragioni per cui il primo accettò la candidatura, senza opporre - a quanto pare - nessuna obiezione, pur essendo usuale allora non ammettere la fotografia tra le belle arti nelle esposizioni²². Si può forse pensare che sia stata operata una sorta di sostituzione ideale tra originale e riproduzione, e che quest'ultima fosse a tutti gli effetti ritenuta sostitutiva del manoscritto. E' il tema molto dibattuto della "trasparenza della fotografia" sul quale esiste una letteratura molto ampia, ma che dà ancora motivo di ampi dibattiti.

L'Esposizione londinese fu aperta il 1 maggio, ma solo il 23 giugno successivo Perini fu in grado di inviare a Londra il suo *Fac-simile*; non senza avere, il giorno precedente, invitato Emmanuele Antonio Cicogna a vederlo presso il suo studio. Non sappiamo se quest'ultimo abbia o meno accettato l'invito. Certamente si può pensare che egli fosse al corrente dell'impresa del fotografo, considerata la sua presenza nei fatti artistici della città e data inoltre la sua amicizia con Francesco Zanotto, autore del testo a commento, di cui Cicogna ricevette copia il 2 settembre successivo²³.

Furono dunque predisposti i documenti per l'invio del *Fac-simile* direttamente a Londra, alla Commissione austriaca incaricata di assistere in loco gli espositori austriaci. Tali documenti, pur nella loro essenza prettamente amministrativa, in quanto determinata dal ritardato invio, parlano di «ammirabile lavoro», e più oltre affermano «essere questo lavoro medesimo dichiarato dal Comitato scrivente degnissimo di figurare fra le più distinte produzioni».

Non sappiamo quando il materiale sia giunto a Londra; si può ragionevolmente supporre che, entro la fine di giugno, esso figurasse in bella mostra all'interno dell'area espositiva austriaca. Non furono invece inviati gli altri prodotti fotografici - riproduzioni di pergamene e di dipinti, e vedute della città - che Perini aveva inizialmente dichiarato di voler esporre²⁴: non è chiaro se per carenza di spazio espositivo o per ritardo del fotografo nella predisposizione dei materiali²⁵.

²⁰ Il termine di consegna ai comitati filiali degli oggetti da esporre era fissato tra il 20 febbraio e il 20 marzo 1862. Solo in casi eccezionali, degni di speciale riguardo, le opere avrebbero potuto essere inviate anche oltre tale termine, previa decisione del Comitato Centrale.

²¹ Il Comitato centrale viennese, in data 27 febbraio, ne anticipò la notizia alla Camera di Commercio, e ne informò la Luogotenenza veneziana; quest'ultima, il giorno dopo comunicò la decisione all'Accademia di Belle Arti.

²² La fotografia fu per la prima volta accolta nella classe delle belle arti, all'esposizione di Dublino del 1865. Cfr. H. Parkinson, P. Lund Simmonds, *The illustrated record and descriptive catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*, London, E. and F. N. Spon, 1866, in particolare p. 521.

²³ Cfr. Museo Correr, Fondo Cicogna, n. 1284/6 Francesco Zanotto. Sui rapporti tra Cicogna e Zanotto si veda A. Collavin, *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, in *MDCCC 1800*, I, 2012, pp. 67-80.

²⁴ Antonio Perini fu il solo veneziano elencato nella classe XIV, *Photographic apparatus and photography*, del catalogo ufficiale dell'Esposizione, nell'ambito della partecipazione nazionale austriaca. Cfr. *International Exhibition 1862 Official Catalogue, Industrial Department*, London, Truscott, son & Simmons, 1862, pp. 237-238. Anche Carlo Ponti aveva chiesto di essere ammesso, ma la sua domanda non venne accettata, poiché fuori termine. In totale, nella classe 14, la partecipazione nazionale austriaca comprendeva dodici fotografi, tra i quali

A Londra, il *Fac-simile* fu evidentemente apprezzato e trovò un acquirente. A manifestazione conclusa, il 17 dicembre 1862, il ricavato - 30 sterline anziché le 32 a cui fu messo in vendita - fu inviato alla Camera di Commercio di Venezia, perché lo facesse pervenire a Perini. Il 23 successivo la somma era stata consegnata, e la ricevuta della riscossione inviata a Vienna. A quanto sembra di capire dai documenti esaminati, Perini fu l'unico espositore veneziano - tra tutti - a vendere gli oggetti esposti²⁶.

Egli dovette essere cosciente e soddisfatto del proprio lavoro perché, in quello stesso 1862, pensò di fare omaggio della sua opera all'imperatore: il gradimento eventuale del dono avrebbe portato lustro allo studio ed al fotografo, ed avrebbe costituito un importante strumento promozionale per la sua attività.

In casi simili, le rigide regole di Palazzo prevedevano un'istruttoria per verificare l'opportunità della presentazione dell'oggetto. Da Vienna furono allora chieste informazioni su Perini e sull'opera che veniva offerta. Tra gli altri fu sentito l'abate Valentinelli, che aveva seguito passo passo le riprese, e conosceva bene il lavoro. In una missiva a carattere riservato del 17 dicembre 1862, indirizzata probabilmente ad Augusto Alber di Glanstätten, consigliere della Luogotenenza veneziana, egli comunicò alcuni dati che avrebbero consentito di valutare il pregio dell'opera offerta. Scrive Valentinelli:

Per offerirle un dato approssimativo su quanto ella riceverà, le dirò che di un esemplare simile, il Perini ha domandato a un [Rottschield] venuto da alcuni mesi a Venezia, 50 lire sterline. Del resto gli esemplari hanno differenti prezzi, dietro le gradazioni della carta e della legatura: mi pare che la copia per Sua Maestà sia accompagnata da un fac-simile di una miniatura, locché rialza il prezzo.

appunto Perini. E' forse il caso di notare che, a partire dall'inizio degli anni '80 dell'Ottocento, la carta intestata di Carlo Naya segnala la partecipazione dello studio fotografico all'Esposizione Universale di Londra del 1862, ma nessuno dei documenti reperiti, né dei cataloghi consultati, conferma tale presenza, che quindi è da escludersi, per lo meno come partecipazione a proprio nome. La stessa indicazione non appare nei cataloghi pubblicati dalla ditta, dove è invece regolarmente segnalata la partecipazione ad altre esposizioni internazionali in cui la presenza del Naya è documentata.

²⁵ Lo spazio espositivo venne assegnato dalla Commissione inglese alle singole partecipazioni nazionali, in rapporto alle rispettive richieste. Lo spazio assegnato all'Austria era inferiore a quanto inizialmente richiesto.

²⁶ Cfr. doc. A.31 dal quale emerge che solo Perini (e un Vettorelli di Borgo Valsugana) tra gli espositori veneziani, trovò in mostra un acquirente.

Può essere interessante segnalare che parecchi espositori veneti ebbero di che lamentarsi della gestione operativa della partecipazione nazionale austriaca all'Esposizione Universale: l'organizzazione affrettata dell'evento e qualche cura trascurata laddove invece essa sarebbe stata davvero necessaria causarono alcuni problemi non secondari, che ebbero ripercussioni negli anni successivi, in occasione di iniziative analoghe. Ritornò rotto nella base il busto di Galileo Galilei, opera in marmo di Luigi Ferrari, che l'Università di Padova aveva inviato a Londra, e rovinati i due dipinti di Carlo Blaas, *Il trono di Dio alzato nel Cielo* e *Il trono di Dio colla Beata Vergine e San Giovanni seduti ai lati*. Si era perso inoltre il dipinto di Antonio Zona, *L'incontro di Tiziano con Paolo Caliari*. Se in partenza da Venezia tutte le opere erano state confezionate in modo sicuro in robuste casse di legno, al ritorno furono usati imballaggi diversi, evidentemente inadeguati. In data 15 aprile 1863, Giovanni Paulovich, presidente della Camera di Commercio di Venezia, inviò al Comitato centrale a Vienna una lettera di reclamo molto netta (prot. n. 1108) nella quale si chiedeva di intervenire al più presto per risolvere la pendenza, di cui vale la pena citare un breve stralcio: «Crede la Camera scrivente in questo incontro di osservare che il maltrattamento degli oggetti, il disordine nel rinvio, la sostituzione degli imballaggi, l'incuria generale anche nella scelta dei mezzi di trasporto sostituiti agli ordinarij con sopraccarico di spesa, la dimenticanza dei Comitati filiali cui tutto doveva confluire come centro nelle Provincie, sono argomenti che incoraggeranno poco la produzione a farsi rappresentare anche nelle gran capitali dove parrebbe che tutto dovesse esser regolato con mirabile ordine. E perciò perderanno indubbiamente gli ufficij delle commerciali Rappresentanze nella loro morale influenza verso gl'industriali da cui dopo le anteriori prove e le attuali non è ad attendersi un brillante concorso.

Tanto pella mancanza del dipinto del Zona, quanto sui guasti ed indennizzi accennati nonché sui rimborsi dall'Erario, lo scrivente attende da codesto Spettabile Comitato Centrale un tranquillizzante riscontro che valga a modificare il senso delle sue spiacevoli impressioni in un argomento che occupa sempre con lunghi carteggi e brighe soverchie, e che conduce infine ad infelici risultati». E quando nel 1866 furono avviati i lavori per la partecipazione all'Esposizione parigina dell'anno successivo, vi furono parecchie resistenze in sede locale, alle quali non erano estranei i disguidi occorsi nel 1862. Cfr. ASVe, b. 359.

Nel marzo 1863 il dono venne ufficialmente accettato e ricambiato con la somma di 600 fiorini, e cioè esattamente il controvalore delle 24 lire sterline a cui la collezione di fotografie non rilegate era stata posta in vendita a Londra. Si trattava di un compenso certo inferiore al ricavo di una eventuale vendita, tenuto conto anche dell'esemplare miniato che vi faceva parte e della prevedibile presentazione pregiata, ma che costituiva comunque un sicuro segno di apprezzamento da parte imperiale. E' probabile che l'esemplare allora donato corrisponda alla copia oggi presente alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (segnatura 217708-C Han), la più preziosa tra quelle rintracciate, rilegata in pelle rosso scuro (non in velluto, come altri esemplari), e con la riproduzione dei decori dei piatti presenti nell'originale.

ANTONIO PERINI, *AL LETTORE*.

Nell'indirizzo al lettore che Perini premise al testo di Zanotto pare di intravedere un reale amore per l'oggetto che aveva fotografato, e il desiderio di renderlo di comune dominio perché anche altri potessero apprezzarne il valore, senza mettere a repentaglio l'originale. Dopo alcune informazioni sulle motivazioni sottese all'impresa²⁷, il testo fornisce lo spunto per qualche riflessione. Vale la pena di citarne uno stralcio:

La vista di quel prezioso volume, reputato siccome il primo di Europa per bellezza, per copia di miniature e per florido stato, accesemi il cuore del desiderio di riprodurre colla fotografia tutte quelle miniature, non tanto per servire alla dotta curiosità de' ricercatori di cosiffatte bellezze, quanto perché se ne potessero giovare le arti del disegno; mentre le miniature in parola sono una scuola sublime di disegno, di colorito e di quante altre mai doti richieggonsi ad un artista per divenir celebrato, e massime di quella parte che riguarda la pittura cristiana, sì bene intesa ed esercitata dagli antichi maestri che alluminarono questo Breviario.

Pertanto, manifestata sommessamente la mia brama alli benemeriti preposti di quella biblioteca ne ottenni la permissione; mossi principalmente dal fatto, che, una volta fossero tutte quelle stupende e variate composizioni rese pubbliche, si otterrebbero due fini utilissimi; il primo, cioè, che verrebbero a luce tanti esemplari valevoli di avvantaggiare maravigliosamente lo studio delle Arti belle; ed il secondo, che sarebbe tolto per tal modo, occasione a non pochi curiosi di accorrere alla Marciana, onde vedere ed ammirare tanta bellezza; massime adesso che la celebrità di questo volume si è per ogni dove diffusa: la qual cosa non è chi non vegga quanto sarebbe tornata a pregiudizio di quel prezioso cimelio, che per non altro modo è venuto incolume sino a noi, se non per la soverchia gelosia con cui fu guardato mai sempre dai nostri maggiori.

Non è quindi a dire con quale animo e diligenza mi posi all'opera, sorvegliata e diretta da quei benemeriti; e se io sono giunto a toccare la perfezione possibile anelata, lo diranno coloro che, dotti nei misteri del bello, conoscono e sanno valutare con giustizia le opere altrui.

Uno degli aspetti che trovo interessanti in questo scritto, al di là delle ragioni occasionali che lo motivano, è il riferimento alle "motivazioni personali", contemporaneamente pragmatiche e ideali, che Perini afferma essere alla base del suo lavoro, e cioè il richiamo alla funzione didattica e divulgativa che la pubblicazione avrebbe svolto con vantaggio delle arti pittoriche, e la sua indiretta funzione conservativa rispetto all'originale. Nel testo, Perini pone il Breviario come modello di primaria importanza grazie alla ricchezza delle sue decorazioni e figurazioni, soprattutto in relazione alla pittura religiosa.

Il richiamo allo studio del disegno, al quale la fotografia avrebbe potuto portare utile vantaggio, può certo assumere un valore generico, utile a dare veste intellettuale ad un'operazione che aveva sostanziale carattere economico, ma essa non può non richiamare alla mente le tensioni e le spinte

²⁷ Cfr. *Antonio Perini al lettore...*, cit.. Scrive Perini tra le altre cose: «Dopo quindi essere stato onorato di commissioni splendidissime, tra cui quella di fotografare molti preziosi monumenti di patria storia, conservati nel pubblico archivio e nella biblioteca marciana, che vennero poscia mandati in luce, mi vidi chiamato a formare il Fac-simile di alcune principali miniature contenute nel famoso Breviario Grimani, lavorato intorno al 1475, che pur conservasi nella biblioteca accennata». Nonostante alcune ricerche, non è stato possibile determinare a quali commissioni Perini si riferisca nel testo. Indagini ulteriori dovrebbero essere condotte per precisare meglio questa affermazione, non tanto e non solo per arricchire la biografia professionale del fotografo, ma anche per ottenere elementi importanti per capire a seguito di quali stimoli e da parte di quali soggetti la fotografia di riproduzione di beni artistici e culturali si sia inserita a Venezia.

culturali da tempo vive in Europa verso la diffusione dell'insegnamento del disegno nell'ambito dell'educazione artistica e popolare, come fattore di crescita culturale e di sviluppo economico. Tale dibattito interessò soprattutto le arti decorative ed architettoniche, in relazione alla necessità di formare una classe di artigiani provetti che sostenessero lo sviluppo economico di un Paese - l'Italia - che aveva ancora molta strada da compiere prima di mettersi al passo con i Paesi più progrediti, ma l'insieme delle arti vi era compreso. La fotografia divenne uno strumento fondamentale all'interno di questo processo, e a partire dagli anni '70 dell'Ottocento - ma più diffusamente dal decennio successivo - i cataloghi dei fotografi si dotarono di soggetti utili allo studio dell'architettura e degli ornamenti, attinti dai più significativi monumenti storici e artistici e, nel caso veneziano, dalla ricca messe di ornati presenti in città²⁸ che si affiancavano a cataloghi sempre più ricchi relativi alle arti.

Non è però a questo clima culturale che Perini pare volersi collegare nel suo richiamo al disegno. Pare anche situarsi al di fuori delle idee di riforma didattica più volte espresse da Pietro Selvatico fin dal periodo della sua permanenza all'Accademia di Belle Arti nelle quali la fotografia assumeva un ruolo centrale, a cominciare dal ben noto discorso da lui pronunciato in occasione della consegna dei premi agli allievi, nell'agosto del 1852²⁹.

In realtà, non possiamo caricare le affermazioni del fotografo di uno specifico valore teorico, soprattutto se considerate sullo sfondo delle correnti di pensiero più innovative. La sfera ideale a cui egli si collega pare piuttosto legata ad un concetto - quello di copia e studio dagli antichi - che stava cominciando a perdere l'autorità che tradizionalmente le spettava. Ciò a cui Perini si riferisce è sostanzialmente una fotografia a carattere documentario, utile certo, come egli dice, alla pratica del fare artistico, ma più ancora, come si vedrà, al mondo degli studi storico-critici.

Ma c'è un altro punto importante, nel quale l'affermazione del fotografo trovava la propria fonte, più esperienziale che teorica, ed è l'idea, nata con la fotografia stessa, e molto diffusa sia negli ambienti ad essa vicini che nei semplici fruitori, che la nuova arte consistesse in un "disegno" fatto con la luce. Dei propri soggetti, e tanto più dei soggetti artistici, la fotografia offriva non una raffigurazione di tipo "pittorico" ma la struttura disegnativa, che pur non arricchita dal colore, era però completa sul piano dei particolari e del dettaglio. Si veda al riguardo l'uso alternativo dei due termini che Francesco Zanotto a volte fa nel suo testo. Tanto più questa concezione si rivelava fondata in quanto la stampa fotografica su carta albuminata possedeva queste potenzialità in grado elevato, e consentiva la moltiplicazione di immagini con definizione molto alta.

L'ideale equivalenza fotografia-disegno era sì una diretta conseguenza dell'assenza di colore nelle immagini, ma i procedimenti fotografici allora in uso, con la loro caratteristica capacità (o incapacità) di traduzione dei colori nel monocromatismo fotografico, avevano contribuito molto alla sua affermazione e al suo perdurare nel tempo. Come ho già ricordato più volte, l'inattinicità di alcuni colori dello spettro rendeva l'emulsione fotografica parzialmente "cieca", alterando nella stampa positiva la percezione luministica dei soggetti originali. Ciò si concretizzava in immagini tendenzialmente contrastate, e con una gamma in toni di grigio limitata, alquanto diversa da quella che fu poi possibile ottenere qualche decennio dopo, grazie alle emulsioni ortocromatiche e pancromatiche che consentivano ricchi passaggi tonali, e conseguentemente una molto migliore resa volumetrica e spaziale dei soggetti, influenzando direttamente sulla percezione della fotografia come oggetto più capace di restituire anche i valori pittorici delle opere.

²⁸ Si vedano, ad esempio, i cataloghi dello studio di Carlo Naya, che a partire dalla metà degli anni '80 dell'Ottocento ampliarono l'offerta di soggetti utili allo studio del disegno architettonico e decorativo, e soprattutto i cataloghi pubblicati da Pietro Bertola con un intento dichiaratamente didattico, volti a fornire esempi e modelli suddivisi per epoca storica, e organizzati in modo da consentire uno studio dei vari stili secondo un ordine cronologico. Su questo tema si veda anche T. Serena, *Il disegno, il gusto, l'industria. La fondazione della Scuola di Disegno Pratico nel contesto del dibattito italiano*, in *Il Selvatico, Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, Treviso, Canova edizioni, 2006, pp. 26-39 e il cap. 6 di questo elaborato.

²⁹ P. Selvatico, *L'arte insegnata nelle Accademie secondo le norme scientifiche*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia per la distribuzione de' Premi*, Venezia, Co' Tipi di Pietro Naratovich, 1852, pp. 7-31, e in particolare pp. 23-29. La parte del testo dedicata alla fotografia fu riproposta, con alcune leggere varianti, e con il titolo *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte*, in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e C., 1859, pp. 337-341, ora anche in P. Costantini, I. Zannier, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1849)*, Milano, Franco Angeli, 1985, pp. 183-186. Sullo scritto di Selvatico si veda P. Costantini, *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, in *Fotologia* n. 4, dicembre 1985, pp. 55-67.

Alle motivazioni ideali espresse da Perini nel suo indirizzo al lettore, è anche sottesa l'idea, allora già ben consolidata, che la capacità descrittiva di quelle fotografie avrebbe di gran lunga superato quella di qualsiasi tentativo analogo fatto con la parola. Ne accenna Francesco Zanotto nella sua *Dissertazione*:

Con più larghe parole avremmo voluto illustrare il nostro Breviario; ma essendosi in quest'opera raccolto, col ministero della fotografia, il perfetto *Fac-simile* di tutte le miniature maggiori che lo decorano, ed avendovi pur fatto alluminare, da perita mano, sopra l'originale, una fra le migliori di esse, ci è paruto più conveniente lasciare libero campo a chi leggerà queste pagine, e vedrà questi disegni, di giudicare ed aggiungere quel tanto che il di lui proprio criterio saprà rinvenire, onde meglio spicchi il merito del Manoscritto, che per la prima volta viene ora recato a conoscenza degli amatori passionati del bello³⁰.

Secondo Zanotto, il confronto tra le fotografie del Breviario e qualsiasi opera miniata (originale) di epoca analogo, avrebbe confermato quanto detto da importanti studiosi, e cioè che esso era il codice più bello che esisteva³¹. In questo modo fotografie e manoscritti originali assumevano uno stesso *status* e potevano essere tra loro comparati. Ancora una volta agiva una delle principali e più discusse proprietà della fotografia, quella di sostituirsi all'oggetto che ne costituisce il modello.

LA DIFFUSIONE DEL *FAC-SIMILE*.

Quanto l'auspicio "utilitaristico" espresso dal fotografo abbia trovato rispondenza nella reale diffusione dell'opera è difficile determinare, e certamente, la veste di esemplare di lusso che Perini aveva concepito con la realizzazione in galvanoplastica dei piatti del Breviario e la possibilità di miniare alcune delle tavole, contraddice in parte la sua intenzione.

La verifica condotta sulla presenza dell'opera nelle maggiori istituzioni nazionali e internazionali, non certo esaustiva, e limitata dall'impossibilità di esaminare personalmente i singoli esemplari, lascia supporre una diffusione relativamente ampia, ma non elevatissima³². Inoltre, la presenza in alcune

³⁰ F. Zanotto, *Dissertazione...*, cit., p. XXVI

³¹ «Per tal modo potrà ognuno da sè confrontare il *Fac-simile* delle miniature qui offerte ed il nostro giudizio, con qualsiasi altro manoscritto de' secoli scorsi, e decidere se vera è la sentenza pronunziata da uomini insigni quali sono il Morelli e il Rio, cioè, essere il nostro codice il più bello che esista; la più autentica e la più meravigliosa collezione di miniature che sia uscita da quella scuola». Ibid., pp. XXI-XXII.

³² Ho riscontrato la presenza del "fac-simile" di Perini nelle seguenti biblioteche ed istituzioni:

- Biblioteca de arte, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbona: l'opera risulta presente (Cota RS 5066), ma non è stato possibile ottenere maggiori informazioni.
- Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia: esemplare inv. 61213, mm 310x250x105. Ritenuto a lungo perduto, esso è riemerso recentemente, ma non è ancora stato recepito dall'OPAC della biblioteca (ultima verifica 8.6.2014) come connesso al testo a stampa redatto da Zanotto (D 015D 036) che invece è liberamente consultabile. Ringrazio il personale della Marciana, e soprattutto la dott.ssa Susy Marcon, per avermi consentito di poterlo esaminare, pur trovandosi il volume in fase di restauro.
- Bibliothèque Nationale de France, Paris: è presente l'opera completa, rilegata in tre volumi (FAC SIM-226-228), oltre a una copia del testo esplicativo. Un ulteriore esemplare dell'opera pare non più reperibile, mentre è presente la collezione di fotografie edita da W. Lewis Hind (AD-1017-Pet Fo), ma incompleta.
- British Library, Londra: il volume (General Reference Collection C.44.g.12) contiene il testo rilegato con le fotografie, compresi due esemplari miniati. La rilegatura riproduce quella originale, ed è catalogata nel Database of bookbindings della B.L., shelfmark c44g12.
- Fondazione Berenson, villa i Tatti, Firenze: portfolio contenente l'intero corpus di 112 fotografie, di recente ingresso nella collezione (ND3365 .G7 1862 PF), e testo di accompagnamento.
- Huntington Library, San Marino, Ca (USA): l'opera è in tre volumi, uno per il testo e gli altri due per la collezione di fotografie. (ND3365 .G7 1862a)
- Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin: (G 6089 mtl.): è presente un volume rilegato in pelle con il facsimile delle decorazioni dorate, che comprende il testo e le fotografie.
- MAK - Museum für Angewandte Kunst, Vienna: risultano presenti due copie dell'opera (Signatur II 7/1 e II 7/2), una delle quali costituita dal solo testo, l'altra completa di testo ed immagini, rilegate in unico volume.
- National Art Library, Victoria and Albert Museum: è presente solo il volume del testo.

biblioteche del solo testo storico-critico dello Zanotto fa supporre che esso abbia avuto una circolazione non sempre legata alla raccolta fotografica, ma anche autonoma.

Le fotografie però vennero vendute anche singolarmente, miniate o meno, e questo può averne favorito la diffusione presso un pubblico più vasto³³. Tali materiali sono però estremamente difficili da reperire, sia per la scarsa disponibilità di cataloghi online in rapporto all'esistente, sia perché il lavoro di catalogazione finora condotto ha in genere privilegiato tematiche diverse da quelle legate all'arte, soprattutto quando si tratti di materiali storici. Inoltre, la loro condizioni di fotografie non rilegate le rende per natura più soggette a deperimento e perdita, e, per gli esemplari minati, non è esclusa la loro presenza in raccolte diverse da quelle fotografiche, vuoi per specifiche situazioni d'archivio che per la difficoltà che ancora a volte esiste a riconoscere alla fotografia il proprio ruolo e la propria materialità³⁴.

Tale impressione parrebbe confermata da un appunto di mano di Emmanuele Antonio Cicogna presente nella copia di sua proprietà del testo di Zanotto, nel quale lo studioso afferma che «i tempi cattivi che corrono» ostacolano una maggiore diffusione dell'opera tale da ripagare Perini dei notevoli investimenti e degli sforzi impiegati³⁵.

Non tutti gli esemplari rintracciati sono peraltro databili ad un periodo prossimo alla conduzione delle riprese. Perini infatti conservò nel proprio archivio i negativi per lungo tempo, e continuò ad editarli su richiesta fino alla morte, non disturbato, come si dirà, dalla concorrenza³⁶. Se ne trova conferma sia in una lettera del 2 dicembre 1867 diretta ad Antonio Pavan (v. *infra*)³⁷, sia nelle iscrizioni presenti sui

- National Gallery of Art Library, Washington: il volume (Call Number: P133) comprende il testo e le fotografie rilegate insieme, in pelle rossa con titolazione e decorazioni color oro, ma non la coperta in galvanoplastica prevista da Perini. La rilegatura è coeva, e possibilmente provvista già dal fotografo. Vi è presente un frontespizio in cromolitografia molto decorato che ripropone uno dei fregi delle miniature.
- Österreichische Nationalbibliothek, Vienna: sono presenti due copie per ognuno dei due volumi: il volume a stampa, con semplice rilegatura in brochure di cartoncino grigio (166111-D), e il volume delle fotografie (807483-C) anch'esso con analoga rilegatura, ambedue conservati nel deposito dei libri moderni. Una seconda copia, pregiata, (217708-C, Sammlung von Handschriften und alten Drucken) con rilegatura in pelle, sia per il testo che per le fotografie, riporta sui piatti superiore e posteriore il facsimile della decorazione presente nell'originale. Potrebbe essere questo l'esemplare donato all'imperatore da Perini nel 1862-1863.
- Rijksmuseum Research Library, Amsterdam: l'esemplare è composto di tre volumi, uno per il testo e due per le fotografie (risultano mancanti alcune tavole). I dati rilevabili dal catalogo fanno pensare all'esistenza di un'ulteriore esemplare (call number GF 16 H 1-3, collection catalog e F 369 A 2-4, special collection), ma le informazioni assunte non confermano tale ipotesi.
- Royal Academy of Art, London: è presente sia il volume di testo che le fotografie, queste ultime rilegate in due volumi. La rilegatura è analoga per i tre volumi, in pelle e carta mazzata bianco-nera. L'opera fu acquistata nel 1878.
- Université de Strasbourg, Service commun de la documentation, Bibliothèque des arts: è presente l'opera completa rilegata in tre volumi: uno per il testo e due per le fotografie (M VEN 300 *Bib. arts). Le coperte dei tre volumi portano la data 1878.

Secondo quanto riferisce Antonio Pavan in un articolo del 1865 (vd. *infra*), il *Fac-simile* di Perini fu acquistato anche dalla biblioteca di Pietroburgo e dal Ministero dell'Istruzione italiano. Cfr. *Cenni storico-artistici sul celebre Breviario Grimani...*, cit., p. 67.

³³ Si veda al riguardo quanto afferma Perini in una lettera del 2 dicembre 1867 diretta ad Antonio Pavan: «La copia del Breviario legata non fu venduta, si vendettero però alcune copie staccate». BCTv, Raccolta Pavan, ms. 3938.

³⁴ Un caso significativo è emerso qualche anno fa presso il Museo di Ca' Pesaro, a Venezia, dove è stata identificata una fotografia del pittore Vincenzo Giacomelli, a lungo ritenuta un normale dipinto. Si veda C. Sant, F. Scotton, *Tra pittura e fotografia: una curiosa tavoletta a Ca' Pesaro*, in *Bollettino dei Musei Civici Veneziani*, s. III, 2 (2007), pp. 125-126.

³⁵ Cfr. E.A. Cicogna, nota manoscritta al volume segnatura Cons. V. 14 presente nella Biblioteca del Museo Correr.

³⁶ Questo potrebbe essere il caso, ad esempio, dell'esemplare presente alla Royal Academy of Art di Londra, acquistato solo nel 1878, o di quello presente alla Bibliothèque Nationale de France (4 FAC SIM- 226-228), datato 1862-1878.

³⁷ Antonio Pavan (1823-1898), trevigiano, patriota esiliato dopo i fatti del '48-'49, riparò nel Regno di Sardegna dove trovò impiego in quel Governo, prima come conservatore delle imposte, e poi come segretario di vari ministri: Terenzio Mamiani, Marco Minghetti, Quintino Sella, Antonio Scialoja, Francesco Ferrara, Urbano

supporti secondari delle fotografie da lui prodotte, dove per parecchi anni egli continuò a dichiararsi «proprietario» del *Fac-simile* del Breviario.

Probabilmente allo scopo di incrementare le vendite, Perini instaurò contatti con rivenditori esteri. Questo è quanto si può dedurre da un foglietto datato post 20 gennaio 1866, presente alla National Art Library di Londra, da cui si apprende che una serie completa di fotografie del Breviario Grimani era disponibile presso l'editore W. Lewis Hind, di Sutton, un sobborgo londinese. Come emergerà dal prosieguo di questa trattazione, si tratta della serie realizzata da Perini, di cui è presente un esemplare alla Bibliothèque Nationale de France³⁸.

Nel foglietto si legge che l'opera venduta da Hind fu presentata, oltre che all'Esposizione Universale di Londra del 1862, anche alla Art and Manufacture Dublin Exhibition del 1865, dato però non confermato dal catalogo dell'esposizione³⁹ in cui non è rilevabile né il nome di Lewis Hind, né quello di Antonio Perini; né, tra l'elenco delle fotografie esposte, è segnalata la presenza di esemplari che possano collegarsi all'opera qui in esame: un aspetto della vicenda, questo, che rimane oscuro.

Indubbio valore di *réclame* ha un breve articolo apparso sulla *Rivista Contemporanea Nazionale Italiana* a firma di Antonio Pavan⁴⁰, steso in forma di lettera indirizzata al conte Michele Corinaldi, allora deputato al Parlamento, nel quale, dopo una breve premessa, l'autore cita un ampio brano dal testo di Zanotto, e si sofferma a lodare il lavoro condotto dal fotografo:

La sola riproduzione di essa [del Breviario] poteva raggiungere il nobile scopo di renderla, non meno rara, e pur da più parti ammirata; e di appagare così il desiderio degli studiosi e degli amatori del bello.

E questo vanto era serbato all'egregio artista Antonio Perini da Venezia, il quale nel suo rinomato stabilimento, col mezzo della fotografia, compose un *fac-simile* degnissimo dell'originale, e riescì per tal modo a divulgare il valore di quella preziosità, non abbastanza famosa nella città che la possiede, quasi ignota al di fuori.

Alcune delle centodieci tavole fotografiche furono condotte in miniatura dallo stesso Perini e dagli artefici suoi: e la perfetta imitazione giunse a tal grado da farle agevolmente scambiare con le tavole vere del libro: tanta è la vaghezza del colorito, la finitezza dell'impasto, la leggiadria e la sicurezza dei tocchi dorati, onde usavano i cinquecentisti lumeggiare siffatte dipinture⁴¹.

L'invito col quale l'autore chiude il suo scritto è naturalmente all'acquisto delle fotografie di Perini non solo da parte delle grandi biblioteche ma anche di privati e abbienti cittadini.

E' interessante notare che questo breve testo uscì a Torino in contemporanea con una campagna fotografica che Antonio Perini condusse all'Armeria Reale sabauda, realizzando una raccolta di 54 tavole che fece accompagnare da una sua presentazione scritta, e da una descrizione puntuale tratta dal catalogo curato da Vittorio Seyssel d'Aix⁴². Anche in questo caso, Perini premise al testo descrittivo un indirizzo al lettore dove ricordava brevemente alcuni dati storici legati alla formazione dell'armeria di Casa Savoia, ne lodava la ricchezza e preziosità, e ripeteva poi un concetto che era divenuto ormai un luogo comune:

Rattazzi. Poeta vernacolare, pubblicista e poligrafo, molto stimato negli ambienti artistici, culturali e politici, fu collezionista d'arte e raccolse opere che poi donò alla Pinacoteca di Treviso. Soprattutto collezionò autografi di personalità del suo tempo che, alla sua morte, furono messi all'asta. Un buon numero di essi sono conservati presso la Biblioteca Civica di Treviso, nella Raccolta Pavan. Su Pavan si veda R. Binotto, *Personaggi illustri della marca trevigiana. Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996, p. 436, con bibliografia.

³⁸ Cfr. nota 32.

³⁹ H. Parkinson, P. Lund Simmonds, *The illustrated record and descriptive catalogue...*, cit., in particolare pp. 521-530.

⁴⁰ A. Pavan, *Cenni storico-artistici...*, cit.

⁴¹ A. Pavan, *Cenni storico-artistici...*, cit., p. 66.

⁴² A. Perini, *Armeria Reale di Torino*, Venezia, s.n., 1865. Sulla presenza di Perini all'Armeria Reale di Torino cfr. *Dal disegno alla fotografia. L'Armeria reale illustrata 1837-1898*, a cura di P. Venturoli, catalogo della mostra (Torino, Armeria Reale, 15 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Torino - Londra - Venezia - New York, Umberto Allemandi & C., 2003, in particolare il saggio di P. Cavanna, *Un'astratta fedeltà. Le campagne di documentazione fotografica 1858-1898*, pp. 79-98. Cfr. anche M. Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*, Torino, U. Allemandi, 1990.

Per far conoscere i pregi di tanti capolavori la descrizione è inefficace, mentre nessun altro mezzo è più opportuno della fotografia, la quale con fedeltà pressochè matematica riproduce eziandio i meno spiccati dettagli⁴³.

Questa pubblicazione propone, seppure in veste meno ricca, la formula già usata per il Breviario, e cioè la riproduzione integrale di un “luogo” d’arte molto rinomato, quasi a ricreare una sorta di “museo virtuale” di cui ognuno avrebbe potuto procurarsi facilmente l’accesso, e potrebbe essere indicativa di una positiva accoglienza del suo Breviario, che Perini stesso ci lascia immaginare in chiusura del suo breve testo:

Spero che il pubblico intelligente vorrà accogliere favorevolmente anche questa mia pubblicazione, locchè, se per avventura fosse del caso, mi varrà di sprone a compiere altri importanti lavori, l’esecuzione dei quali è già determinata.

La campagna fotografica condotta da Perini a Torino è avvolta nel buio. Gli unici elementi documentali ad oggi noti sono le fotografie allora realizzate conservate nella fototeca dell’Armeria torinese, a cui si aggiungono le poche tracce emerse nel corso di questa ricerca che fanno supporre come movente più probabile per quell’impresa proprio il legame con Pavan.

Nulla sappiamo nemmeno degli ulteriori progetti cui Perini accenna ne testo citato, né se essi riguardassero Venezia o altre città. Dall’insieme della sua produzione, e pur nella scarsità di notizie che ancora pesa su questo fotografo, si può immaginare che egli avesse prefigurato una sorta di linea editoriale per il proprio studio basata sulla documentazione monografica di importanti raccolte di opere d’arte⁴⁴. Tutto ciò ben esprimerebbe il sentimento di appropriazione e controllo dello scibile umano che si manifestò con tutta la sua energia nel XIX sec. non solo in ambiti scientifici ma anche artistici.

Meno apertamente funzionale alla propaganda è un secondo breve saggio uscito nel 1870, e ripubblicato poi dieci anni dopo, anche in versione tedesca, nel quale Camillo Soranzo si sofferma sul Breviario e sulle due riproduzioni realizzate fino ad allora - quella di Perini e la successiva di Curmer (v. *infra*) - ponendosi nella veste di divulgatore di conoscenze note nel mondo degli studi⁴⁵. Soranzo descrive i pregi delle due pubblicazioni, ringraziando infine i preposti della Biblioteca Marciana per il «grande e pericoloso sacrificio» corso consentendo la riproduzione fotografica del manoscritto.

“UN’OCCHIATA AL *FAC-SIMILE*”.

Ho potuto esaminare direttamente gli esemplari presenti alla Biblioteca Marciana di Venezia e alla Berenson Library di Villa I Tatti, a Firenze, nonché le nove fotografie rilegate nella copia del testo di Zanotto, un tempo posseduta da Emmanuele Antonio Cicogna, e oggi conservata alla Biblioteca del Museo Correr.

La raccolta presente alla Biblioteca Marciana è costituita dalla serie completa di fotografie montate su cartoncino anonimo, e legate in volume con rilegatura non coeva in cartone rigido e carta marmorizzata, risalente probabilmente all’inizio del Novecento. Non sono presenti né frontespizio, né titolazioni, né vi sono nei supporti secondari iscrizioni che rimandino all’autorialità delle fotografie, o firme del fotografo⁴⁶.

⁴³ Continua Perini: «e fu appunto compreso di tale verità che, nell’ammirare quei splendidi monumenti di un’arte perduta per mutate costumanze e tempi più miti, fermai il proposito di rendere i principali di ragione pubblica, onde anche gli amatori lontani, avendoli sott’occhio, potessero giovare nei loro studi. Siccome poi delle lodevoli imprese non mancano imitatori, non metto dubbio che fra non molto si avranno elementi tali, che riuniti, formeranno una raccolta per quanto è possibile completa, e verrà finalmente appagato un giusto desiderio ripetutamente manifestato». Ibid. p. s.n.

⁴⁴ Su questa linea è anche un altro “fac-simile” che Perini realizzò molti anni dopo, poco prima della morte: *Fac-simile delle miniature di Attavante fiorentino contenute nel codice Marciano Capella "Le nozze di Mercurio colla Filologia" che si conserva nella Biblioteca Marciana, fotografie eseguite da Antonio Perini*, Venezia, stab. fot. A. Perini, 1878. Si veda anche il prossimo capitolo 5.

⁴⁵ C. Soranzo, *Un’occhiata al Breviario del cardinale Domenico Grimani...*, cit., con elenco delle 112 tavole riprodotte.

⁴⁶ Si tratta con ogni probabilità della copia delle fotografie donate da Perini alla Biblioteca in segno di ringraziamento per la collaborazione ottenuta, e rilegate solo successivamente per una migliore conservazione. Come si vedrà nel prossimo capitolo, Perini fece lo stesso con l’Accademia di Belle Arti in occasione della campagna fotografica sui disegni degli antichi maestri.

La raccolta presente alla Berenson Library è anch'essa completa; non è rilegata ma è riunita in portfolio. Le fotografie sono montate su cartoncino di buona qualità di dimensione media di mm. 400x290 ca. con tolleranza in più o in meno di 4-5 mm. Nelle caratteristiche, i supporti primari sono simili a quelli delle fotografie presenti alla Biblioteca Marciana. Ogni supporto secondario riporta l'indicazione dell'autore e della riserva di proprietà intellettuale dell'edizione⁴⁷.

Ambedue le raccolte comprendono, oltre alle 110 tavole che riproducono le miniature, la fotografia dei piatti del Breviario, superiore e inferiore; sono realizzate su carta albuminata, e hanno dimensione media riconducibile al formato 240x180⁴⁸ con oscillazioni anche significative di mm. 10/12 in più o in meno, e con qualche esemplare di dimensione inferiore.

La conservazione è mediamente buona, se si eccettua una certa variazione del tono generale dell'immagine, un qualche sbiadimento nelle alte luci e l'accentuazione dei contrasti. Anche la qualità della stampa fotografica sembra essere di buona qualità in tutte le fotografie esaminate. Solo in pochi esemplari della raccolta Marciana si notano leggeri effetti di solfurazione causati da un lavaggio non accurato in fase di stampa, che oggi alterano la leggibilità dell'immagine, ma alcuni altri, all'opposto, sono perfettamente conservati e hanno mantenuto il tono grigio neutro originale che ci può dare un'idea di come doveva apparire un tempo l'intera raccolta. Meno buona la conservazione delle fotografie presenti nel volume Cicogna, più sbiadite e in maniera difforme, probabilmente in ragione del loro maggiore uso.

Non è invece emersa dalla ricerca nessuna delle fotografie miniate che Perini aveva predisposto, e che furono materialmente realizzate dal pittore Feliciano Cappello (1812- ?)⁴⁹ e forse da qualche altro di cui non si conosce il nome.

In una lettera del novembre 1861 indirizzata ai preposti della Marciana, al termine delle riprese, Perini fornisce alcune informazioni oggi a noi utili: vi apprendiamo che egli si servì «di congegno apposito ad evitare il contatto delle mani», che usò «processi chimici pronti onde esporlo [il manoscritto] il meno possibile alla luce sebbene [sic] dell'ombra», e infine che il tempo di ripresa fu «di circa 10 minuti per pagina, ben inteso all'ombra».

La lettera è interessante anche perché ci conferma la cura e l'attenzione che egli prestava verso gli oggetti d'arte che fotografava. Dichiarando che

quantunque dal canto mio abbia la coscienza di aver corrisposto pienamente alle giuste esigenze e condizioni impostemi dai Signori Preposti a piena garanzia del prezioso documento d'arte, e non abbia mancato di servirmi di congegno apposito ad evitare il contatto delle mani chiede che venga praticato un esame scrupoloso di ciascuna carta di esso Breviario a convinzione che nulla ha sofferto [...].

Della verifica fu redatto apposito breve verbale, sottoscritto dal bibliotecario Giuseppe Valentinelli, dal Vice bibliotecario Giovanni Veludo, dal coadiutore Giambattista Lorenzi e da Spiridione Stella che materialmente seguì, momento per momento, l'esecuzione del lavoro. Vi emerge che il prezioso originale «non fu minimamente danneggiato per l'uso fattone dal fotografo Sig.^f Antonio Perini».

Come si è visto in occasione della vicenda legata alla Pala d'oro, all'epoca delle riprese, il procedimento al collodio secco era ormai ben penetrato a Venezia, e certo lo praticava Antonio Perini. Si può quindi fondatamente supporre che egli lo abbia usato anche in questo caso, in alternativa al vecchio procedimento all'albumina, che egli pur ben conosceva, ma che, più lento, sarebbe risultato forse meno adatto nella situazione specifica che prevedeva la riproduzione di un grande numero di carte. Quale dei metodi allora proposti egli abbia usato, tra i vari disponibili, non sappiamo. Si può supporre che si sia servito del metodo Taupenot, detto anche al collodio albuminato, quello che tra tutti ebbe maggior diffusione⁵⁰.

⁴⁷ Questa la scritta a stampa presente sui supporti secondari: in alto: FAC SIMILE DEL BREVIARIO GRIMANI; in basso, a sinistra: Stab. Fotografico di A. Perini Venezia; in basso, a destra: Proprietà riservata; in basso al centro: Fotografie tratte dall'Originale conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia.

⁴⁸ Le verifiche condotte presso le biblioteche che possiedono l'opera confermano tutte la medesima dimensione.

⁴⁹ Nei maggiori repertori disponibili consultati non sono presenti notizie su questo pittore. Dai registri dell'archivio dell'Accademia di Belle Arti sappiamo che fu allievo dell'Istituto dal 1829 al 1836, dove frequentò le scuole di Ornato, di Elementi di figura e del Nudo, ottenendone anche alcuni premi.

⁵⁰ Noto che lo stesso procedimento Taupenot fu usato nel 1863 da Carlo Naya nelle fotografie realizzate all'interno della Cappella degli Scrovegni di Padova. Cfr. S. Filippin, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a*

Il problema della resa cromatica rimaneva tuttavia importante per un'opera in cui il colore riveste un ruolo fondamentale.

Dal confronto delle fotografie di Perini con alcune tra le migliori riproduzioni a colori dell'opera⁵¹ si può concludere che sui negativi venne praticato un accurato e attento ritocco, con maggiore o minore estensione a seconda dei casi, teso occasionalmente ad equilibrare la resa tonale delle stampe positive, ma soprattutto a garantire l'esatta leggibilità delle immagini laddove l'inattinicità dei colori poteva ingenerare poca chiarezza. I criteri adottati sembrano ben concretizzare il concetto espresso da Perini nel testo più volte citato relativamente alla sua intenzione di esprimere, nelle fotografie, il "disegno" dell'opera originale.

Alcuni esempi aiuteranno a chiarire il concetto, con la premessa che, quanto rileverò, va considerato come proposta di analisi orientativa, e non come dato di precisione assoluta. Negli esemplari esaminati, infatti, lo spontaneo degrado delle fotografie dovuto all'età, e probabilmente anche a fattori ambientali, pur non compromettendo in maniera seria l'immagine, ne pregiudica un sicuro esame visivo per l'aspetto che qui interessa. Come disse Giulio Coggiola nel 1908⁵², quelle fotografie erano già allora «alquanto più indecise nei contorni e affievolite nel tono generale» rispetto a cinquant'anni prima. Oltre a ciò, in qualche caso sono presenti alterazioni che potremmo definire consustanziali alla fotografia, determinate dalle stesse manipolazioni in fase di produzione che, nel tempo, hanno agito sull'immagine, ed influito sull'equilibrio nel chiaro-scuro. Idonee misurazioni strumentali avrebbero fornito elementi oggettivi di riferimento, che invece sono mancati; e avrebbe aiutato anche l'esistenza di studi specifici in quest'ambito, che invece non mi risulta siano stati mai intrapresi.

Pur con i limiti oggettivi indicati, mi sento di affermare che, ad eccezione di pochissime unità, le fotografie conservano tra loro una buona costanza di tono che depone a favore di un'accurata lavorazione, e che consente oggi maggiore sicurezza nell'analisi. Un riferimento orientativo - tra gli altri - che si è rivelato molto utile, è stato il confronto tra punti di identico colore presenti in più luoghi di una stessa immagine, con un uguale o diverso tono di grigio nella fotografia: a uguale colore dovrebbe corrispondere un uguale tono di grigio; laddove ciò non si verifici, è altamente probabile che si siano praticati interventi correttivi.

Per comodità espressiva userò in questo caso il termine "originale" non in senso proprio, ma riferendolo alla riproduzione delle miniature pubblicata nel 1970 e al facsimile del 2009, che sono stati presi come riferimento.

Tav. 3, L'inverno dei contadini in febbraio (c. 2 verso).

Segnalo questa tavola come esempio di traduzione monocromatica di due colori visivamente molto simili tra loro, quali il rosso della veste della donna che fila e il copricapo rosso aranciato che indossa, che in fotografia assumono toni molto diversi.

Tav. 5, I lavori nei campi in marzo (c. 3 verso).

In questa tavola potrebbe esservi un ritocco nella figura dell'aratore in primo piano, a destra. Nella fotografia infatti, si nota un contrasto significativo tra la parte sinistra e destra del busto, molto maggiore di quanto percepito all'osservazione dell'originale. Il leggero raggio di sole che colpisce la spalla destra della figura, in fotografia risulta molto accentuato.

Tav. 7, Le nozze in aprile (c. 4 verso).

Un probabile ritocco si riconosce nella figura dello sposo, a correzione del tono della ricca guarnacca color giallo intenso movimentata da ombre portate giallo chiaro e violetto. Probabilmente, in fotografia, la veste sarebbe risultata troppo uniforme, compromettendo la resa della morbidezza e della ricchezza del tessuto, che si esprimono anche nel gioco delle ombre: nella fotografia infatti, il movimento del chiaroscuro non è perfettamente identico all'originale. Dello stesso abito sembrano poi schiarite le bordure decorative.

Padova. *La prima campagna fotografica tra mercato e conservazione*, in *A.F.T.*, a. XXV, n. 50 (2009), pp. 18-30.

⁵¹ Non è stato possibile esaminare il manoscritto originale. Il facsimile realizzato dall'editore Salerno nel 2009, però, grazie alla precisione dei mezzi tecnici adottati, costituisce un perfetto e affidabile sostituto. Ottime anche le riproduzioni presenti dell'edizione *Electa* del 1970. A quest'ultima mi sono riferita per le titolazioni delle tavole.

⁵² G. Coggiola, *Il Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia. Ricerche storiche e artistiche*, Leida, A. W. Sijthoff, Edit., 1908 [1910], p. 45.

In situazione analoga, non si riconoscono invece interventi nella veste della donna che regge il vestito della sposa, in secondo piano, in cui i colori del corpetto appaiono in fotografia di un tono uniforme.

Tav. 9, Festa degli alberi a maggio (c. 5 verso).

Un intervento è riconoscibile nei finimenti rossi con brocche dorate del cavallo a sinistra nell'immagine, visto da dietro. Senza un ritocco che ne mettesse in luce la luminosità, essi sarebbero apparsi uniformemente scuri, poco distinguibili dal tono ugualmente scuro del cavallo. Tale intervento è meglio percepibile se si confronta questo particolare con le decorazioni dei finimenti del cavallo bianco in primo piano, anch'esse dorate ma che in fotografia appaiono scure, contrariamente al caso precedente, secondo la spontanea reazione chimica prodotta dall'emulsione.

Tav. 13, La mietitura del grano e la tosatura delle pecore in luglio (c. 7 verso).

Potrebbe essere stato ritoccato il campo di grano, un po' schiarito rispetto alla sua resa chimica. Altri interventi si notano nelle figure in primo piano: nella resa del blu della giubba del tosatore a destra e probabilmente nel cappello del castaldo, in piedi, appoggiato al suo vincastro. E qualche tocco di luminosità è stato dato certamente alle fronde più alte del grande albero.

Tav. 15, La partenza per la caccia in agosto (c. 8 verso).

Pare leggermente schiarita la veste della dama a cavallo, in primo piano. Inoltre, confrontando la traduzione dei punti di colore rosso nell'immagine, si nota che non tutti appaiono dello stesso tono monocromo, ma che vi sono tra loro leggere variazioni: nel cappello del servitore a sinistra della dama, più scuro di quello dell'uomo con schidione in primo piano, e del braccio teso verso sinistra di uno dei cavalieri in testa al gruppo. Schiarito appare inoltre il rosso del cappello piumato di giallo del cavaliere all'estrema destra, che diversamente sarebbe stato poco distinguibile dallo sfondo della vegetazione.

Tav. 17, La vendemmia in settembre (c. 9 verso).

Qualche intervento sembra notarsi in alcuni piccoli punti dell'immagine: un leggero schiarimento nei pantaloni del vendemmiatore curvo di spalle, per meglio staccare la figura contro lo sfondo della vegetazione, e analogo intervento, per la stessa ragione, sembra esservi nelle due figure in primo piano: la donna a destra e l'uomo a sinistra.

Tav. 21, La raccolta delle ghiande e la caccia alla lepre in novembre (c. 11 verso).

Come nella tav. 15, l'aspetto che più emerge in questa fotografia è il diverso trattamento dei rossi e dei rosa in punti diversi dell'immagine, ai quali corrispondono tonalità diverse. Lo si vede nei due raccoglitori di ghiande e castagne, in primo e secondo piano. In quest'ultima figura, la casacca è stata con ogni probabilità schiarita per renderla più facilmente distinguibile dallo sfondo scuro della vegetazione, necessità che si sarebbe sentita anche per le braccia dell'uomo rivolte verso l'alto, che tuttavia non vengono toccate.

Tav. 27, La Natività e l'annuncio degli angeli ai pastori (c. 43 verso).

Sembra di riconoscere un intervento di ritocco nella figura dello Spirito Santo, in alto, nell'originale di colore rosso su fondo giallo, colori ambedue molto inattinici. Nella fotografia l'immagine è infatti mediamente chiara e pare così esprimere la luminosità divina che da essa promana. Un intervento analogo, complesso e minuzioso se eseguito manualmente, si riconosce nei segni dei raggi della Grazia che scende dallo Spirito Santo sulla scena, e in quelli che emanano dalla Madonna e dal Bambino Gesù. Al di là della necessità di definire più chiaramente il disegno dell'immagine, vi è qui probabilmente un intervento interpretativo che evita di tradurre con un colore scuro la luce divina, innovando drasticamente nell'iconografia tradizionale di questo tema.

Tav. 28, David salmodiante ha la visione del Salvatore (c. 44 recto).

Molto evidente l'intervento condotto sul manto di David: le decorazioni dorate sul rosso mantello appaiono infatti molto luminose, una luminosità solo in parte giustificata dalla componente chiara presente nei riflessi dell'oro. Resta da chiedersi quale sia stata la tecnica usata in questo caso, considerata la complessità della decorazione sulla quale un intervento manuale sarebbe risultato davvero complesso e difficile.

Tav. 65, Presentazione al tempio (c. 514 verso).

Segnalo questa tavola per l'esempio particolarmente evidente di resa cromatica del colore giallo nel pavimento piastrellato che in fotografia risulta come una scacchiera nettamente definita, e accentua, rispetto all'originale, l'effetto prospettico dell'immagine.

Tav. 70, Nascita del Battista (c. 593 verso).

Questa tavola rappresenta un buon esempio nella resa del colore verde, molto presente nella zona del letto a baldacchino e nei sedili addossati al muro, nella stanza che si apre sul fondo.

Tav. 72, San Pietro in cattedra (c. 602 verso).

Molto interessante in questo caso, e di difficile trattamento, l'accostamento del giallo e dell'azzurro nell'ampio piviale dorato e ricamato di San Pietro. Vi si riconoscono interventi localizzati, non uniformi, da cui il disegno della decorazione emerge chiaramente solo in parte. Anche le corone dorate del triregno sono schiarite, e con ogni probabilità anche il pastorale; e naturalmente l'aureola del santo. Qualche intervento sembra riconoscersi anche nel tappeto, anch'esso di leggibilità problematica in fotografia per l'accostamento dei colori giallo e rosso.

Tav. 77, La Maddalena nella grotta di Marsiglia (c. 627 verso).

E' interessante in questa fotografia la resa del piccolo letto erboso ai piedi della Maddalena, punteggiato da fiorellini bianchi e gialli, tutti perfettamente resi nella fotografia. Schiarita pare anche l'aureola della Santa.

Tav. 101, I santi Simone e Giuda apostoli con gli strumenti del loro martirio, stanti in un prato (c. 786 recto).

Segnalo questa tavola perché mostra interventi diversi per diverse necessità. Si osservino i capolettera.

1. Il primo a sinistra (la lettera D) è nell'originale di colore bianco su sfondo dorato, ed è decorato con un bocciolo rosso con gambo verde. Qui vi fu probabilmente uno schiarimento dello sfondo che in caso contrario non avrebbe consentito di evidenziare in modo adeguato la decorazione nel centro del capolettera.

2. Dei tre capolettera minori, due sono di color rosso e oro su sfondo blu (lettere S e D) e mostrano l'"inversione" della resa cromatica rispetto a quanto avrebbe fatto l'immagine chimica, con lo scurimento dello sfondo e un parziale schiarimento del capolettera.

3. Nell'ultimo capolettera infine (lettera O) dorato su sfondo rosso, si rileva lo schiarimento del colore giallo che risalta così molto chiaramente sullo scuro dello sfondo.

Potrebbe esservi un intervenuto anche nel fregio che contorna la pagina, su sfondo dorato, dove si notano a tratti degli schiarimenti, come a suggerire un situazione luministica prodotta dal brillare dell'oro. Potrebbe però trattarsi solo del tentativo di movimentare visivamente il bordo che altrimenti sarebbe risultato troppo monotono, o più semplicemente di uno sbiadimento dell'immagine.

Tav. 106, Disputa di santa Caterina fra i dottori ad Alessandria (c. 824 verso).

Qui è evidente l'intervento sul colore giallo nella decorazione dorata della veste delle due figure in primo piano: il secondo da sinistra, che indossa una tunica azzurra, e il quarto, che indossa una tunica verde. Ambedue le vesti sono rifinite con ricami dorati, in basso, nel giro manica e attorno al colletto.

Nella fotografia però, tali decorazioni, anziché presentarsi di tono uniforme come prevedrebbe la resa cromatica chimica, appaiono diverse: quella del personaggio con veste azzurra è di tono scuro, mentre l'altra è chiara. Fu cioè necessario intervenire nella figura di destra schiarendo alcune parti del ricamo, dal momento che il giallo sullo sfondo verde della veste si sarebbe confuso, e il motivo decorativo non avrebbe avuto sufficiente evidenza.

Come in altri casi, anche in questo si nota un intervento schiarente nell'aureola della santa, diversamente da quanto succede per la corona che porta sul capo, e per i lunghi capelli biondi, che nell'originale appaiono cromaticamente simili.

Ancora in relazione al colore giallo, si noti infine che nessun intervento è stato condotto nel personaggio di cui si intravede solo il volto, sul fondo del gruppo, a sinistra di Caterina, che indossa un copricapo azzurro il cui risvolto è illuminato da una forte luce gialla che emana dall'aureola della santa, e che in fotografia dà origine ad un'area scura che non è stata modificata.

Coperta posteriore: Domenico Grimani

Trattandosi della riproduzione di un motivo a rilievo, la luce riflessa dalla superficie dorata ha certo giocato un ruolo importante nella resa dell'immagine. Tuttavia, anche qui sembra esservi stato un intervento di schiarimento, data la forte inattinicità del giallo dell'oro.

Dovendo trarre qualche conclusione dall'esame qui esemplificato, si può affermare con certezza che gli interventi di ritocco furono realizzati in modo diversificato e più o meno esteso, a seconda dei casi e delle necessità. Il criterio fondamentale sembra essere stato quello della leggibilità del "disegno" delle immagini fotografiche in relazione all'originale. Gli interventi si localizzarono nei punti in cui la traduzione dei vari colori nel monocromatismo fotografico non avrebbe consentito una chiara distinzione delle forme e della struttura delle figurazioni: una scelta che si potrebbe dire obbligata, e volta a garantire una rispondenza il più possibile "oggettiva" tra originale e fotografia. Ciò avviene però solo nelle aree narrativamente importanti: nei personaggi principali, o nei primi piani, tralasciando invece le figure secondarie o di dimensioni ridotte.

In alcuni casi, l'intervento pare assumere valore espressivo, come succede ad esempio nel bordo decorato della tavola 101 dove si è cercato di suggerire l'idea della vivacità e brillantezza della decorazione; oppure nella tavola 72, in cui il ricco ricamo azzurro sul piviale dorato di S. Pietro fu ritoccato per restituirne la luminosità, in una situazione in cui un intervento manuale dettagliato risultava molto difficile.

Un'altra tipologia di intervento interpretativo si ha nello schiarimento dell'aureola dei santi, che se lasciate scure come la chimica dell'immagine prevedeva, avrebbero non solo contraddetto una tradizione iconografica ormai più che millenaria, ma in fotografia sarebbero probabilmente stati mal leggibili. In qualche caso, sembra che si sia cercato di adattare la resa fotografica alla percezione visiva dei colori, ma questo punto presenta evidenze troppo aleatorie e quindi difficilmente verificabili.

Un intervento importante e molto impegnativo si ebbe nelle cornici e nei fregi architettonici presenti in molte delle miniature, soprattutto nelle tavole del *Calendario*, la cui brillantezza dorata, e la cui volumetria, rischiavano di perdersi nella stampa positiva, fallendo così di tradurre uno degli aspetti più preziosi (anche intrinseci !) del Breviario, e cioè le sue ricche decorazioni dorate. In questi casi si è cercato di rendere - qualche volta non integralmente⁵³ - il tipo di percezione che l'occhio umano ha di fronte a quei colori e a quelle forme. Analogo, ma meno diffuso, pare sia stato l'intervento sui fregi figurati monocromi che accompagnano alcune scene⁵⁴.

Furono con ogni probabilità adottate tecniche diverse: in alcuni casi la schermatura delle immagini in fase di stampa, o velature colorate localizzate in singole zone del negativo allo scopo di ottenere grigi più o meno scuri in fase di stampa. In altri casi pare di riconoscere un vero e proprio intervento di ritocco manuale, a pennello sottilissimo, laddove si sia trattato di rendere leggibili particolari minuti sui quali la velatura non avrebbe potuto essere usata⁵⁵. Il trattamento del giallo in particolare suscita dubbi e perplessità, in quanto colore molto diffuso (anche nella sua versione "oro") e spesso in particolari minutissimi e complicati da trattare manualmente, come sono ad esempio, le già ricordate aureole dei santi, o i raggi di luce divina che emanano dai protagonisti della Natività, o alcune decorazioni nelle vesti.

Appare comunque evidente nelle fotografie, che la risposta chimica ad ogni singolo colore è notevolmente influenzata dalla maggiore o minore sua purezza e dalla sua eventuale commistione con altre tinte, tale che tonalità anche poco diverse da quella pura si riflettono in modo sensibile sulla sua resa in toni di grigio, molto maggiore di quanto l'occhio umano percepisce alla visione normale. Detto in altri termini e come esempio, un colore, pure se inattinico, quando contenga una parte anche minima di altra tinta attinica, consente comunque un'adeguata leggibilità dell'immagine.

C'è infine da considerare che le operazioni di ritocco vero e proprio non possono che essere avvenute avendo l'originale sott'occhio per poter meglio guidare l'operazione. E c'è anche da chiedersi se il

⁵³ In alcuni casi infatti, il ritocco agisce solo in alcune parti del fregio, come ad esempio nella tav. n. 22, *Calendario del mese di novembre* (c. 12 recto) in cui la zona in alto a sinistra non viene schiarita ma rimane piuttosto scura, contrariamente alla parte rimanente del fregio.

⁵⁴ In questo specifico caso tuttavia, la situazione conservativa delle fotografie influisce in modo significativo, e rende il giudizio più difficile.

⁵⁵ Questo succede ad esempio nella tav. n. 77, *La Maddalena nella grotta di Marsiglia* (c. 627 verso) dove si riconosce un ritocco nei fiori gialli del tappeto erboso, ai piedi della Maddalena.

ritardo nella predisposizione della copia del *Fac-simile* da inviare a Londra, contrariamente, o congiuntamente all'ipotesi più sopra avanzata, non sia stato determinato anche da un impegno più importante del previsto in fase di ritocco dei negativi.

ALTRE RIPRODUZIONI DEL BREVIARIO GRIMANI.

Come ho detto, le riprese realizzate da Perini furono le prime in assoluto condotte sul Breviario. La conoscenza del prezioso codice presso un pubblico ampio contribuì poi a rinvigorire gli studi, e la notorietà che ne derivò accrebbe il desiderio di vederlo, e la volontà di riprodurlo da parte di altri⁵⁶.

Poco dopo la campagna di Perini, analoga autorizzazione fu chiesta, e concessa, a Léon Curmer, editore noto per le sue ricche pubblicazioni in cromolitografia, che riprodusse 35 delle miniature in *Les Évangiles des dimanches et fêtes de l'année*, del 1864⁵⁷, opera sul tema della preghiera dalla

⁵⁶ Parlando della scarsa conoscenza del Breviario, Francesco Zanotto afferma: «La soverchia gelosia con cui fu sempre custodito dalla Repubblica, se valse, da un lato, molto opportunamente, che il prezioso volume pervenisse incolume fino a noi, dall'altra parte impedì che fosse veduto ed esaminato dagli studiosi; sicché di esso non trovasi notizia appo gli scrittori d'arte; e se taluno lo ricordò, lo ricordò per accenno, e in guisa da far isorgere non averlo veduto, o veduto alla sfuggita.

Difatti, tranne l'Anonimo e lo Stringa, che ricordarono, come abbiám veduto, di volo questo volume, ed il Sanudo, che ne' suoi Diarii inediti, non pure ricorda il legato del cardinale, e riporta un brano del suo testamento; nè il Vasari, nè il Montfaucon, nel suo *Diarium Italicum*, nè il Baldinucci, nè il D'Agincourt, parlano di esso; e più fa maraviglia che lo ignorasse l'ultimo; se, nella sua Storia dell'Arte, descrive a lungo molti manoscritti sparsi per l'Europa, e ne porge di taluni eziandio varii disegni [...]. - E sì che il D'Agincourt fu a Venezia, ed era poi in relazione coll'illustre Morelli [...]. Il breve ragguaglio ch'ei porse di sì prezioso Volume, spargendosi per l'Europa, accese la curiosità di parecchi dotti, ed amatori delle buone arti; e sì che, da quel tempo, molti cercaron vederlo, ed alcuni eziandio di esso parlarono nelle loro opere. - Ma sia a cagione de' pochi istanti a loro conceduti per esaminarlo giacchè sempre fu tenuto con geloso riguardo, sia a motivo della levità delle loro ricerche la più parte di essi non offersero che vaghe indicazioni, e talora lontane dal vero, per cui non intendiamo qui citare nè i nomi, nè gli scritti loro, onde risparmiare la cura, d'altronde inutile, di riconvenirli d'errore. - Basterà soltanto dire, che Giulio Lecomte, qui fermatosi lungo tempo, nella sua opera, Venezia ecc., nemmeno lo accenna; e che l'illustre Rio, riferisce, conservarsi il famoso Breviario di Grimani sotto la sua ricca coperta carica d'oro e di pietre preziose; il che dimostra la poca diligenza da lui usata nell'esaminarlo». F. Zanotto, *Dissertazione...*, cit., pp. I-II e XI-XIII.

⁵⁷ L'opera è costituita da due volumi in cromolitografia che contengono le riproduzioni di miniature ricavate da manoscritti vari, e un terzo volume di commento, nel quale sono raccolti vari contributi storico critici su alcuni dei principali miniatori considerati dall'edizione. Un testo redatto sulla base di note fornite da Giuseppe Valentini, è dedicato anche al Breviario Grimani (pp. 1-20). Le tavole del Breviario pubblicate da Curmer sono le seguenti (in ordine di impaginazione):

Vol.1: tavv. nn. 1, *Il banchetto di un ricco signore in gennaio* (c. 1 verso); 3, *L'inverno dei contadini in febbraio* (c. 2 verso); 5, *I lavori nei campi in marzo* (c. 3 verso); 7, *Le nozze in aprile* (c. 4 verso); 9, *Festa degli alberi a maggio* (c. 5 verso); 11, *La fienagione a giugno* (c. 6 verso); 13, *La mietitura del grano e la tosatura delle pecore in luglio* (c. 7 verso); 15, *La partenza per la caccia in agosto* (c. 8 verso); 17, *La vendemmia in settembre* (c. 9 verso); 19, *La semina in ottobre* (c. 10 verso); 21, *La raccolta delle ghiande e la caccia alla lepore in novembre* (c. 11 verso); 23, *La caccia al cinghiale in dicembre* (c. 12 verso); 42, *La Trinità* (c. 213 verso); 70, *Nascita del Battista* (c. 593 verso); 71, *S. Giovanni Battista* (c. 594 recto); 31, *La circoncisione di nostro Signore* (c. 67 verso). Inoltre le pagine 157-160 riproducono alcune decorazioni tratte dalle carte 636, 644, 715, 767 (Coggiola, p. 44, nota), pur con qualche modifica.

Vol. 2: tavv. nn. 72, *S. Pietro in cattedra* (c. 602 verso); 73, *S. Paolo* (c. 603 recto); 88, *Coronazione della Vergine* (c. 684 recto); 78, *Assoluzione dell'adultera* (c. 628 recto); 102, *Tutti i Santi* (c. 788 verso); 47, *David unto re da Samuele* (c. 289 recto); 28, *David salmodiante ha la visione del Salvatore* (c. 44 recto); 62, *S. Anna in trono, con l'animula della Vergine, tra David e Salomone. In alto il Padreterno* (c. 478 verso); 66, *L'Annunciazione* (c. 530 verso); 109, *La Madonna col Bambino* (c. 830 verso); 91, *La Madonna sotto un padiglione tra cinque sante vergini* (c. 719 verso); 87, *La morte della Vergine* (c. 683 verso); 110, *Gli attributi mistici della Madonna* (c. 831 recto); 53, *I dodici Apostoli* (c. 401 recto); 55, *Una schiera di pontefici e confessori* (c. 422 verso); 56, *Un gruppo di vergini martiri* (c. 432 verso); 106, *Disputa di S. Caterina fra i dottori ad Alessandria* (c. 824 verso); 107, *Decollazione di S. Caterina* (c. 825 recto); 108, *S. Barbara* (c. 828 verso); 95, *S. Michele Arcangelo* (c. 746 verso). Nel primo volume, le tavole illustrative con le occupazioni dei vari mesi, sono affiancate a pagine di un calendario diverso da quello presente nel Breviario. Coggiola ci informa che ogni esemplare costava 1100 franchi e che qualcuno era ancora in commercio nel momento in cui redigeva il suo scritto.

fisionomia polimorfa, che si può considerare per un aspetto una raccolta iconografica antologica, per un altro aspetto un libro devozionale, per un altro ancora un testo con intenti storico divulgativi.

Le tavole pubblicate da Curmer furono realizzate su disegno di Germano Prosdocimi, che ho già citato in relazione alla vicenda della Pala d'oro, e che già in passato aveva più volte copiato le miniature della celebre opera, almeno fin dal 1859⁵⁸, ma probabilmente anche in precedenza. Stavolta però, su indicazione dello stesso editore, egli lo fece su una base fotografica. In concreto, Curmer faceva fotografare le opere di suo interesse, e faceva poi colorare (o meglio, dipingere) le stampe positive ottenute, da bravi coloristi o pittori ottenendone delle riproduzioni "fedeli" dell'originale che poi venivano trasferite sulla pietra litografica.

In più punti del testo Curmer mette in rilievo il grosso aiuto che la fotografia aveva dato nell'edizione della sua impegnativa opera, sia nell'accelerare un lavoro che, diversamente, sarebbe risultato molto lungo e difficile, e al limite irrealizzabile, sia anche come mezzo per ottenere la precisione e l'esattezza nella riproduzione dei modelli⁵⁹.

Se ci si può aspettare in lui, nella sua veste di editore, l'uso strumentale che faceva della fotografia, si nota però un sincero entusiasmo per le agevolazioni che essa forniva, e un atteggiamento che, seppure impropriamente, potremmo definire "laico" a fronte di altre prese di posizione "partigiane" che spesso si incontrano nella letteratura dell'epoca a favore o contro il nuovo *medium*, anche in relazione al mondo dell'arte⁶⁰. Nelle pagine iniziali del terzo volume degli *Évangiles*, Curmer si lascia andare ad un'espressione molto vivace nei riguardi della fotografia:

Un ami que je possède à Venise vint à mon aide, et photographe et peintre qu'il eut bientôt trouvés se mirent à reproduire un grand choix de ces merveilles. Qu'elle soit bénie entre toutes les inventions modernes, cette admirable photographie! Elle n'a de rivale ici-bas que l'imprimerie; elle agit mille fois plus vite; elle entre en souveraine au milieu des ténèbres; elle

⁵⁸ G. Coggiola, *Il Breviario Grimani...*, cit., p. 46, nota. Coggiola riporta un appunto d'archivio redatto da Valentinelli che mi pare utile richiamare: «Nel mese di giugno 1859 Germano Prosdocimi eseguì il facsimile della Trinità a c. 214, collo scopo di presentarlo a qualche ricco conoscitore delle arti belle. Quel facsimile riuscì a meraviglia, se si eccettui una economia d'oro nelle vesti... Nel mese di giugno-luglio 1859 il detto Prosdocimi riprodusse in facsimile la rappresentazione Saba dinanzi a Salomone a c. 74; nel mese di agosto il Prosdocimi cedette alla Società veneta delle belle arti i facsimili della Trinità, di Saba dinanzi Salomone per 12 napoleoni d'oro ciascuno. Nello stesso mese d'agosto eseguì il Prosdocimi tre disegni a mezza macchia, a matita, delle rappresentazioni la Trinità, a c. 124, Maria Vergine accolta in cielo, a c. 684, S. Barbara, a c. 828, per commissione della baronessa Ottilia da Göthe di Weimar, che ella pagò due napoleoni d'oro ciascuno. Inviai alla stessa a Dresda i tre disegni, che dovranno figurare nel *Leggendario dei santi artistico archeologico* pubblicato dalla Sig. Jemes in Londra. Il Prosdocimi imprese pure nell'agosto i facsimili del martirio di S. Caterina, a c. 825, e Maria Vergine circondata da Santi, a c. 719, che egli offrirà a S.A.I. l'Arciduchessa Carlotta». Anche Curmer segnala alcune riproduzioni: *S. Elisabetta che distribuisce il pane e le vesti ai poveri mentre un angelo le dona due corone* (fol. 812), inserita nella collezione dei monumenti della storia di santa Elisabetta d'Ungheria; *La Trinità* (fol. 124); *l'Assunzione* (fol. 684); *Santa Barbara* (fol. 828) furono copiate da Germano Prosdocimi per essere pubblicate nelle *Leggende archeologiche e artistiche dei santi* di M.me Semes, a Londra. Cfr. *Les Évangiles...*, cit., pp. 18-19. Non è stato possibile identificare nei maggiori cataloghi bibliografici il testo di M.me Jemes o Semes. Una nota manoscritta al volume a stampa dello Zanotto, presso la Biblioteca Marciana, recita: «Conserva un'antica copia della tavola XV il sig.^r Cav. Luigi Rossi, buon pittore a Parma, ora abitante in Venezia. Quel quadretto dipinto su rame la cui luce misura 240 millimetri d'altezza su 192 di larghezza, porta di dietro la scritta, ch'io sospetto [moderna]: Luca di Leida, detto Luca d'Olanda - Ducati 39».

⁵⁹ Parlando della collezione di Louis Brentano di Francoforte, Curmer si sofferma su quaranta miniature di un libro d'ore possedute dal tedesco, e afferma: «Lorsque j'écrivais mon article de la *Revue de Paris*, je n'avais point visité personnellement le cabinet de M. Louis Brentano. Ma récente excursion m'a procuré cet avantage. Les développements que j'ai fournis à cet égard étaient le résultat d'une correspondance écrite et de photographies: j'y joindrai maintenant le produit d'investigations directes et j'en parlerai de *visu*. [...] La vue directe de ces monuments a confirmé, d'une manière à peu près complète et absolue, l'impression ou le sentiment que j'avais conçu. Rapprochés e mes excellents photographies, que j'ai comparées aux originaux, ceux-ci n'y ont ajouté que la magie de la couleur. Le rendu de la forme est généralement irréprochable». *Les Évangiles...*, pp. 120-121.

⁶⁰ Va anche rilevato che il terzo volume dell'opera di Curmer è arricchito da moltissime vere fotografie che scandiscono il testo, premesse alle invocazioni alla Vergine e ai Santi. Si tratta di stampe all'albumina, di piccole dimensioni (mm 90x60 ca.) incollate alle pagine del libro all'interno di una ricca e ampia cornice decorativa.

éclairer hardiment tous les mystères; elle produit au grand jour, pour tout le monde, une quantité inépuisable de ces beautés que le genre humain eût ignorées sans elle.

La main habile du coloriste est venue compléter ce prodige de la reproduction photographique⁶¹.

Egli peraltro non si limita a valorizzarne gli aspetti utilitaristici, ma ad essa si affida anche per la formazione di un proprio giudizio estetico sulle opere. Ciò è un chiaro segnale della rapida diffusione del nuovo strumento di conoscenza presso un pubblico di appassionati e di studiosi il cui uso si stava rapidamente espandendo, e che lentamente andava rimpiazzando le tradizionali incisioni di traduzione. Curmer rappresenta per certi aspetti un'eccezione a quanto Anthony Hamber ha affermato (1990)⁶² rispetto alla quasi totale assenza di notizie sull'uso della fotografia negli scritti di storici e critici dell'arte, e alla conseguente difficoltà di capire quanto essa fosse realmente penetrata nel loro lavoro. La diversa provenienza professionale, e forse anche culturale, del francese rispetto al mondo degli studi artistici, e la sua figura più vicina a quella del *connoisseur* che a quella dello storico o del critico d'arte, ne è forse la ragione principale.

Nel terzo volume della sua opera, Curmer informa dettagliatamente il lettore sulle ricerche condotte in vista della pubblicazione degli *Évangiles*, e sulle visite condotte presso le più importanti biblioteche e musei d'Europa. Dà frequenti notizie sul suo ricorso alla fotografia nelle varie sedi, oltre che sulla disponibilità dei responsabili di quei luoghi a consentire o meno che si fotografassero le opere in loro custodia. Ci dice che le sue richieste furono ovunque ben accolte, con sole due eccezioni rappresentate dalla Bibliothèque Impériale di Parigi, e dal recentemente costituito Musée des Souverains, al Louvre⁶³, dove la fotografia era assolutamente proibita e che egli sostanzialmente biasima accusando indirettamente le due istituzioni di essere nemiche del progresso:

Nous n'aurions pu rappeler à l'attention publique les chefs-d'œuvre que nous avons mis en lumière, sans la bienveillance qui nous a accueilli dans les principales Bibliothèques de l'Europe, et dans quelques-uns des dépôts publics de Paris, tels que l'Arsenal, Sainte-Geneviève, la bibliothèque Mazarine, ce qui nous a fait d'autant plus déplorer l'inexplicable insouciance de la Bibliothèque impériale. Espérons que la génération à venir verra luire des jours plus heureux, et que la photographie, cette gloire du XIXe siècle, franchira enfin officiellement les portes de ce monument national, qui n'existerait pas si les arbitres de ses destinées dans le temps présent avaient été, au XV^e siècle, chargés de faire pour la propagation de l'imprimerie ce qu'ils font si rigoureusement pour la photographie»⁶⁴

Non diversamente sarebbe successo alla Biblioteca Vaticana, dove il cardinale Antonelli faceva rigorosamente rispettare il regolamento che vietava le riprese fotografiche, se, con l'aiuto di personaggi influenti, Curmer non avesse ottenuto l'autorizzazione direttamente dal papa in persona.

A Venezia, Valentinelli acconsentì volentieri a mostrargli il Breviario e farne riprodurre alcune parti:

M. l'abbé Valentinelli et M. Veludo, bibliothécaires de Saint-Marc de Venise, nous ont procuré des facilités inespérées pour un travail long et difficile. Le secours de la photographie, la supériorité et la fidélité du pinceau de M. Prosdocimi, artiste vénitien dont nous ne pourrions trop louer le mérite et l'exactitude, ont rendu possible la reproduction de ces belles miniatures. Les fidèles copies que cet artiste éminent a faites pour nous des miniatures du Bréviaire et des

⁶¹ *Les Évangiles...*, cit., p. V.

⁶² A. Hamber, *The Use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*, in *Visual Resources*, vol. VII (1990), pp. 135-161.

⁶³ Curmer riferisce, ad esempio, di aver ottenuto buona accoglienza e ampia disponibilità dai preposti della Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti di Brera che immediatamente acconsentirono alla sua richiesta. Al contrario nulla poté ottenere alla Bibliothèque Impériale e al Musée des Souverains: «L'éditeur L. Curmer demande à M. Vallet de Viriville la permission d'intervenir pour lui déclarer que ses aspirations généreuses sont complètement annihilées par le refus *absolu* de MM. l'Administrateur et les Conservateurs de la Bibliothèque impériale; nous pouvons leur adjoindre M. le Conservateur actuel (1864) du Musée des Souverains. La photographie est proscrire dans ces établissements publics». *Les Évangiles...*, cit., troisième partie, p. 119. Il Musée des Souverain fu allestito come sezione del Louvre nel 1852, ed aveva lo scopo di ricordare i re della monarchia francese attraverso l'esposizione di alcuni oggetti legati ad ognuno di loro. Cfr. Bayle St. John, *The Louvre or, biography of a Museum*, London, Chapman and Hall, 1855, pp. 202-205.

⁶⁴ *Les Évangiles...*, cit., p. 60.

douze splendides peintures du calendrier égalent assurément les originaux, en conservant à chaque sujet la manière particulière de l'auteur⁶⁵.

Curmer non dice chi fosse l'amico veneziano che gli segnalò il nome dei due professionisti; né cita il nome del fotografo che realizzò le riprese. A quanto si può intendere, egli non si rivolse a Perini che pure già doveva possedere le fotografie, e presso il quale egli avrebbe potuto ottenere prontamente, con minor disagio per sé e per la Marciana, e forse ad un minor costo, le riproduzioni che gli servivano.

Considerato quanto l'editore comunica in relazione alla base fotografica delle cromolitografie da lui pubblicate, e ad osservare le immagini, bisogna concludere che essa sia servita solo per gli aspetti strutturali e per la determinazione dell'esatta proporzione e posizione degli elementi contenuti. La colorazione sovrapposta è infatti molto coprente e densa, tale da nascondere del tutto l'immagine chimica che non vi è più riconoscibile. In questo modo, il disegno pare ricreato *ex novo*.

Rispetto all'originale, le ombre e le luci vi sono a volte modificate e semplificate, soprattutto nei particolari. Un esempio evidente si ha nelle parti alte delle scene con le attività dei mesi, laddove il cielo sfuma gradualmente verso colorazioni scure procedendo verso l'alto (e la profondità dell'universo), dove sta la Provvidenza sul suo carro, gradualità che nella cromolitografia è molto limitata, e dove vi è una separazione tra le due zone dell'immagine piuttosto brusca. Un altro esempio si può trovare nella scena dedicata al mese di gennaio: nella volumetria e nelle pieghe della veste verde del valletto in primo piano che taglia una fetta di pane al levriero; o, nella tav. 102, nel vessillo all'estrema destra sorretto da un angelo, che nella cromolitografia acquista un gioco di luci ed ombre assente nell'originale.

Diversi poi sono alcuni particolari. Si veda ad esempio, sempre nella tavola dedicata al mese di gennaio, l'allacciatura delle scarpe del valletto, molto semplificata; il "vascello" per il sale e il pepe sul tavolo che viene rappresentato come forma chiusa, tanto da perdere del tutto la propria identificazione formale; o ancora, la trama della stuoia che copre il pavimento, alquanto più rada rispetto all'originale. Nella tavola dedicata al mese di febbraio sono diversi gli alberi sulla collina, lo stormo di uccelli sopra la colombaia, a destra dell'immagine, e molto denso e pesante il fumo che esce dalla botola del tetto a sinistra, che nell'originale è appena percepibile.

Si osservi poi la semplificazione nella resa del paesaggio: nella tavola dedicata al mese di marzo, le asperità della roccia sono molto addolcite, i cespugli vicini al margine destro dell'immagine, nell'originale non certo rigogliosi ma pure con po' di fogliame, risultano totalmente spogli; tutti poi perdono la loro esilità per diventare molto più robusti. A destra dell'immagine, il piccolo stormo di cinque uccelli, tre dei quali scuri e due bianchi, vengono rappresentati tutti di quest'ultimo colore. Nella tavola relativa al mese di settembre, il mese della vendemmia, la vigna appare più rada e povera rispetto alla miniatura.

E ancora: per una migliore definizione delle figure, probabilmente in vista della loro trasposizione in cromolitografia, i contorni, e molti dei tratti sono stati ripassati col disegno - occhi, bocca, naso, mani, ecc. - alterando le caratterizzazioni fisiognomiche dell'originale, spesso molto espressive, e uniformandole ad un gusto contemporaneo al pittore.

Anche i colori, che nell'originale sono frequentemente delicati e tenui, con leggere ombre colorate, appaiono più densi e saturi. E si potrebbe continuare.

Queste figurazioni, che in linea teorica dovrebbero meglio del monocromatismo di Perini tradurre l'originale, in realtà appaiono ai nostri occhi del tutto insufficienti in vista di una riproduzione fedele, assumendo quasi un aspetto naïf. Difficile peraltro determinare quanto questo risultato dipenda dalla "dipintura" del Prosdocimi e quanto dalla tecnica cromolitografica usata per la stampa. Giulio Coggiola esprime, già più di un secolo fa, la perplessità che ancora noi oggi proviamo, dichiarando implicitamente la lunga strada compiuta in pochi decenni nelle abitudini visive e negli strumenti di studio dell'arte:

Ai risultati conseguiti dal Curmer non si può certo negare quella lode che già attribuimmo alle fotografie del Perini, in quanto l'arte della litografia a colori raggiunge negli Evangiles, in relazione ai tempi, un segno di perfezione tecnica notevolissimo. Ché se noi oggi siamo indotti a preferire decisamente a quelle tavole, scintillanti di oro e festose di variata gamma cromatica, anche le semplici fotografie del facsimile del 1862, dobbiamo pur riconoscere che la

⁶⁵ Ibid., p. 19.

propensione è determinata dalla insofferenza che i processi fotomeccanici odierni hanno posto in noi per il disegno necessariamente inesatto, per la caratteristica patina, un po' fredda e pesante, che non poteva e non può scompagnarsi da una riproduzione cromolitografica. Sotto questo aspetto le tavole del Curmer temono assai più la comparazione diretta con il nostro originale di quello che non la temano, anche oggi, le fotografie del Perini [...]⁶⁶.

Dopo l'editore francese altri fotografi chiesero di riprodurre il Breviario, ma il permesso non venne loro accordato. Coggiola cita i nomi di Adolphe Braun⁶⁷ e di Carlo Naya, rispettivamente nel 1868 e nel 1875, e ci informa che vi fu «qualche nuova istanza per riprodurre, secondo recenti procedimenti meccanici, il manoscritto»⁶⁸. Tra queste, probabilmente, quella dell'editore Ongania (vd. *infra*).

Se consideriamo allora l'atteggiamento espresso dall'abate Valentinelli in un torno d'anni relativamente breve, tra le riprese di Perini e di Curmer, e il 1868, quando invece venne rifiutata l'analoga richiesta di Braun, ci si può chiedere cosa fosse cambiato nel frattempo, e se l'adesione del bibliotecario alle richieste dei primi fosse stata davvero tranquilla e disponibile come il francese suggerisce. Coggiola ricorda come la necessità di diffondere la conoscenza del manoscritto si scontrasse inevitabilmente con l'opposta esigenza di impedirne una frequente manipolazione per meglio garantire la sua tutela⁶⁹, e ci informa delle apprensioni di Valentinelli, e poi del suo successore Giovanni Veludo, rispetto al preoccupante aumento di richieste di vedere il Breviario, che determinavano il

moltiplicarsi delle circostanze di lunghi maneggiamenti del codice, tanto più che alcuni artisti (e il Prosdocimi soprattutto, che già aveva lavorato per il Curmer) avevano cominciato a valersi, a scopi puramente industriali, della facoltà di copiare le più insigni miniature del cimelio⁷⁰.

Se ciò è vero, e non c'è ragione di dubitarne, le circostanze che sottoponevano l'opera a pericolosi «maneggiamenti» non sembrano quindi connesse con una maggiore frequenza di richieste da parte dei fotografi, bensì con più numerosi e forse impropri accessi dei copisti, oltre che degli studiosi che intendevano esaminarla. Nel 1875 inoltre, proprio a seguito della richiesta di Carlo Naya, il nuovo bibliotecario Giovanni Veludo sollecitò l'emanazione di norme precise da parte ministeriale: di esse dava notizia in un articolo apparso sulla *Gazzetta di Venezia* nel dicembre di quell'anno allo scopo di informarne tutti gli interessati⁷¹.

Ecco quanto dice Coggiola a proposito del rifiuto opposto alle richieste di Adolphe Braun e Carlo Naya:

E invero, quanto alla prima domanda, osservava giustamente il Valentinelli che della riproduzione Perini ancora restavano disponibili parecchi esemplari alla vendita e diverse tavole staccate, senza parlare della possibilità di ricavare altre copie dalle negative, ancora sussistenti. Quanto alla seconda istanza, uguali motivi poteva addurre il Veludo; né c'era ancora l'obiezione seria che l'arte fotografica avesse fatto progressi così rilevanti da permettere che un nuovo facsimile si lasciasse di gran lunga addietro quello del Perini.

Nessuna ulteriore campagna fotografica fu dunque condotta sul Breviario dopo quelle di Perini e di Curmer fino alla riproduzione in fac-simile, questa volta integrale, curata da Scato de Vries e Salomone Morpurgo nel 1904-1908.

Poco prima, nel 1903, Ferdinando Ongania (1842-1911) aveva pubblicato a sua volta le 110 tavole principali del Breviario traendole dalle fotografie di Perini e, a colori, l'immagine dei due piatti e di quattro miniature⁷², premettendovi una breve introduzione in francese derivata dal testo dello Zanotto, in una pubblicazione che Coggiola definì «insignificante e non autorizzata», con le tavole in

⁶⁶ G. Coggiola, *Il Breviario Grimani...*, cit., p. 45.

⁶⁷ Come si dirà più avanti, nel 1868 Adolphe Braun realizzò una campagna fotografica sui disegni dell'Accademia di Belle Arti e riprodusse anche alcune altre opere della pinacoteca.

⁶⁸ G. Coggiola, *Il Breviario Grimani...*, cit., p. 48.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹ G. Veludo, *Breviario Grimani*, in *Gazzetta di Venezia*, 14.12.1875, n. 335, rubrica *Appendice*.

⁷² Si tratta delle seguenti: c. 5 verso (tav. 9), *Festa degli alberi a maggio*; c. 75 recto (tav. 33), *La regina di Saba davanti a Salomone*; c. 469 recto (tav. 60), *Beati e dannati*; c. 824 verso (tav. 106), *Disputa di S. Caterina fra i dottori ad Alessandria*.

dimensione ridotta, e che non teneva conto dei progressi intervenuti negli studi negli ultimi decenni⁷³. Ongania ripubblicò il testo nel 1906, identico al precedente nei contenuti, con qualche minima diversità nella grafica. In ambedue i casi è presente una rilegatura in velluto rosso, con un medaglione color oro applicato sulla copertina anteriore che ripropone quello con il ritratto di Antonio Grimani (non Domenico!) nell'originale presente sul piatto posteriore, un po' più ampio nella seconda che nella prima delle due edizioni.

Si ebbe in realtà nel 1880 una precedente edizione di Ongania limitata a 100 esemplari, e oggi piuttosto rara, che riproponeva, nella forma e nella sostanza, quella di Perini. Come in questa, può oggi trovarsi in portfolio o rilegata⁷⁴. La tecnica usata per l'ottenimento delle immagini non fu però la carta albuminata, ma la collotipia⁷⁵, uno dei primi procedimenti fotomeccanici, capace di dare immagini di alta qualità, inalterabili, e che Ferdinando Ongania usò ampiamente. Notissima è soprattutto la fondamentale pubblicazione *La Basilica di San Marco* (1881-1893)⁷⁶ realizzata in collaborazione con uno dei più importanti stampatori veneziani operativi con questa tecnica, Carlo Jacobi, su cui si sa molto poco, ma di cui si conosce, tra le altre cose, la stampa del portfolio V dell'opera ora citata, *Dettagli di altari, monumenti, sculture e decorazioni dell'esterno ed interno della Basilica di San Marco in Venezia riprodotti dal vero in eliotipia da C. Jacobi*, in cui sono contenute le fotografie.

Nel 1877, Ongania affermava di avere egli stesso introdotto il nuovo metodo di stampa a Venezia⁷⁷, ma già da tempo esso era praticato anche da Giovanni Battista Brusa, noto fotografo con studio a Venezia e Milano, che per l'uso di questo procedimento ricevette nel 1876 una menzione onorevole al concorso per i premi d'industria bandito dal R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e una medaglia di bronzo all'esposizione della parigina Société Française de Photographie⁷⁸.

⁷³ *Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, Venezia, Ferd. Ongania Éditeur, 1903; dimensione del testo mm 245x180; dimensione delle immagini mm 150x110.

⁷⁴ Il testo non risulta presente in nessuno dei cataloghi online italiani. La Biblioteca Marciana ne possiede solo alcune tavole derivate dalla copia appartenuta ad Alfred Firmin Didot, e cioè le nn. 1-16, 42, 56, 102, 106, oltre ad altre cinque non numerate, di cui 4 in tricromia, ma al momento non è stato possibile esaminarle perché non reperibili. È scarsamente presente anche nei cataloghi esteri, dove è stata rintracciata presso un numero limitato di istituzioni. E' in tre volumi - uno di testo e due con le tavole - l'esemplare presente presso l'Université de Namur, in Belgio (Cote R19C0194/01 e R19C0194/02), quello dell'Universitätsbibliothek Heidelberg (Signatur Re 74 Text, Re 74 Faks.,1 e Re 74 Faks.,1), quello presente all'Institut National de l'Histoire de l'Art (Cote 4 J 157), quello della New York Society Library (Call No. Z-L G8617 F2 v. 1, Z-L G8617 F2 v. 2 e Z-L G8617 F2 v. 3) mancante però della tav. 110. Le sole tavole sembrano presenti alla Harvard Library (Location Fine Art Harvard Depository FA4497.2.5 e FA4497.2.6). Il solo testo scritto invece è stato rintracciato alla University of Dayton (ND3365.G7 A3 1880). Raccolta in tre portfolii la copia presente presso la Nationale Bibliotheek van Nederland (r.n. LHO HS.C 471 BRGper).

⁷⁵ Su questa tecnica di stampa cfr. capitolo successivo.

⁷⁶ Su Ferdinando Ongania e sulla sua opera maggiore, cfr. soprattutto: G. Bertolini, P. Molmenti, *Ferdinando Ongania editore: in memoria*, Venezia, 1912; A. Pompeati, *Ferdinando Ongania editore, nella ricorrenza del centenario della nascita. Conferenza*, Venezia, G. Dorigo, 1943; P. Costantini, *Ferdinando Ongania, editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco*, in *Fotologia* n. 1 (1984), pp. 4-10, rielaborazione di *Ferdinando Ongania and the Golden Basilica: A Visual Program in Nineteenth Century Venice*, in *History of Photography*, vol. 8, issue 4 (1984), pp. 315-328; Id., *Il fondo Ongania nell'Archivio Storico della Procuratoria di San Marco a Venezia. Relazione consuntiva*, in *Fotologia* n. 6 (1986), pp. 46-47; Id., *L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, in P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Arsenele-Böhm, 1986, pp. 31-45, soprattutto pp. 39-40; *Arte storia restauri della Basilica di San Marco a Venezia. Ferdinando Ongania editore e la Basilica di San Marco*, Quaderni della Procuratoria, Venezia, Marsilio, 2010; *Ferdinando Ongania. La Basilica di San Marco 1881-1893*, Catalogo della mostra (Venezia, 16 luglio - 27 novembre 2011), Venezia, Marsilio, 2011; M. Mazzariol, *Ferdinando Ongania editore a San Marco*, Venezia, Marsilio, 2008; Id. (a cura di), *Ferdinando Ongania 1842-1911, editore in Venezia. Catalogo*, Venezia, lineadacqua - Fondazione Querini Stampalia Onlus, 2011.

⁷⁷ L'affermazione è contenuta in una lettera di Ongania alla vedova Isabella Cuccioni del 19 marzo 1877. Cfr. P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978, p. 124, notizia poi ripresa in P. Costantini, *Ferdinando Ongania editore veneziano...*, cit., p. 5, nota 6, e da C. De Michelis, *Ferdinando Ongania editore a Venezia*, in *Ferdinando Ongania. La Basilica di San Marco*, cit., p. 26. Ma si veda anche quanto si dirà al riguardo nel capitolo successivo.

⁷⁸ Cfr. G. Gullino, *L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, dalla rifondazione alla seconda guerra mondiale (1838-1946)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996, p. 465. Cfr. anche P. Becchetti,

Nell'agosto del 1879 Antonio Perini, dopo una lunga malattia, si era spento mentre si trovava in villeggiatura a Treviso, e questa edizione di Ongania giunse tempestiva dopo il fatto luttuoso, tanto tempestiva che l'ipotesi di una connessione tra i due eventi non può essere trascurata⁷⁹.

Sulla base di quanto scrive Coggiola, e cioè

Né mancò, da allora, qualche nuova istanza per riprodurre, secondo recenti procedimenti meccanici, il manoscritto, nella parte che più immediatamente e più largamente può interessare il pubblico, cioè nelle grandi tavole figurate

si può plausibilmente avanzare l'ipotesi che Ongania fosse tra i richiedenti ai quali l'autorizzazione venne negata, e che sia perciò ricorso, quando possibile, ai negativi di Perini, i soli realmente disponibili fino al facsimile olandese degli anni 1904-1908.

Quale sia stato il rapporto instaurato in quest'occasione tra Ongania e la vedova e gli eredi di Perini non è noto. Né è da escludersi che i contatti tra i due fossero stati avviati già in precedenza, come succederà nel caso delle fotografie dei disegni realizzate da Perini nel 1864 (v. cap. 4). Fin dal titolo l'edizione si pone come diretta continuazione del lavoro del fotografo e credo si possa ipotizzare che essa sia servita di base anche per le pubblicazioni del 1903 e 1906.

Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880, Roma, Edizioni Quasar, 1978, p. 122, P. Costantini, *L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, in P. Costantini e I. Zannier, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, cit., pp. 31-45, soprattutto pp. 34. Nel 1879, Ongania pubblicò in coedizione con Giovanni Battista Brusa il testo *Raccolta di Battitori a Venezia*, che riproponeva i disegni all'acquerello realizzati nel XVIII sec. da Giovanni Grevembroch (1731-1807).

⁷⁹ Dopo la morte del fotografo, lo studio fotografico continuò la sua attività, probabilmente con gestioni diverse sulle quali poco o nulla è noto. Non è da escludersi che la citata edizione tedesca del breve testo di Camillo Soranzo, uscita nel 1881 possa essere stata promossa proprio in occasione della pubblicazione di Ongania.

4.

I DISEGNI DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI NELLA FOTOGRAFIA, 1864-1876

(docc. A.57; B.25-B.27; B.40-B.43; B.69; B.120-B.122; schemi C.1 e C.2)

Ho inteso porre questa analisi¹ come ponte tra la parte monografica dell'elaborato e l'illustrazione in termini complessivi di alcune campagne fotografiche condotte a Venezia a partire dal 1867 alla fine del secolo, che costituisce il tema dell'ultimo capitolo. Esaminerò qui le iniziative condotte sui disegni dell'Accademia di Belle Arti principalmente da tre fotografi - Antonio Perini, Adolphe Braun e Carlo Naya - durante un arco di tempo abbastanza ampio - una decina d'anni, a partire dal 1864 - e di un'edizione realizzata da Ferdinando Ongania nel 1876. L'uniformità del soggetto ha suggerito di trattarne insieme per meglio confrontare tra loro le varie realizzazioni ed evidenziarne le particolarità e caratteristiche specifiche.

In quel torno d'anni l'attività fotografica veneziana mostra, soprattutto nell'ambito della veduta, i caratteri di una produzione di massa ormai matura, caratterizzata da un numero significativo di operatori e da quantitativi di produzione consistenti, essenzialmente rivolti al mercato del turismo. Relativamente all'ambito che qui interessa, comincia a manifestarsi una situazione diversa rispetto a quella delineata nei capitoli precedenti, che era caratterizzata da testimonianze puntuali di singoli eventi. Questo decennio invece mostra il passaggio da specifiche o circoscritte manifestazioni di interesse, alla riproduzione delle opere d'arte cittadine come fenomeno di entità globale. Qui prende il via la riproduzione su ampia scala di insiemi di opere, per far fronte ad una richiesta consistente: attività che in breve tempo assunse un ruolo chiave per non pochi fotografi locali, e contagiò anche il campo editoriale.

Se l'iniziativa di Antonio Perini (1864) sembra situarsi nell'ambito di quella che al cap. 3 ho individuato come linea editoriale dello studio - e cioè la riproposizione di singoli "luoghi" d'arte in forma monografica - l'arrivo a Venezia del fotografo francese Adolphe Braun (1812-1877) nel 1868 conduce ad un approccio diverso, per la volontà chiaramente espressa di coprire in forma estensiva, e su base internazionale, un ambito di interesse artistico - quello del disegno - che stava allora godendo di grande fortuna presso gli studiosi.

Su un piano concettualmente analogo, pur se limitato all'ambito locale, si era posto anche lo studio fotografico di Carlo Naya, che dai primi anni '60 dell'Ottocento si stava imponendo come uno dei più attrezzati e capaci studi cittadini. L'attiva campagna di riprese delle opere presenti nei musei e nelle chiese della città gli consentì di allestire, nel 1870, un ricco catalogo² in grado di aderire egregiamente alle richieste di soggetti artistici, sia italiane che straniere. Naya è per certi aspetti in controtendenza rispetto all'orientamento generale che vede tra i primi soggetti artistici riprodotti dalla fotografia i disegni e le incisioni: solo nel 1873 infatti egli si interessò ai disegni dell'Accademia. Si palesa in questo modo una delle ragioni del suo successo commerciale e una delle caratteristiche della sua filosofia aziendale, e cioè la capacità di adeguarsi tempestivamente alla domanda, ma senza mai prevenirla o anticiparla, limitandosi a cogliere tendenze in atto o nuove idee, e a sfruttarle al meglio³ (v. *infra*).

¹ Come ho ricordato nella *Premessa*, i disegni ora presenti alle Gallerie dell'Accademia, sono caratterizzati da una situazione attributiva molto complessa che ha prodotto nel tempo dati anche molto diversi tra loro, e tali da rendere a volte problematica l'identificazione dei singoli oggetti se rapportati ai documenti ottocenteschi. I cataloghi predisposti a partire dagli anni '80 del Novecento dalle Gallerie non coprono integralmente il nucleo che era un tempo esposto nella sala delle sedute, al quale mi riferirò in questo capitolo. Non tutti quei disegni hanno quindi potuto essere identificati con sicurezza. Laddove ciò è stato possibile, il testo riporta il riferimento all'attuale numero di inventario delle Gallerie dell'Accademia preceduto dall'acronimo GA. Considerato il frequente riferimento ai soggetti presenti nei cataloghi dei singoli fotografi, per non ingenerare dubbi e non appesantire il testo, mi riferirò ad essi contraddistinguendoli con l'iniziale del nome: B (Braun), N (Naya), P (Perini), J (Jacobi - Ongania). I richiami al catalogo predisposto da Pietro Selvatico saranno indicati con il numero della cornice (in romano) e il numero del disegno (in arabo).

² *Fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Venezia, Tip. del Commercio di Marco Visentini, 1870. Il catalogo è dedicato esclusivamente alla riproduzione delle opere d'arte.

³ Questo è quanto risulta dagli esiti del progetto di ricerca *Carlo Naya fotografo a Venezia. Modi e forme della comunicazione fotografica in rapporto alla nascita del cinema*, condotto dall'Università di Padova,

Al forte interesse della fotografia dei primissimi decenni verso il disegno, contribuirono alcuni fattori che insieme crearono una congiuntura favorevole per questo genere di soggetti: la loro dimensione generalmente contenuta che consentiva di predisporre convenientemente le riprese e che ben si adattava alle ottiche allora in uso⁴; la diffusione della tecnica della carta salata (e poi, come vedremo, quella del carbone), perfettamente adatta dal punto di vista espressivo a rendere gli aspetti materici dei modelli; e infine il crescente interesse per il disegno - evidente soprattutto a partire dalla metà dell'Ottocento - visto come uno degli elementi fondamentali per lo studio della storia dell'arte. In Europa furono parecchi gli studi fotografici che predisposero ricchi cataloghi di fotografie dei disegni presenti nelle più importanti collezioni, pubbliche e private. Ne ricordo solo alcuni a titolo esclusivamente esemplificativo per evidenziare l'ampiezza del fenomeno, ben sapendo di tralasciarne molti altri, e nell'impossibilità di esaurire qui questo tema: in Francia, Adolphe Braun, su cui mi soffermerò tra poco, Charles Marville (1813-1879) e Robert Bingham (1824-1870); in Germania, Joseph Albert (1825-1886) e Franz Hanfstaengl (1804-1877) a Monaco di Baviera, e la Photographische Gesellschaft a Berlino; in Gran Bretagna, Caldesi e Montechi, Roger Fenton (1819-1869), Charles Thurston Thompson (1816-1868), Joseph Cundall (1818-1875); in Italia, i fratelli Alinari e lo studio Brogi a Firenze; Domenico Anderson (1854-1938) a Roma; oltre ai fotografi veneziani, sui quali mi soffermerò in questo lavoro⁵.

Per meglio contestualizzare la mia analisi ho ritenuto opportuno soffermarmi brevemente su alcuni aspetti più generali che forniscono strumenti di riferimento importanti per la situazione veneziana. Il grande interesse che l'Ottocento ebbe per il disegno innanzitutto, costituisce lo sfondo culturale contro il quale si sviluppò anche la vicenda locale. Su di essa ebbe un ruolo importante la grande e nota iniziativa del principe consorte inglese volta al censimento iconografico delle opere di Raffaello, i cui riflessi si percepirono in tutta Europa, e che stimolò non solo gli studi artistici ma influì direttamente nella diffusione del mezzo fotografico per la riproduzione delle opere d'arte. In tale progetto i disegni presenti all'Accademia di Belle Arti ebbero un ruolo significativo. Infine, non può essere dimenticato il catalogo dei disegni allora esposti nella sala delle sedute predisposto da Pietro Selvatico, perché costituisce lo strumento di riferimento fondamentale per tutte le campagne fotografiche oggetto di questo capitolo.

IL DISEGNO NELL'OTTOCENTO: RUOLO E PERCEZIONE CRITICA NELL'AMBITO DEGLI STUDI ARTISTICI.

Manlio Brusatin apre il suo bel libro sulla *Storia delle linee* con un'immagine suggestiva che mi piace porre come *incipit* di questa parte del mio lavoro:

In principio c'è una linea all'orizzonte quando prima non c'era quasi nulla. E dopo c'è un alto e un basso, un destra e un sinistra, un dritto e un rovescio, un principio e un fine: l'accerchiamento della nostra stessa vista⁶.

Dipartimento di Discipline Linguistiche Comunicative e dello Spettacolo, 2006-2008, curato dal prof. Carlo Alberto Zotti Minici.

⁴ Cfr. B. Coe, *La macchina fotografica dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, Milano, Garzanti, 1978, soprattutto pp. 189-198; P.H. Hasluck, *La fotografia*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1905; A. Soret, *Optique photographique*, Paris, Gauthier-Villars et Fils Imprimeurs-Libraires, 1891, soprattutto pp. 58 e 101.

⁵ Una bibliografia almeno sufficiente per illustrare questo aspetto sarebbe lunghissima e dovrebbe ripercorrere praticamente l'intera storia della fotografia. Per questo tralascio qualsiasi indicazione. Ricordo solo che, per lo meno a partire dagli anni '70 dell'Ottocento, gli scritti di molti storici d'arte rinviano spesso, oltre che alla grafica di traduzione, anche ai cataloghi dei fotografi che disponevano di riproduzioni delle opere d'arte. Si veda, ad esempio, G.B. Cavalcaselle e J.A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi*, Sansoni, Firenze, 1877-1878, nel quale frequenti sono i riferimenti, tra gli altri, ai cataloghi di Adolphe Braun e Carlo Naya, e G. Morelli, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1880, trad. it. *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino. Saggio critico di Ivan Lermolieff*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886, anche qui con rimandi a vari fotografi.

⁶ M. Brusatin, *Storia delle linee*, Torino, Einaudi, 1993, p. XI.

Espressione della capacità razionalizzatrice dell'intelletto umano, il disegno racchiude in una linea o poco più il segno della progettualità creatrice dell'arte e dell'operare umano, o la perpetuazione di un modello esemplare, copiato e tramandato come atto di conservazione della memoria⁷. La funzione strumentale che da secoli gli era propria, si era arricchita nel medioevo di un significato autonomo, e al disegno fu riconosciuta una compiutezza espressiva analoga a quella delle arti maggiori. In epoca rinascimentale aveva poi assunto «un'importanza mai precedentemente avuta»⁸, anche come espressione artistica più vicina al “concetto”, in ragione della sua limitata elaborazione manuale rispetto alla grande pittura⁹.

Lo spazio del disegno, per essere costruito sul monocromo, ottenendo una fissità tanto più astratta rispetto alla pittura, evidenzia con estrema purezza simboli e iconologie sul filo di immagini indicate come un «miracolo di idealità, una sorta di sfida e di ironia rispetto al mondo esteriore»¹⁰.

Nell'Ottocento, esso rappresentava la ricerca dell'idea «incarnata in una forma sensibile», luogo del pensiero primo dell'ideazione artistica, dell'individualità¹¹ e del genio, nel quale l'arte si rivelava in tutta la sua immediatezza e potenza. E soprattutto fu inteso come lo spazio della libertà¹². La semplicità dei mezzi tecnici possibili - «si può fare disegno con niente, o quasi»¹³ - lo rendeva uno strumento duttile capace di prestarsi al progetto ma anche alle sintesi culturali e della memoria, e diversamente dalle incisioni e dalle stampe, totalmente afferibile al proprio autore, proprio come un'opera d'arte maggiore¹⁴. «Il disegno offre dunque un ritratto ravvicinato a un grado libero e autentico»¹⁵ che consente un approccio fruttuoso alla ricostruzione di soggettività artistiche¹⁶. Andreina Griseri spiega che fu il pensiero espresso da Hegel nelle sue lezioni berlinesi¹⁷, e in particolare nelle lezioni di estetica, a improntare della propria fisionomia interpretativa le riflessioni di

⁷ Ibid., p. 64.

⁸ F. Negri Arnoldi, *Tecnica e scienza*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 4, *Ricerche spaziali e tecnologie*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1980, pp. 103-224; la citazione è a p. 179.

⁹ Ibid., p. 180.

¹⁰ A. Griseri, *Il disegno*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 9*, *Grafica e immagine, I. Scrittura Miniatura Disegno*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1980, pp. 187-286, qui p. 190.

¹¹ «Ce qui plaît précisément à l'homme du dix-neuvième siècle, c'est l'individualité. Bien plus, cette individualité exprime avec violence les luttes intérieures qui agitent son esprit. Par là, les *Pensées* deviennent un véritable drame romantique, genre de la liberté et du mélange de tons, «dans lequel un seul acteur est en scène, mais auquel les péripéties ne manquent pas». M. Bury, *Le statut de l'ébauche dans le discours critique au 19e siècle: le cas des Pensées de Pascal*, in S. Stephen (ed.), *Esquisses/ Ebauches. Project and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2007, pp. 11-22; la citazione è a p. 16.

¹² «Il disegno, come modo di azione che si riserva il beneficio del tentativo, proprio per questo ha una misura minore di ansia e di incertezza e quindi può approdare a risultati più liberi». F. De Bartolomeis, *Il progetto dell'irrazionale di Scanavino*, Milano, Edizioni del Naviglio, 1972, p. 7, citato in A. Griseri, *Il disegno*, cit., p. 192.

¹³ A. Griseri, *Il disegno*, cit., p. 188.

¹⁴ «Certes, nous admettons la liberté de l'esquisse et même sa licence. Une esquisse magistrale, c'est la virginité d'un tableau, c'est le tressaillement du dessin qui se forme, le bouillonnement de la couleur qui se fermente, l'inspiration toute nue et toute frémissante du désir de l'œuvre rêvée. L'esquisse conçoit, devine, improvise. Son désordre fait partie de sa beauté, comme celui de l'ode et du dithyrambe. Mais cette fumée qui dérobo la forme et fait trembler ses contours, il faut qu'elle sorte d'un feu sacré. Je veux sentir que le crayon qui tâtonne, que le pinceau qui s'égaré, ont tremblé entre les doigts de l'artiste. La verve poussait son coude, il cherchait, il pressentait, il débrouillait des lignes, il accordait des tons, il se jouait sur la gamme de la palette, comme un musicien sur celle du clavier; il enlevait, d'un coup de main, les difficultés qu'il résoudra plus tard, à loisir. Quand le poème est beaux, que m'importent ses lacunes et les ratures qui sillonnent son premier brouillon? Mais, si l'esquisse est préméditée, si l'ébauche tourne au parti pris, si l'incorrection dégénère en manière et en habitude, l'illusion cesse, le prestige tombe; je la regarde et je la juge de sang-froid». A. Delzant, *Paul de Saint-Victor*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1886, pp. 251-252, testo di Paul de Saint-Victor a proposito dei disegni di Eugène Delacroix.

¹⁵ A. Griseri, *Il disegno*, cit., p. 193.

¹⁶ Anche se, avverte la Griseri, «nell'analisi di un disegno non è difficile trovare elementi linguistici di «una scuola», vista come centro di cultura aperta, una traccia che coinvolge varianti personali che emergono tra ipotesi e sfumature suggestive di un gruppo», Ibid., p. 198.

¹⁷ Ibid., p. 190.

storici dell'arte come Karl Friedrich von Rumohr, Johann David Passavant e Gustav Waagen, tutti diretti nella loro opera a trovare le tracce anche minime, i germi dello stile dei vari artisti, e proprio per questo interessati al disegno.

Per gli studiosi, singoli disegni e taccuini consentono di penetrare più facilmente dentro le pratiche del fare artistico¹⁸ dei singoli autori e delle botteghe, nelle loro relazioni con la committenza, e di scoprire lo scarto esistente tra disegni e cartoni, e l'ufficialità delle opere finite, di seguire i "pentimenti" (riprogettazioni) nell'iter esecutivo dell'opera.

A copy or a reworked drawing, when the corrections are executed by great masters such as Rubens or Rembrandt [...] disclose fresh insights about the nature of an original and the creative process itself¹⁹.

In quanto strumento riproduttivo in grado di trasmettere le pratiche di bottega, il disegno è latore e rivelatore della memoria artistica delle grandi scuole pittoriche.

Ma spesso quel disegno che tende a dimenticare le proprie origini fantastiche con l'impegno di orientarsi verso i modelli diventa facilmente una copia, cioè il principio riproduttivo, di ciò che sia stato eletto come immagine da imitare e quindi un principio di conservazione dell'arte²⁰.

E infine, un buon disegno preparatorio consentiva al pittore di riservarsi il diritto del concepimento dell'opera e di affidarne l'esecuzione alla bottega²¹.

Nell'Ottocento, la percezione del ruolo del disegno come fondamento di tutte le arti, maggiori e minori²², fu ben chiaro anche in Italia; e chiaro fu il senso di quanto Charles Blanc disse con fortunata espressione: «Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin»²³, che riprendeva la vecchia *querelle* tra disegno e colore, e riportava idealmente in vita l'aneddoto di Apelle e Protogene e l'idea di una linea praticata come vera e propria disciplina di appropriazione delle arti liberali, dimostrazione di abilità e virtuosismo.

¹⁸ «Mr. Von Rumohr, with his usual refined sense of art, directs our attention to the true mechanical instinct with which these old masters always employed in their drawings the material best adapted to the object they had in view. [...] Now, if no branch of the study of art is more attractive than that of drawings, certainly there is none more difficult. Nothing but the most intimate familiarity with the feelings of the masters, as they are expressed in every line, can serve as a sure guide in this labyrinth. For there is not only an infinite number of studies made by very eminent artists, for instance, by the Carracci, after the works of Michael Angelo, Raphael, &c., with much spirit and great skill, but both in early and later times skilful individuals have made it their business to derive a profitable income from the imitation of the drawings of great masters. Hence there is no other kind of collections so unequally composed as that of drawings, inasmuch as the most admirable original is often seen side by side with an indifferent copy». G. Waagen, *Treasures of Art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., &c. &c.*, London, John Murray, 1854, pp. 222-223.

¹⁹ M. Shelley, *Drawing*, in *The Dictionary of Art*, vol. 9, pp. 212-233; la citazione è a p. 212.

²⁰ M. Brusatin, *Storia delle linee...*, cit., p. 64.

²¹ «It was in the workshops of Raphael and Michelangelo in Rome during the second decade of the 16th century that the formal and technical experiments of the painters of the previous century came together to produce a rationalized procedure based on drawing [...] which encompassed the essential preparatory stages in the development and execution of monumental composition, including frescoes, tapestries and paintings on canvas. Under Raphael's leadership and in his workshop these practices flourished. It was there, also, that the leading painters of the first generation of Mannerism, such as Giulio Romano [...] and Perino del Vaga, were trained, emerging to spread not only their elegant and expressive new style across Europe but also the distinctive, systematic approach to developing a composition by means of a progressive sequence of drawing (exploratory first-idea sketch; schematic composition drawing; study sheet of particular motif, detail studies of single figure, drapery, heads and other individual compositional elements; finished composition drawing squared for transfer; cartoons; auxiliary cartoons for details; record drawing to be retained by the workshop). This procedure, which evolved gradually over several generations, enabled the master of such a large assemblage of talents to streamline the labour of completing numerous commissions on a scale scarcely undertaken before». M. Shelley, *Drawing*, cit., p. 221.

²² «French painter Ingres declared, 'drawing is the probity of art'». Ibid., p. 212.

²³ Nel suo testo Blanc aggiungeva: «Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle proprement les *arts du dessin*». C. Blanc, *Grammaire des Arts du dessin*, Paris, Jules Renouard Libraire-Éditeur, 1867, p. 22.

A Venezia, tali concetti vennero fatti propri da Pietro Selvatico in vari scritti²⁴. Nella breve premessa al suo *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute*, su cui tra breve mi soffermerò, egli scrisse:

converrebbe tanto che non questi soli, ma tutt'i disegni dei grandi maestri, fossero considerati da chi ama l'arte, almeno con altrettanta attenzione di quella che si porta ai dipinti. - I disegni originali sono come le lettere di confidenza scritte a' più intimi; svelano, meglio di uno scritto il pensato, il carattere vero dell'autore. - Precisamente perchè sono buttati giù di primo getto senza la paura di quel Minosse terribile ch'è il pubblico, trascinano fuori dalla mano e dalla mente dell'artista una parte di lui stesso, vergine, limpida, non alterata dallo studio, dal consiglio altrui, dalle influenze della moda. - Quale sia dunque da senno un artista, quali le sue qualità, i suoi difetti, può leggersi ben meglio in uno schizzo, che non in un quadro: egli è, come a dire, colà, in veste da camera, non mira a lasciarsi per comparire azzimato. [...] In somma lo schizzo sulla carta contiene i germi, e non artificiat, dello stile di un autore: e se è vero che lo stile sia l'uomo, quest'uomo si farà di certo meglio conoscere in un disegno, che non in un quadro²⁵.

Anche lo storicismo del periodo contribuì alla grande attenzione che l'Ottocento ebbe per il disegno, stimolando l'interesse verso la ricerca documentaria e la ricostruzione filologicamente accurata delle figure artistiche di autori famosi e meno famosi, anche con il sostegno di un'editoria che sempre più spesso era illustrata, e consentiva quindi raffronti precisi tra opere lontane tra loro²⁶.

I disegni dei grandi maestri divennero allora uno strumento irrinunciabile nell'attività attribuzionistica dei *connoisseurs*. Giovanni Morelli ne fece uno strumento fondamentale del proprio metodo attribuzionistico²⁷. L'esame e la comparazione delle tecniche disegnative dei vari autori, proprio per l'essenzialità del segno grafico, quando messe in relazione con le opere definitive gli fornivano informazioni utili per cogliere tratti peculiari, legami e derivazioni, anche in relazione alle scuole pittoriche²⁸. Per questo, oltre alle opere maggiori, egli studiava con sistematicità i disegni presenti nei

²⁴ È noto che molto spesso Selvatico si soffermò sul disegno e sulla sua importanza nell'educazione artistica, sia nei suoi scritti che nelle comunicazioni più direttamente legate alla riforma delle Accademie, che aveva in animo di attuare, che anche nell'ambito dei suoi studi storici. Sul tema delle riforme didattiche proposte da Selvatico rimando a T. Serena, *La riforma didattica del corso per gli ingegneri architetti all'Accademia di Belle Arti di Venezia (1851-1856)*, in G. Ricci, G. D'Amia (a cura di), *La cultura architettonica nell'età della Restaurazione*, Milano, Mimesis, 2002, pp. 181-190; Id., *Il disegno, il gusto, l'industria. La fondazione della Scuola di Disegno Pratico nel contesto del dibattito italiano*, in *Il Selvatico, una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, Treviso, Canova, 2006, pp. 26-39; A. Auf Der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini, 2013, soprattutto pp. 147-260, con bibliografia delle opere di Selvatico e ampia bibliografia sull'argomento. Tra gli scritti del marchese più legati al tema che qui interessa cito in particolare la *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich, 1852-1856, che riprende le lezioni da lui tenute all'Accademia di Belle Arti, e nel quale si incontrano vari riferimenti ai disegni dell'Accademia.

²⁵ P. Selvatico, *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell'I.R. Accademia di Venezia*, Venezia, Prem. Tip. P. Naratovich, 1854, pp. 11-12. In chiusura del *Catalogo*, Selvatico propone una breve descrizione dei modi di disegnare dei vari artisti citati nel testo.

²⁶ «The historicism of the period promoted a nostalgic attitude towards collecting, and a scrupulous pursuit of facts and documents in the study of a specific school or epoch was combined with a penchant for emotional release from urban life and rapid industrialization. [...] The trend continued throughout the 19th century and has done so on an ever expanding scale in the 20th». M. Shelley, *Drawing...*, cit., p. 231.

²⁷ G. Bora, *Introduzione*, in Id., (a cura di) *Mo. Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, 1994-1995), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 6-11. Giovanni Morelli aveva illustrato tutto il valore da lui assegnato al disegno in *Die Werke italienischer Meister...*, cit.

²⁸ Parlando dei disegni del Moroni presenti nel gabinetto delle stampe dell'Alte Pinakothek di Monaco, Morelli afferma: «Prego i miei giovani colleghi di pigliare a cuore queste osservazioni, perchè tali usi scolastici tante volte possono fornire indizi importanti agli investigatori delle belle arti». Cfr. *Le opere dei maestri italiani...*, cit., pp. 51-52. Sull'uso e lo studio dei disegni da parte di Giovanni Morelli cfr. anche S. Ferino Pagden, *Raffaello come test-case della validità del metodo morelliano*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1993, vol. 2, pp. 331-349.

gabinetti di grafica dei musei e delle collezioni pubbliche e private²⁹; e fu egli stesso attivo collezionista di disegni. Il loro ruolo nell'individuazione dei *Merkmale* usati da ogni artista viene spesso affermato da Morelli nei suoi scritti:

Ma non posso lasciare di raccomandare caldamente lo studio degli artisti nei disegni e negli schizzi loro. Senza di questi, il carattere dei maestri non si conoscerà mai altrimenti che a metà³⁰.

Parlando ad esempio della spesso erronea attribuzione di disegni e dipinti tra Giovanni Bellini e Andrea Mantegna, scrive:

Ma poiché tanto nei quadri quanto nei disegni, Andrea Mantegna suole spessissimo essere scambiato con suo cognato Giovanni Bellini, e viceversa, come a mo' d'esempio nel noto schizzo a penna, il quale rappresenta «una Pietà» nell'Accademia di Venezia, mi fo' lecito qui di rivolgere l'attenzione dei mie [sic] giovani amici sul diverso modo onde i due maestri concepivano la forma tanto dell'orecchio quanto della mano, e ciò come tratti caratteristici di distinzione³¹.

Naturalmente, per le necessità del suo metodo di confronto e di verifica, la fotografia divenne indispensabile, e spesso nei suoi scritti fece riferimento ai cataloghi dei fotografi che disponevano di immagini dei soggetti in discussione³².

Perciò consiglieri a tutti gli studiosi delle arti di procurarsi le fotografie ora menzionate per poterle studiare. Tali studi dei disegni conducono più presto e con maggiore certezza alla conoscenza giusta dei gran maestri e delle loro scuole che non la considerazione dei loro quadri, in gran parte ritoccati e perciò guasti³³.

PRINCE ALBERT E IL "RAPHAEL PROJECT".

Una spinta importante verso l'interesse diffuso per i disegni dei grandi maestri, e verso la loro riproduzione fotografica, provenne dalla casa reale inglese e dal grande e noto progetto del censimento delle opere di Raffaello promosso dal principe consorte Albert nel 1851-1852. Progetto che per parecchi anni vide impegnati studiosi e fotografi, e risorse considerevoli, e che consentì di raccogliere un gran numero di materiali iconografici sul pittore e su altri artisti che con lui ebbero dei legami di

²⁹ Giulio Bora ricorda che, nella corrispondenza della fine degli anni '70 e dell'inizio degli anni '80 dell'Ottocento con Niccolò Antinori (1817-1882), Austen Henry Layard (1817-1894) e Jean Paul Richter (1847-1937), Morelli affermava che il disegno era il mezzo migliore, se non addirittura l'unico, per lo studio da lui praticato: «fondamento e indispensabile presupposto per la ricostruzione dell'attività pittorica di un artista sarebbe dovuto essere la riconsiderazione della sua produzione disegnativa analiticamente studiata in ogni sia pur minimo frammento (lettera a Richter del 22.4.1878)». Cfr. G. Bora, *Introduzione*, cit., p. 9.

³⁰ G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani...*, cit., p. 95.

³¹ Si tratta del disegno GA 115, Andrea Mantegna, *Compianto sul Cristo morto*, mm 127x98, penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita. Cfr. G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani...*, cit., p. 82 e G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini (a cura di) *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, Milano, Electa, 1999, pp. 30-31.

³² Ad esempio, nel suo testo *Le opere dei maestri italiani...* rimanda spesso ai cataloghi di John Brampton Philpot, Adolphe Braun, Alinari, Antonio Perini, ecc.

³³ G. Morelli, *Le opere dei maestri italiani...*, cit., p. 249, nota 2. Presso la fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera, esiste un nucleo di fotografie di circa 5500 unità pervenuto per legato testamentario da Gustavo Frizzoni nel 1919. Molte di esse devono essere fatte risalire allo stesso Morelli. Dopo la morte del senatore, la fototeca di Morelli pervenne all'amico di lui Emilio Visconti Venosta, e non se ne ha più notizia. Un certo numero di fotografie finirono probabilmente nella raccolta Frizzoni, ora a Brera. Di esse è in corso l'inventariazione e lo studio. Ne ha riferito Roberto Cassanelli nel corso delle giornate di studio *Fotografia, editoria, ricerca: cantieri SISF*, Ravenna, 30 maggio - 1 giugno 2013, nell'intervento dal titolo *Alle origini della connoisseurship: l'archivio fotografico di Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni*. Sulle fotografie delle quali si serviva, Morelli annotava spesso le sue osservazioni sui caratteri distintivi degli artisti o su possibili attribuzioni. Si veda al riguardo M. Fumagalli, *Le annotazioni di Morelli alle fotografie di dipinti e disegni di Leonardo e dei maestri lombardi e rinascimentali trascritte da Giulio Carotti*, in *Raccolta Vinciana*, XXXI (2005), pp. 379-448.

derivazione o di progenitura³⁴. La genesi dell'impresa, e i primi dati sui risultati da essa raggiunti, è ben illustrata in un testo pubblicato nel 1863 sulla *Fine Arts Quarterly Review* a firma di Ernst Becker e Carl Ruland, bibliotecari della casa reale e responsabili della complessa conduzione del progetto. L'inventario completo dei materiali raccolti fu pubblicato invece da Ruland nel 1876³⁵.

Com'è noto, dopo il suo arrivo a Londra, il principe si era molto impegnato in favore delle collezioni artistiche di casa reale, con regolari e attente acquisizioni - molto spesso di arte italiana - ma anche con il riordino di quelle già presenti, allora un po' trascurate: in ciò sostenuto dal suo personale amore dell'arte e dal desiderio di consentire una più allargata fruibilità delle opere, ma stimolato forse anche dalla necessità di assicurare maggior trasparenza pubblica alla gestione dei beni della casa reale³⁶. Il gabinetto dei disegni e delle stampe, in particolare, era conservato in modo approssimativo e senza un ordinamento preciso, a dispetto del grande valore artistico e storico della raccolta che, se riorganizzata e arricchita di riproduzioni, avrebbe potuto costituire una base documentaria utilissima per la ricostruzione dell'intera storia dell'arte³⁷. Solo i disegni originali erano circa 15.000; c'erano poi le raccolte di incisioni, tra le quali le più ricche erano quelle da opere di Raffaello e Michelangelo; decine di migliaia di ritratti, ritratti in miniatura, ecc.³⁸.

Piuttosto che con un approccio generalistico, egli scelse di iniziare il lavoro concentrando le energie su un autore di valore unanimemente riconosciuto, che avesse avuto nel tempo un'influenza notevole nello sviluppo dei fatti artistici, tale che consentisse di strutturare un percorso storico coerente e continuativo, e su cui gli studi fossero adeguati a fornire una base scientifica sicura per il progetto³⁹. Tale autore venne individuato in Raffaello, sul quale esisteva la monografia di Passavant (1839) che conteneva il catalogo delle opere, con ampie descrizioni, e l'indicazione delle sedi dove esse si trovavano, oltre all'elenco delle incisioni che ne erano state tratte⁴⁰. Il testo forniva quindi un'utile guida nelle ricerche, e anche un possibile criterio per il nuovo ordinamento che la collezione avrebbe dovuto avere. L'obiettivo era quello di raccogliere un insieme di riproduzioni che rappresentasse in modo comprensivo l'intero arco di attività del grande pittore, sia che si trattasse di incisioni, litografie o fotografie.

Alla fine del 1852 il progetto era stato predisposto; prese materialmente avvio nel febbraio successivo con l'acquisto di tutto il possibile quanto ad incisioni disponibili. Dato però che molte delle opere

³⁴ Sul "progetto Raffaello" cfr. soprattutto E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection" of H.R.H. the Prince Consort*, in *The Fine Arts Quarterly Review*, vol. I, may-october 1863, pp. 27-39; C. Ruland, *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle formed by H.R.H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, s.l., s.n., 1876; F. Dimond, *Prince Albert and the application of photography*, in F. Dimond, R. Taylor (eds.), *Crown & Camera. The Royal Family and Photography 1842-1910*, London, Penguin Books, 1987, pp. 45-49; J. Montagu, *The "Ruland/Raphael Collection"* in H.E. Roberts (ed.), *Art History through the Camera's Lens*, s.l., Gordon and Breach publishers, 1995, pp. 37-57; A. Hamber, "A Higher Branch of the Art". *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, s.l., Gordon and Breach publishers, 1996, in particolare pp. 219-223; Id., *The photography of the Visual Arts, 1839-1880*, Part II, in *Visual Resources*, vol. VI, n. 2, (1989), pp. 19-41. E inoltre: A. Conti, *Storia di una documentazione*, in W. Settimelli, F. Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1977, pp. 148-170; E. Spalletti, *La documentazione figurativa...*, cit., pp. 415-484, in particolare p. 462; E. Sesti, *Gli Alinari e le origini della fotografia a Firenze*, in M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli e E. Sesti (a cura di), *Alle origini della fotografia. un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari 1989, pp. 59-63.

³⁵ E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection"...*, cit.; C. Ruland, *The works of Raphael Santi...*, cit.

³⁶ S. Avery-Quash, *Victoria & Albert, Art & Love. Incessant personal exertion and comprehensive artistic knowledge: prince Albert's interest in early Italian art*, Essay from a study day held at the National Gallery, London, 5-6 June 2010, Royal Collection Trust, 2012, p. [4] e nota 4, p. [15], disponibile online all'url <http://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/V%20and%20A%20Art%20and%20Love%20%28Avery-Quash%29.pdf> (verifica in data 28.8.2014).

³⁷ «The general outline of the plan to be adopted for the re-arrangement of all these art treasures was fixed at once by His Royal Highness: all this vast material was to be made subservient to the representation of a systematic history of Painting, systematic not only in showing the succession of the various schools and periods of art, but also in illustrating individually the works of each of the great artists». C. Ruland, *The works of Raphael...*, cit., p. IX.

³⁸ Ibid., p. VIII.

³⁹ Ibid., p. X.

⁴⁰ J.D. Passavant, *Raphael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1839, edizione consultata, *Raphèl d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris, V^o Jules Renouard Éditeur, 1860.

segnalate da Passavant non erano mai state riprodotte prima di allora, l'uso della fotografia divenne un mezzo irrinunciabile per la realizzazione del progetto⁴¹.

Furono inizialmente (1855) fotografati da Charles Thurston Thompson (1816-1868) i disegni attribuiti a Raffaello presenti nella collezione reale; si proseguì poi con campagne fotografiche presso musei e istituzioni di vario genere oltre che presso collezioni private. Delle riprese furono incaricati vari fotografi⁴², grazie ai contatti che lo stesso Ernst Becker aveva con l'ambiente della fotografia, in quanto fotografo egli stesso e membro fondatore della Photographic Society of London.

Vennero stabiliti accordi diversi nelle varie situazioni. In alcuni casi si ottenne il permesso di far fotografare i disegni e di poterne stampare solo la copia per le collezioni reali, in altri furono i proprietari stessi a far fotografare le opere autorizzando la stampa della sola copia per il principe e trattenendo i negativi. «Some galleries and institutions liberally undertook the photographing and publishing of their own drawings»⁴³, altre volte le riprese furono realizzate a spese e rischio del fotografo, ottenendo però l'autorizzazione alla pubblicazione successiva⁴⁴. I negativi raccolti - non tutti quelli realizzati evidentemente - furono donati al South Kensington Museum per renderne accessibili al pubblico eventuali stampe, e successivamente, dopo che il museo cessò la vendita delle fotografie, i negativi furono portati nella Royal Library a Windsor con la disposizione che ne fossero messe in vendita le copie «but printed by some carbon, or permanent process»⁴⁵.

L'articolo di Becker e Ruland fornisce l'elenco delle collezioni che, al 1863, erano state fotografate con il numero dei disegni attribuiti a Raffaello, e l'indicazione dell'eventuale possibilità di acquisto delle fotografie. Dall'elenco risulta che i disegni fotografati all'Accademia di Belle Arti di Venezia erano in numero di 101. Dopo la University Collection di Oxford (140), l'Accademia veneziana possedeva il più alto numero di disegni allora attribuiti a Raffaello, seguita dalla raccolta dall'arciduca Albert di Saxe-Teschen a Vienna (88), dalla collezione di miss Woodburns (70), dal Louvre e dal Musée Wicar di Lille (50); e via dicendo. Rimaneva esclusa per il momento la collezione della Biblioteca Ambrosiana di Milano, i cui disegni non erano ancora stati fotografati, oltre ad una cinquantina di altri pezzi, per lo più localizzati in piccole istituzioni, oltre naturalmente a quelli che fossero sfuggiti fino ad allora alla ricerca, sui quali si sperava di recuperare al più presto notizie⁴⁶.

In questa 'operazione Raffaello', Venezia rappresenta quindi una tappa molto importante. Delle riprese furono incaricati i fiorentini fratelli Alinari (1857-1858) che operarono anche agli Uffizi e all'Albertina, a Vienna⁴⁷. Essi ebbero l'autorizzazione a pubblicare in proprio quelle fotografie, e lo fecero attraverso l'editore Bardi con il quale a quell'epoca collaboravano. Le si trova elencate nel catalogo di vendita del 1859 di Rudolph Weigel, commerciante e antiquario di libri e oggetti d'arte a

⁴¹ E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection"...*, cit. pp. 28-29.

⁴² Delle riprese in Gran Bretagna si occuparono, oltre al già citato Charles Thurston Thompson, anche Roger Fenton, Robert Howlett, Oscar Gustave Rejlander, Leonida Caldesi, William Bambridge e Joseph Cundall. A Roma operarono Pietro Dovizielli e William Lake Price; Charles Marville fu a Milano e Torino, e Robert Bingham a Parigi e Lille. I fiorentini fratelli Alinari furono incaricati delle riprese a Firenze, Venezia e a Vienna. Cfr. A. Hamber, "A Higher Branch of the Art"..., cit., p. 223 e D. Peters, *Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections*, in A. Meyer e B. Savoye (eds.), *The museum is open. Towards a transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 45-57.

⁴³ E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection"...*, cit., pp. 30-31.

⁴⁴ Anthony Hamber ricorda che, a causa di difficoltà tecniche, non in tutti i casi fu possibile realizzare le riprese, e si dovette allora ricorrere a metodi di riproduzione alternativi. Cfr. A. Hamber, "A Higher Branch of The Art"..., cit., p. 222.

⁴⁵ E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection"...*, cit., pp. 31, e nota.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁷ La *Revue Photographique* dette notizia della pubblicazione dei 220 disegni segnalando che l'editore Bardi aveva donato al principe consorte, dedicatario dell'opera, l'intera serie di fotografie. Cfr. *Reproduction de dessins de Raphaël, par MM. Alinari frères de Florence*, in *Revue Photographique*, t. IV (1859), p. 90. Alle fotografie accenna anche Charles Blanc in un articolo apparso nella *Gazette des Beaux-Arts* nel 1859, a.1, t. IV, *Les dessins de Raphaël*, pp. 193-209, dove viene pubblicata anche una xilografia del disegno GA 69 verso, *Figure di una Strage degli Innocenti*, fol 5 del *Libretto degli schizzi*. Dice Blanc (p. 198): «De là [dall'Italia] nous sont venus les beaux dessins, tiré de galeries de Florences et de Venise, que les frères Alinari ont reproduits par la photographie avec une perfection plus facile à obtenir, peut-être, sous le ciel italien», e riporta in nota i dati utili per il loro acquisto.

Leipzig⁴⁸: per Venezia, 80 titoli (seconda serie), sui 101 negativi realizzati, tutti relativi al *Libretto degli schizzi* (v. *infra*), ad eccezione dell'*Apollo e Marsia* di cui ho trattato nel cap. 1. Diversificata invece la proposta relativa agli Uffizi (prima serie) composta di 50 titoli di cui solo 7 sono assegnati a Raffaello, mentre i rimanenti riguardano altri importanti artisti di grande fama. Infine, delle 88 fotografie realizzate all'Albertina (terza serie) ne vengono proposte 80 con l'aggiunta di ulteriori 10 titoli di altri autori. Solo la serie veneziana quindi ha carattere monografico, senza che sia possibile determinare con certezza la ragione di tale limitazione che nelle altre sedi non si era avuta, e pur comprendendo la collezione accademica opere significative, come potevano essere ad esempio i disegni di Leonardo. Se però si consideri il regolamento emanato con l'*Avviso* del 30 giugno 1857⁴⁹ a seguito della vicenda dell'*Apollo e Marsia*, si potrebbe supporre che l'autorizzazione a fotografare i disegni del *Libretto* sia stata concessa provenendo la richiesta da un personaggio «d'alta sfera», mentre altrettanto non sia successo per gli altri disegni⁵⁰ non facendo essi parte degli interessi di casa reale inglese.

Di questa campagna fotografica, nessuna traccia è emersa nelle ricerche d'archivio. Probabilmente il carattere ufficiale dell'impresa, che originò contatti a livello burocratico elevato, è la ragione dell'assenza di documenti a livello locale. Ricerche da condursi in altre sedi potrebbero forse portare a risultati più fruttuosi⁵¹. Gli archivi della ditta Alinari conservano oggi solo alcune stampe positive provenienti dalle tre campagne fotografiche, tutte contrassegnate dai timbri a secco dello studio Alinari e dell'editore Bardi. Tra quelle esaminate, nessuna riguarda i disegni veneziani.

Il grande progetto del principe consorte inglese fu uno stimolo importante sia per la diffusione delle immagini fotografiche dell'opera di Raffaello, che alcuni fotografi poterono pubblicare a proprio nome, che più in generale per l'avvio su ampia scala della riproduzione fotografica dei disegni dei grandi maestri, e in definitiva delle opere d'arte in genere.

frequently the impulse given by His Royal Highness's request for photographic copies, led to the publication of such copies, which thus became a boon to amateurs in general⁵².

The interest in these reproductions of the works of Raphael speedily extended itself, and it was highly gratifying to observe with what zeal the possessors of drawings by ancient masters, however few in number, caused them to be photographed; whilst the larger accumulations of public institutions gradually became commonly known and accessible by the publication of their choicest treasures⁵³.

La decisione di servirsi della fotografia per questa impegnativa impresa fu senza dubbio motivata da ragioni pratiche, ma molto importanti furono anche considerazioni critiche. Il confronto tra i risultati ottenibili dai diversi *media* nella traduzione delle opere d'arte si era risolto a favore della fotografia «which exhibited every minutest trait of the artist's pen or pencil» anche se «in the existing stage of

⁴⁸ Cfr. *Rudolf Weigel's Kunstlager-Catalog*, Neunundzwanzigste Abtheilung, Leipzig, 1859, pp. 42-52, n. 21885, *Disegni di Raffaello e d'altri Maestri esistenti nelle Gallerie di Firenze, Venezia e Vienna, riprodotti in Fotografia dai Fratelli Alinari*, Firenze 1858. Sono molto grata a Dorothea Peters per avermi segnalato i cataloghi di Weigel che si sono rivelati molto utili per questo lavoro.

⁴⁹ Cfr. cap. 1, e doc. A.57.

⁵⁰ Jennifer Montagu riferisce di una lettera di ringraziamento inviata da Leopoldo Alinari a Ernst Becker, in data 15 giugno 1858, per aver ottenuto attraverso di lui l'autorizzazione a fotografare i disegni presso l'Accademia veneziana. Cfr. J. Montagu, *The "Ruland/Raphael Collection"*, cit., pp. 40 e 54, nota 9.

⁵¹ Non solo non sono stati reperiti documenti relativi alle riprese dei 101 fogli veneziani, ma nemmeno nei registri di protocollo dell'Accademia di Belle Arti risulta esservi traccia di corrispondenza che possa ricondurre all'impresa condotta dagli Alinari, né ad alcuna altra realizzata in quel periodo, se si escludono le fotografie di Antonio Perini dell'*Apollo e Marsia* di cui ho trattato nel cap. 1. Senza esito anche le ricerche presso l'Archivio di Stato di Venezia, nei fondi Luogotenenza delle Provincie Venete e Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete le cui rubriche dei corrispondenti non segnalano né il nome degli Alinari, né altro che possa direttamente ricondurre a quella campagna fotografica.

⁵² C. Ruland, *The works of Raphael...*, cit., p. XII.

⁵³ E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection"...*, cit, p. 32. Cfr. anche quanto afferma Jennifer Montagu: «Unquestionably, the formation of the "Ruland/Raphael Collection" was a stimulus both to the use of photography for the reproduction of works of art, and to the creation of those photographic departments of public museums on which we now rely», *The "Ruland/Raphael Collection"...*, cit., p. 40.

the art of photographing, the engraved fac-simile had at least the advantage of representing the general appearance and colours of the original»⁵⁴.

LA COLLEZIONE DEI DISEGNI DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA, E IL CATALOGO PREDISPOSTO DA PIETRO SELVATICO.

Lascio ora il debole filo documentario dell'importante campagna Alinari a Venezia per entrare nel vivo della trattazione di questo capitolo soffermandomi brevemente sui disegni allora conservati all'Accademia di Belle Arti, e sul catalogo che ne predispose Pietro Selvatico nel 1854 (o 1855)⁵⁵ che, come vedremo, è un documento fondamentale per la ricostruzione delle campagne fotografiche sulle quali mi intratterò.

Negli anni '50-'70 dell'Ottocento, la raccolta era costituita in gran parte dai materiali acquisiti nel 1822, provenienti dalla collezione di Giuseppe Bossi (1777-1815), pittore, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Brera, uomo influente sul piano culturale, ottimo e attento collezionista e studioso di valore, i cui beni erano stati alienati dopo la morte. Vi era inoltre una ricca serie di disegni di Jacopo Quarenghi, acquisita due anni dopo, molti dei quali si trovavano da tempo esposti nel corridoio d'ingresso alle Gallerie⁵⁶, oltre ad opere dei docenti e a quelle degli allievi premiate nei concorsi annuali come esiti migliori dell'attività didattica⁵⁷.

Attorno al 1832 ne era stato redatto un *Elenco Generale*⁵⁸, mentre un *Inventario*⁵⁹ fu predisposto su richiesta ministeriale a partire dal 1870. Da quest'ultimo documento si apprende che, al 31 dicembre 1870, i disegni erano conservati in complessive 112 cornici, esposte nella sala IV delle sedute, nella

⁵⁴ E. Becker, C. Ruland, *The "Raphael collection"...*, cit. p. 30. Scrive Charles Blanc a proposito di alcune incisioni da opere di Raffaello realizzate da Caylus: «Les gravures de Caylus, d'après les esquisses de Raphaël ne ressemblent que de loin aux originaux. Il y règne une liberté qui a la prétention d'imiter l'assurance d'une main magistrale, et il est clair que le célèbre antiquaire n'a pas été averti de la manière dont il convenait de rendre de pareils dessins. Plus ils sont faciles et libres, plus il faut que la traduction soit attentive à ne pas ajouter ses propres licences au laisser aller du maître. Celui qui veut reporter sur le cuivre un dessin de Raphaël, doit se condamner à une version littérale ou, pour mieux dire, à un calque scrupuleux; il doit se reposer sur l'original, du soin d'être aimable; et comme il s'agit d'exprimer une seconde fois ce qu'il y eut de plus intime dans l'âme d'un artiste supérieur, il importe que la pointe se cache sous les traits du crayon, il faut que le graveur se taise, pour ainsi dire, de façon qu'on n'entende d'autre son de voix que celui du maître. Mais tout cela ne pouvait être compris du temps de Caylus». C. Blanc, *Les dessins de Raphaël...*, cit., p. 195.

⁵⁵ Per la data del *Catalogo* dei disegni cfr. cap. 1, nota 29.

⁵⁶ Il nucleo più importante di 602 disegni di Jacopo Quarenghi era stato acquistato dal Governo austriaco nel dicembre 1824, per arricchire le collezioni didattiche dell'Accademia; altri disegni facevano parte della collezione Bossi. Essi furono esposti per molti anni nel corridoio palladiano e usati come modelli nelle classi di architettura. Cfr. G. Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Storia della collezione dei Disegni*, Milano, Electa, 1982, p. 16 e P. Angelini, M. Korsunova, G. Nepi Scirè, *Disegni di Giacomo Quarenghi: vedute e capricci*, Milano, Electa, 1996, pp. 11-14. Nelle guide delle Gallerie, i disegni di Quarenghi sono sempre segnalati, pur se non elencati in dettaglio. Le guide consultate per questo studio sono le seguenti: *Guida per la R. Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, dalla Tip. di Giuseppe Antonelli, 1835; *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, P. Naratovich, 1854, 1856, 1857, 1862; *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, P. Naratovich, 1868, 1869 e 1879; *Catalogo della pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1882.

⁵⁷ Per la storia della collezione dei disegni delle Gallerie dell'Accademia cfr. soprattutto G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, cit., dove, oltre all'*Elenco* e all'*Inventario*, è riprodotto anche il *Sommario* predisposto nel 1818 in occasione della vendita della collezione Bossi. Dopo di allora, la collezione si è arricchita significativamente con acquisti e donazioni, fino a giungere oggi a costituire uno dei più importanti gabinetti di grafica a livello europeo.

⁵⁸ *Elenco Generale de' Disegni della Raccolta del Cav. Bossi di Artisti di ogni Epoca acquistata dall'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia similmente della architettonica originale del Cav. Quarenghi, e di altri Moderni anco viventi, e di Premj per annuali concorsi accademici nelle varie classi d'ogni Scuola, questi tutti uniti e formanti colli precedenti la intiera Raccolta del detto Pubblico Stabilimento*, pubblicato in G. Nepi Scirè, *Storia della Collezione dei disegni*, cit., pp. 30-78.

⁵⁹ *Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 nella R.^a Accademia di Belle Arti in Venezia compilato a termine dell'art. 17 e seguenti del Regolamento Generale per l'amministrazione del Patrimonio dello Stato e per la contabilità generale, annesso al R. Decreto 4 settembre 1870, M. 5851*, anch'esso pubblicato in G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, cit., pp. 80-104.

sala IV dei disegni, nella stanza del segretario e nella stanza dell'economista. I disegni quarenghiani si trovavano sempre nel corridoio d'ingresso alle Gallerie, mentre una parte consistente di materiali era custodita in biblioteca, in cartelle o in volumi rilegati. Gli elaborati d'esame degli allievi ingegneri architetti, e i disegni dell'ex presidente Antonio Diedo erano infine conservati nei depositi.

I disegni dei quali Selvatico predispose il catalogo erano quelli provenienti dalla collezione bossiana⁶⁰, esposti fin dal 1846 nella sala delle sedute; e così erano liberamente accessibili ai visitatori, pur se con orario limitato data la fruizione promiscua della sala, che era usata per le riunioni del Consiglio accademico e delle varie commissioni, oltre che come aula per le lezioni di Estetica⁶¹. Quell'ordinamento fu mantenuto almeno fino ai primi anni '80 dell'Ottocento, quando si decise di predisporre nuovi espositori, più adatti delle cornici prima in uso, e di accrescere il numero dei disegni pubblicamente visibili⁶².

Alla fine di luglio 1854 Selvatico datò e sottoscrisse la sua breve presentazione al *Catalogo* che, dopo l'elencazione di alcuni dipinti presenti nella sala, dei bronzi, e del vaso in porfido che conteneva la mano destra di Canova, presentava il *Catalogo dei Disegni originali di artisti italiani e stranieri dal XV secolo al XVIII* che vi erano esposti⁶³.

L'elenco si snoda per 395 titoli che seguono, una per una, le varie cornici, a partire dalla prima fino alla XXXVIII⁶⁴. Accanto ai riferimenti numerici identificativi, ai nomi degli autori e delle varie scuole di appartenenza, ai soggetti dei disegni e alla notazione delle loro dimensioni, Selvatico aggiunse brevi «Osservazioni» nelle quali si soffermava sulla tecnica esecutiva e spesso esprimeva il suo giudizio sul valore artistico delle singole opere.

Nell'indirizzo «All'Osservatore» premesso al catalogo, egli sostenne che quei disegni erano ormai da anni (dal 1846, appunto) visibili al pubblico⁶⁵ e che quindi, contrariamente a quanto aveva affermato

⁶⁰ Almeno uno dei disegni aveva una provenienza diversa, e cioè lo *Schizzo del quadro il Miracolo di s. Marco esistente in quest'Accademia* (GA 505 - III.10), ritenuto allora opera di Jacopo Tintoretto, e frutto di una donazione del 1834 da parte di Paolo Tosi di Brescia. Cfr. G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, cit., pp. 16 e 22, nota 133.

⁶¹ Una nota a stampa incollata negli esemplari MISC C 20795 e MISC 1825. 7 del *Catalogo*, presso la Biblioteca Marciana, informa che la sala delle sedute era visitabile il mercoledì e il sabato, dalle ore 12 alle ore 15. Tra il 1856 e il 1857 la giornata del mercoledì fu anticipata al martedì, ferme restando le altre indicazioni. Cfr. *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico...* cit. edizioni 1856 e 1857. Che le lezioni di Estetica di Pietro Selvatico si tenessero in quella sala lo si deduce dalla lettura del secondo volume del suo testo *Storia estetico-critica...*, cit. nel quale varie volte egli si riferisce ai disegni esposti nell'aula.

⁶² Cfr. G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, cit., p. 16. L'*Inventario* del 1870 rispecchia, nelle prime 38 cornici - quelle presenti nella sala delle sedute - l'esatto elenco predisposto da Selvatico, fatta salva qualche minima modifica nel testo dei soggetti, non significativa per l'identificazione delle opere, e riportandone le stesse dimensioni. Omette le «Osservazioni» e le indicazioni dubitative che Selvatico si era premurato di segnalare in relazione ad alcune attribuzioni.

⁶³ Per questo lavoro, che esulava dai suoi più diretti doveri d'ufficio, Selvatico ricevette un elogio ufficiale dalle autorità superiori. Cfr. ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti (1852-1856), b. 312, fasc. XVIII. 2/45, lettere prott. 19794/2623 del 21.8.1855 e 24827/3245, sez. V, del 13.9.1855.

⁶⁴ Per indirizzare i visitatori nell'osservazione dei disegni, Selvatico adottò il metodo ormai da tempo in uso nelle Guide turistiche, e cioè contrassegnò con un asterisco i pezzi più pregiati.

⁶⁵ L'affermazione di Selvatico è confermata da quanto, pur succintamente, dice la guida di Venezia pubblicata nel 1847 in occasione del nono congresso degli scienziati italiani che in quell'anno si tenne in città. Cfr. *Venezia e le sue lagune*, Venezia, nell'I.R. Privilegio. Stabilimento Antonelli, 1847, vol. 2, p. 404. Non ne accenna invece la *Nuova Guida di Venezia* del Moschini uscita quello stesso anno. Una nota degli editori spiega che, essendo in corso una ricollocazione delle opere nelle sale accademiche, si era preferito dare notizia solo di quelle la cui disposizione era da ritenersi stabile. Peraltro, la *Nuova Guida* era una ristampa del testo pubblicato nel 1840, precedente quindi alla data di esposizione dei disegni. Cfr. *Nuova Guida di Venezia di Mons. G.A. Moschini*, II edizione, Venezia, Presso Vincenzo Maisner ed a spese degli Editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1847, pp. I-III e 135. Pur in termini non proprio precisi, i disegni esposti vengono citati nella guida del Murray del 1852: «The Bossi collection belonging to this Academy contains many and beautiful drawings by Raphael, Michael Angelo, Leonardi [sic] da Vinci, and others, with some good bronzes and sculptures». Cfr. *Handbook for travellers in Northern Italy*, London, John Murray, 1852, 4^a, p. 345. Nel 1863, lo stesso editore non si discosta dalla breve citazione già proposta, aggiungendo solo notizie sull'orario della visita: «The Bossi collection belonging to this Academy contains many and beautiful drawings by Raphael, Michael Angelo, Leonardo da Vinci. They are kept in a room (B) near the Sala dell'Asunta [sic], open to the public on Tues. and Sat. from 12 to 3 o'clock. A

un articolo su *L'Illustration*, anche l'Accademia di Venezia, oltre alla Biblioteca Ambrosiana, consentiva in Italia la visita alle proprie collezioni grafiche, rivendicando quindi la piena coscienza dell'Istituzione rispetto al valore di quelle opere⁶⁶. La raccolta accademica vi era non solo esposta, ma anche classificata per scuole e generalmente ben ordinata; di qualche sistemazione di portata limitata, egli stesso si era occupato. Il *Catalogo* che ora si pubblicava veniva a coronare uno studio iniziato fin dal 1851 ed avrebbe consentito di agevolare la visione dei disegni, stimolando una loro più attenta osservazione, e avrebbe anche sollecitato una più ampia discussione critica, che si sarebbe rivelata molto utile ai fini degli studi. Si premurò anche di far notare tutta l'importanza che il disegno aveva nella formazione degli artisti e per la migliore comprensione delle singole personalità creative. Ammettendo la difficoltà dello studio di questi materiali - «In fatto di disegni originali errano anche i più esperti»⁶⁷ - affermava di aver comunque deciso di predisporre il catalogo, spinto dal desiderio di stimolare l'attenzione dei visitatori verso tali opere, in genere trascurate, che meritavano in realtà la più ampia considerazione⁶⁸. Oltre a ciò, aggiungeva anche che:

In tutt'i numerosissimi libri che trattano delle arti figurative, non v'è una parola d'analisi sul modo ora affrettato, ora timido, ora accurato, ora negligente, col quale i grandi maestri affidavano alla carta i loro pensieri. E sì che avrebbe giovato assai annotare queste varie maniere, perchè danno ragione, sovente, di quegli errori e di que' pregi che si appuntano e si lodano nei quadri dello stesso pittore⁶⁹.

E proprio questo egli fece nella sua *Storia estetico-critica* delle arti del disegno, il cui secondo volume, uscito nel 1856, si soffermava molto spesso, e in dettaglio, sulle capacità grafiche dei vari artisti, evidenziandone pregi e difetti, molto spesso richiamando l'attenzione su qualcuno dei disegni esposti proprio là, nella sala dove si tenevano le lezioni, mostrando, anche per questa via, come egli sentisse la storia dell'arte come direttamente funzionale al presente e alla formazione degli artisti dell'oggi⁷⁰.

Si tratta di indizi che rivelano attenzione all'esame visivo delle opere⁷¹ (e viene a proposito qui ricordare il suo celebre discorso pronunciato all'Accademia in occasione della distribuzione dei premi annuali, nel quale si intratteneva diffusamente sulla fotografia) e di esso Selvatico pare tener conto per inserirsi, anche con questo *Catalogo*, all'interno di un più ampio discorso storiografico in posizione diversa rispetto a quella lamentata da Gaetano Milanesi nel 1868 nella sua recensione alla *Storia della Pittura* di Crowe e Cavalcaselle⁷². Milanesi, a proposito della scarsa attenzione comunemente affidata all'esame visivo e materiale delle opere, per privilegiare invece aspetti di tipo erudito e letterario, aveva scritto:

Di queste che ormai si possono chiamare verità incontrastabili, pare che più degli altri siano persuasi i Tedeschi e gl'Inglese; [...] Non così i Francesi; i più de' quali, quanto ad erudizione storica non vanno oltre il Lanzi: onde per questo rispetto le opere loro sulle nostre arti non hanno dal lato storico che leggerissimo valore⁷³.

catalogue of them is sold by the porter». Cfr. *Handbook for travellers in northern Italy*, London, John Murray, 1863, p. 392.

⁶⁶ È forse il caso di notare che solo nel 1854 gli Uffizi esporranno al pubblico i migliori disegni della propria collezione. Cfr. M. 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, p. 44.

⁶⁷ P. Selvatico, *Catalogo...*, cit., p. 10.

⁶⁸ «Tutto questo avrebbe dovuto distogliermi dal pronunciare su ciascun disegno di questa raccolta un giudizio, ma se tanto osai, non fu per superba confidenza del mio sapere, sì invece per eccitare gli osservatori, non molto impraticati nell'arte, a fare quello, che d'ordinario non fanno, a guardare cioè con attenzione questi disegni. Perchè è destino delle opere di tal genere che i più diano loro una sfuggibile occhiata, piuttosto come oggetti di erudita curiosità, che non come prodotti di estetica ammirazione». *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁰ A. Auf Der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte...»*, cit., p. 185.

⁷¹ Quanto affermo non vuole avere nessuna pretesa di analisi critica (peraltro inappropriata in questa ricerca), ma semplicemente evidenziare in Selvatico l'attenta analisi visuale delle opere di cui discorreva, indipendentemente dall'uso che di tali osservazioni poi faceva e dal punto di vista da cui oggi la sua opera venga analizzata.

⁷² G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London, John Murray, 1864-1866.

⁷³ G. Milanesi, *Sulla Storia della Pittura in Italia, dei signori Crowe e Cavalcaselle*, in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. VII, fasc. 1 (gennaio 1868), p. 145. Su questo aspetto cfr. D. Levi, *Cavalcaselle. Il*

Ricorda Donata Levi che Adolfo Venturi, ancora negli anni '90 dell'Ottocento, lamentava la scarsa attenzione assegnata al dato visivo, che in Italia stentava ad assumere l'importanza che gli era invece dovuta⁷⁴, un problema evidentemente difficile da risolvere se Bernard Berenson, in un simpatico aneddoto, si pronuncerà in termini simili. È l'11 dicembre 1936:

Nei miei giovani anni, quando il vecchio Frizzoni ancora girava i musei e io avevo l'occasione di accompagnarlo, ero forse, anche più d'ora, pieno d'improvvisi entusiasmi. Un giorno, a Villa Borghese, davanti alla Pietà dell'Ortolano, mi ero lasciato prendere dalla foga della mia ammirazione e mi abbandonavo a espressioni di rapimento. Frizzoni, che era un perfetto occhio per le cose d'arte ma con poco cervello (e oggi invece ci sono molti che hanno un gran cervello e credono perciò di poter fare la critica d'arte senza punto occhio), m'interruppe subito: "Ora guardiamo un poco questi sassi"; certi sassi che al basso della pittura erano il segno evidente, secondo Frizzoni, della mano dell'autore".⁷⁵

Come dicevo, l'esposizione era organizzata per scuole pittoriche e raggruppava, in una stessa cornice, disegni di uno stesso autore o di una stessa scuola, in modo da offrire una visione d'insieme di ognuna di esse, e di suggerire l'esame comparato delle varie opere. In alcuni casi, una stessa cornice ospitava opere di scuole diverse⁷⁶, ma nel suo complesso la classificazione era abbastanza definita.

Proprio in relazione alle scuole pittoriche, nella premessa al catalogo, Selvatico avanzava alcune considerazioni che è interessante richiamare, dal momento che esse motivano la classificazione da lui operata che - a quanto egli affermava - presentava delle novità rispetto a quanto tradizionalmente accettato negli studi e risalente ancora al Lanzi:

Questo dividere le scuole per paesi anziché per capi-scuola, ha prodotto e produce confusioni singolari e classificazioni false, imperocché un solo pittore viene collocato e dal Lanzi e da altri in due scuole diverse. Quanto meglio se, ben determinate le maniere de' maestri sommi, gli altri si elencassero a seconda che più o meno furono di quelle maniere seguaci, e invece di dire, pittore di scuola *fiorentina, romana, veneta*, si chiamasse *michelangiolesco, tizianesco, raffaellesco* ! - Resterebbero da classificarsi i pittori originali che più o meno tennero ad esemplare la sola natura o la tradizione. Questi potrebbero con più chiarezza denominarsi, naturalisti, tradizionali ec. Io soppongo questo mio pensiero agli uomini veramente periti nella storia pittorica, affinché veggano se non convenisse, per l'avvenire, riformarla secondo questo mio avviso⁷⁷.

pioniere della conservazione dell'arte italiana, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988 e A. Auf Der Heyde, *Per l'avvenire dell'arte...*, cit., soprattutto pp. 147-177.

⁷⁴ D. Levi, *Cavalcaselle...*, cit., p. XXVIII.

⁷⁵ U. Morra, *Colloqui con Berenson*, Milano, Garzanti, 1963, p. 214, citato in G. Agosti, *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, in G. Bora (a cura di) *M.o Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 1994, pp. 41-52, la citazione è a p. 49.

⁷⁶ Le cornici che contenevano disegni di autori appartenenti a scuole diverse sono le seguenti: XV, scuole perugina e bolognese; XX, scuole fiamminga e tedesca; XXXII, fiorentina e romana; XXXIII, veneziana, romana e fiorentina; XXXIV, romana e bolognese; XXXV, romana e umbra; XXXVIII, tedesca e fiamminga. Le ragioni di tali accostamenti non sono note: semplici questioni pratiche o il risultato della nuova catalogazione rispetto ad una situazione espositiva precedente? La scarsità degli studi compiuti su questo aspetto dell'attività di Selvatico non consente di trarre al momento conclusioni. Nemmeno è chiaro se e fino a che punto egli sia intervenuto materialmente modificando una disposizione espositiva preesistente, e il solo esame del *Catalogo* non fornisce elementi per avanzare qualche ipotesi fondata.

⁷⁷ P. Selvatico, *Catalogo delle opere d'arte...*, cit., p. 45. Si vedano ad esempio le note 2, sull'inclusione nella scuola lombarda di Leonardo da Vinci, e 5, a proposito di Enea Salmeggia: «Taluno si maraviglierà perchè io ponessi nella scuola lombarda il Vinci, quando e dal Lanzi e da tutti vien registrato nella fiorentina. Ma parendo a me che il maggiore sviluppo dell'ingegno di questo grand'uomo fosse in quegli anni ne' quali dimorò in Milano; essendo d'altronde indubitato, che solo in quest'ultima città fondò una scuola, e che la maggiore influenza sua esercitò sui pittori di Lombardia, mi sembrò più razionale porlo a capo della scuola di questo paese, che non della fiorentina» (p. 43); «Enea Salmeggia viene posto dal Lanzi nella scuola veneta, senza addurne ragione [...], ma devesi invece collocare nella cremonese o tutt'al più nella lombarda, perchè fu scolare, prima dei Campi di Cremona, poi de' Procaccini di Milano» (p. 44). Sullo stesso tono anche le note 6 (p. 44), relativa a Pietro Testa che egli vorrebbe nella scuola romana, 7 (p. 45), su Jacopo Ligozzi che preferirebbe nella

Ad esaminare il catalogo, tuttavia, sembrerebbe che egli abbia applicato le proprie idee solo in parte, e abbia a volte accettato la classificazione tradizionale, limitandosi a precisare in nota il proprio pensiero: questo almeno farebbero pensare i casi di Pietro Testa e Jacopo Ligozzi non accorpati alle scuole romana e veneta come invece egli aveva auspicato si facesse, bensì inseriti nella scuola toscana⁷⁸.

In alcuni casi egli segnalò il proprio dubbio in ordine agli autori, a volte motivandolo nelle «Osservazioni», e arrivando, come afferma Giovanna Nepi Scirè, ad intuizioni molto interessanti in ordine alle attribuzioni⁷⁹.

Un esempio significativo di questo modo di procedere viene offerto dal disegno XVIII.1, *Le anime di Dante che passano il fiume...* da lui dubitativamente, e in alternativa tra i due, assegnato ad Ambrogio Figino (scuola milanese) o a Battista Franco (scuola romana). Pur indicando ambedue le attribuzioni correnti, Selvatico esprime il proprio giudizio inserendo il disegno nella scuola romana, implicitamente attribuendolo così al Franco⁸⁰: tutti i disegni di Ambrogio Figino erano infatti classificati come parte della scuola milanese, ad eccezione di questo. Una situazione analoga si ritrova per il disegno attribuito (con dubbi) ad Albrecht Dürer (GA 458 - XX.8), *La fuga in Egitto*, inserito nella scuola fiamminga, diversamente dagli altri assegnati all'artista, che sono tutti parte della scuola tedesca.

Dopo questo *Catalogo* che si poneva con tempestività⁸¹ il problema di rendere maggiormente diffusa la conoscenza della collezione dei disegni, nessun ulteriore e più aggiornato analogo strumento fu predisposto fino alla pubblicazione nel 1913, da parte di Gino Fogolari, di una selezione di soli 100 pezzi, che conteneva descrizioni molto succinte (analoghe sostanzialmente a quelle predisposte da Selvatico) ma era arricchito stavolta dall'immagine di tutti i disegni che vi erano elencati⁸².

Le periodiche *Guide* alle Gallerie, che elencano puntualmente sala per sala le opere esposte, tralasciano ogni notizia sui disegni, limitandosi a segnalare la presenza di un catalogo separato disponibile all'ingresso⁸³. Charles Loeser in un intervento pubblicato sulla *Rassegna d'arte* del dicembre 1903⁸⁴ - una serie di annotazioni puntuali su singoli disegni - descrive una situazione alquanto precaria, dove oltre ad attribuzioni secondo lui errate, spesso erano assenti persino le

scuola veneta piuttosto che nella fiorentina, e 9 (p. 46), a proposito di Pietro Perugino, da classificarsi secondo lui nella scuola umbra.

⁷⁸ Egli infatti inserì Leonardo nella scuola lombarda, Perugino nella scuola umbra ed Enea Salmeggia in quella cremonese secondo quanto aveva espresso nelle note relative a questi autori. Diversamente invece si comportò con Pietro Testa e Jacopo Ligozzi scegliendo per loro la scuola toscana, se non proprio fiorentina, come aveva fatto il Lanzi.

⁷⁹ Cfr. G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, cit., p. 16. Della stessa opinione è anche Francesca Valli, *Pietro Selvatico e «i Bolognesi». I disegni dell'Accademia di Venezia*, in S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Verona, Banca Popolare di Verona - Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1999, p. 304.

⁸⁰ Si tratta del disegno presente in *Catalogo* come Ambrogio Figino (secondo altri) Batt. Franco, *Le anime di Dante che passano il fiume, secondo i tre seguenti versi: E pronte sono al trapassar del rio / Chè la divina giustizia le sprona, / Sì che la tema si volge in disio*, GA 391, presente come Giovanni Ambrogio Figino, *Corsa e lotta di nudi*, penna su carta, 206x306 in G. Fogolari, *Venezia. I disegni delle R. e Gallerie dell'Accademia*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1913, p. 18 e tav. 41.

⁸¹ Cfr. F. Valli, *Pietro Selvatico...*, cit., p. 304. È interessante rilevare che, proprio nel 1832, l'anno in cui venne compilato l'*Elenco generale*, anche la Galleria degli Uffizi predispose un analogo strumento per i propri disegni e per le stampe, mentre nel 1849 Antonio Ramirez da Montalvo completò una nuova catalogazione per ben 463 disegni, molto dettagliata e ricca, che si poneva come vero strumento catalogografico dei disegni, poi usato a lungo, almeno fino alla fine del secolo. Cfr. M. Fileti Mazza, *Storia di una Collezione...*, cit., pp. 27-29. La diversa articolazione delle singole schede, che in Selvatico è molto più succinta rispetto a quella di Montalvo, si spiega con il diverso uso dei due strumenti: semplice guida alla visita il primo, strumento di studio e lavoro il secondo.

⁸² G. Fogolari, *I disegni...*, cit. Le fotografie riprodotte sono di Tomaso Filippi e dei Fratelli Alinari.

⁸³ Come ho precisato a nota 56, l'ultima delle Guide consultate per questo studio è del 1882. Fino all'edizione del 1879 il riferimento ai disegni è a p. 12; nella successiva, del 1882, a p. 20. Tra queste due date, il percorso di visita delle Gallerie venne modificato e quella che prima era denominata sala IV, divenne poi sala VIII o «Sala dei disegni e dei bronzi detta delle Sedute». Fino all'edizione del 1879, l'orario di visita per i disegni era limitato al martedì e sabato, dalle 12 alle 15.

⁸⁴ C. Loeser, *Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, in *Rassegna d'arte*, anno III, n. 12 (dicembre 1903), pp. 177-184.

didascalie. La guida alle Gallerie dell'Accademia predisposta da Pietro Paoletti e uscita quello stesso anno⁸⁵, includeva alla fine anche una brevissima descrizione dei disegni, ma con segnalazioni cumulative, e solo per una parte di essi. All'inizio degli anni '80 dell'Ottocento, quando si consumò la separazione tra Gallerie e Accademia di Belle Arti⁸⁶, si ebbe anche la separazione della cura dei disegni. Giulio Cantalamessa, inviato nel 1895 a Venezia con l'incarico di riordinare le Gallerie e il Museo Archeologico, trovò la situazione piuttosto disordinata, soprattutto per i materiali conservati in biblioteca⁸⁷.

Alla luce di queste notizie, sembra quindi che il *Catalogo* predisposto da Selvatico nel 1854 sia stato per lungo tempo l'unico disponibile per i disegni esposti⁸⁸. Se ne trova conferma in un testo del 1884 pubblicato da Gustavo Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, nel quale l'autore si riferisce di frequente al lavoro del Selvatico, e riporta testualmente le indicazioni redatte dal Marchese relative ai disegni leonardeschi⁸⁹. D'altra parte, ciò parrebbe smentito da quanto si legge in un altro testo, del 1870, il catalogo dei disegni di Michelangelo e Raffaello presenti alle University Galleries di Oxford, pubblicato da John Charles Robinson⁹⁰, che in almeno uno dei casi fornisce indicazioni diverse. Discutendo di una delle opere, l'autore la confronta con un disegno parte del *Libretto degli schizzi*⁹¹, del quale riporta il soggetto dichiarandolo tratto dal catalogo veneziano. Dice Robinson:

The editors of the Catalogue of the Venice drawings [...] call it a view of Urbino, and even specify the exact point of view in which the town is represented: 'Veduta della città di Urbino con parte del Castello e del Duomo, presa della [sic] Via dei Cappuccini in faccia alla città'⁹².

Selvatico aveva semplicemente descritto il disegno come «Veduta della città di Urbino» senza ulteriori specificazioni. Ciò farebbe naturalmente supporre l'esistenza di una fonte diversa, evidentemente anteriore al 1870, di cui però non è emersa traccia. Qualsiasi sia stata la fonte di Robinson, fu indubbiamente il *Catalogo* di Selvatico del 1854 a costituire il riferimento fondamentale nelle riprese fotografiche.

⁸⁵ P. Paoletti, *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia, Tip. Visentini, 1903, pp. 203-205. Dal testo si apprende che le cornici erano allora 81 e che i disegni portavano un numero globalmente progressivo e non più riferito alla singola cornice.

⁸⁶ Con R. Decreto 4518 dell' 8.9.1878 (G.U. 237 del 8.10.1878) venne approvato il nuovo statuto dell'Accademia di Belle Arti di Venezia che prevedeva la separazione delle funzioni didattiche dalle altre fino ad allora svolte. Il successivo R. Decreto 5177 del 9.11.1879 (G.U. 295, del 18.12.1879) precisava la divisione delle competenze ed affidava la materiale gestione delle collezioni ad un Collegio degli accademici cui spettava la responsabilità della loro fruizione e conservazione.

⁸⁷ Nel 1895 era stato avviato un nuovo riordino dell'esposizione e il riesame della suddivisione per scuole, ma il lavoro avviato da Giulio Cantalamessa poté progredire molto lentamente. Fu dopo l'arrivo a Venezia di Lionello Venturi nel 1909, che la situazione fu riconsiderata, e Gino Fogolari lo incaricò di redigere un nuovo inventario, purtroppo anch'esso completato solo in parte a causa del trasferimento di Venturi alla Galleria Borghese a Roma. Cfr. G. Nepi Scirè, *Storia della collezione dei disegni*, cit., pp. 16-17.

⁸⁸ Questo si deduce da quanto afferma Giovanna Nepi Scirè in *Storia della collezione dei disegni*, cit.

⁸⁹ G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, serie seconda, Roma, Tipografia Salviucci, 1884, in particolare cfr. il cap. VI, *Disegni di Leonardo da Vinci conservati nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze, nella Biblioteca di S.M. in Torino e nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, pp. 257-282, per Venezia soprattutto pp. 259-269. Il testo di Selvatico vi è riproposto uguale, con l'aggiunta, in alcuni casi, di note a commento, e soprattutto di riferimenti bibliografici a preesistenti incisioni e pubblicazioni.

⁹⁰ Su John Charles Robinson cfr. A. Hamber, *A higher Branch of the art...*, cit., pp. 424-428, e p. 449, nota 112.

⁹¹ Si tratta del disegno GA 34 recto, fol. 42, *Continuazione dello studio di una galea iniziato sul verso del foglio precedente e veduta di una città in collina*, mm 231x169, XXVII.16.

⁹² J. C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford*, Oxford, at the Clarendon Press, 1870, p. 133. Robinson stava discutendo del disegno n. 17, «Raffaello, Sheet drawn on both sides. St. Jerome kneeling in Penitence, in the background a view of a city; on the reverse a sketch for a picture of the Virgin and Child and a slight study of landscape. Pen drawing in bistre, Height, 10 inches. Width 8 3/8 inches. Collections: Antaldi and Lawrence», pp. 132-134.

ALCUNE CAMPAGNE FOTOGRAFICHE CONDOTTE SUI DISEGNI DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI.

ANTONIO PERINI (DOCC. B.120 - B.122).

Alla metà degli anni '60 dell'Ottocento, Antonio Perini è il primo a Venezia a mostrarsi attento al clima di interesse verso i disegni dei grandi maestri del passato e a predisporre una consistente scelta di fotografie della raccolta accademica, dopo che gli Alinari avevano riprodotto i disegni del *Libretto degli schizzi*, e prima che Adolphe Braun, nel 1868, mettesse a punto la propria collezione. Per qualche anno pare essere stato il solo in città a disporre di quei soggetti⁹³.

La documentazione emersa ci dice che Perini chiese alla Luogotenenza veneziana, probabilmente nell'aprile del 1864, l'autorizzazione a fotografare i «capi d'arte» dell'Accademia di Belle Arti, autorizzazione che venne concessa e comunicata, il giorno 30 di quel mese, alle autorità accademiche perché vi si adeguassero dando la massima disponibilità al fotografo. Il documento definisce in termini generici gli oggetti cui il fotografo era interessato⁹⁴, ma un appunto presente nella cartella della pratica, tra i documenti dell'Accademia (doc. B.120), e il catalogo da lui pubblicato l'anno successivo, fornisce i dettagli necessari. Nel 1865 infatti Perini pubblicò un *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci, etc. etc. conservés à l'Académie des Beaux-Arts à Venise* col quale rese nota la sua collezione fotografica⁹⁵.

Le fotografie dovevano essere pronte tra il mese di febbraio e il marzo 1865, quando Perini donò all'Accademia una copia positiva di 136 di esse. Il dono venne comunicato il 20 marzo di quell'anno

⁹³ Non è emersa traccia, né documentaria né bibliografica, di una campagna fotografica condotta nel 1856 da Antonio Perini sul *Libretto degli schizzi*, di cui parla Dorothea Peters in un suo scritto del 2011. Sulla base dei dati emersi, sembrerebbe di dover concludere che l'informazione è errata, ma la questione è controversa. Pare improbabile che gli Alinari, nel 1857, fossero incaricati dalla casa reale inglese di una campagna fotografica a Venezia, se le fotografie ricercate erano già disponibili in loco, e facilmente acquisibili in breve tempo. Carl Ruland vantava un'ottima conoscenza dell'ambiente fotografico, e se lo *sketchbook* fosse già stato fotografato, si può ritenere che egli ne avrebbe avuto conoscenza, tanto più in considerazione dell'importanza del progetto a cui stava lavorando. Inoltre, Perini era fotografo noto in Gran Bretagna per aver partecipato ad alcune mostre in quel Paese, ma tra le opere che egli vi espose non risultano segnalati i soggetti che ci interessano. Ancora: se la campagna fotografica del 1856 fosse stata realizzata, non vi sarebbe stata ragione per Perini di rifare l'anno successivo la fotografia del disegno fol. 7 del *Libretto* raffigurante il *Giovane nudo in piedi...* (GA 57 recto) che invece egli realizzò per Morris Moore (cfr. cap. 1) in concomitanza con quella dell'*Apollo e Marsia*, perché sarebbe stato sufficiente stamparne dei positivi, o eventualmente riprodurne il negativo. Infine, è inusuale - quanto meno nell'ambiente fotografico veneziano - che un'impegnativa campagna fotografica come certo fu la riproduzione del *Libretto*, venisse ripetuta a distanza di pochi anni dallo stesso fotografo in assenza di precise necessità tecniche. Un altro elemento a supporto della mia ipotesi è costituito da un appunto presente nella pratica relativa all'autorizzazione a Perini - doc. B.120 - in cui si fa esplicito riferimento ai disegni di Raffaello. D'altro canto, Dorothea Peters afferma che nel 1856 Perini realizzò un centinaio di fotografie, e tale numero costituirebbe la differenza tra il totale dei soggetti elencati nel *Catalogue* di Perini - 236 - e il numero di stampe fotografiche donate dal fotografo all'Accademia nel 1865. Se quanto afferma la studiosa è corretto, ne conseguirebbe che nel 1864 egli si limitò a completare la serie di riprese iniziata otto anni prima con l'aggiunta di ulteriori soggetti allora non fotografati, e che nella predisposizione del suo *Catalogue* egli abbia ritenuto di unificare in un unico elenco ambedue le campagne fotografiche. Il dono da lui fatto all'Accademia di 136 fotografie, riguarderebbe allora le sole riprese più recenti, e cioè quelle relative ai disegni non raffaelleschi.

In questa ridda di ipotesi, non è nemmeno da escludere che copia delle fotografie del *Libretto* fosse già stata donata dai fratelli Alinari in occasione delle riprese realizzate nel 1857 e che una seconda copia di quei soggetti non sia stata ritenuta utile, anche se il verbale del Consiglio Accademico del 9 aprile 1868 (doc. B.27) fa riferimento ai soli disegni di Perini (v. *infra*). La questione è evidentemente complessa, e un suo approfondimento sarebbe importante non solo dal punto di vista filologico, in relazione alla cronologia dei fatti, ma soprattutto perché ciò implicherebbe connessioni e conseguenze di più ampia portata socio-culturale per l'ambiente fotografico veneziano. Cfr. D. Peters, *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in C. Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag GmbH, pp. 129-144, in particolare p. 132 e R. Taylor, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865. A Compendium of Photographers and Their Works. Photographies exposées en Grande-Bretagne de 1839 à 1865. Répertoire des photographes et de leurs oeuvres*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2002, pp. 577-578.

⁹⁴ Come si vedrà nel capitolo 6, è estremamente difficile identificare, sulla base dei documenti reperiti, le opere che i fotografi di volta in volta fotografarono, data la genericità delle indicazioni che usualmente vi appaiono.

⁹⁵ *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci, etc. etc. conservés à l'Académie des Beaux-Arts à Venise et exécutés en photographie par Antoine Perini*, Venezia, Antonelli, 1865.

al Consiglio accademico, che «con lieto e grato animo» lo apprezzò molto, e decise di darne comunicazione alla Luogotenenza veneziana che tempo prima aveva autorizzato le riprese. Il 21 marzo Perini fu ringraziato per il «costoso» dono, tanto più che essendo

«questa traduzione riuscita tanto felicemente, ella ci offre il mezzo di utilizzare per l'insegnamento e con più facilità quelle opere cospicue degli artisti passati che dobbiamo gelosamente custodire».

Necessariamente, le precauzioni conservative che spettavano ai disegni, avrebbero potuto essere molto allentate nel caso delle fotografie⁹⁶.

Non è stato possibile determinare quali fotografie Perini abbia donato⁹⁷. Presso l'Archivio storico dell'Accademia non vi è traccia del dono; nessuna di quelle fotografie pare esserci pervenuta, probabilmente proprio in ragione dell'uso che ne fu fatto in didattica, e quindi dell'usura che in simili situazioni si verifica.

L'Avviso reso noto il 30 giugno del 1857 a seguito della vicenda dell'*Apollo e Marsia* prescriveva che non si autorizzassero riprese fotografiche nelle sale accademiche se non nell'interesse dell'Accademia stessa o se esse venissero richieste da personalità di rango o istituzioni consorelle. Ciò indurrebbe a ipotizzare che Perini abbia agito all'interno di questa casistica, ma i documenti non dicono nulla al riguardo, né esplicitamente né implicitamente; né è stata rinvenuta la richiesta di Perini che avrebbe forse potuto fornire qualche indicazione ulteriore. Nemmeno si sa con certezza se quell'Avviso fosse ancora in vigore. Qualche dubbio emerge se si considera che, pochi anni dopo queste riprese, il 15 aprile 1867, fu predisposto un nuovo Avviso (doc. A.58) che ricalcava in modo pressoché testuale quello precedente in relazione all'attività dei copisti: ma nessun cenno faceva ai fotografi, la cui attività veniva regolamentata con disposizioni diverse. Ma si era ormai compiuta l'Unità del Paese; la riorganizzazione amministrativa che ne era conseguita coinvolgeva anche l'Accademia di Belle Arti e potrebbe aver avuto qualche ricaduta anche sulle situazioni di cui sto trattando.

Non è peraltro escluso che, anche in persistenza del divieto, la sua rigida applicazione fosse stata allentata: l'uso del collodio secco da qualche anno era normalmente praticato in città⁹⁸, e le riprese potevano condursi con molto minor disagio che in precedenza. Ed è spontaneo supporre che con questo procedimento abbiano operato Perini, e gli altri fotografi dopo di lui.

Le caratteristiche di questa campagna fotografica e del catalogo predisposto dal fotografo (v. *infra*) fanno pensare ad una sua autonoma iniziativa, piuttosto che ad una commissione. Erano passati solo sette anni da quando gli Alinari avevano fotografato il *Libretto degli schizzi*, e nel 1864 quelle fotografie - se non quelle degli altri disegni - erano facilmente reperibili. L'impegno significativo richiesto per la conduzione delle riprese e l'ampio raggio di interesse che esse rivelano potrebbero essere giustificate solo da progetti di ampio respiro, assimilabili a quello condotto dal principe consorte inglese: ma di iniziative analoghe non si ha notizia. Nemmeno pare che l'iniziativa di Perini abbia trovato stimolo in possibili richieste da parte dell'autorità superiore, come era avvenuto qualche anno prima per le riproduzioni del Breviario Grimani: la lettera di autorizzazione della Luogotenenza veneziana nulla riferisce al riguardo, contrariamente a quanto era d'uso in casi analoghi⁹⁹. Tutte queste ragioni portano a sostenere l'ipotesi di un autonomo progetto del fotografo teso a predisporre una raccolta di immagini su un nucleo monografico di materiali allora di grande interesse per una sempre più ampia utenza. Come ho anticipato prima, credo cioè che l'iniziativa di Perini debba ricondursi all'interno di quella che ho ipotizzato essere la linea editoriale adottata dal fotografo e diretta alla

⁹⁶ Peraltro, Giovanna Nepi Scirè afferma che dei disegni si usò alquanto liberamente, con evidente pregiudizio per la loro buona conservazione. Cfr. *Storia della collezione dei disegni...*, cit., p. 16.

⁹⁷ Gli inventari non forniscono informazioni utili dal momento che i materiali didattici vi sono elencati in forma cumulativa, senza l'identificazione precisa dei singoli oggetti.

⁹⁸ Cfr. al riguardo il cap. 2. Nel 1863, il collodio secco venne adottato anche da Carlo Naya per le sue riprese degli affreschi nella Cappella degli Scrovegni. Cfr. S. Filippin, *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova. La prima campagna fotografica, tra mercato e conservazione*, in *AFT*, vol. 50, pp. 18-30.

⁹⁹ La documentazione della Luogotenenza veneziana esaminata durante la ricerca fa sempre ampi riferimenti ad eventuale corrispondenza già intercorsa in relazione all'oggetto, tanto più nel caso di comunicazioni provenienti dal governo centrale, in modo che, dal punto di vista burocratico, le pratiche ne vengono sempre richiamate in modo esauriente.

documentazione di alcuni “luoghi” d’arte importanti, come era infatti la raccolta di disegni dell’Accademia.

ADOLPHE BRAUN (DOCC. B.25 - B.27)¹⁰⁰.

Pochi anni dopo, nel 1868, fu Adolphe Braun (1812-1877) a giungere in Italia, all’interno di una intensa attività avviata all’inizio degli anni ‘60 presso i più importanti musei europei¹⁰¹, molto focalizzata sulla riproduzione dei disegni. Aveva ottenuto l’autorizzazione a realizzare le fotografie direttamente dal Ministero dell’Istruzione Pubblica, ormai italiano, autorizzazione che fu comunicata all’Accademia di Belle Arti per opportuna norma (19 febbraio). Entro l’8 aprile le riprese dovettero essere a buon punto perché gli operatori della ditta Braun (Gaston Braun ?) chiesero di fotografare anche alcuni dipinti presenti nelle Gallerie, che venne concessa, come risulta dal catalogo che la ditta pubblicò il 23 giugno di quell’anno¹⁰², che oltre ai 323 disegni, comprendeva anche sette dipinti¹⁰³.

Nella lettera alla Prefettura di Venezia (8 aprile) con la quale l’Accademia trasmise per competenza la richiesta di Braun, si caldeggiava la concessione di questa ulteriore autorizzazione, anche in ragione dell’ottima qualità dei positivi che la ditta era in grado di produrre, che «fanno pensare che più perfetti prodotti fotografici non si possano aspettare come riproduzioni di disegni». Alla nota di trasmissione erano allegate sei fotografie esemplificative, a comprova della capacità professionale dello studio e della qualità della sua produzione. Gli ulteriori dodici esemplari che la ditta francese aveva donato alla

¹⁰⁰ Su Adolphe Braun e sull’impresa da lui avviata cfr. in particolare: N. Rosenblum, *Adolphe Braun: A 19th century career in photography*, in *History of Photography*, vol. 3, n. 4 (October 1979), pp., 357-372; Id., *Adolphe Braun, Revisited*, in *Image*, vol. 32, n. 1 (June 1989), pp. 1-16 ; Id., *Adolphe Braun: Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in K. Collins (ed.), *Shadow and Substance. Essay on the history of Photography. In honour of Heinz K. Henisch*, Bloomfield Hills (MI), The Amorphous Institute Press, 1990, pp. 191-196; P. Tyl, *Adolphe Braun, photographe mulhousien, 1812-1877*, Mémoire de Maîtrise, Université de Strasbourg, 1982; C. Kempf, *Adolphe Braun et la photographie, 1812-1877*, Illkirch, Editions Lucigraphie-Valblor, 1994; C. O’Brien e M. Bergstein (eds.), *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, London, Thames and Hudson, 2000; L. Boyer, *La photographie de reproduction d’œuvres d’art au XIX^e siècle en France, 1839-1919*, thèse de doctorat en Histoire de l’Art contemporaine sous la direction de Roland Recht, Institut d’Histoire de l’Art, Université Marc Bloch, Strasbourg, 2004; Id., *Publier l’art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX^e siècle*, in *Histoire de l’Art*, n. 52 (2003), pp. 45-55; D. Peters, *Reproduced Art....*, cit.

¹⁰¹ Nel 1862 Braun avviò la riproduzione di disegni Hans Holbein presenti al Museo di Basilea, che pubblicò nel 1864. Nel 1867 fu la volta dei disegni del Louvre (prima 330 soggetti, aumentati poi a 928 entro il settembre di quell’anno), della Galerie Saxe-Weimar (152 soggetti) e dell’Albertina di Vienna (1098 soggetti). Quello stesso anno prese avvio l’esplorazione sistematica dei grandi musei europei, che l’anno successivo portò la ditta, oltre che a Venezia, anche a Firenze e Milano. Nel 1868 furono infatti pubblicati i cataloghi delle riprese realizzate agli Uffizi (1027 soggetti, 24.2.1868), all’Accademia di Belle Arti di Venezia (323 soggetti, 13.6.1868), alla Biblioteca Ambrosiana (247 soggetti, 13.6.1868 ?), oltre ad altri 78 soggetti relativi alla collezione del padre Resta e di Brera, con i disegni ed affreschi di Luini (in totale 184 titoli). Nel 1868, la capacità produttiva della ditta Braun era già molto consistente: il catalogo raggiungeva ben 4000 soggetti, la ditta poteva a realizzare fino a 300 riprese ogni giorno ed era in grado di produrre quotidianamente fino 1500 stampe. Cfr. N. Rosenblum, *A 19th century career in photography*, cit., p. 371, nota 28. A quanto risulta dalle date di pubblicazione dei cataloghi, gli operatori di Braun furono prima a Firenze e poi a Venezia. È ipotizzabile che proprio in occasione della permanenza nella capitale, gli incaricati della ditta si siano attivati presso il Ministero italiano per ottenere l’autorizzazione necessaria ad operare a Milano e Venezia.

¹⁰² Cfr. L. Boyer, *La photographie de reproduction....*, cit., vol. 2, p. 115.

¹⁰³ I dipinti fotografati da Braun in quell’occasione sono i seguenti:

- Bonifazio Veneziano: 1. *Le Christ, David, saint Marc, saint Louis, saint Dominique et sainte Anne* e 2. *Le mauvais riche*;
- Tiziano Vecellio: 3. *Présentation au temple*;
- Cima da Conegliano: 4. *La Vierge et l’enfant, saint Sébastien, saint Georges, saint Nicolas, sainte Lucie*;
- Paolo Veronese: 5. *La Vierge, saint Joseph, saint Jean, sainte Justine, saint François, saint Jérôme*, 6. *Triomphe de Mardochée*, e 7. *Esther devant Assuerus*.

Cfr. A. Braun, *Statues, bas-reliefs - fresques & tableaux photographiés à Florence, Milan et Venise, Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun*, Paris, Adolphe Legoupy, s.d. [23.6.1868]. I soggetti veneziani vennero confermati anche nei cataloghi successivi. Cfr. *Catalogue général des photographies inaltérable au charbon et héliogravures faites d’après les originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des principaux Musées d’Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Paris - Dornach, Ad. Braun & C^{ie}, 1887, p. 215. Quest’ultimo catalogo conferma anche l’elenco delle 323 fotografie dei disegni veneziani.

Presidenza dell'Accademia, furono mostrati il giorno successivo al Collegio accademico, che li apprezzò molto, e che fu contestualmente informato dell'offerta di Braun di rilasciare copia di tutte le fotografie che si stavano allora realizzando:

il Segretario [...] parla del fotografo francese Braun il quale riprodusse i disegni che stanno attorno a questa Sala delle Sedute e dell'offerta da esso fatta di mandare quando che sia la serie delle fotografie ricavate.

Alcuno dei Sig.¹ Consiglieri soggiunge allora che meglio sarebbe, mandasse il Braun altrettante fotografie tratte da originali che non abbiamo e di altre scuole, e con ciò faessimo più ricca la nostra Accademia anziché avere un'altra copia degli originali presenti tanto più che possediamo quella ricavata dal Perini nei tempi andati.

La proposta dell'anonimo consigliere fu trovata interessante e adottata come deliberazione consiliare. In quel senso il segretario Giovanni Battista Cecchini scrisse al Braun precisando anche che i disegni di cui sarebbero state gradite le riproduzioni, erano quelli delle scuole tedesca, olandese e fiamminga¹⁰⁴. Con la stessa nota fu comunicata anche l'accettazione dell'ulteriore richiesta relativa ai dipinti: «vous etes [...] accuelli par cete Direction academique parmi les photographes qui peuvent reproduire nos tableaux des Galleries»¹⁰⁵.

Sulla presenza di Braun a Venezia non sono emersi ulteriori documenti. Si può supporre che la proposta di Cecchini sia stata accolta, e che un certo numero di fotografie delle scuole tedesca, olandese e fiamminga siano pervenute all'Accademia nel corso di quell'anno, ma di esse non vi è testimonianza alcuna nel fondo storico dell'Accademia, né vi sono altre fotografie assegnabili al fotografo francese¹⁰⁶.

Da una comunicazione che Cecchini inviò a Pietro Bertoja l'anno successivo¹⁰⁷ si apprende che le fotografie che Braun fece avere all'Accademia e alla Prefettura veneziana nella primavera del 1868 erano realizzate col procedimento al carbone¹⁰⁸, ed erano "colorate". La ditta francese fu infatti tra le

¹⁰⁴ La minuta della lettera di Giovanni Battista Cecchini ad Adolphe Braun non è datata. Si può però ragionevolmente supporre che essa sia stata stesa il giorno stesso o nei giorni immediatamente successivi al ricevimento della risposta della Prefettura, registrata in data 13 aprile 1868.

¹⁰⁵ Gli errori del testo sono nell'originale.

¹⁰⁶ La sede dell'azienda di Adolphe Braun era a Dornach, in Alsazia, e quindi nel 1868 di nazionalità francese. Dopo il trattato di Francoforte (1871) conseguente alla guerra tra Francia e Germania, quella regione, assieme alla Lorena, furono unite alla Germania a cui rimasero fino al 1919.

¹⁰⁷ Cfr. doc. B.15 e cap. 6.

¹⁰⁸ Il procedimento al carbone si basa sulla reazione chimica delle sostanze colloidali (come la gelatina, albumina, gomma arabica, ecc.) quando addizionate ai sali dell'acido cromatico, tipicamente il bicromato di potassio, ma anche di ammonio. Se esposte alla luce, esse diventano insolubili e molto resistenti in proporzione diretta alla quantità di luce ricevuta. Dalle ricerche di Gustav Suckow (1832) che per primo individuò tale reazione chimica, attraverso gli studi di Mungo Ponton (1801-1880; 1839), di Alexandre-Edmond Becquerel (1820-1891), William Henri Fox Talbot (1800-1877), Alphonse-Louis Poitevin (1819-1882), si giunse, all'inizio degli anni '60 dell'Ottocento, soprattutto con l'intervento di Adolphe Fargier (1860) e di Joseph Wilson Swan (1864), alla soluzione di alcuni problemi di tipo tecnico che consentirono di ottenere fotografie perfettamente stabili e continue nei toni, in grado cioè di costituire una perfetta resa positiva di un normale negativo fotografico. La principale difficoltà da superare era l'eccessivo contrasto delle immagini causato dalla scarsa esposizione alla luce degli strati di gelatina più vicini al supporto cartaceo, che tendevano a staccarsi e a sciogliersi nel lavaggio in acqua destinato ad asportare la gelatina ancora solubile. La soluzione fu trovata da Fargier (1860) che brevettò il "trasporto" della gelatina su un secondo supporto, e meglio ancora da Swan che perfezionò quel procedimento e lo rese ampiamente praticabile in ambito professionale. Un ulteriore progresso risolse poi il problema della specularità dell'immagine che in quel modo veniva a crearsi, grazie ad un secondo trasporto.

Per una dettagliata e recente descrizione del procedimento si veda innanzitutto D. Stulik, A. Kaplan, *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Process, Carbon*, The Getty Conservation Institute, online al seguente url: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_carbon.pdf (verifica in data 18.8.2014), e inoltre: L. Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, Edizioni De Luca, 1999; J. Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Taylor & Francis Group, 2008, pp. 270-271; *Le vocabulaire technique de la photographie*, sous la direction de A. Cartier-Bresson, Paris, Marval - Paris Musées, 2008. Molti manuali fotografici dell'epoca si occupano del procedimento al carbone. I testi cui ho fatto riferimento sono i seguenti: A. Poitevin, *Traité de l'impression photographique sans sels d'argent*, Paris, Leiber, Libraire-Éditeur, 1862; L. Vidal, *Photographie au charbon. Recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positive formées de substances inaltérables*.

prime in Europa ad usare diffusamente questa tecnica fotografica che, seppur laboriosa, era in grado di dare risultati di alta qualità¹⁰⁹. Soprattutto costituiva un grande passo in avanti verso il superamento dei problemi rappresentati dalla scarsa permanenza delle immagini ai sali d'argento.

Nel 1866 Adolphe Braun aveva acquisito da Joseph Wilson Swan (1828-1914) il diritto allo sfruttamento (*franchise*) del procedimento che l'inglese aveva perfezionato e brevettato quell'anno¹¹⁰. Lo stesso Adolphe, con l'aiuto del figlio Gaston, da alcuni anni stava conducendo nei propri laboratori ricerche in questo campo, e continuò a farlo negli anni successivi, sia in vista di un ulteriore miglioramento delle procedure di lavorazione, sia nell'intento di ottenere delle stampe positive policrome. Già nel 1869 erano stati fatti notevoli progressi. Nella riunione del 2 luglio di quell'anno della Société Française de Photographie, il *Bulletin* registra la presentazione di «une série d'épreuves à deux teintes obtenues avec la gélatine chromatée, au moyen d'une impression unique»¹¹¹. Tali ricerche proseguirono negli anni seguenti. Nel 1872 Gaston Braun, mise a punto un proprio metodo di stampa policroma che consentiva una migliore resa dei colori¹¹² e nel 1879 pubblicò un volume su questa tecnica fotografica, *La photographie au charbon, procédé exploité et perfectionnés par Ad. Braun & Cie*¹¹³.

Nel 1867, il *Bulletin*, nel riferire sulle fotografie sottoposte da alcuni fotografi alla visione dei soci, affermava:

M. Braun met sous les yeux de la Société une collection d'épreuves positives qu'il présente comme spécimens des résultats qu'il obtient dans la reproductions des cartons et des dessins des maîtres; ces épreuves, obtenues d'après le procédé connu sous le nom de M. Swan, sont tirées en des tons très-différents, et correspondant à ceux du dessin original¹¹⁴.

Meglio della tecnica all'albumina, infatti, quella al carbone si prestava alla riproduzione dei disegni grazie all'aspetto materico dell'immagine e alle diverse pigmentazioni che potevano essere utilmente impiegate per restituire più compiutamente l'aspetto degli originali, aggirando così il problema della corretta traduzione fotografica dei colori, a cui i disegni, pur tendenzialmente monocromi, non erano estranei. Gli esemplari esaminati confermano quanto rilevato nel *Bulletin*; in essi le diverse pigmentazioni tendono a riprendere il tono dei disegni originali¹¹⁵ se pure non lo riproducono perfettamente.

Procédés Swan, Marion, Jeanrenaud et autre, Paris, Leiber, Libraire-Éditeur, 1869; Id., *Photographie au charbon. Recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives formées de substances indélébiles. Procédé Johnson (Report sur verre, report direct sur papier)*. - *Photomètre*, Paris, Librairie centrale des Sciences Alfred Vivien, 1870; G. et Ad. Braun fils, *Dictionnaire de chimie photographique à l'usage des professionnels et des amateurs*, Paris, Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire, 1904; P.H. Hasluck, *La Fotografia*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1905.

¹⁰⁹ Afferma Lorenzo Scaramella in relazione ai procedimenti al bicromato: «Senza timore di essere smentiti si può dire che con queste tecniche la "fotografia", nel senso etimologico del termine, si realizzi come mezzo fotochimico perfettamente duttile in cui le possibilità della tecnica si uniscono e si integrano con le idee e la fantasia dell'autore». Cfr. L. Scaramella, *Fotografia...*, cit., p. 131.

¹¹⁰ Suggestisce Naomi Rosenblum che alla decisione di acquisire i diritti per l'uso del procedimento di Swan, non fu probabilmente estranea una situazione contingente alquanto problematica, e cioè la necessità di ristampare nel 1866 le fotografie dei disegni di Holbein del museo di Basilea, stampate pochi anni prima, che già avevano cominciato a sbiadire. Cfr. N. Rosenblum, *A 19th century career in photography...*, cit., p. 365. Va ricordato che già nel 1862, alla London International Exhibition di Londra, erano state esposte delle fotografie al carbone da parte di John Pouncy (1818-1894) e Cecil Waler & Son. Cfr. R. Taylor, *Photographs Exhibited in Britain...*, cit.

¹¹¹ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, t. XV, 2 juillet 1869, p. 184. Nelle fotografie presentate in quella riunione, Braun aveva usato il nero per le aree dell'immagine in ombra e il color seppia per le altre parti.

¹¹² L. Boyer, *La photographie de reproduction...*, cit., pp. 111-112.

¹¹³ Gaston Braun era evidentemente attento agli aspetti tecnici della fotografia, interesse che si espresse anche parecchi anni dopo con la pubblicazione nel 1904 del *Dictionnaire de chimie photographique* citato a nota 108.

¹¹⁴ *Bulletin de la Société Française de Photographie*, t. XIII, Août 1867, p. 197. Può essere interessante rilevare che durante la stessa riunione della Société, Robert Bingham, anch'egli impegnato nella riproduzione delle opere d'arte, sottopose all'esame dei membri alcuni esemplari di stampa ottenuti con il metodo Woodbury, uno dei vari procedimenti al bicromato che furono a quell'epoca messi a punto. Lo stesso Bingham, alla mostra della London Photographic Society del 1864, aveva esposto delle cartes de visite realizzate con un proprio metodo al carbone. Cfr. R. Taylor, *Photographs Exhibited in Britain...*, cit.

¹¹⁵ Cito qualche esempio. La fotografia B 12, Michelangelo Buonarroti, *Tête de vieillard*, è realizzata con pigmenti di color rosso-mattone (Selvatico XXIX.7: disegno tracciato con matita rossa); la B 13, Michelangelo

Dall'annotazione riportata in calce alla lettera a Pietro Bertoja che ho sopra richiamato, risulta che anche il fotografo veneziano usava a quella data il procedimento al carbone, che quindi era noto in città e che forse anche altri fotografi praticavano. Non sappiamo però attraverso quali mediazioni ciò sia avvenuto, né quanto esso fosse usato in forma sistematica. A giudicare da quanto ci è noto della produzione fotografica veneziana, tale tecnica sembra aver avuto in città un ruolo solo occasionale.

CARLO NAYA (DOC. B.69)¹¹⁶.

Solo nell'ottobre 1873 Carlo Naya chiese di poter fotografare la collezione dei disegni dell'Accademia e, pur non essendo emerso il documento che ne dà l'assenso ufficiale, la campagna fotografica fu certamente condotta nei mesi immediatamente seguenti. Nel catalogo pubblicato nel 1875¹¹⁷ risulta infatti disponibile una collezione di 123 titoli relativi ai disegni dell'Accademia, collezione che rimase costante almeno fino alla metà degli anni '90 del secolo¹¹⁸ ad eccezione di due negativi di cui dirò più avanti. Vi fu in realtà un piccolo incremento tra il 1882 e il 1889, con l'aggiunta delle fotografie di alcuni disegni degli Uffizi (4), dell'Albertina di Vienna (3) e del Rijksmuseum di Amsterdam (4)¹¹⁹, ma l'esiguità dei soggetti fa pensare ad un'acquisizione, piuttosto che a campagne fotografiche condotte in loco.

A partire dalla metà degli anni '60 Carlo Naya si era imposto sulla scena veneziana come uno dei più importanti e attivi fotografi locali. Almeno fino dal 1863, con le riprese degli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, aveva indirizzato la propria attività oltre che in ambito vedutistico anche verso la riproduzione delle opere d'arte. Il ritardo col quale egli si affacciava sulla scena del disegno non è al momento motivabile se non sulla base di considerazioni del tutto generali.

Buonarroti, *Etude de dos* è di un colore marrone-aranciato caldo molto intenso (GA 186 recto, Scuola fiorentina della metà del XVI secolo, *Busto maschile visto di schiena*, mm 179x181, sanguigna, carta bianca); la B 16, Michelangelo Buonarroti (attribué), *Projet pour la chapelle Sixtine*, è di tono marrone caldo (GA 211 recto, copia da Michelangelo Buonarroti, *La Sibilla Cumana e figure circostanti*, mm 294x216, penna, inchiostro bruno, carta bianca); la B 250, Cesare da Sesto, *Adoration des mages* è ugualmente nei toni caldi di un nocciola di media luminosità (GA 268, Cesare da Sesto, *Studio per adorazione dei magi*, 210x161, matita rossa, penna e inchiostro, tracce di matita nera, carta leggermente tinta di rosso). Gli esemplari qui citati sono conservati presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze e presso la fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera.

¹¹⁶ Su Carlo Naya, oltre alla bibliografia generale già segnalata a cap. 1, nota 38, cfr. principalmente: P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1978, p. 123-124; A. Prandi, *Naya Carlo* [scheda biografica], in G. Bollati, H. Gernsheim, D. Palazzoli (a cura di), *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, ottobre-dicembre 1979 - Venezia, gennaio-marzo 1980), Milano, Electa, 1979, pp. 167-168; Id., *Veneto*, in Ibid. pp. 123-126; I. Zannier, *Venezia, Archivio Naya*, Venezia, O. Böhm editore, 1981; Id., *Naya Carlo, Venezia al chiaro di luna: dalla collezione di Giuseppe Vanzella*, Spilimbergo, CRAF, 1995; J. Lawson, *The Stones of Venice*, Edinburgh Scottish National Portrait Gallery, 1992; B. von Dewitz, D. Siegert, K. Schuller-Procopovici (eds.), *Italien sehen und sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, Heidelberg, Braus, 1994; D. Ritter (ed.), *Ottocento. Immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994; Id., *Venedig in historischen Photographien, 1841-1920*, München, C.H. Beck, 2006⁴; E. Roncaglia, *Carlo Naya fotografo veneziano: il ruolo della fotografia del XIX secolo nella rappresentazione del paesaggio urbano*, tesi di dottorato, Università di Padova, Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo, 2009.

¹¹⁷ *Catalogue des photographies éditées par Naya & Schoefft* [...], Venise, Imprimerie C. Naya, 1875, pp. 13-18.

¹¹⁸ Nel catalogo pubblicato dalla ditta nel 1893, l'ultimo tra quelli utili che è stato possibile reperire, il numero e i soggetti dei disegni elencati risulta invariato rispetto a quello del 1875. Cfr. *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya* [...], Venise, Imprimerie C. Naya, 1893, pp. 51-56. Allo scadere del secolo lo studio Naya pubblicò tre cataloghi monografici specificamente dedicati alle immagini ortocromatiche: *Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Tip. Ant. Filippi, s.d. [1896 ca.]; *Catalogo generale delle opere esistenti nella R. Accademia di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Tip. Ant. Filippi, s.d. [1895 ca.]; *Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle Chiese di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Prem. Stab. Tip.-Lit. Visentini cav. Federico, 1900. Su questi ultimi cataloghi cfr. cap. 6.

¹¹⁹ Questi i titoli presenti nei cataloghi del 1889 e 1893: GALERIE DE FLORENCE: N 254, Leonardo da Vinci, *Tête de femme*; N 262, Leonardo da Vinci, *Portrait*; N 256, Perugino ou Vanucci, *Déposition*; N 259, Perugino ou Vanucci, *Trois Saints*. COLLECTION ARC. ALBERTO - VIENNE: N 258, Andrea del Sarto, *Joseph vendu*; N 257, Raffaello Sanzio, *Venus et les Amours*; N 263, Raffaello Sanzio, *Études*. AMSTERDAM: N 250, N 251, N 252, N 253, Paulus Potter, *Des boeufs*.

La raccolta dell'Accademia di Belle Arti era certo molto significativa e importante, e nel tempo aveva acquisito rinomanza, ma la città disponeva e dispone di opere di molta maggior fama rispetto a quella collezione: e ad esse non solo gli studiosi, ma anche il grande pubblico si andava sempre più interessando. La pittura veneziana era nota e molto apprezzata ovunque, e conservava in città opere tra le più significative per la storia dell'arte. Presso il pubblico, il nome di Venezia era certo associato a Bellini, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Cima, ecc. piuttosto che ai disegni esposti nelle sale accademiche, visitabili per di più solo per poche ore la settimana, e segnalati molto succintamente nelle guide.

Ciò sembra suggerire che Carlo Naya abbia deciso di allestire una sezione di negativi dedicata a questo genere artistico in un momento in cui la loro richiesta era ben consolidata presso un ampio pubblico, e capace di garantire il favorevole accoglimento delle fotografie da lui realizzate. Ciò posto, ne conseguirebbe che attorno alla metà degli anni '70 dell'Ottocento, l'attenzione per i disegni dei grandi maestri della storia dell'arte aveva raggiunto un pubblico ampio e diversificato, non più limitato ai soli studiosi. La pubblicazione che nel 1876 Ferdinando Ongania dedicò a quelli dell'Accademia (v. *infra*) ne sarebbe una conferma.

CARLO JACOBI - FERDINANDO ONGANIA (DOCC. B.40 - B.43)¹²⁰.

In una situazione per certi versi inusuale se vista sullo sfondo dei casi precedenti, ricordo qui anche Carlo Jacobi, che nel 1875 chiese di fotografare «i quadri e i disegni» dell'Accademia di Belle Arti. La sua presenza in questo contesto è atipica perché a Venezia egli è noto non come fotografo, bensì come stampatore¹²¹, e perché il suo nome, tradizionalmente associato a quello dell'editore Ferdinando Ongania, appare in questa occasione legato anche a quello di Antonio Perini.

Dopo preventivi contatti verbali con la presidenza dell'Accademia di Belle Arti, nel gennaio del 1875 Jacobi si era rivolto alla Prefettura di Venezia per avere l'autorizzazione a fotografare alcune opere, intendendo egli pubblicarle «col sistema affatto nuovo detto Fotovetrotipia». Nella sua richiesta si premurava di assicurare il massimo rispetto dei regolamenti, e informava che il disagio che le sue riprese avrebbero causato sarebbe stato limitato dal momento che

le di lui macchine, uguali in tutto a quelle usate per la fotografia, presentano la massima solidità e sicurezza, tanto più che con questo suo sistema si rendono inutili le lunghe esposizioni, bastando pochi minuti a ritrarre gli oggetti.

A comprova della qualità delle sue riproduzioni allegava «alcune copie tratte da disegni originali, copie le quali oltre alla nitidezza delle linee, presentano il vantaggio della somiglianza della tinta». La lettera, trasmessa per competenza all'Accademia, ricevette il 5 febbraio successivo una risposta di tono un po' sarcastico da parte del segretario Giovanni Battista Cecchini:

Lasciando da parte tutto quello che farà di maraviglioso la parola Fotovetrotipia, e la celerità promessa nell'operare a fine di ottenere esatte riproduzioni; il sott.^o intendendo considerare il petente Sig.^f Carlo Jacobi come qualunque altro fotografo; dichiara che nulla osta perché egli entri nel numero di quelli che esercitano in questa R. Accad.^a lo loro ~~arte~~ industria»¹²².

La richiesta di Jacobi è da mettere in relazione con la pubblicazione nel 1876 da parte di Ferdinando Ongania della *Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle arti in Venezia*¹²³, che contiene immagini collotipiche realizzate dallo stampatore veneziano¹²⁴. L'opera va certo vista

¹²⁰ Su Ferdinando Ongania e sulla sua collaborazione con Carlo Jacobi, cfr. la bibliografia citata a cap. 3, nota 77, soprattutto M. Mazzariol (a cura di), *Introduzione in Ferdinando Ongania 1842-1911 Editore in Venezia. Catalogo*, Venezia, lineadacqua - Fondazione Querini Stampalia Onlus, 2001, pp. 3-33, in particolare p. 12.

¹²¹ Ne ho accennato nel capitolo precedente, in relazione al *Fac-simile* del Breviario Grimani.

¹²² Sottolineature e testo barrato sono nell'originale.

¹²³ *Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle arti in Venezia*, Venezia, F. Ongania successore Münster, 1876. Nel 1877 Ongania ne pubblicò una seconda edizione. Cfr. G. Nepi Scirà, *Storia della collezione dei disegni*, cit. pp. 16 e 22, nota 137.

¹²⁴ Le stampe ebbero probabilmente anche una circolazione autonoma, come fa pensare la presenza presso il Kunsthistorisches Institut di Firenze di almeno una di quelle fotografie, e cioè della J 9, Raffaele, *Pezzo d'un*

all'interno dell'interesse ormai diffuso verso il disegno, ma essa fu probabilmente sollecitata da una ragione contingente, e cioè la ricorrenza nel 1875 del quarto centenario della nascita di Michelangelo, celebrato in tutta Italia con molte manifestazioni. Ciò viene suggerito dalla grande evidenza grafica che il nome dell'artista assume nella titolazione della *Raccolta*, del tutto preminente rispetto a quello degli altri artisti menzionati, anche dello stesso Raffaello. Se si verifica però il contenuto della pubblicazione¹²⁵ risulta evidente che essa non si discosta nell'organizzazione da quelle dei fotografi sopra nominati, soprattutto di Carlo Naya, con la prevalenza quantitativa di disegni di Raffaello e una selezione tra i materiali degli altri artisti. Del Buonarroto vi si trovano solo due immagini sui dieci disegni esposti nella sala delle sedute, quantitativo che ampiamente smentisce quanto suggerito dal titolo¹²⁶.

Le immagini pubblicate portano tutte la firma di Jacobi; in tutte è specificato il procedimento usato per la stampa, chiamato alternativamente Heliotypia o Fotohialotypia¹²⁷, e hanno colorazioni diverse, dai grigi, ai marrone, ai rossi di varie tonalità e intensità, e dimensioni variabili tra loro fino ad un massimo di mm 224 per il lato maggiore.

Il nuovo procedimento di cui parla Jacobi è comunemente noto anche come Albertipia, Collografia, Autotipia, Eliotipia, Fotocoltopia¹²⁸ e, secondo le denominazioni poi accettate dal Congresso internazionale di Fotografia di Parigi del 1889, Coltopia, Fototipia e Fotocollografia¹²⁹, un procedimento di stampa planografico che sfrutta, in modo diverso, la medesima reazione chimica da cui fu sviluppato il procedimento al carbone: laddove la sostanza colloide è colpita dalla luce, e in rapporto ad essa direttamente proporzionale, diventa non solo solida e molto resistente, ma anche idrorepellente e invece affine agli inchiostri grassi, in modo tale che, con opportune metodiche, è possibile ottenerne una matrice da stampa¹³⁰. Come il carbone aveva il vantaggio di poter produrre

deposto di croce (inv. KHI 7157), GA 85 recto, fol. 32 del *Libretto degli schizzi, Copia dall'incisione di Andrea Mantegna con la Deposizione di Cristo*, mm 229x168, tracce di matita nera e stilo (?), penna, carta bianca.

¹²⁵ L'esemplare dell'opera cui faccio riferimento è conservato presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze, segnatura AI A IV 2, in due volumi. È mutilo delle immagini J 64 e J 65, ambedue riferite a Leonardo da Vinci: *Figura intera virile con doppie gambe e doppie braccia*. [...], GA 228, Leonardo da Vinci, *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*, mm 344x245, punta metallica, penna e inchiostro, tocchi di acquerello su carta bianca, e *Testa di Santa, che pare aver servito per qualche Sacra Famiglia*, GA 270, Cesare da Sesto, *Testa di sant'Anna*, mm 199x141, sanguigna su pergamena preparata arrossata.

¹²⁶ I disegni del Buonarroto presenti nella raccolta sono i seguenti: J 66, *Figura maschile in ischiene segnata anatomicamente, ed una gamba a parte*, XXIX.8, Michelangelo Buonarroto, [stesso titolo], e J 117, *Due mezze figure d'uomo viste di schiena*, GA 689, Copia da Michelangelo Buonarroto, *Due figure della "Battaglia di Cascina"*, mm 342x246, matita nera, acquerello bruno, carta preparata in avorio. Va precisato che dei dieci disegni presenti nella sala delle sedute con il nome di Michelangelo, ben quattro avevano un'attribuzione dubbia.

¹²⁷ Il termine Fotohialotypia deve intendersi equivalente a Fotovetrotipia, essendo la voce di origine greca "ialo" usata nei termini composti col valore di "vetro".

¹²⁸ Hermann Vogel nel suo manuale *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano, Fratelli Dumolard, 1876, nella breve sezione dedicata a questa tecnica di stampa (pp. 253-256), traduce in italiano il termine Albertype, usato soprattutto in Germania, con *Albertotipia*. Léon Vidal (1879) discute delle tante e diverse denominazioni assegnate a questo procedimento, optando alla fine per il termine di *phototypie*, che più di altri gli sembra corretto e praticabile. Cfr. L. Vidal, *Traité pratique de phototypie ou impression à l'encre grasse sur une couche de gélatine*, Paris, Gauthiers-Villars, Imprimeur-Libraire, 1879, pp. 20-25.

¹²⁹ A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 178. Data la varietà dei termini usati per denominare questo procedimento di stampa, e per non ingenerare dubbi, userò nel testo il termine coltopia, che è attualmente uno dei più usati in Italia.

¹³⁰ Anch'esso frutto del lavoro di numerosi studiosi, il procedimento coltopico, deriva, come quello al carbone, dagli studi sulla fotosensibilità dei colloidi avviati da Mungo Ponton, e proseguiti poi con William Henry Fox Talbot e Louis Alphonse Poitevin. Tra il 1855 e il 1862 Poitevin ottenne risultati di rilievo, ma gli esiti più importanti sul piano applicativo si devono a Jakub Husnik (1837-1916) e Joseph Albert (1825-1886), quest'ultimo fotografo di Monaco di Baviera, che nel 1868 misero a punto il procedimento cui Jacobi si riferisce. Proprio per questo motivo uno dei nomi con cui esso venne designato fu quello di *Albertype*. Jakub Husnik e Joseph Albert condussero le loro ricerche in modo indipendente l'uno dall'altro. Avendo il primo ottenuto qualche successo, nel 1868, Albert acquisì i diritti di sfruttamento del procedimento da lui messo a punto. Nel 1874 il fotografo perfezionò anche un metodo di stampa policroma basato sullo stesso principio. Come in altri procedimenti fotografici, anche per la coltopia furono predisposte numerose varianti, molte di esse brevettate, delle quali si trova traccia nei manuali. Cfr. *Rapport sur le prix fondé par M. le duc de Luynes*, in *Revue*

immagini di alta qualità, di varia colorazione, e virtualmente inalterabili. Sul carbone aveva però il vantaggio della meccanizzazione delle operazioni e delle alte tirature ottenibili, che consentivano una notevole riduzione dei costi unitari e una conseguente maggior diffusione¹³¹. Potendo inoltre utilizzare carta ordinaria¹³², ne risultava molto più agile la composizione e la stessa rilegatura dei testi: vantaggi questi, tutti estremamente significativi per l'industria editoriale, che si accrebbero ulteriormente, verso la fine degli anni '80, con la possibilità di comporre testo e immagini nella stessa pagina.

A quanto afferma Jacobi nella sua lettera, il procedimento collotipico era stato da poco introdotto a Venezia, ma sulle modalità in cui ciò avvenne non si hanno notizie¹³³. Nel 1877 Ferdinando Ongania affermava di esserne il responsabile ma, come ho detto in chiusura del precedente capitolo¹³⁴, alla metà degli anni '70 dell'Ottocento, vi erano almeno due studi in città in grado di praticarlo con successo: Jacobi stesso e il fotografo Giovanni Battista Brusa.

Brusa era in rapporti amichevoli con Luigi Borlinetto (1827-1904)¹³⁵ «Pioniere della fotografia in Italia e cultore profondo di essa in tutti i suoi aspetti teorici e pratici»¹³⁶, direttore dal 1882 del periodo *La Camera Oscura*, autore di scritti per il *Bollettino della Società Fotografica italiana*, corrispondente

photographique, t. IV (1859), p. 141; L. Vidal, *La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars, 1880; Id., *Traité pratique de phototypie ou Impression à l'encre grasse sur une couche de gélatine*, Paris, Gauthier-Villars, 1879; A. Gusmano, *Identificazione di stampe antiche e moderne*, Milano, Antonio Ghiorzo Editore, 1990; I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Bari, Laterza, 1993, p. 57; Centre for Fine Print Research, University of the West of England, Bristol, on line all'url:

<http://archivescfr.uwe.ac.uk/fmi/iwp/cgi?-db=collotype&-loadframes> (verifica in data 3.9.2014); D. Stulik, A. Kaplan, *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes. Collotype*, The Getty Conservation Institut, pp. 4-5, online all'url:

http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_collotype.pdf (verifica in data 3.9.2014). Léon Vidal (1879, p. 19), data il procedimento di Albert al 1869. Dice Stephen Horgan a proposito della collotipia: «It is a simple process, which has been successfully carried out by amateurs at photography, though it is so sensitive to fluctuations of temperature and humidity that it has been worked more easily in countries having more equable climate than that of some portions of the United States». Cfr. S.H. Horgan, *Horgan's half-tone and photomechanical processes*, Chicago, The Inland printer company, 1913, p. 41.

¹³¹ A partire dal 1877, il procedimento fu adottato anche dallo studio di Adolphe Braun, che già dal 1871, operava con la woodburytipa.

¹³² I manuali consultati consigliano l'uso di carta non incollata che in fase di stampa dava risultati migliori.

¹³³ È il caso di notare come nel suo manuale del 1879, Léon Vidal parli di un procedimento Jacobi di stampa collotipica (pp. 222-227) senza precisarne ulteriormente la paternità, ma il cui autore sembrerebbe non essere il nostro, ma potrebbe bensì identificarsi con C.H. Jacobi, di Berlino, che appare citato nel 1874 nel *Procès-verbal de la séance du 10 avril 1874* del *Bulletin de la Société Française de Photographie*, t. XX, n. 4, pp. 85-96, in particolare p. 88, a proposito di un metodo alla grafite (*plombagine*) per ottenere dei negativi orientati specularmente, necessari per questo processo di stampa. Si tratta probabilmente dello stesso Jacobi che risulta tra i premiati nel 1876 alla mostra della Société, alla quale dona alcuni esemplari fotografici. Cfr. *Récompenses décernées par le jury pour la XI^e Exposition de la Société Française de Photographie*, in *Ibid.*, t. XXII, n. 7, pp. 182-191, in particolare p. 189 e *Procès-verbal de la séance du 3 novembre 1876*, in *Ibid.*, t. II, n. 11 (1876), pp. 281-293, in particolare p. 283.

¹³⁴ Cfr. cap. 3, pp. 81-82.

¹³⁵ *Revue de la Quinzaine* in *Le Moniteur de la photographie*, 3^a serie, a. 17, n. 21 (1878), p. 164. Dice il periodico francese: «Nous avons eu l'avantage de voir à son passage à Paris où la distribution des récompenses l'avait attiré, M. l'ingénieur Brusa, dont les belles reproductions d'œuvres d'art ont été si fort remarquées dans la section photographique italienne. M. Brusa, qui pratique avec tant d'habileté et de succès l'impression aux encres grasses, nous a parlé des études auxquelles son ami, M. le docteur Borlinetto de Padoue, continue de se livrer, dans des termes qui nous permettent d'espérer que nous recevrons prochainement de ce côté quelque communication d'un vif intérêt pour nos lecteurs». Su Luigi Borlinetto cfr. P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia...*, cit., p. 88; A. Prandi, *Veneto*, in G. Bollati, H. Gernsheim, D. Palazzoli (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit. p. 123; I. Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza, 1986, pp. 10, 63 e 177; Id., *Sublime fotografia. Il Veneto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1992, pp. 8 e 14; P. Costantini, *Nuovi criteri di verità. Fotografia e scienze d'osservazione*, in S. Marinelli, G. Mazzariol, F. Mazzocca (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete, 1814-1866*, Milano, Electa, 1989, pp. 343-347; G. Vanzella, *Contributi per una storia della Fotografia a Padova*, in *Padova, I fotografi e la fotografia nell'Ottocento*, Campodarsego, Gruppo Carraro, 1997, pp. 23-36; A. Prandi, *Luigi Borlinetto «Fin dal 1844 io mi sono occupato della daguerrotipia e della fotografia...»*, in M.A. Chiari Moretto Weil, A. Gentili (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, p. 391-396.

¹³⁶ P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia...*, cit., p. 88.

di tre dei più prestigiosi periodici specializzati francesi, *La Lumière*, e poi il *Bulletin de la Société Française de Photographie* e il *Moniteur de la Photographie*, e presente a varie esposizioni nazionali e internazionali. Nel 1878 aveva pubblicato il testo *I moderni processi di stampa fotografica*¹³⁷ nel quale si soffermava anche sui processi agli inchiostri grassi, ed egli stesso aveva ottenuto nel 1874 un brevetto per questo procedimento¹³⁸. Tutto ciò induce ad ipotizzare che, nel caso di Brusa, il canale informativo possa identificarsi proprio nei rapporti con l'ingegnere-architetto padovano¹³⁹.

Ma in quello stesso torno d'anni anche Carlo Naya adottò la collotipia per le fotografie dei disegni dell'Accademia¹⁴⁰, come provano alcuni esemplari emersi durante la ricerca¹⁴¹ e come implicitamente segnalato nel catalogo pubblicato nel 1875¹⁴², nel quale la serie dedicata ai disegni è l'unica ad essere offerta come "edizione inalterabile" che ben può definire la nuova tecnica adottata. Tale specificazione venne omessa nelle successive edizioni del catalogo; ne conservò però la traccia, seppure di diverso valore semantico: questa collezione sarà infatti l'unica tra quelle predisposte dal fotografo ad apparirvi come *fac-simile*, evidenziando lo slittamento di significato che tale termine stava subendo, e forse anche il superamento dei problemi più importanti relativi alla conservabilità delle immagini.

Anche nel caso di Naya mancano informazioni sulle fonti informative relative all'uso di tale procedimento, se si escludono le notizie, in parte già citate, apparse sulla stampa di settore. Non va credo esclusa la possibilità che per questa raccolta egli si sia servito di uno stampatore specializzato, piuttosto che di strutture e "know-how" propri: questa infatti pare essere stata l'unica serie da lui pubblicata con questo procedimento.

Nonostante le lacune informative, le immagini che Jacobi si proponeva di realizzare erano certamente tra le prime a Venezia ottenute con questo procedimento che si rivelava molto utile per le alte tirature. Ciò appare sintomo sia della viva attenzione verso il disegno, sia di un momento di rilancio nell'editoria veneziana d'immagine - ormai soprattutto fotografica - che imponeva l'adozione di nuovi criteri produttivi. L'ingresso della collotipia a Venezia fu senza dubbio facilitato dalla relativa semplicità dei mezzi tecnici necessari, che non richiedevano investimenti cospicui, e le cui procedure, se non proprio agevoli, erano considerate abbastanza semplici. Ottenuta la matrice, la fase di stampa era inoltre molto simile alla litografica, che a Venezia era allora ben introdotta. Con un'espressione figurata potremmo dire che si ebbe un "matrimonio" (ma non contro natura)¹⁴³ tra la fotografia e la litografia, due tecniche fino ad allora antagoniste.

¹³⁷ L. Borlinetto, *I moderni processi di stampa fotografica*, Milano, O. Pettazzi, 1878. Borlinetto è anche autore di altri manuali: *Trattato generale di fotografia*, 1868 e *Fotografia alle polveri indelebili*, 1869. Tra gli altri si occupò molto anche del procedimento al carbone («alle polveri indelebili»).

¹³⁸ D. Stulik e A. Kaplan, *The Atlas...*, cit., p. 7. Tra le varianti di stampa collotipica che Léon Vidal descrive nel suo *Traité pratique*, vi è anche il metodo di Borlinetto (pp. 216-219).

¹³⁹ Lo stesso Brusa era in contatto con gli ambienti della Société Française de Photographie sul cui *Bulletin*, fin dal 1871, erano state date le prime notizie sui ritrovati di Albert, seguite due anni dopo da un ulteriore intervento e da una dimostrazione pratica del procedimento. I due testi sono però alquanto sintetici e insufficienti a fornire tutte le informazioni e a suggerire le accortezze operative necessarie. Cfr. D. van Monckhoven, *Le procédé dit «Lichtdruck» ou phototypie*, in *Bulletin de la Société Française de Photographie*, t. XVII (1871), n. 8, pp. 196-198 e T. Geymet, *Procédés de photolithographie et de phototypie*, in *Ibid.*, t. 19 (1873), n. 3, pp. 65-69. Mi pare interessante ricordare qui una pubblicazione di Brusa, perché connessa al tema di questo capitolo: *Raccolta di disegni originali dei più celebri artisti tratti dalla scelta collezione del senatore Giovanni Morelli in Milano*, facsimile eseguito in eliotipia da G. B. Brusa, Venezia, Gio. Batta Brusa, 1882.

¹⁴⁰ Credo ragionevole supporre che la richiesta che Naya avanzò nel 1875 alla Biblioteca Marciana per riprodurre il Breviario Grimani secondo «recenti procedimenti meccanici» possa sottintendere l'intenzione del fotografo di pubblicare le immagini con il nuovo procedimento. Cfr. capitolo 3.

¹⁴¹ Segnalo a titolo di esempio gli esemplari presenti al Kunsthistorisches Institut di Firenze: KHI n. 555 (N 20); KHI n. 24285 (N 123); KHI n. 8076 (N 132); KHI n. 807a (N 183); KHI n. 7287 (N 214) e tre album intitolati *Galerie de Venise. Dessins*, Institut National d'Histoire de l'Art di Parigi, segnatura Fol F 433 che contengono l'intera collezione delle 123 fotografie realizzata da Naya.

¹⁴² *Catalogue général des photographies éditées par Naya & Schoefft*, Venise, Imprimerie C. Naya, 1875.

¹⁴³ Mi riferisco all'espressione usata da André Gunther, in *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Hubert Damisch, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999, p. 193.

Mi soffermerò ora brevemente su alcuni aspetti del procedimento collotipico perché utili a contestualizzare quanto dirò più avanti.

La manualistica specifica¹⁴⁴ era concorde nel definirlo relativamente semplice¹⁴⁵. Nelle fasi di ripresa fotografica non differiva dalle usuali operazioni se non per la necessità di ottenere un negativo speculare, necessario per la produzione della matrice. La specularità poteva ottenersi sia in fase di ripresa, con l'aiuto di un prisma o di uno specchio, sia, nel caso di negativi preesistenti, in vari modi tra i quali i più diffusi sembrano essere stati il "trasporto" della pellicola di collodio impressionato su un nuovo supporto, oppure la banale realizzazione di un contronegativo che, pur diminuendo leggermente la qualità dell'immagine, era però un metodo sicuro, facilmente realizzabile e non pregiudicava l'originale che avrebbe potuto essere nuovamente usato per stampe tradizionali.

Ambedue i metodi di ripresa - con il prisma o con uno specchio - prevedevano però una dispersione luministica, e a detta dei manuali, le riprese dovevano essere protratte di circa un terzo rispetto al tempo abitualmente richiesto. Cosa voleva significare allora Carlo Jacobi quando nella sua richiesta alla Prefettura veneziana affermò - in modo inequivocabile - che con il suo nuovo metodo si rendevano «inutili le lunghe esposizioni, bastando pochi minuti a ritrarre gli oggetti»? Poteva davvero disporre di un metodo innovativo che abbreviava in modo importante le riprese? O l'espressione è da intendersi piuttosto come una forma di sottesa *captatio benevolentiae*? Allo stato attuale degli studi non è possibile fare delle ipotesi, ma il sarcasmo nella risposta di Giovanni Battista Cecchini è al riguardo significativo. Con il procedimento alla gelatina pubblicato in Gran Bretagna da Richard Leach Maddox (1816-1902) nel 1871 si riuscì ad ottenere maggiore velocità di ripresa, ma la sua diffusione ampia a livello produttivo richiese ancora alcuni anni, e a dare fiducia a quanto afferma Giovanni Jankovich nel suo *Trattato teorico e pratico* (1880), esso fu introdotto nel continente non prima del 1877¹⁴⁶, successivamente quindi all'epoca in cui Jacobi fece quelle affermazioni.

Un ulteriore aspetto va considerato, e cioè la ricezione visiva delle immagini collotipiche. Sul piano qualitativo, nel 1876 Hermann Vogel sostiene che quelle stampe «molto si avvicinano in bellezza alle copie fotografiche propriamente dette, ma ancora non le eguagliano»¹⁴⁷. Disconferma invece il giudizio di Léon Vidal (1879) e di G. Bonnet (1889) secondo i quali esse possono ben confrontarsi sul piano qualitativo con le normali stampe fotografiche. Ma, aggiunge Vidal, vi era in ogni caso la possibilità, con l'uso di pigmenti adatti e una calandratura superficiale, di farle assomigliare alle normali fotografie all'albumina, quasi a suggerire implicitamente che le collotipie non facevano ancora parte delle abitudini visive di un ampio pubblico, confermando così la sostanziale novità del

¹⁴⁴ Anche su questo procedimento i manuali dell'epoca sono parecchi. Mi sono riferita ai seguenti, che sono risultati i più esaurienti: L. Vidal, *Traité Pratique de Phototypie...*, cit.; Id., *La Photographie appliquée aux arts industriels...*, cit.; G. Bonnet, *Manuel de phototypie*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1889. Il procedimento viene spesso descritto, in modo sintetico, anche nei manuali di tecnica fotografica generale, come ad esempio in H.W. Vogel, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano, Fratelli Dumolard, 1876, pp. 253-256. Il manuale di Vogel uscì quello stesso anno anche in lingua francese, *La Photographie et la Chimie de la lumière*, Paris, Germer Baillièrre, 1876. Nonostante la recensione poco lusinghiera che ne fece l'organo di stampa della Société Française de Photographie, con una decisa accusa di campanilismo nazionalistico, il testo di Vogel vide una seconda edizione nel 1878 e una terza nel 1880. Cfr. la rubrica *Bibliographie*, in *Bulletin de la Société Française de Photographie*, t. XXII, n. 6, (1876), pp. 166-168.

¹⁴⁵ Vogel afferma che esso era comunque più complesso di una normale stampa fotografica. H. Vogel, *Gli effetti chimici della luce...*, cit., p. 256.

¹⁴⁶ G. Jankovich, *Trattato teorico e pratico del nuovo processo per negativi di ritratti e paesaggi alla gelatina-bromuro*, Milano, Oscar Pettazzi, 1880, pp. 168-169, citato in M.T. Contini, *Strumenti fotografici 1845-1950*, Roma, Nuova Editrice, 1990, p. 10.

¹⁴⁷ H. Vogel, *Gli effetti chimici della luce...*, cit., p. 255. Dice in particolare Vogel (p. 255-256): «Se si paragonano i risultati della stampa di Woodbury con quelli della fototipia, si rileva che la stampa a rilievo riproduce meglio le ombre e le parti nere dell'immagine, ma che le parti chiare (quelle bianche) appaiono facilmente poco nitide. D'altra parte però le stampe a rilievo appaiono molto più simili alla fotografia che le fototipie; queste hanno un tono che ricorda la litografia. Soltanto col rivestirle di lacca rassomigliano di più alla fotografia. Esattamente considerandoli però i saggi di ambedue questi processi rimangono alquanto indietro della ordinaria fotografia. Riguardo alla eguaglianza dei mezzi toni, alla bellezza della luce ed alla profondità delle ombre, questa rimane tuttora insuperata; ed in confronto della fototipia e della stampa Woodbury ha specialmente il vantaggio della facile esecuzione».

procedimento¹⁴⁸. Ma a di là del diverso giudizio sulla loro qualità, i tre autori sono concordi nel definire le immagini collotipiche particolarmente adatte alla riproduzione dei disegni, soprattutto grazie alla possibilità di imitare il loro aspetto cromatico molto meglio di quanto non facessero le normali stampe su carta albuminata. Dice Vogel:

Questo processo si presta assai bene a riprodurre disegni in matita ed in creta (carton), che vengono riprodotti con una fedeltà quasi al naturale. Albert ha riprodotto e pubblicato la favola di Schwind dei sette corvi e parecchi cartoni di Kaulbach col mezzo della stampa a luce. Così pure furono riprodotte colla fototopia da Obernetter le fotografie della sezione fotografica dello stato maggiore prussiano nella guerra francese. Anche le fotografie della esposizione universale di Vienna vendute nei negozi della esposizione che furono tenute da molti per fotografie ordinarie non erano che fototipie di Obernetter di Monaco, il quale con Albert fu assai benemerito nella applicazione di questo processo¹⁴⁹.

A questo riguardo, in contrapposizione alla “fedeltà quasi al naturale” richiamata da Vogel, è interessante ricordare un breve testo di August Schmarsow (1853-1936) in ordine alle difficoltà e ai rischi connessi allo studio delle opere d'arte quando svolto esclusivamente sulle fotografie, rischi che aumenterebbero nel caso dei disegni. Dice lo Schmarsow a proposito del *Libretto degli schizzi*:

Nessuna di queste riproduzioni, nemmeno le foto del Braun e del Perini, riesce a dare un'idea anche solo approssimativa dell'estrema finezza degli originali. I disegni, salvo poche eccezioni, sono eseguiti con tratti di penna molto fini su carta di buona grana antica. L'inchiostro è di un marrone chiaro, quasi biondo, che nella fotografia diventa inevitabilmente nero. Parti nelle quali il liquido è sparso sulla carta o dove la nitidezza originaria della linea è spezzata, nel processo chimico (della fotografia) divengono una completa caricatura. Ed è proprio lo studioso più scrupoloso, che lavora quotidianamente con le foto, ad essere così esposto alla peggiore contaminazione dell'immagine del ricordo, che aveva portato con sé da Venezia, dallo studio dei disegni originali, e che si era illuso di possedere come un bene inalienabile. Quanto maggiore è la precisione con la quale verifica ogni dubbio riguardo ai disegni, tanto più egli diventa accessibile a questi dubbi: giacché la tanto lodata fotografia fa apparire duri e maldestri anche i tratti più leggeri o dà agli schizzi leggeri un'apparenza timida e pedante. Se tuttavia, completamente scettici e pronti alla rassegnazione, ci si avvicina di nuovo ai disegni originali, si resta interdetti di fronte a un tale avvelenamento inconsapevole della memoria e si deve ammettere che un giudizio su tali fogli può essere espresso solo di fronte agli originali¹⁵⁰.

Poste queste necessarie premesse, passo ora ad analizzare le scelte operate dai vari fotografi cercando di metterne in luce le particolarità.

¹⁴⁸ L'opinione non del tutto favorevole di Vogel rispetto a Vidal e Bonnet potrebbe essere dovuta non solo alle preferenze personali dello studioso, ma anche ad un reale miglioramento qualitativo delle immagini ottenibili a seguito di una pratica più ampia e ad una conseguente migliore conoscenza del procedimento, oltre che alla diffusione di un'industria specifica per questo genere fotografico. Nel 1876, Hermann Vogel lo dice ancora poco diffuso, e la stessa cosa afferma Léon Vidal nella prefazione al suo manuale del 1879: «Si simple que soit cette méthode d'impression elle est, nous le constatons avec regret, très peu répandue encore, trop personnelle peut-être, et bien que le nombre de ses adeptes aille en s'accroissant d'une façon continue». L. Vidal, *Traité Pratique...*, cit., pp. XI-XII. Nel 1889 G. Bonnet (pp. 3-4) parla di «simplifications que l'expérience et la pratique y ont apportées». E continua: «Depuis ces dernières années, c'est-à-dire depuis environ cinq ans, la Phototypie a fait de tels progrès qu'il est impossible de prendre pour base les prix et les quantité de tirages qui existaient à cette époque. En effet, dans les commencements de l'exploitation, on ne faisait de tirages que sur les machines à bras [...] Aujourd'hui ces épreuves sont plus régulières et plus semblables entre elle». Un'ulteriore testimonianza ci è offerta nel 1888: «The use of photographic pictures for the printing-press, called phototypes [...] has made rapid progress, as our readers can see by a glance at the great illustrated papers. They can easily distinguish these pictures by a certain beautiful softness, as well as by noting that the surface looks like fine linen». G. van Muyden, *Recent Improvements in Photography*, in *The Connoisseur*, vol. 3, n. 1 (1888), pp. 28-34.

¹⁴⁹ H. Vogel, *Gli effetti chimici...*, cit., p. 255.

¹⁵⁰ A. Schmarsow, *Raphael's Skizzenbuch in Venedig*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, (1881) 1897, pp. 95-96, citato in S. Ferino Pagden, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano, Electa, 1984, p. 16 (in traduzione italiana).

I CATALOGHI DEI TRE FOTOGRAFI.

Il numero dei disegni riprodotti dai tre fotografi nelle tre campagne di riprese che ho ricordato è molto diverso tra loro, se consideriamo che sulle 395 voci presenti nel *Catalogo* di Selvatico, Perini ricavò 236 fotografie, Braun 323 e Naya solo 123. Come ho detto poi, il volume di Ongania ne pubblicò 120. Diversa sembra esserne anche la concezione di fondo.

IL *CATALOGUE DES DESSINS* DI ANTONIO PERINI¹⁵¹.

Nella predisposizione del suo *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci...* Perini si riferì molto strettamente al *Catalogo* di Selvatico, accogliendone l'organizzazione per scuole pittoriche, le titolazioni, e proponendo, accanto alla numerazione dei negativi, anche il riferimento alla cornice e al numero d'ordine con cui i disegni erano identificati nella sala delle sedute, collegando così direttamente le fotografie da lui realizzate al luogo espositivo¹⁵². Diversamente dal *Catalogo*, però, organizzato come guida museale, che segue ordinatamente i disegni delle varie cornici, dalla prima alla trentottesima, Perini pose in apertura l'ampia scelta dei disegni di Raffaello (115 fotografie), seguita poi da quelli dagli altri autori. Del *Catalogo* accolse anche le «Osservazioni», cioè le note critiche che il Marchese aveva apposto accanto a ciascun disegno. La stessa veste grafica della pubblicazione richiama da vicino quella adottata da Selvatico. Ne risultò una sorta di guida alternativa organizzata per scuole pittoriche e per autore, anziché legata al luogo fisico dell'esposizione.

I testi propongono - in traduzione francese - autori e titoli del *Catalogo*, comprese le «Observations»: ma con alcune interessanti e significative “semplificazioni” che si riconducono ad alcuni criteri evidenti:

- vengono eliminati i riferimenti bibliografici e a precedenti trasposizioni grafiche che in alcuni casi Selvatico aveva indicato;
- sono conservati invece i riferimenti ad opere di pittura dei quali il disegno sia ritenuto studio o copia;
- spesso, laddove Selvatico limita il proprio commento a qualche sintetica notazione sulla tecnica esecutiva, essa viene omessa;
- scompaiono del tutto le notazioni di attribuzione dubitativa e le indicazioni “maniera di”, e a tutti i disegni viene assegnata paternità certa;
- le notazioni non raramente negative con le quali Selvatico aveva commentato i disegni si riducono drasticamente, con la tendenza a scomparire del tutto, mentre vengono sistematicamente conservate tutte le osservazioni positive¹⁵³.

Ecco qualche esempio. Titoli, autori e «Osservazioni» sono citati dal *Catalogo* di Selvatico. Nella quarta colonna sono trascritte le «Observations» presenti nel catalogo di Perini.

P 198 VIII.4	Bernardino Luino <i>Una donna seduta e due angeli in alto che tengono una fettuccia.</i>	Disegno all'acquerello di egregio lavoro. - Rappresenta una delle figure dipinte dall'autore per la chiesa del Monastero Maggiore a Milano.	Dessin à l'aquarelle d'insigne travail représentant une des figures peintes par l'auteur pour l'église du monastère majeur à Milan.
-----------------	---	---	---

¹⁵¹ *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Léonard de Vinci, etc. etc. conservés à l'Académie de Beaux Arts à Venise et exécutés en photographie par Antoine Perini*, Venezia, Tip. Antonelli edit., 1865.

¹⁵² Alcuni dei riferimenti al *Catalogo* di Selvatico sono inesatti, ma ciò non pregiudica il riscontro dei soggetti: è errato nella numerazione il riferimento sequenziale ai soggetti da P 37 a P 43 relativi ai disegni della cornice XXV, non essendosi tenuto conto che il disegno XXV.13 è identificato con la voce «Nulla» e quindi non è stato riprodotto; il soggetto P 148 rimanda al disegno XIX.3 anziché al XIII.5; i soggetti P 205 e P 207 riguardano i disegni XI.12 e XI.10, e non viceversa; la fotografia P 210 riguarda un disegno della cornice IX e non XI; la P 222 riguarda il disegno XXII.16 e non XXII.12.

¹⁵³ In un caso tuttavia Perini tace un commento positivo, e cioè nel disegno P 133, GA 98, Perugino, *Due Angeli, uno in piedi l'altro inginocchiato* (notazioni materiali non note).

P 199 IX.3	Bernardino Luino <i>L'angelo scaccia Adamo ed Eva dal paradiso.</i>	Disegno macchiato all'acquerello; - i due nudini sono disegnati con rara squisitezza ed hanno una incantevole verità nel moto.	Dessin touché à l'aquarelle. - Les deux nus, dessinés à merveille ont beaucoup de vérité dans les mouvements.
P 159 III.9	Giorgio Barbarelli detto il Giorgione <i>Una donna presentata ad un cavaliere. - Mezze figure.</i>	Disegno a penna lumeggiato a biacca. Ricorda per così fatta maniera il segno dell'autore e i modi suoi del piegare e del vestire le figure, da scemare il dubbio insorto in alcuni sulla originalità sua.	Dessin à la plume, relevé de blanc.
P 185 V.5	Leonardo da Vinci <i>Molte armi antiche e del medio evo, e due cavalieri colle lance da torneo che combattono.</i>	Schizzi a penna preziosi per intelligenza e finezza. - In particolare i cavalli dei due combattenti sono schizzati col massimo brio. - Furono incisi nell'opera del Vallardi alle tav. 7 e 8.	Esquisses à la plume insignes par intelligence et finesse. - Les cheveux [sic] surtout sont esquissés avec beaucoup de vivacité.
P 226 XIX.3	Carlin Dolce ? <i>Santa Cecilia al cembalo e due angeli.</i>	Disegno a due matite rossa e nera. È diligente, ma privo di quella sicurezza che manifesta sempre l'originalità: lo credo una copia.	Dessin à deux crayon rouge et noir, très-soigné.
P 229 XX.2	A. Durerò <i>Madonna col divino Infante sulle ginocchia.</i>	Schizzo a penna, colla data 1514 e la sigla di Alberto Durerò. Sospetto sia una contraffazione, perché non vi scorgo la preziosa finezza del sommo autore.	Esquisse à la plume portant la date 1514 et les initiales de l'auteur.
P 225 XXI.6	Attribuito al B. Angelico <i>Una vacca con vitello lattante.</i>	Disegno finissimo e squisito, in cui si vede la scrupolosa diligenza dei quattrocentisti. Non saprei per altro attribuirlo all'immortale Fiesolano.	Dessin de grande finesse et de délicatesse.
P 168 XXXI.5	Attribuito a Michelangelo ? <i>Cristo in croce e s. Giovanni al piede.</i>	Disegno all'acquerello, di povero merito.	Dessin à l'aquarelle.
P 117 XXX.4	Figino Questa cornice contiene sette disegni del Figino cavati dal Giudizio finale e da altre composizioni di Michelangelo.	Disegni all'acquerello, ove manca fermezza, e quindi l'acconcia intelligenza dell'originale. - I più danno nel floscio e nel tondo.	A l'aquarelle.
P 170 XXXIII.6	Baccio Bandinelli <i>Questa cornice contiene otto, fra studii dal vero e da antiche statue, di questo scultore.</i>	Disegno a penna, ove le asprezze e le scorrezioni sono più appariscenti dei pochissimi pregi.	Dessin à la plume.
P 155 II.7	Il Pordenone ? <i>Presentazione al tempio.</i>	Disegno all'acquerello di molto effetto, ma scorrettissimo nel contorno.	Dessin à l'aquarelle de beaucoup d'effet.

Un discorso specifico va fatto a proposito dei disegni di Raffaello, sia perché in numero consistente rispetto all'insieme e, a significarne l'importanza, in posizione preminente nel *Catalogue*, sia perché le «Observations» rivelano molto più regolarmente e sistematicamente le caratteristiche sopra indicate. Perini elimina ogni riferimento a copie, derivazioni o imitazioni del fare pittorico di altri artisti. Ad esempio, agli "eccessi" del Perugino: il trito piegare (P 8), le affettazioni (P 17), la durezza e soverchia simmetria (P 21), ma anche i riferimenti alla di lui "maniera" (P 4 e P 10); al Pinturicchio: una probabile derivazione (P 3) e un'adesione allo stile del pittore (P 44); a Filippo Lippi, anche in questo caso per una possibile derivazione stilistica (P 84). Viene anche omesso il riferimento a Marcantonio Raimondi come attribuzione alternativa a proposito del disegno XXXV.11 (P 96). Si ritrova solo il nome di Signorelli in tre dei sei casi in cui Selvatico lo ricorda, per disegni indicati come probabili copie da opere del pittore nel Duomo di Orvieto (P 16, P 48 e P 69), mentre è omessa l'indicazione nei tre rimanenti (P 13, P 45 e P 70) forse in ragione delle espressioni non positive usate da Selvatico.

Anche in questo caso vengono eliminati i commenti più o meno negativi presenti nel *Catalogo*, mentre all'opposto sono precisamente mantenuti quelli positivi. Dei ben 40 casi relativi ai disegni del *Libretto degli schizzi* nei quali Selvatico rileva imperfezioni, scarsa accuratezza, o scarso o nullo valore artistico, o di cui mette in dubbio l'autenticità, solo 4 sono conservati da Perini, e questi presentano comunque qualche notazione lusinghiera (P 14, P 19, P 23 e P 37). Solo in un caso una nota positiva, peraltro di lieve portata, viene tralasciata (P 72). Ecco anche qui alcuni esempi che illustrano quanto ho cercato di esporre:

P 48 XXVI.5	<i>Figura d'uomo nudo in atto di suonare la tromba.</i>	Disegno distinto per giustezza di proporzioni - Pare da uno dei nudi di Luca Signorelli ad Orvieto.	Dessin très-distingué par la justesse des proportions. - Il semble tracé d'après Signorelli.
P 45 XXVI.2	<i>Figura nuda, di profilo, ed un piede in maggiori dimensioni pur di profilo.</i>	La figura pare tolta dal Signorelli. - Il piede è disegnato da maestro.	Le pied est dessiné par excellence.
P 44 XXVI.1	<i>Sant'Andrea apostolo, due terzi di figura.</i>	Disegno all'acquerello di somma perizia nella forma, in cui traspare alquanto lo stile del Pinturicchio.	Dessin à l'aquarelle de grande adresse dans la forme.
P 4 XXIII.4	<i>Studi di pieghe.</i>	Disegno da cui traspare quanto alto fosse il sapere del Sanzio nello immaginare e disporre i partiti delle drapperie. - La maniera è ancora tutta peruginesca.	Dessin qui révèle la vastité du talent de Sanzio dans l'invention et la disposition des plis des draperies.
P 8 XXIII.8	<i>Studio di S. Giovanni a pie' della Croce.</i>	Figura elegantissima ed espressiva, in cui la semplicità non è lesa se non forse da una soverchia imitazione del trito piegare del Perugino.	Figure très-élégante et de grande expression.
P 96 XXXV.11	<i>Studio della drapperia del s. Paolo nel quadro di santa Cecilia di Bologna.</i>	Disegno a penna finitissimo. Pare condotto da un incisore, e viene, non a torto, attribuito da alcuni a Marcantonio Raimondi. Vi sono molte differenze nel giro delle pieghe con l'originale pittura.	Dessin à la plume très-soigné. - Le tour des plis diffère quelque peu de la peinture originale.
P 46 XXVI.3	<i>Sansone od Ercole nell'atto di sbranare il leone.</i>	Molta energia nell'azione, ma non pari correzione nelle varie parti del nudo.	Il y a beaucoup d'énergie dans l'action.

P 2 XXIII.2	<i>Due figure, una di donna, l'altra di guerriero, veduti in ischiene.</i>	Disegno a penna, che dovette servire per la composizione d'una Strage degl'Innocenti. Cosa debole, che appena rivela essere del Sanzio; forse è opera giovanile.	Dessin à la plume qui, peut-être, a servi pour la composition du Massacre des Innocents. - C'est, peut-être, un ouvrage de la jeunesse de Sanzio.
P 56 XXVI.13	<i>Figura nuda colle braccia incrociate</i>	Contorno a penna, in cui appare un che di contorto non proprio del sommo Urbinate. Risponde al num. 3.	Contour à la plume.
P 62 XXVII.1	<i>Due puttini, uno seduto veduto in ischiene, l'altro in piedi veduto di faccia. Più una testa di putto, in maggior grandezza.</i>	Disegno di poco merito, solo il putto in piedi ha movenza pronta.	L'enfant debout est bien mu.
P 14 XXIII.14	<i>Una mano in grandezza di due terzi del vero.</i>	Molta intelligenza, ma non molta finezza.	Beaucoup d'intelligence, mais peu de finesse.
P 92 XXXV.8	<i>Studio di figura virile panneggiata.</i>	Disegno all'acquerello, assai debole.	Dessin à l'aquarelle.
P 32 XXV.8	<i>Giovane Donna, mezza figura.</i>	Disegno di scarso pregio.	--
P 22 XXIV.6	<i>Due Licorni, che paiono schizzati per qualche ornamento.</i>	Disegno di poca rilevanza.	--
P 41 XXV.18	<i>Sgorbi condotti da mano imperita.</i>	--	--

L'attenzione speciale che Perini riserva a Raffaello e al *Libretto degli schizzi* viene confermata anche da un altro dato. Perini non si limita a fotografare i fogli esposti, ma vi aggiunge altri quindici soggetti tratti dai disegni conservati in biblioteca, con l'evidente intenzione di predisporre la completa riproduzione del taccuino¹⁵⁴.

Un ulteriore dato mi pare interessante rilevare. I fogli del *Libretto* sono disegnati nelle due facce, e grazie a delle cornici incardinate su un lato, erano visibili in ambo i lati. In alcune delle facce, sono tracciati dei segni sommari che Selvatico evidentemente non considerava disegni in senso compiuto e che identificò con un laconico «Nulla»¹⁵⁵. Queste voci vengono ignorate anche da Perini: ad eccezione di un caso, e cioè del disegno presente nel foglio 41 recto del *Libretto* (P 68, GA 31A recto) che è complementare a quello presente nel foglio contiguo¹⁵⁶. Si tratta della raffigurazione di una galea che occupa due facciate: in una vi è la parte principale dell'imbarcazione, l'altra - quella di cui sto parlando - mostra solo la parte terminale della vela. In questo modo Perini ricostituiva virtualmente l'unità della raffigurazione che Selvatico aveva invece trascurato: *Un navire e La pointe de la Voile du*

¹⁵⁴ In realtà manca in Perini il disegno GA 70 recto, fol. 34 del *Libretto degli schizzi*, che non risulta presente in catalogo: *Tre studi di braccio e di spalla destra*, mm 230x167, matita nera, penna, acquerellature marronine, ripassi a penna e acquerello (?), carta bianca, mentre è presente il verso del foglio.

¹⁵⁵ Si tratta dei seguenti, tutti parte del *Libretto degli schizzi* (le dimensioni sono per tutti mm 232x168); GA 22 verso, *Scarabocchio di testa giovanile*, fol. 55, penna, carta bianca; GA 24 verso, *Schizzo architettonico*, fol. 56, penna, carta bianca; GA 51 verso, *Schizzo ornamentale e studio d'un braccio*, fol. 11, tracce di stilo, penna; GA 83 verso, *Schizzo di mani che reggono un libro*, fol. 30, matita rossa. E inoltre: GA 207, Scuola di Raffaello (copia da), *Particolari dalle grottesche delle Logge*, mm 190x270, penna, inchiostro bruno acquerellato, carta bianca, oltre al disegno XXVII.26, che non è stato possibile identificare. Le voci del Catalogo di Selvatico relative a Raffaello sono quindi 103, ma solo 97 di esse si possono definire "utili".

¹⁵⁶ GA 31A recto, *Continuazione dello studio di una galea iniziato sul foglio precedente*, fol. 41, mm 231x164, tracce di matita nera, penna, acquerellature marroni, carta bianca.

Navire susd. (P 67 e P 68)¹⁵⁷. Ciò evidenzia un'attenzione filologica da parte del fotografo non solo per aver accolto in catalogo l'intero disegno e non la sola sua parte principale, ma soprattutto per averne fotografato le due parti separate, proprio come nell'oggetto originale, laddove avrebbe, con semplicità, potuto riprodurlo unitariamente in un solo negativo (o stampare un unico positivo), ottenendone per di più un'immagine di maggior gradevolezza.

Se la fisionomia del nucleo raffaellesco è chiaramente percepibile, più complessa è la situazione per le altre fotografie. Qui Perini operò delle scelte, tralasciando alcuni disegni, o fotografandoli cumulativamente per l'intera cornice¹⁵⁸, e riproducendone altri in dettaglio. Per questa sezione della sua campagna fotografica, il *Catalogo* del 1854 pare non essere stato il riferimento esclusivo. Lo si può velocemente riscontrare valutando il "peso" relativo che le singole scuole pittoriche assumono nell'insieme (schema C.2). Accertata in ambedue i casi l'indubbia preminenza della scuola romana, giustificata dall'alto numero di disegni di Raffaello che vi erano compresi, seguita dalla scuola lombarda grazie alla presenza significativa di Leonardo da Vinci, l'ordine di importanza per quelle che seguono è in parte diverso: e tale discordanza è più evidente se si analizza la situazione dei singoli autori (schema C.1).

Perini non si limitò a fotografare i disegni che nel *Catalogo* risultavano tra i migliori (quelli contrassegnati con una stelletta), ma seguì un criterio più libero, solo parzialmente intuibile senza uno studio approfondito della situazione. Ecco ancora qualche esempio¹⁵⁹.

Fotografò tutti i disegni esposti assegnati alla scuola umbra, senza tralasciarne alcuno, e lo stesso fece per Giulio Romano, con le sei fotografie esposte, si può supporre in ragione del loro legame ideale con Raffaello. Degli autori di scuola fiamminga e tedesca si occupò di Albrecht Dürer, Heinrich Aldegrever, Barthel Beham e Peter Paul Rubens. Tralasciò invece Frans Sneyders, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Mair, Martin Schaffner e Michael Wohlgemuth, ma fotografò invece un "Ignoto di scuola tedesca" con una *Deposizione di croce a mezze figure* (P 236 - XXXVIII.2) descritto da Selvatico come «Disegno macchiato all'acquerello, di molto spirito, ma barocco».

Se l'alta qualità dell'opera può giustificare la scelta del disegno assegnato a Rubens (P 228 - XX.1) *Un Satiro pone un amorino a cavalcione di un capro* definito «Finissimo disegno a penna, condotto con mirabile magistero e scioltezza»¹⁶⁰, meno immediata appare la ragione per cui egli fotografò un disegno a nome Dürer (P 229 - XX.2), *Madonna col divino infante sulle ginocchia*, che Selvatico sospettava essere una contraffazione, non scorgendovi la «preziosa finitezza del sommo autore».

Similmente: se può essere comprensibile che tra gli autori di scuola veneta egli abbia tralasciato il disegno di Tiepolo (III.1), considerata la debole fortuna critica di cui l'artista godeva a quell'epoca, meno chiara è la ragione per cui non abbia accettato il Giovanni Bellini, *Testa di giovanetto*, definito da Selvatico come «Disegno all'acquerello di squisito lavoro, lusingato a biacca, originalissimo» (III.7)¹⁶¹.

Il criterio che ha guidato la scelta tra i disegni di Tintoretto - tre sui cinque esposti - parrebbe essere il loro legame con opere molto famose dell'autore piuttosto che giudizi di merito sulla qualità del lavoro. Troviamo infatti che *Un Doge e la Dogaressa in ginocchio e il Salvatore nell'alto* (P 152 - I.8)¹⁶², «Pare sia lo studio di uno dei dipinti del Tintoretto per le stanze dei Procuratori di s. Marco»; il *Cristo crocifisso fra i ladroni con Maria svenuta ai piedi della croce* (P 151 - I.1) «Pare sia uno degli studii del gran quadro della Crocifissione nella Scuola di s. Rocco»; e infine, lo *Schizzo del quadro il*

¹⁵⁷ Nel *Catalogue* di Perini, questa fotografia è elencata subito dopo quella di cui costituisce il completamento, secondo la logica lettura dell'immagine e non secondo la sequenza presente nel Catalogo di Selvatico.

¹⁵⁸ È questo il caso delle fotografie P 64, che riproduce due disegni del *Libretto*, presenti nella cornice XXVII; P 117, che riproduce i 7 disegni di Giovanni Ambrogio Figino presenti nella cornice XXX; P 149 per i 14 disegni assegnati ad Annibale, Agostino e Ludovico Carracci della cornice XII e P 170, relativa agli 8 disegni di Baccio Bandinelli della cornice XXXIII.

¹⁵⁹ Mi riferisco ad autori e scuole come indicati nel 1854 e non alle più aggiornate attribuzioni e classificazioni proposte negli attuali cataloghi delle Gallerie dell'Accademia.

¹⁶⁰ GA 517, Stefano Della Bella, *Scena di satiri, fanciullo e una capra*, mm 94x140, penna, inchiostro nero, carta bianca.

¹⁶¹ GA 114, Lorenzo Lotto, *Testa di giovane donna con collana*, mm 211x138, punta d'argento e biacca su carta preparata in azzurrino.

¹⁶² GA 111, Jacopo Negretti (Palma il Giovane), *Cristo in gloria benedicente il doge Renier Zen*, mm 205x202, penna, inchiostro e acquerello bruno, biacca, carta bianca.

Miracolo di s. Marco esistente in quest'Accademia (P 153 - III.10), nel quale «si ravvisano molte differenze di concetto coll'originale».

Ancora un esempio in relazione a Mantegna di cui erano esposti quattro disegni, tre dei quali con attribuzione dubbia. Di essi Perini accetta *L'Apostolo s. Pietro* (P 158 - III.8)¹⁶³, di attribuzione certa, che Selvatico definisce di «rara bellezza ed originalissimo» e di maniera «correttissima» seppure «crudetta», ma ne sceglie anche un altro che il marchese sospettava essere una contraffazione e cioè il *Cristo morto in braccio alla Vergine* (P 157 - III.6)¹⁶⁴. Quest'ultimo pare essere stato uno tra i più apprezzati a giudicare dal fatto che anche gli altri fotografi lo riprodussero (e già Giuseppe Bossi lo aveva fatto incidere¹⁶⁵), in ragione forse dell'ampia diffusione nel nord Italia di quel soggetto e di quell'iconografia, ma la cui vera fortuna critica pare collocarsi a non prima degli anni '80 dell'Ottocento¹⁶⁶. Non è da escludersi che un discorso analogo valga anche per la *Madonna col divino infante sulle ginocchia*, del Dürer, che prima ho citato. Lo stesso succede con l'*Ermafrodito* (P 233 - XX.4)¹⁶⁷ allora assegnato ad Aldegrever, che Mari Pietrogiovanna definisce «uno dei disegni più straordinari del gruppo dei fogli nordici delle collezioni dell'Accademia», ma la cui ricca bibliografia segnalata dalla studiosa è anch'essa relativamente tarda, e comincia ad infittirsi solo a partire dalla fine degli anni '80 dell'Ottocento¹⁶⁸.

È evidente da questi esempi che le sollecitazioni che influenzarono l'ordinamento della raccolta “non raffaellesca” di Perini provennero da fonti variegata, diverse dalle sole indicazioni e preferenze di Selvatico. È quindi plausibile che anche Perini, analogamente a quanto fece Braun qualche anno dopo (v. *infra*), abbia avuto il sostegno scientifico di uno studioso o di un cultore della materia il cui nome ci è ignoto (né è al momento ipotizzabile)¹⁶⁹ che ne orientò le scelte suggerendo quali dei disegni potevano essere utilmente riprodotti.

Due intenzioni mi sembrano comunque evidenti nell'organizzazione del *Catalogue*: da un lato la volontà di dargli una veste “scientifica”, se non erudita o troppo specialistica, dall'altro il desiderio di valorizzare la collezione predisposta (con attribuzioni importanti e la segnalazione di elevate qualità artistiche) per rendere le fotografie più attraenti agli occhi di possibili acquirenti. Sotto questa luce si può leggere anche l'omissione dei (non frequenti, per la verità) riferimenti ad incisioni preesistenti, in un periodo in cui le due tecniche di riproduzione ancora convivevano, sia nella produzione che tanto più nella fruizione.

IL CATALOGO DI ADOLPHE BRAUN¹⁷⁰.

Il catalogo predisposto da Braun dei disegni dell'Accademia comprende 323 tioli, un numero significativamente maggiore rispetto ai 236 di Perini, molto significativo anche se lo si raffronta con il numero limitato di riprese eseguite sui dipinti: solo sette, a conferma del suo particolare interesse per il disegno, almeno in quel periodo.

Braun pubblicò il suo catalogo nel giugno del 1868¹⁷¹, immediatamente dopo la conclusione delle riprese. Lo ordinò per scuole pittoriche e, al loro interno, per artista: ma semplificando, se così si può

¹⁶³ GA 162, Andrea Mantegna (?), *San Giovanni Evangelista*, mm 205x91, penna e inchiostro bruno su carta ingiallita.

¹⁶⁴ GA 115, Andrea Mantegna, *Compianto sul Cristo morto*, mm 127x98, penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita.

¹⁶⁵ G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini, *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, Milano, Electa, 1999, p. 30.

¹⁶⁶ Ibid., p. 30.

¹⁶⁷ GA 455, Jan Gossaert (Mabuse), *Apollo*, mm 305x179, pietra nera, penna e inchiostro bruno, traccia di punta metallica, su carta bianca.

¹⁶⁸ M. Pietrogiovanna, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni fiamminghi e olandesi*, Milano, Electa, 2010, pp. 18-19.

¹⁶⁹ Francesco Zanotto, con cui Perini collaborò in occasione della predisposizione del *Fac-simile* del Breviario Grimani, e che avrebbe potuto costituire un riferimento scientifico attendibile, era deceduto l'anno precedente. Zanotto aveva tra l'altro rieditato i rami già pubblicati nel 1829 da Luigi Celotti, in *Trenta disegni di Raffaello posseduti dalla I.R. Accademia di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, Nella tipografia Gaspari, 1844, 1860². Cfr. al riguardo il cap. 1.

¹⁷⁰ *Venise. Académie des Beaux-Arts. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun [...]* Mulhouse, Imprimerie de L.L. Bader, 1868.

¹⁷¹ L. Boyer, *La photographie de reproduction...*, cit., vol. 2, p. 115.

dire, in “scuole” regionali la classificazione datane da Selvatico. Riunì, ad esempio, nella scuola lombarda anche la scuola milanese e cremonese; le scuole fiorentina e toscana si ritrovano nell’unica voce *écoles florentine*, analogamente alle scuole veneta e veneziana che insieme compongono un’unica *écoles venitienne*. Così, Bernardino e Giulio Campi, ed Enea Salmeggia, sono compresi nell’*écoles lombarde* e non in una scuola cremonese, analogamente a Giovanni Ambrogio Figino che Selvatico aveva classificato parte della scuola milanese, mentre Filippo Lippi, Andrea del Sarto e Carlo Dolce fanno parte dell’*écoles florentine* e non della scuola toscana.

In altri casi però, l’innovazione è più spinta¹⁷², e Braun interviene sullo stesso ambiente culturale a cui riferire l’artista. Ad esempio, non considera la scuola umbra, e gli autori che vi afferiscono vengono accorpati in quella romana. Prevede poi un’*écoles napolitaine* - non presente in Selvatico - in cui è compreso il Cavalier d’Arpino e Desiderio da Settignano (scuola romana) oltre a nove disegni di autore ignoto.

A volte, nella classificazione degli autori per scuole, pare prendere a riferimento il loro luogo di nascita, come succede ad esempio con Denys Calvaert che troviamo nell’*écoles flamande*, e non nella bolognese; o con i tre Procaccini, che partecipano dell’*écoles bolonaise*, assieme a Francesco Galli Bibiena, contrariamente alla classificazione di Selvatico che aveva indicato questi artisti come rispettivamente appartenenti alle scuole lombarda e romana. Una situazione analoga si ha con Jacopo Ligozzi (scuola toscana in Selvatico) e Battista Franco (in Selvatico scuola romana), che Braun include ambedue nell’*écoles venitienne*, si può immaginare in ragione delle loro origini venete.

Viene allora alla mente Luigi Lanzi e la sua *Storia pittorica della Italia*, che per la prima volta aveva superato la tipologia storica vasariana ed aveva individuato delle scuole regionali su base geografica: concetto che Selvatico aveva criticato in quanto non adatto alla reale comprensione dei fenomeni artistici e allo studio dei singoli autori. Parrebbe quindi che il catalogo organizzato da Adolphe Braun confermi il giudizio sopra riportato di Gaetano Milanese sull’attardarsi dei francesi su concetti e visioni della storia artistica oramai superati.

Ma vi sono altri casi in cui ciò non succede, e nei quali Braun sembra fare proprio il pensiero del Marchese il quale, a sua volta, sembra contraddirlo. Include ad esempio Vincenzo Foppa nella *écoles venitienne* (lombarda in Selvatico), forse in ragione degli influssi che sul pittore aveva avuto Giovanni Bellini; lo stesso fa con Jacopo Ligozzi, che Selvatico aveva incluso nella scuola toscana, pur indicando in nota la non adeguatezza di tale classificazione, considerati i debiti stilistici del pittore verso Paolo Veronese.

Nei casi di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze la diversità dei riferimenti concettuali tra i due cataloghi è molto palese. È noto che i due pittori operarono in collaborazione tra loro, e che Vasari scrisse che «si come gl’animi loro erano d’uno istesso volere, così le mani ancora esprimevano il medesimo sapere»¹⁷³, ma se Selvatico aveva riunito ambedue gli artisti nella scuola romana, Braun separò la coppia: trasferì Maturino nell’*écoles florentine*, ma non agì di conseguenza con Polidoro che anziché migrare, come ci si potrebbe aspettare, nell’*écoles lombarde* rimase invece nella scuola romana.

Quanto alle paternità dei disegni, anche Braun come Perini ignorò i dubbi attributivi segnalati da Selvatico, ad eccezione di alcuni soggetti di Michelangelo, Raffaello e Dürer per i quali troviamo correttamente l’indicazione “attribué à” e perfino un “d’après” e un “de son école” per due disegni, di Raffaello e Leonardo, che Perini invece aveva assegnato senza specificazione alcuna ai due artisti.

Al di là della diversa visione della storia artistica che si intravede dietro le discrepanze che ho segnalato, appare chiara la volontà di Braun di documentare la collezione accademica in modo ampio e sistematico. Di molti autori vengono riprodotte tutte le opere esposte, come succede ad esempio con Bernardino Campi, Cesare da Sesto, Parmigianino, Federico Barocci, Barthel Beham, e altri. Diversamente da Perini, evita poi le riprese cumulative delle cornici, e fotografa sempre i disegni singolarmente. In altri casi invece le scelte sono analoghe, come succede, ad esempio, con i disegni di Leonardo (da B 37 a B 58).

¹⁷² La portata delle innovazioni di Braun può essere misurata sul piano quantitativo considerando che su 107 voci-autore presenti nel *Catalogo* di Selvatico, Braun innova in ben 44 casi.

¹⁷³ G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani da Cimabue insino a’ tempi nostri*, Firenze, Giunti, 1568², ed. consultata, Torriana, Orsa Maggiore Editrice, 1991, *Vita di Polidoro da Caravaggio e Maturino Fiorentino pittori*, pp. 747-752; la citazione è a p. 748.

Infine, non è da escludere che Braun abbia riprodotto anche alcuni dei disegni tra quelli conservati in biblioteca. Lo fa pensare l'intricata situazione che coinvolge Albrecht Altdorfer e Heinrich Aldegrever. Di quest'ultimo, Braun elenca ben nove soggetti (da B 293 a B 301) a fronte di un solo disegno segnalato da Selvatico (B 293 - XX.4), l'*Ermafrodito*, soggetto molto noto e tutt'oggi considerato tra i migliori dell'autore¹⁷⁴. All'opposto tralascia del tutto le opere di Altdorfer di cui erano invece esposti ben sei disegni, risultando così l'artista unico ad essere "dimenticato" da Braun. Dalla verifica dei soggetti, appare però che i titoli assegnati da Selvatico all'artista "assente" sono invece presenti sotto il nome di Aldegrever. Questo complicato intreccio fa pensare che Braun abbia modificato l'attribuzione di almeno sei dei disegni; i due rimanenti (B 294 e B 296), dei quali non vi è riscontro, potrebbero riguardare disegni conservati in biblioteca.

Diverso è invece l'atteggiamento di Braun rispetto a Raffaello, di cui riproduce un numero significativamente inferiore di disegni (da B 84 a B 153) sia rispetto a Perini, che al numero totale di quelli esposti.

La complessa situazione del catalogo di Adolphe Braun sottintende una conoscenza non superficiale della raccolta accademica, e una chiara idea dei fatti artistici, condivisibile o meno che essa sia. Nell'organizzazione delle proprie campagne fotografiche, Braun si serviva infatti dei suggerimenti e dell'aiuto di Paul de Saint Victor (1827-1881), letterato, studioso e critico d'arte allora molto noto - di cui ho prima citato un breve passo - che consigliava le opere da riprodurre, prendeva i necessari contatti preliminari e rivedeva poi i cataloghi da pubblicare¹⁷⁵: una pratica che la ditta probabilmente proseguì nei decenni seguenti, dopo la morte del Saint-Victor. Ed è qui d'obbligo ricordare che lo stesso Adolfo Venturi, nel 1887, scrisse una breve premessa al catalogo delle fotografie pubblicato quell'anno dalla ditta francese¹⁷⁶: un altro segnale di come alcuni storici dell'arte - forse più di quanto ci sia noto - collaborarono attivamente con i fotografi nella definizione delle molte campagne fotografiche condotte nella seconda metà dell'Ottocento.

Dopo questo del 1868, la ditta Braun pubblicò altri cataloghi, questa volta dedicati all'intera collezione aziendale di negativi. In essi figurano elencati anche i disegni dell'Accademia veneziana, una serie che rimase costante nel tempo senza variazioni. Vi si rilevano però delle particolarità cui vale la pena accennare.

Il catalogo del 1868 era caratterizzato da descrizioni estremamente sintetiche, fino al limite del generico e non raramente insufficienti a identificare i soggetti. Se ne ha un esempio con quelli descritti semplicemente come *Croquis*¹⁷⁷ senza ulteriori specificazioni, oppure *Esquisse* (B 187) e altri analoghi. Nel 1887 tutte le descrizioni vengono meglio precisate. Ad esempio, la voce *Costume* (B 280) diventa *Un homme debout dans le costume du temps*; i due *Croquis* di Palma il Giovane (B 264 e B 265) diventano rispettivamente *Quatre figures montant sur des rochers* e *Homme nu, soutenant un second homme nu*; l'*Enfant* del Guercino (B 159) diventa *Étude d'enfant, nu, assis et étude de tête d'enfant*; e via dicendo. Nel catalogo del 1896 la descrizione dei soggetti viene confermata, ma l'intera pubblicazione assume un'organizzazione diversa: laddove nel 1887 le immagini disponibili erano raggruppate in alcune grosse partizioni tipologiche - pittura, disegno e incisione, collezioni di opere scelte, ecc. - qui sono organizzate per singoli autori, senza raggruppamenti tra generi, e con brevi notazioni relative alla scuola pittorica di appartenenza che stavolta è a carattere nazionale e non più

¹⁷⁴ Cfr. nota 167 e M. Pietrogiovanna, *Gallerie dell'Accademia. Disegni fiamminghi e olandesi*, Milano, Electa, 2010, p. 18.

¹⁷⁵ Cfr. soprattutto N. Rosenblum, *Adolphe Braun revisited...*, cit.; Id., *Art in the Age of Mechanical Reproduction*, cit. Cfr. anche D. Peters, *Reproduced Art...*, cit., p. 52.

¹⁷⁶ Ad. Braun & C.ie, *Catalogue général des photographies inaltérable au charbon et héliogravures faites d'après les originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des principaux Musées d'Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Mulhouse, Imprimerie Brustlein et C.ie, 1887. In premessa, il catalogo ripropone l'introduzione che Paul de Saint Victor aveva predisposto per l'edizione 1880 del catalogo generale della ditta dove viene tra l'altro ricordata la figura di Adolphe Braun scomparso nel dicembre del 1877 e la sua opera meritoria condotta in favore dell'arte.

¹⁷⁷ Nel catalogo del 1868 troviamo ben tredici voci identificate semplicemente con il termine *Croquis*, senza maggiori specificazioni rispetto al soggetto, né indicazioni descrittive del disegno. Sono le seguenti: B 15, Michelangelo Buonarroti; B 25, Filippo Lippi; B 37, Leonardo da Vinci (*Différents croquis*); B 62, Federico Barocci; B 158, Guercino; B 194, Giulio Cesare Procaccini (*Différents croquis*); B 202, Elisabetta Sirani; B 257, Battista Franco; B 264 e B 265, Palma il Giovane; B 273, Tintoretto; B 279, Tiziano; B 317, Albrecht Dürer.

regionale (scuola tedesca, inglese, spagnola, italiana, e così via). L'ampia mole di materiali fino ad allora accumulata, relativa ad opere presenti in tutta Europa, consentiva ormai alla ditta Braun di porsi come grande enciclopedia visiva, "museo" virtuale sovranazionale e sede ideale del sapere artistico, ben espressi - mi pare - nelle due pubblicazioni del 1887 e 1896.

Un'ultima notazione va fatta rispetto ai cataloghi dei disegni di Braun.

Diversamente dagli altri fotografi qui citati, accanto ad ognuno dei titoli disponibili, esso precisa il prezzo della fotografia: che non è uguale in tutti i casi ma varia considerevolmente. Nel 1868 ad esempio, si passa dai 2 Frs. di alcune ai 7 Frs. di altre. Verificando la ragione di tale diversità, appare evidente che il prezzo è in diretto rapporto con le dimensioni del disegno: le fotografie dei disegni più piccoli costavano molto meno di quelle dei disegni più grandi. Ad esempio: se la fotografia della *Pietà* di Mantegna (B 263, mm 127x98)¹⁷⁸ si poteva acquistare per 2 Frs., la *Prédication de saint Jean* di Giulio Campi (B 218, mm. 355x520)¹⁷⁹, costava 7 Frs. I disegni del *Libretto degli schizzi* costavano ognuno Frs. 2,5 per una dimensione media di mm. 230x170.

Il criterio di formazione del prezzo si basava cioè su scagioni dimensionali legati ai formati del negativo. Ad esempio: per la fascia di costo dei 2 Frs. la dimensione massima parrebbe essere contenuta entro i 210 mm per il lato maggiore, mentre per la fascia di costo dei 7 Frs. la dimensione massima sembra essere almeno superiore ai 530 mm¹⁸⁰.

Ciò fa supporre che Braun realizzasse fotografie che rispettavano il più possibile la dimensione degli originali. E in effetti, ad esempio, *Le Christ en croix. Saint Jean* attribuito a Michelangelo (B 19)¹⁸¹ ha dimensioni reali (mm 422x278) molto vicine a quelle della fotografia (mm 430x283 ca.); lo stesso è per il *Projet d'autel* (B 281)¹⁸² assegnato a Desiderio da Settignano (mm 414x270) le cui dimensioni vengono sostanzialmente anch'esse rispettate (mm 409x261).

Un criterio in parte diverso è invece presente nei cataloghi successivi. Non considerando un aumento generalizzato del prezzo per parecchie - ma non per tutte - le fotografie, al punto 5 delle *Notes des éditeurs* in premessa all'edizione del 1896, è precisato che «la grandeur des reproductions varie suivant l'importance ou la grandeur du dessin lui-même, et le prix sont de 2 à 12 fr.». Non più quindi esclusivamente l'oggettivo criterio dimensionale ma anche l'importanza dell'opera e forse anche quella del suo autore: segnali questi del mutamento delle modalità organizzative della ditta, ma anche sintomo di una più ampia fruizione di questi soggetti fotografici.

IL CATALOGO DI CARLO NAYA¹⁸³.

Il catalogo di Carlo Naya risulta alquanto più semplice all'analisi, anche per il numero di fotografie molto inferiore rispetto a quelli dei due fotografi citati in precedenza. Come per loro, anche per Naya il *Catalogo* di Selvatico fu di fondamentale riferimento: ne vengono rispettati la sequenza nell'elencazione, i soggetti dei disegni - anche qui in lingua francese - e vi appare una sintetica indicazione della tecnica usata¹⁸⁴. Il formato proposto per le stampe è uniforme, e riconducibile al 18x24, dato confermato anche dai cataloghi successivi¹⁸⁵.

Le scelte da lui compiute paiono orientate verso soggetti noti e probabilmente richiesti con frequenza, scelte che si potrebbero guardare alla luce del sintetico panorama che - una decina di anni dopo - Adolfo Venturi descrisse nella premessa al catalogo Braun del 1887:

Vi è tanto di inedito ancora, vi sono tanti capolavori in Italia, di cui non si hanno che fotografie caliginose! Vi sono volumi di fotografie da raccogliere de' quattrocentisti negletti fin qui. I

¹⁷⁸ GA 115, Andrea Mantegna, *Compianto sul Cristo morto*, mm 127x98, penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita.

¹⁷⁹ GA 201, Ottavio Semino, *Predica del Battista*, mm. 355x520, penna, pennello, tracce di matita, inchiostro bruno acquerellato, carta bianca.

¹⁸⁰ Un criterio analogo è alla base dei cataloghi dei disegni dell'Albertina, del Louvre e degli Uffizi.

¹⁸¹ GA 514, Copia da (?) Michelangelo Buonarroti, *Crocifissione*, mm 422x278, matita nera, inchiostro bruno acquerellato, carta bianca.

¹⁸² GA 194, Giovanni Angelo del Maino (bottega di), *Progetto per ancona lignea*, mm 414x270, penna, inchiostro marrone, pennello, acquerello marrone, carta bianca.

¹⁸³ *Catalogue des photographies éditées par Naya & Schoefft...*, cit.

¹⁸⁴ Rispetto al *Catalogo* di Selvatico, Naya aggiunge il luogo di nascita e le date di nascita e di morte accanto al nome dell'autore. Ciò non costituisce un riferimento sostitutivo rispetto all'indicazione della scuola pittorica di appartenenza ma semplice dato biografico, analogamente a quanto appare nelle altre serie elencate.

¹⁸⁵ Mi riferisco ai cataloghi generali pubblicati nel 1880, 1882, 1889 e 1893.

fotografi si rivolsero di preferenza all'arte del cinquecento, seguendo più che altro gli amori del pubblico¹⁸⁶.

Per Naya si nota che gli artisti rappresentati sono in numero molto inferiore che in Perini e in Braun, e gran parte delle fotografie sono concentrate in pochi nomi illustri. Più di metà dei soggetti riguarda il *Libretto degli schizzi*, 15 riguardano i disegni di Leonardo e 9 quelli di Michelangelo, e ancora Camillo Procaccini con 8 titoli e Guercino con 5. I rimanenti 21 titoli si distribuiscono in maniera molto parca tra altri 17 artisti: nulla più che una raccolta esemplificativa, ben diversa dalle altre esaminate, e che mal avrebbe potuto rispondere ad ampie necessità di ricerca.

Ho detto prima che il numero delle fotografie disponibili presso lo studio Naya rimase costante a lungo, almeno per un ventennio, e fu incrementato in modo significativo non prima della fine del secolo. Due nuovi titoli furono in realtà aggiunti prima di allora, e li troviamo elencati nei cataloghi del 1880 e del 1893. Si tratta rispettivamente del *Quintus Curtius, demi-figure - à la plume*, parte del *Libretto degli schizzi* (N 153)¹⁸⁷, e *Un prophète - mine de plomb* (N 167)¹⁸⁸, attribuito a Fra Bartolomeo.

Non è stato possibile determinare la ragione di queste due aggiunte successive, per le quali non sono emerse indicazioni utili. Se per il primo dei due disegni, riprodotto anche dagli altri fotografi, si potrebbe ipotizzare una banale e fortuita omissione poi corretta, non altrettanto si può fare per il secondo, reso disponibile solo a vent'anni dalle prime riprese: autonoma iniziativa dello studio o richiesta specifica da parte di qualche interessato per un negativo poi accolto in catalogo?

È tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo che il catalogo Naya ebbe un consistente incremento di soggetti. Presso l'archivio Turio Böhm è presente un inventario manoscritto, senza data, e da collocarsi tra fine Ottocento e il primo decennio del Novecento, nel quale il numero dei soggetti raddoppia (247)¹⁸⁹. Una quindicina in più sono i disegni di Raffaello, tre quelli di Leonardo; la scuola veneta vi è rappresentata praticamente al completo; molto arricchita la scelta relativa al Guercino e alle scuole bolognese, romana e fiorentina, e via dicendo. Soprattutto, ben 23 di quei titoli non erano compresi nel *Catalogo* di Selvatico, e si deve supporre derivino dalla nuova situazione espositiva venutasi a creare dall'inizio degli anni '80 dell'Ottocento, più ricca della precedente. Pur non essendo possibile il riscontro puntuale della nuova collezione di negativi, sembra chiaro che essa rifletta un diverso ambiente culturale e fotografico, difficile da delineare in assenza di dati precisi, ma al quale non deve essere estraneo l'arrivo sulla scena veneziana, a partire dagli anni '90 dell'Ottocento, di due dei più importanti studi fotografici italiani, gli Alinari di Firenze e Domenico Anderson di Roma, la cui ampia attività nel settore artistico certamente ebbe riflessi nell'ambito locale.

Ho detto prima che anche Naya per la riproduzione dei disegni - e solo per essi - lasciò il tradizionale procedimento all'albumina per adottare la collotipia, probabilmente a motivo del minor costo di stampa per le alte tirature, ma forse più per il consolidarsi nei fruitori della richiesta di immagini stabili e capaci, grazie al "colore", di imitare meglio gli originali, secondo la via aperta da Braun con le fotografie al carbone.

Nell'arco di un biennio, in Laguna si giocò allora una carta molto importante per la fotografia. All'epoca della sua richiesta all'Accademia di Belle Arti, nell'autunno del 1873, aveva Naya già una chiara idea del tipo di positivi che intendeva ottenere? Se così fosse, bisognerebbe allora ipotizzare che

¹⁸⁶ A. Venturi, *Prefazione*, in Ad. Braun & C^{ie}, *Catalogue Général des photographies...*, cit., p. XLI.

¹⁸⁷ GA 41 verso, *Libretto degli schizzi*, fol. 21, *Ritratto di Pietro d'Abono*, mm 231x164, penna e inchiostro marrone con ripassi a inchiostro nero.

¹⁸⁸ GA 175, Bartolomeo della Porta detto Fra Bartolomeo, *Santo con libro*, mm 197x141,5, matita nera, carta beige. Va notato che la sequenza numerica dei negativi in cui questa fotografia si inserisce è quella relativa a Raffaello e non a Fra Bartolomeo a cui il disegno era attribuito, per una ragione al momento non spiegabile. Per ambedue i disegni cfr. *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya* [...], Venise, Imprimerie Naya, 1880, p. 51, e *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya* [...], Venise, Imprimerie Naya, 1893, p. 54.

¹⁸⁹ Nel 1908 intervenne una trasformazione societaria dello studio fotografico che, a quanto appare dall'esame del documento, comportò una verifica dei negativi presenti. Va precisato che la sezione di questo registro riservata ai disegni elenca i soli numeri dei negativi e il nome degli artisti a cui si riferiscono, ma non i soggetti delle immagini. Tuttavia, l'ordine numerico corrisponde a quello dell'elenco attualmente in uso, e consente quindi il riscontro dei dati. In un elenco più recente sono presenti otto soggetti riferibili a disegni degli Uffizi, ma diversi da quelli un tempo presenti.

il procedimento della collotipia fosse già noto in città, o almeno al fotografo, e le affermazioni di Jacobi sulla novità del procedimento, e tanto più quelle di Ongania due anni dopo, dovrebbero essere ridimensionate. Oppure egli maturò la sua decisione nei mesi immediatamente seguenti, ma in tempo per la stampa del suo catalogo del 1875? Non aiutano a risolvere questo dubbio i negativi oggi conservati nell'archivio Turio Böhm, di epoca posteriore alla conduzione delle riprese, e apparentemente riprodotti da quelli originali quando le tecniche fotografiche e le abitudini di fruizione erano ormai molto diverse. Quelli esaminati sono tutti alla gelatina, e in essi non è rilevabile la specularità dell'immagine richiesta per la produzione della matrice collotipica, che avrebbe potuto fornire una risposta decisiva alla domanda. A giudicare dalle stampe positive della collezione Naya, presenti nel Fondo Filippi, anch'esse tutte alla gelatina, si può concludere che la collotipia venisse alla fine abbandonata, e che i negativi oggi esistenti riflettano proprio la nuova situazione¹⁹⁰. È tuttavia interessante notare come in quelle stampe, tutte virate per solfurazione, rimanga un ricordo delle intonazioni date da certi pigmenti e inchiostri nelle vecchie stampe collotipiche e al carbone: un chiaro segnale, mi pare, di un'abitudine visiva che si era ormai consolidata.

LA RACCOLTA DI 120 DISEGNI DI FERDINANDO ONGANIA.

La selezione stampata da Jacobi non si discosta nella concezione da quella di Naya: un numero limitato di autori (22), la preminenza evidente di alcuni di essi (ancora e soprattutto Raffaello con 75 titoli), Leonardo (15 titoli), Camillo Procaccini (6), e gli ulteriori 24 soggetti per rappresentare la produzione dei rimanenti 19 artisti. Rispetto a Naya però la scelta è in parte diversa.

Ho già ricordato la scarsa presenza nella *Raccolta* di immagini dei disegni di Michelangelo, solo 2 a fronte delle 9 di Naya e delle 6 di Perini. Mancano del tutto i Carracci, Andrea del Sarto, Tintoretto e altri, mentre troviamo Tiziano, l'*Ermafrodito* di Aldegrevier e Cesare da Sesto, che in Naya erano assenti; e perfino un Ignoto di scuola bolognese, considerato solo da Braun.

L'esemplare della pubblicazione esaminato si presenta come una bella edizione, seppure non pregiata, in cui i disegni si susseguono gradevolmente, alternando colori e immagini di soggetto diverso, senza un ordine percepibile, né nominativo né di scuola. Ha l'aspetto di un'opera rivolta ad un pubblico attento e colto, ma non necessariamente specialistico: in definitiva, un'opera di tipo divulgativo piuttosto che a carattere strettamente scientifico, come risposta all'interesse di un pubblico ormai allargato.

Dicevo all'inizio di questo capitolo che all'edizione di Jacobi-Ongania è legato il nome di Antonio Perini. Osservando le immagini della *Raccolta* infatti, è visibile, in alcune di esse, la firma del fotografo veneziano: non immediatamente percepibile, ritoccata (nascosta), a volte tagliata in orizzontale, ma comunque ben identificabile in almeno otto delle stampe¹⁹¹, a testimonianza del fatto che i negativi originali provengono dal suo studio fotografico.

È allora d'obbligo chiedersi quali altre fotografie della *Raccolta* - se altre ve ne furono - gli debbano essere attribuite, e quali fotografie invece furono effettivamente realizzate a seguito della richiesta avanzata da Carlo Jacobi alla Prefettura di Venezia. Si potrebbe anche supporre che tutte le stampe di Jacobi derivino direttamente dai negativi prodotti da Perini. Come ho detto nel capitolo precedente, una situazione analoga si ebbe nel 1880 con la pubblicazione da parte di Ongania di un'edizione del *Fac-simile del Breviario Grimani*: nulla di strano perciò che anche in questa occasione possa essere

¹⁹⁰ Le stampe positive dello studio Naya presenti nel fondo Tomaso Filippi, presso l'IRE di Venezia - www.tomasofilippi.it - (in catalogo come stampe su carta albuminata), sono identificate con i seguenti numero di inventario IRE: TFP_06235_1/1, N 237 (scheda 58674); TFP_06222_1/1, N 139 (scheda 58663); TFP_06223_1/1, N 140 (scheda 58664); TFP_06224_1/1, N 193 (scheda 58665); TFP_06225_1/1, N 240 (scheda 58666); TFP_06226_1/1, N 141 (scheda 58667); TFP_06227_1/1, N 142 (scheda 58668); TFP_06228_1/1, N 156 (scheda 58669); TFP_06229_1/1, N 129 (scheda 58670); TFP_06230_1/1, N 136 (scheda 58671); TFP_06231_1/1, N 148 (scheda 58672); TFP_06233_1/1, N 167 (scheda 58673); TFP_06235_1/1, N 237 (scheda 58674); TFP_06236_1/1, N 159 (scheda 58675); TFP_06237_1/1, N 194 (scheda 58676); TFP_06238_1/1, N 166 (scheda 58677); TFP_06239_1/1, N 183 (scheda 58678); TFP_06240_1/1, N 195 (scheda 58679); TFP_06242_1/1, N 78 (scheda 58681); TFP_06243_1/1, N 82 (scheda 58682); TFP_06186_1/1, N 202 (scheda 58685). Ad esse si aggiungono altre fotografie non presenti in catalogo: di Raffaello: N 105, N 149, N 169, N 192, N 242 e di Tiberio d'Assisi: N 201 e N 202. È inoltre presente la riproduzione di una delle tavole collotipiche di Jacobi corrispondente a N 242 - J 2, anch'essa su carta gelatinata.

¹⁹¹ A osservare attentamente le immagini si notano anche altre scritte non sempre chiaramente identificabili e collocabili, tutte ritoccate in modo da non essere immediatamente percepibili alla visione.

intervenuto un analogo accordo, e che il rapporto di Ongania con lo studio fotografico sia di più vecchia data rispetto a quella già verificata, e non con i suoi eredi ma con lui stesso. Una delle immagini pubblicate nella *Raccolta*, però, non risulta essere tra quelle realizzate dal fotografo, e cioè la *Fama* di Ignoto di scuola bolognese (J 82)¹⁹² che solo Adolphe Braun aveva fino ad allora fotografato. Bisogna quindi concludere che almeno in questo caso Jacobi abbia eseguito o fatto eseguire una ripresa specifica; per le altre, in cui il nome di Perini non compare, l'incognita permane.

Tra i materiali fotografici del fondo storico dell'Accademia di Belle arti non vi è traccia delle quattro campagne fotografiche di cui ho parlato. Vi sono però sette positivi che costituiscono un nucleo omogeneo nell'aspetto fisico, e si riferiscono tutte a disegni di Leonardo da Vinci.

Nel 1881, lo studio fotografico che era stato di Antonio Perini, e che ancora ne portava il nome, fu incaricato da Gustavo Frizzoni di eseguire con una certa urgenza alcune fotografie dei disegni di Leonardo «per completare un'opera che è in corso di pubblicazione». La breve comunicazione che Guglielmo Botti ne dette alla Presidenza accademica non fornisce maggiori informazioni, ma le ricerche condotte hanno consentito di verificare che l'anonimo autore in favore del quale Frizzoni interveniva è, con tutta probabilità, Jean Paul Richter e l'opera a cui egli si riferiva *The Literary Works of Leonardo da Vinci* pubblicata nel 1883¹⁹³. La pubblicazione, di alto valore scientifico, tanto da essere ancora oggi riferimento per gli studi su Leonardo, è generosamente illustrata con piccole immagini e disegni nel corpo del testo, ma soprattutto da 122 tavole in colotipia che riproducono disegni dell'artista presenti in varie raccolte europee. Sette di quelle tavole riguardano i disegni veneziani, gli stessi soggetti delle fotografie presenti oggi nel fondo storico dell'Accademia veneziana¹⁹⁴.

Le disposizioni regolamentari allora in vigore prescrivevano che di ogni fotografia realizzata nelle sale accademiche venissero rilasciate due copie, una delle quali da inviare a Roma, al Ministero dell'Istruzione Pubblica, e l'altra da conservarsi presso l'ente proprietario dell'opera. Quando l'operatore dello studio Perini realizzò quelle riprese, dovette quindi rilasciare due serie di stampe positive, una delle quali è da identificarsi con le fotografie che ho citato.

¹⁹² GA 523, Giulio Pippi (Giulio Romano), *Vittoria alata*, mm 104x120, penna, inchiostro bruno acquerellato, carta bruno chiaro.

¹⁹³ J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the Original Manuscripts*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883, 2 voll.

¹⁹⁴ Trascrivo di seguito i dati inventariali delle fotografie e l'indicazione delle tavole del volume del Richter in cui sono pubblicate. Va tenuto presente che al momento dell'invio in stampa dell'inventario non era stato identificato né l'autore delle fotografie, né l'occasione delle riprese. I dati che riassumo devono quindi tenere conto di quanto successivamente emerso e specificato in questo testo: l'autore delle fotografie deve intendersi come lo "Stabilimento fotografico di Antonio Perini" e la loro data 1881. I numeri indicati tra parentesi tonde nel titolo si riferiscono al numero di inventario delle Gallerie dell'Accademia, corrispondente a quello che qui ho indicato con la sigla GA.

Inv. 116, Anonimo, *Leonardo da Vinci, Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 228)*, albumina/ carta, mm 383x292 / 230x170, XIX sec. terzo quarto (vol. 1, tav. XVIII);

inv. 117, Anonimo, *Leonardo da Vinci, Veduta prospettica di una chiesa o Progetto di una chiesa, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 238 verso)*, albumina/ carta, mm 383x293 / 235x172, XIX sec. terzo quarto (vol. 2, tav. XCIV);

inv. 118, Anonimo, *Leonardo da Vinci, Busto d'uomo visto di profilo con schema per le misure della testa umana. Studio di cavallo e cavalieri, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 236 recto)*, parte superiore, albumina/ carta, mm 198x234 / 292x363, XIX sec. terzo quarto (vol. 1, tav. IX);

inv. 119, Anonimo, *Realizzazione anonima di disegno leonardesco, Ultima cena, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 254)*, albumina/ carta, mm 192x290 / 290x363, XIX sec. terzo quarto (vol. 1, tav. XLVI);

inv. 120, Anonimo, *Leonardo da Vinci, Mischia tra combattenti a cavallo e studi di pedoni o studio di movimenti umani, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 215 recto)*, albumina/ carta, mm 179x174 / 311x221, XIX sec. terzo quarto (vol. 1, tav. LIV);

inv. 121, Anonimo, *Leonardo da Vinci, Due mischie fra cavalieri e pedoni, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 215 A)*, albumina/ carta, mm 156x171 / 221x311, XIX sec. terzo quarto, 121 (vol. 1, tav. LV);

inv. 122, Anonimo, *Leonardo da Vinci, Mischia tra cavalieri e pedoni, un ponte, due figure isolate o Lotta per lo stendardo presso il ponte e due fanti, disegno, Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 216)*, albumina/ carta, mm 162x172 / 311x221, XIX sec. terzo quarto, 122 (vol. 1, tav. LIII).

Gli esemplari sono stampe su carta albuminata, non virate, e in stato di conservazione alquanto alterato, tanto da sembrare, ad un primo esame visivo, più precoci di quanto in realtà non siano. Le loro dimensioni, se confrontate con quelle delle tavole pubblicate dal Richter, sostengono l'identificazione che propongo. Ambedue i gruppi - fotografie e tavole del testo - sono inoltre stampate con i margini vivi e ripropongono le stesse irregolarità e le piccole lacerazioni dei bordi dei fogli originali. Una delle immagini in particolare è molto indicativa, la tavola IX del primo volume, che riproduce il disegno oggi identificato come *Busto d'uomo visto di profilo con schema per le misure della testa umana. Studio di cavallo e cavaliere* (GA 236 recto). Sia la fotografia che la tavola del Richter non mostrano il disegno nella sua interezza, ma solo la sua parte superiore, tralasciando invece la parte inferiore evidentemente meno significativa ai fini del lavoro dello studioso. Il legame esistente tra queste fotografie, il testo del Richter e l'incarico che fu affidato allo studio Perini nel 1881 trova infine piena giustificazione anche nei rapporti di amicizia e collaborazione professionale esistenti tra Giovanni Morelli, Gustavo Frizzoni e il Richter stesso¹⁹⁵.

Vi sarebbe allora un ulteriore indizio a sostegno dell'ipotesi che la *Raccolta* pubblicata da Ongania nel 1876 sia frutto, in parte consistente, delle riprese realizzate da Perini. Due delle sette fotografie citate facevano parte della serie originaria del 1864; i loro negativi avrebbero quindi dovuto già essere disponibili, senza la necessità di ripetere le riprese. Inoltre: queste stesse due fotografie sono presenti nella *Raccolta* di Ferdinando Ongania¹⁹⁶. Tali elementi fanno sorgere l'ipotesi che i due negativi, un tempo presenti nello studio di Perini, non lo fossero più nel 1881, probabilmente perché ceduti ad Ongania per la sua pubblicazione.

Ma a complicare la questione vi è anche un'affermazione di Gustavo Uzielli presente nel suo testo già citato su Leonardo da Vinci. Nel trattare dei disegni, Uzielli indica il nome degli studi fotografici presso i quali è possibile reperirne le fotografie. Per Venezia cita solamente la *Raccolta* di Ongania e Perini, i soli, secondo l'autore, a disporre di una collezione di immagini ricca. Non vi appare invece né Naya, né soprattutto Braun che pure l'autore conosceva bene e che citò nel testo in relazione a varie collezioni europee¹⁹⁷. Queste indicazioni possono forse essere motivate da una non perfetta conoscenza delle collezioni fotografiche allora effettivamente presenti in loco, ma certo, relativamente a Perini, meriterebbero il beneficio di una verifica.

IN CONCLUSIONE.

La vicenda delle campagne fotografiche condotte sui disegni dell'Accademia di Belle Arti mette in campo aspetti ricchi di stimoli e intersezioni di vario tipo: scientifici, tecnici, sociali. Alcuni di essi ho cercato di delineare, altri emergerebbero con un livello ulteriore di approfondimento.

Le scelte compiute dai fotografi furono almeno in parte differenti: volta ad una documentazione tendenzialmente sistematica dei disegni esposti quella di Adolphe Braun; antologiche quelle di Naya e Jacobi-Ongania; partecipe delle due tipologie quella di Perini.

Nel complesso di questa vicenda, Antonio Perini occupa ancora una volta il ruolo di pioniere, mentre Naya sembra essersi adeguato alle nuove esistenze di mercato solo quando esse furono sufficientemente ferme e solide da garantire buoni frutti al suo impegno professionale. Adolphe Braun si inserì in modo diverso nella situazione veneziana, come un imprenditore dagli ampi orizzonti ideali e produttivi, espressione di un'operatività non ristretta entro confini esclusivamente nazionali né tantomeno locali, ma già "globalizzata" e tesa alla comprensione di nuove possibili necessità nell'ambito dell'immagine, caratteristiche che ne fecero uno degli studi fotografici più noti e più apprezzati in assoluto.

¹⁹⁵ Il legame di amicizia e collaborazione professionale esistente tra Morelli, Frizzoni e Richter è testimoniato in vari scritti. Qui cito solo quelli che sono stati particolarmente utili alla mia ricerca: G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del Convegno Internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1993; G. Bora (a cura di), *Mo. Giovanni Morelli Collezionista di disegni...*; G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, prima edizione italiana, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897, soprattutto il profilo biografico di Morelli redatto da Gustavo Frizzoni, e il proemio al testo dello stesso Morelli.

¹⁹⁶ Devo precisare che nell'esemplare della *Raccolta di 120 principali disegni* che ho esaminato, manca la tavola n. 64, corrispondente ad una delle due fotografie in questione. Nell'altro collotipo, il n. 105, non è rilevabile la firma di Perini.

¹⁹⁷ G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo...*, cit., p. 261.

Se il percorso stabilito da Selvatico fu la traccia che tutti seguirono, esso non costituì l'esclusivo orizzonte culturale di riferimento. L'iniziativa di Perini, in particolare, avviata nel 1864, va messa in relazione sia con il "Raphael project" del principe consorte inglese, che stimolò molto l'interesse verso l'artista e verso il disegno, sia con la pubblicazione nel 1863 del primo resoconto di quel lavoro.

La notorietà dei disegni appartenenti al *Libretto degli schizzi*, largamente responsabile nell'Ottocento della notorietà dell'intera collezione accademica, era iniziata con Giuseppe Bossi («Parmi seguir l'autore ne' suoi studi»¹⁹⁸, aveva scritto nel suo diario), ed era poi proseguita con la pubblicazione nel 1829 da parte di Luigi Celotti di 30 incisioni, riedite poi nel 1844 e nel 1860 a cura di Francesco Zanotto, a dimostrazione dell'interesse suscitato da quelle immagini. Gli studi sul pittore¹⁹⁹, e la grande impresa britannica, avevano naturalmente contribuito ad accrescerne l'interesse, che fu di lunga durata, nonostante i dubbi di Giovanni Morelli e almeno fino a quando nel 1903 Charles Loeser non dichiarò perentoriamente il *Libretto* non solo non autografo, ma addirittura un falso²⁰⁰.

Accanto al fervore attorno a Raffaello, si colloca anche il crescente interesse dei *connoisseurs* per il disegno, visto come strumento per penetrare nell'intimità della creazione artistica e strumento irrinunciabile per un corretto approfondimento degli studi storici e critici. All'interno di questo movimento ideale, la fotografia ebbe un ruolo da protagonista, con tutti i vantaggi e i pericoli che ciò comportava.

Il risveglio dell'interesse per il disegno coincise con un'importante svolta tecnica in ambito fotografico - lo sviluppo dei procedimenti al bicromato - che consentì di ottenere fotografie stabili e molto somiglianti agli originali, grazie alle varie pigmentazioni che potevano essere usate, che superavano il rigido monocromatismo della fotografia ai sali d'argento e consentivano per la prima volta di introdurre in ambito fotografico non più solo l'idea, ma anche la materia del colore. Soprattutto in questo genere di soggetti, il concetto di "fac-simile" acquistò una valenza diversa da quella che solo pochi anni prima era presente nel *Breviario Grimani* di Antonio Perini. Per la prima volta si poteva parlare con maggiore legittimità di "riproduzione" tanta era la somiglianza che le stampe al carbone riuscivano a restituire. La sottile illusione di ricreazione del mondo e di annullamento del tempo sottesa alla fotografia trovava nuova concretezza proprio quando applicata al disegno, in un incontro a metà strada tra il colore e il monocromo.

Come l'interesse per il disegno contribuì in modo significativo a vivacizzare la produzione fotografica, credo non sia azzardato affermare che - all'opposto - le fotografie al carbone contribuirono, proprio grazie al loro aspetto fisico e alla loro somiglianza con gli originali, a sostenere e stimolare l'interesse di un ampio pubblico per i disegni originali dei grandi maestri del passato.

Su un piano solo in parte simile, si colloca la collotipia, tesa piuttosto verso un diverso orizzonte culturale, quello della fruizione su ampia scala delle immagini della storia artistica, e della

¹⁹⁸ Per un esauriente resoconto sulla storia e la fortuna critica del *Libretto degli schizzi* cfr. S. Ferino Pagden, *Disegni umbri*, Milano, Electa, 1984, in particolare pp. 13-31. La citazione è a p. 15.

¹⁹⁹ Dai primi decenni dell'Ottocento, alcune pubblicazioni avevano portato nuovi elementi per lo studio della figura di Raffaello: L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino, per Vincenzo Guerrini, 1822, sulla famiglia Santi e sul padre di Raffaello (ma anche su Timoteo Viti); Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Impr. de Rignoux, 1824, trad. it. di Francesco Longhena, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, Milano, per Francesco Sonzogno q.m G.B., 1829; ne tratta brevemente anche C.F. von Rumohr, nelle *Italienische Forschungen*, Berlin und Stettin, in der Nicolaischen Buchhandlung, vol. III, 1831, p. 38; J.D. Passavant, *Rafael von Urbino...*, cit.; J.A. Crowe & G.B. Cavalcaselle, *Raphael, his Life and Works*, London, John Murray, 1882-1885, 2 voll., per i disegni in particolare cap. II. Dice Sylvia Ferino Pagden che proprio grazie ai disegni Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe ricostruirono una biografia molto articolata dello sviluppo artistico del pittore. Cfr. S. Ferino Pagden, *Disegni umbri*, cit., p. 17.

²⁰⁰ C. Loeser, *Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, in *Rassegna d'arte*, III (1903), n. 12, pp. 177-184. Ecco quanto scrive lo studioso a proposito del libretto di Raffaello (p. 177): «Questa raccolta tenuta una volta in così alta stima s'è sempre sminuita nella considerazione degli intelligenti; ed il Senatore Morelli fra tutte queste foglie [sic] rivendicava a Raffaello soltanto il N. 16, recto e verso, e giudicava gli altri essere della mano del Pinturicchio. Io confesso che non posso non vedere anche in questi disegni prescelti dal Morelli una estrema incertezza di visione d'artista, una mano a cui fa difetto anche la prima disciplina. Ma oltre a questo, ritengo che non solo quei disegni che furono distinti dal Morelli, ma anche tutti gli altri che vengono ora ascritti al Pinturicchio, ora ad Antonio da Viterbo, ora non so a chi, ritengo adunque che tutti questi schizzi costituenti nel loro insieme il libro, senza eccezione, non sieno se non una falsificazione del settecento».

conoscenza visiva disponibile per tutti, grazie alle grandi tirature che potevano essere realizzate. Dice Bonnet:

nous ne sommes plus à l'époque où une épreuve phototypique était une curiosité photographique. Il ne s'agit pas d'obtenir une épreuve, il faut en obtenir autant qu'on en désirera, et cela dans le temps le plus court possible.

E più oltre:

Avec la Photographie, il est presque impossible, pour ne pas dire tout à fait, d'illustrer un Ouvrage; on ne peut, dans un livre même de luxe, introduire une feuille de carton, pour y coller une épreuve photographique. La Phototypie, si on ne la tire pas dans le corps du texte, ce qui s'est déjà fait, permet de placer dans un Ouvrage autant de vues ou de reproductions que l'on veut, sans nuire à l'élégance du volume. Elle donnera un résultat aussi exact que la Photographie, ayant de plus des marges, et un aspect beaucoup plus artistique que cette dernière²⁰¹.

Naturalmente l'affermazione di Bonnet esagera una situazione di difficoltà che venne in realtà molto frequentemente superata, ma certo la nuova tecnica di stampa consentiva un approccio del tutto diverso all'editoria d'immagine.

Dice Ando Gilardi che «il processo [collo tipico] diede per qualche tempo l'illusione a migliaia di fotografi in Italia, e ad un numero difficilmente calcolabile nel mondo, di trasformarsi in piccoli editori delle proprie riprese»²⁰². E probabilmente ciò accadde anche a Venezia.

²⁰¹ G. Bonnet, *Manuel de Phototypie...*, cit., pp. V-VI e 4-5.

²⁰² A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 178.

5.

COPISTI, PITTORI E FOTOGRAFI SULLA SCENA DELLA RIPRODUZIONE ARTISTICA. EXCURSUS ATTRAVERSO SESSANT'ANNI DI USI, CONSUETUDINI, NORMATIVE E TUTELA. (docc. A.32 - A.72)

Prima di affrontare la corposa mole di documenti riportati nell'Appendice B, dedicati alle campagne fotografiche condotte a Venezia sulle opere d'arte a partire dal 1867, ho creduto opportuno soffermarmi su alcune questioni importanti che costituiscono lo sfondo sul quale quei documenti devono essere letti e interpretati, e cioè il ruolo dell'Accademia di Belle Arti di Venezia nell'ambito della tutela dei beni artistici, e la regolamentazione e gestione del lavoro dei fotografi all'interno dei luoghi d'arte, in cui l'Ente ebbe un ruolo molto importante, non solo in relazione alle attività che si svolgevano nelle proprie Gallerie, ma anche altrove in città¹, fino a che disposizioni a livello centrale non regolamentarono la materia diversamente, per l'intero territorio nazionale. Data la loro importanza, ho ritenuto che anche queste ultime meritassero attenzione, perché - necessariamente - incisero in modo determinante sull'operatività dei fotografi attivi nel settore.

Sono raccolti in questo capitolo una serie di situazioni, di "casi", e di spunti di riflessione di varia provenienza, apparentemente slegati tra loro ma uniti da un unico contesto di riferimento. Alcuni afferiscono all'universo della tutela e conservazione delle opere d'arte; altri illustrano aspetti dell'attività in cui era impegnata l'Accademia di Belle Arti; altri ancora sono volti a comparare le esigenze operative dei fotografi in relazione alle analoghe esigenze dei pittori copisti, per meglio evidenziarne le relazioni. All'interno di questo caleidoscopico teatro fatto di norme e comportamenti, si situano più specificamente le disposizioni dettate per regolamentare la riproduzione fotografica delle opere d'arte.

Al loro arrivo sulla scena cittadina della riproduzione artistica, i fotografi si inserirono infatti in sistema di rapporti sociali, burocratici e politici fatto di normative, ma anche di consuetudini operative, amministrative e gestionali con i quali dovettero confrontarsi. Prima in sede locale, e poi a livello centrale, si sentì la necessità di disciplinare il loro lavoro in modo da conciliarlo con la normale fruizione delle sale espositive e con le esigenze di salvaguardia delle opere.

Col tempo, l'importanza e la frequenza assunte dalle attività di ripresa, lo stesso enorme sviluppo conosciuto dal mezzo fotografico, stimolarono in sede centrale ipotesi operative, gestionali e ideali diverse, non più motivate da sole ragioni di tutela, ma inserite nell'ambito del lungo e faticoso cammino di riorganizzazione del sistema nazionale dei beni culturali, che intervennero in modo deciso, e non sempre tranquillo, sulla stessa operatività dei fotografi. Ciò che nel tempo pare maturare anche nell'ambito della riproduzione fotografica delle opere d'arte è cioè una diversa percezione della questione fotografia, inerente all'essenza stessa e alle potenzialità del *medium*.

L'arco cronologico incluso in questo capitolo è di circa un sessantennio, dalla metà degli anni '50 dell'Ottocento fino al 1913, anno in cui fu emanato l'ultimo regolamento sulla riproduzione fotografica delle opere d'arte tra quelli considerati: un lungo *excursus* che necessariamente riflette il variare della situazione tecnico-produttiva in ambito fotografico e l'evoluzione dell'ambito culturale.

Seguendo sempre un percorso cronologico, e rimanendo ai fatti testimoniati dai documenti reperiti, mi pare utile partire dallo scenario d'inizio, dalla Venezia di età austriaca, illustrando la normativa sui beni culturali allora vigente, e il ruolo che in essa ebbe l'Accademia di Belle Arti.

PRIMO SCENARIO. LA TUTELA DEI MONUMENTI NEL VENETO NEGLI ANNI '50 DELL'OTTOCENTO.

La normativa sulla tutela dei beni artistici e storici della monarchia austriaca, vigente negli anni '50 dell'Ottocento, risaliva sostanzialmente a due Sovrane Risoluzioni, del 19 agosto e 23 dicembre 1818, dirette a vietare l'esportazione delle opere d'arte e di altre rarità di importanza nazionale². Le

¹ Come mostrerò nel prossimo capitolo, la competenza che l'Accademia di Belle Arti ebbe nel concedere ai pittori e ai fotografi di operare in città, cambiò nel tempo. Inizialmente essa coinvolgeva anche il Palazzo Ducale e le chiese della città, successivamente fu limitata alle sole Gallerie.

² Cfr. R. Dalla Negra, *L'eredità pre-unitaria: gli organismi di "vigilanza" dalla Restaurazione ai Governi Provvisori (1815-1859)*, in M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni. Parte prima. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Firenze e Pistoia, 1987. pp. 11-18. L'art. 1 definiva il campo di applicazione della disposizione: «Resta d'ora in avanti proibita in tutta l'estensione della Monarchia l'estrazione all'Estero di

Accademie di Belle Arti e le Direzioni delle biblioteche venivano coinvolte con un ruolo consultivo nell'applicazione della norma, essendo loro demandata l'identificazione dell'applicabilità della legge nei casi specifici. Dal 1818 era anche operante a Venezia una *Commissione per la Conservazione e la custodia degli oggetti d'arte preziosi esistenti nelle chiese e in edifici pubblici*, istituto importante anche se con meri compiti consultivi e di catalogazione, che era competente in modo particolare sugli oggetti mobili³.

Nell'ottobre del 1850 fu emanato un decreto che metteva mano al riordino del sistema dei beni culturali. Toglieva all'Accademia di Belle Arti di Vienna il ruolo consultivo in tema di pubblici monumenti che - analogamente a Venezia - essa aveva svolto fino ad allora⁴, conservandole il solo ruolo didattico, e istituendo contemporaneamente la *Commissione centrale per la scoperta e conservazione dei monumenti edilizj*⁵, afferente al Ministero del Commercio, dell'Industria e delle Pubbliche costruzioni, le cui competenze vennero determinate con un apposito Regolamento approvato in data 24 giugno 1853⁶. Quelle disposizioni prevedevano anche l'istituzione di una rete di conservatori corrispondenti locali il cui compito era di vigilare sul patrimonio monumentale della monarchia, raccogliendo notizie storiche utili alla esatta conoscenza e tutela dei beni⁷, redigendo degli inventari, e promuovendo tutte le iniziative atte alla loro conservazione e valorizzazione.

Nel maggio del 1856, la Commissione centrale emanò alcune disposizioni che stabilivano «l'ingerenza che dovranno avere le ii. rr. Accademie di Belle Arti di Venezia e Milano nella investigazione e conservazione dei medesimi [monumenti]». A seguito di tali disposizioni, le due Accademie vennero

quadri, statue, antichità, collezioni di monete ed incisioni, manoscritti rari, codici o prime edizioni in generale di quegli oggetti d'arte, e di letteratura che contribuiscono al decoro ed all'ornamento dello Stato» l'assenza dei quali avrebbe lasciato «un vuoto nella massa dei capi d'arte dello stesso genere esistenti nella Monarchia, a cui difficilmente si potrebbe riparare». Cfr. *Notificazione* N. 3926, 1819 Gov., ASVe, Luogotenenza delle Province venete, serie Atti (1862-1866), b. 1669, fasc. 64. 16/29. Una panoramica sulla complessità e varietà delle situazioni legislative relative ai beni artistici negli stati preunitari è reperibile in *Leggi, Decreti, Ordinanze e provvedimenti generali emanati dai Cessati Governi d'Italia per la Conservazione dei Monumenti e le esportazioni delle opere d'arte*, Roma 1881, di cui fu promotore Giuseppe Fiorelli, testo ripubblicato da Andrea Emiliani in *Leggi, Bandi e provvedimenti per la tutela dei Beni Artistici e Culturali negli antichi Stati Italiani 1571-1860*, Bologna, Alfa, 1978, 1996². Secondo Dalla Negra (p. 3), e per ammissione dello stesso Fiorelli, si tratta però di una raccolta lacunosa.

³ R. Dalla Negra, *L'eredità pre-unitaria...*, cit., p. 13.

⁴ *Decreto n. 426 del 17 ottobre 1850, del Ministro del culto e dell'istruzione, con cui in seguito alla sovrana Risoluzione dell'8 ottobre 1850 si ordina, che l'i.r. Accademia delle belle arti in Vienna abbia a cessare d'essere Autorità e Società per le belle arti; che debba organizzarsi di nuovo soltanto come Scuola superiore di belle arti e che quindi si desista dalla prescrizione seguita finora di chiedere il parere di questo Istituto in oggetti di belle arti e di pubblici monumenti*, pubblicato in tedesco il 31 dicembre 1850, in *Bollettino delle Leggi e degli Atti Ufficiali per le Province Venete* - Anno 1850, parte prima, fasc., CLXIII, Venezia, dall'i.r.Priv. Stab. di Giuseppe Antonelli, [1850-1851], p. 1834.

⁵ È stato fatto notare come la Commissione centrale soddisfacesse anche ad obiettivi di carattere politico atti a valorizzare le diverse identità nazionali, pur all'interno di un sistema normativo unitario. La Commissione fu apprezzata anche da osservatori stranieri che vi riconobbero «carattere originale e la qualità elevatissima delle sue pubblicazioni». Cfr. A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini, 2013, p. 232-233.

⁶ R. Dalla Negra, *L'eredità pre-unitaria...*, cit., p. 15-16. Sull'attività conoscitiva della Commissione centrale cfr. anche *Atti dell'I.R. Istituto Veneto di Scienze, lettere ed arti*, tomo II, serie III, Venezia, Antonelli, 1856-57, pp. 324-328.

⁷ Nella formulazione in cui vengono espressi i compiti dei conservatori corrispondenti, traspare una concezione di bene culturale lungimirante, non limitata alle sole emergenze architettoniche. L'art. 5 della *Sfera d'efficienza dei conservatori per la scoperta e conservazione dei monumenti edilizj*, li chiama ad intervenire «Anche nel caso in cui ad opere edilizie ed a pietre memorative di poca esteriore apparenza connettansi tradizioni popolari e vi si riferiscano iscrizioni, lavori di plastica o di altra natura, la di cui conservazione appaja necessaria nell'interesse dell'arte e dell'investigazione storica». Cfr. AABAVe, Atti compresi nel titolare, b. 172, fasc. «Posizione relativa alla conservazione dei Monumenti delle Province Venete ed alla proposta Valentini», 1863-1865. Il compito dei conservatori era alquanto gravoso, anche in considerazione della gratuità del servizio svolto, ed era fortemente intriso di motivazioni etiche. All'art. 4 della *Sfera d'efficienza* si legge: «La sua attività ed i suoi sforzi devono tendere a far sì che l'amore per la conservazione di quei tesori dell'antichità venga costantemente suscitato e mantenuto vivo in tutta l'estensione del suo distretto, mediante l'istruzione e specialmente col propagare la conoscenza del loro valore storico od artistico».

chiamate a predisporre «un Regolamento organico il quale valga a conciliare possibilmente le Ordinanze già emanate colla nuova ingerenza che verrebbero ad assumere la [sic] Accademie»⁸.

L'Accademia di Belle Arti di Venezia si costituì quindi in «Comitato centrale delle Provincie Venete per la conservazione e scoprimento dei monumenti artistici ed archeologici», e nominò tra i propri soci d'onore e d'arte una *Commissione Conservatrice dei Monumenti delle Provincie Venete*⁹ che intendeva porsi come organo di coordinamento dei conservatori corrispondenti attivi sul territorio, e di cui furono predisposti uno *Statuto* e un *Regolamento*.

I compiti della commissione, come specificati nello *Statuto*, erano molto ampi, e investivano attività di controllo, di proposta in fase di tutela preventiva e di restauro, e anche di valorizzazione e studio, attività da condurre in stretta collaborazione con i conservatori corrispondenti. Anche il *Regolamento* conferma l'ampiezza delle competenze. Al titolo VII. *Dei Monumenti posti sotto la sorveglianza dei Conservatori*, troviamo elencati chiese, santuari, chiostri ecc., edifici pubblici, case di città o di campagna, ruderi edilizi, iscrizioni, dipinti, sculture, oreficerie, oggetti presenti nei musei, pinacoteche, gallerie, biblioteche, manoscritti, ecc.¹⁰ con un'intenzione chiaramente inclusiva di ogni tipologia di bene tutelabile.

Il compito dei conservatori corrispondenti, come previsto dalle disposizioni centrali, era altrettanto vasto, e fu dettagliato in un documento denominato *Sfera d'efficienza dei conservatori per la scoperta e conservazione dei monumenti edilizj*. In esso, particolare attenzione veniva rivolta all'esauriente descrizione dei beni e alla loro rappresentazione iconografica:

Molto importando di ottenere e raccogliere immagini fedeli di tutti i monumenti storici riconosciuti meritevoli di conservazione, dovrà il Conservatore interessarsi all'oggetto che idonei talenti si occupino nel disegnare tali monumenti edilizj nel loro dettaglio, potendo poi cotesti disegni secondo le circostanze essere pubblicati.

Sarà pure scopo della speciale attenzione del Conservatore il procurarsi esemplari o copie fedeli dei disegni eventualmente esistenti di memorabili monumenti edilizj, o per lo meno di prender cognizione e nota dell'esistenza di essi¹¹.

Il disegno legislativo era quindi di ampio respiro e lungimirante ma, per lo meno nel Lombardo-Veneto, povero di mezzi concreti e di una solida struttura giuridica che non ne consentirono un'azione davvero incisiva¹².

A quanto si rileva dai documenti, l'azione dell'Accademia di Belle Arti non sembra aver subito variazioni davvero sostanziali a seguito della costituzione della *Commissione conservatrice*, e analoghe a prima ne furono le procedure e la tipologia degli interventi. L'Ente continuò ad esercitare il suo ruolo consultivo e di proposta che, pur giuridicamente limitato, pesava in modo significativo sulle decisioni finali degli organi governativi. Ciò che davvero importò furono le competenze nel tempo accumulate, la lunga e solida tradizione operativa in questo settore, il suo stesso ruolo sociale, che ne legittimarono l'importante ingerenza nell'ambito della tutela dei beni artistici e monumentali, e che ben si espressero nello *Statuto* predisposto per la nuova Commissione.

⁸ Cfr. Verbale del Consiglio Accademico prot. 331 del 25.5.1856, in AABAVe, I. Direzione 1842-1862, b. 77, fasc. 15/2. Sedute accademiche 1853-1858.

⁹ Le due Accademie di Milano e Venezia ebbero tra loro contatti volti ad armonizzare i rispettivi statuti e regolamenti. Cfr. AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 172, cit. e R. Cassanelli, *Conservazione e restauro dei monumenti in Lombardia, 1850-1859*, in R. Cassanelli, S. Rebori, F. Valli (a cura di), *Milano pareva deserta...: 1848-1859. L'invenzione della Patria: Incontro di studio sulle Arti* (Milano, 19-21 marzo 1998), Milano 1999, pp. 291-307. Le vicende della predisposizione di questo regolamento sono state illustrate da Isabella Collavizza, in occasione del Convegno *Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 22-23 ottobre 2013, in un intervento dal titolo *L'istituzione della Commissione per la conservazione dei monumenti delle province venete*. Del convegno, si attende la pubblicazione degli atti.

¹⁰ Cfr. *Regolamento interno per la Commiss.^e accademica e pei Conservatori corrispondenti*, in AABAVe, b. 172, cit.

¹¹ Cfr. *Sfera d'efficienza...*, cit., art. 10.

¹² A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia...»*, cit., p. 241. Riccardo Dalla Negra nota tuttavia come sia difficile determinare l'effettiva efficacia sul territorio di tale commissione, affidata a ispettori corrispondenti che prestavano il loro servizio a titolo gratuito. Cfr. *L'eredità pre-unitaria...*, cit., p. 16.

Due esempi interessanti, cronologicamente precedenti alla costituzione del nuovo organismo, mentre confermano la costanza nel tempo della tipologia di interventi attuata dall'Accademia, offrono uno spaccato interessante del ruolo da essa svolto in questo ambito; consentono di cogliere l'ambiente in cui si esplicavano concetti, procedure e sentire diffuso in tema di tutela delle opere d'arte, e forniscono anche un'idea del tipo di rapporto che intercorreva tra le autorità civili e le autorità ecclesiastiche, detentrici e custodi di opere capitali per la storia artistica cittadina. Introducono anche, seppure per via laterale, alle problematiche che più direttamente riguardano la riproduzione fotografica delle opere d'arte, perché connessi all'importante tema dell'illuminazione dei siti e delle opere, e degli espedienti cui a volte si ricorreva per risolverne le problematiche.

PRIMO ESEMPIO. IL BELLINI DELLA CHIESA DI SAN ZACCARIA (DOCC. A.32 - A.34).

Il primo esempio riguarda il dipinto di Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino in trono tra san Pietro, santa Caterina d'Alessandria, santa Lucia e san Girolamo*, presente nella chiesa di San Zaccaria.

Nel febbraio del 1851, la Commissione accademica di pittura fece rilevare come il dipinto risultasse sostanzialmente non visibile a causa di alcune dipinture che erano state applicate ai vetri dei finestroni, che riducevano l'illuminazione del locale e proiettavano dei riflessi colorati sulla superficie del dipinto, alterandone la visione. Tale condizione era affatto contraria al corretto apprezzamento della potenzialità estetica e linguistica dell'importante dipinto. Sugeriva la Commissione di interessare quella fabbrica perché provvedesse ad eliminare l'inconveniente; nel frattempo, l'opera avrebbe potuto essere utilmente trasferita alle Gallerie, a tutto vantaggio degli allievi che avrebbero potuto studiarla comodamente, e dove avrebbe eventualmente potuto essere restaurata.

Accolta la proposta, se ne ebbe dalla fabbrica una risposta risentita nella quale traspare il non ancora sopito timore di espropriazioni forzate con le quali qualche decennio prima era stata arricchita la pinacoteca accademica a svantaggio delle chiese cittadine. Si faceva notare non solo il ritardo con cui il rilievo veniva mosso, ma soprattutto la sua irrilevanza sostanziale, visto che «l'unanime opinione così dei distinti forestieri che hanno visitato la Chiesa di S. Zaccaria, come degli artisti, che pochi certo non furono all'epoca specialmente del IX° Congresso» era stata molto positiva. Le finestre oggetto del contendere - della facciata, a ovest, e della navata - non causavano il problema lamentato se non al momento del tramonto, e in ogni caso esso era del tutto «inconcludente». Se oltre a ciò si considerava che le finestre poste a sud dell'edificio erano state coperte da tendaggi per bloccare l'ingresso diretto alla luce, ed ottenere quindi un'illuminazione uniforme «come si pratica nelle Accademie», il reclamo che veniva avanzato non aveva motivo di sussistere. Il motivo per cui il dipinto non era ben leggibile andava cercato non nell'illuminazione del locale ma nella «male augurata vernice con che tutti i quadri, che tornarono da Parigi [...] furono colà direbbesi quasi spalmati». E mai la fabbrica si era opposta a che gli artisti studiassero o copiassero i dipinti presenti in chiesa. Prova ne era l'assenso recentemente accordato al pittore Felice Schiavoni di copiare il dipinto per incarico dell'imperatore delle Russie, trasportandolo nella così detta cappella d'oro per maggior comodo di lavoro¹³.

La risposta di Pietro Selvatico (5 giugno) non fece che confermare le osservazioni già avanzate quattro mesi prima, semmai motivandole con molta maggiore puntualità, tale - si direbbe - da non poter essere contestate. Peraltro, disse egli, la stessa menzione che la fabbrica faceva dello spostamento del dipinto per realizzarne la copia, confermava tacitamente i rilievi mossi.

La vicenda alla fine si compose. La Luogotenenza autorizzò la rimozione del quadro dall'altare perché il «Raffaello veneziano»¹⁴ ne facesse la copia, a condizione di non escluderne la visita o lo studio ad eventuali interessati. La copia si concluse entro la fine dell'anno. Approfittando della sua temporanea e più comoda collocazione, il dipinto fu riesaminato, e fu così possibile valutarne più precisamente lo stato conservativo e il tipo di intervento necessario. A seguito di contatti diretti tra la fabbrica e Pietro Selvatico, che sciolsero il timore di non veder più di ritorno il dipinto, nel marzo 1852 esso fu trasportato all'Accademia per essere restaurato. L'autorizzazione alla spesa pervenne nel gennaio

¹³ L'incarico per l'esecuzione della copia del dipinto venne comunicata allo Schiavoni nel settembre del 1850, in concomitanza con analogo mandato per l'esecuzione di una copia dell'*Assunta* di Tiziano, allora all'Accademia di Belle Arti. Cfr. L. Sernagiotto, *Natale e Felice Schiavoni, vita, opere, tempi*, Venezia, Tip. Municip. di Gaetano Longo, 1881, Appendice I. pp. 633-634.

¹⁴ *Ibid.*, p. IX.

dell'anno successivo, e subito dopo venne incaricato Alberto Andrea Tagliapietra di condurre il lavoro, che a fine giugno era concluso, fatti salvi alcuni piccoli interventi da farsi sul posto¹⁵. Entro settembre, il dipinto fu ricollocato sul suo altare.

SECONDO ESEMPIO. PRECARIETÀ DELLA SITUAZIONE CONSERVATIVA DI ALCUNI DIPINTI NELLE CHIESE VENEZIANE (DOCC. A.35 - A.36).

Il secondo esempio è di qualche anno successivo.

Nel dicembre del 1856, la Congregazione Municipale di Venezia divulgò ai rettori delle chiese veneziane una circolare in cui, richiamandosi a disposizioni della Luogotenenza, chiedeva di segnalare la presenza di dipinti in condizioni conservative non idonee, che era intenzione di trasferire alle Gallerie dell'Accademia dove avrebbero trovato più consona collocazione; nelle chiese sarebbero state poste delle copie perfettamente eseguite, a tutte spese dell'erario¹⁶. In una sorta di "cascata" burocratica, la Congregazione Municipale agiva su incarico della Delegazione Provinciale, a sua volta interessata dalla Luogotenenza veneziana.

All'iniziativa non dovette essere estranea una nota della Commissione accademica di pittura del dicembre 1855, fatta propria e trasmessa alla Luogotenenza da Pietro Selvatico nel gennaio successivo¹⁷, dove tali problemi venivano chiaramente dettagliati.

La Commissione considerava il pericolo cui erano sottoposti non pochi dipinti conservati nelle chiese a causa della scarsa ventilazione, che non consentiva il controllo dell'alto tasso di umidità, maggiore soprattutto nei piani terreni degli edifici, e i danni causati dai depositi di fumo di candela che imbrattavano le tele, sempre in pericolo inoltre di essere attaccate dal fuoco¹⁸. Non ultimo, rilevava la carenza di un adeguato controllo delle attività dei copisti, sempre molto attivi data l'importanza delle opere, che non raramente intervenivano sui dipinti in modo improprio. Meglio sarebbe stato trasferirle in un luogo più adatto, come dimostrava l'ottimo stato di quelle un tempo presenti nelle chiese e ora conservate nella pinacoteca accademica.

La Luogotenenza, pur apprezzando l'interessamento della Commissione di pittura, e cosciente del problema, non ritenne tuttavia di agire in via esecutiva, dal momento che un'azione in tal senso si sarebbe configurata come una prevaricazione, certo non ben accetta né dal patriarca né dalle

¹⁵ Dice il verbale di collaudo in data 27 giugno 1853 redatto dalla Commissione di pittura che «il detto restauro è già al suo compimento ed è tale da potere essere collaudato se non che ad alcune piccole differenze o più tosto piccoli desideri la Commiss.^e bramerebbe venissero eseguite allorché il quadro sarà al suo posto, giacché a quella condizione di luce sua propria più sicuri si potrà determinare il lavoro delle minime differenze». Cfr. ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti, b. 315, fasc. XVIII. 9/7, verbale allegato alla lettera prot. n. 298 del 1° luglio 1853.

¹⁶ Richiamando il decreto 659 del 9 ottobre 1856 dell'I.R. Luogotenenza, la Congregazione Municipale veneziana affermava che, dato che «non pochi dipinti delle chiese locali attinenti, soffrono pregiudizio in causa di umidità, di fumigazioni, di polverio, e per opera degli Artisti ammessi a trarne copia, non sorvegliati» era necessario provvedere ad una loro «migliore custodia, ed alla maggiore durata». Per questo, a detta della Congregazione Municipale, la Luogotenenza avrebbe reputato «opportuno che le tele o tavole di classici autori, le quali si trovano in dette sfavorevoli condizioni senza modo di sottrarneli siano raccolti in opportuna sala presso la i.r. Accademia di Belle Arti». I dipinti sarebbero stati esposti con la «leggenda che ne annunzi l'appartenenza» e le Chiese sarebbero state fornite di copie realizzate dell'Erario». I parroci erano quindi pregati di presentare, entro venti giorni, le proposte di sostituzione, o comunque a fornire un motivato riscontro. Cfr. ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti, b. 960 (1857-1861), fasc. XXXVII. 12/9.

¹⁷ Proposte analoghe erano già state avanzate in precedenza. A titolo di esempio segnalo la lettera prot. n. 123, del 25 marzo 1850, dell'Accademia di Belle Arti alla Luogotenenza veneziana, nella quale si sollecitavano provvedimenti in relazione ad alcuni dipinti presenti nelle chiese, in precario stato di conservazione. Cfr. ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti (1850-1851), b. 59, fasc. X. 9/2.

¹⁸ Il rischio rappresentato dalle candele che si accendevano numerose e molto vicine alle pale d'altare era concreto, e continuò a sussistere per parecchi decenni dopo questa comunicazione. Ancora nel 1906, una tela di Francesco Pittoni, nella chiesa delle Eremitane, fu in questo modo distrutta da un incendio, a seguito del quale fu emanata, d'ordine della Prefettura locale, una circolare per la «Conservazione delle Opere d'arte esistenti nelle Chiese» nella quale venivano impartite precise istruzioni per evitare tali rischi. Vi si indicava il numero massimo di candele che potevano trovare posto sugli altari, la distanza a cui esse dovevano essere poste; si davano norme sugli arredi da usarsi per decorare gli altari e sui materiali con i quali essi dovevano essere costituiti e si vietava di coprire «con drappi o tende le pale, i quadri le statue, od altro, per mostrarli solo a coloro che corrispondono delle mancie». Cfr. circolare n. 486 del Regio Subeconomato dei benefizi vacanti in Venezia, dell'11 agosto 1906, diretta ai parroci e alle fabbricerie delle chiese veneziane.

fabbricerie, molto sensibili ad interferenze esterne. Ritenne quindi che il problema si dovesse affrontare caso per caso.

Interessò allora la Delegazione Provinciale¹⁹ ad agire presso gli istituti religiosi, sollecitandoli ad una maggiore attenzione e a fare in modo di allontanare le cause di pericolo cui le opere erano sottoposte, accennando anche alla possibilità - nei casi più gravi - di sostituire gli originali con delle copie, proprio come proposto dalla Commissione di pittura.

È evidente che la Congregazione Municipale veneziana interpretò la comunicazione in modo molto estensivo, tanto che, agli occhi del patriarca, quella circolare assumeva un tono sacrilego, tale da ledere fortemente gli interessi e la stessa autorità ecclesiastica. Di questi sentimenti egli si fece interprete in una lettera diretta personalmente al luogotenente Kajetan von Bissingen-Nippenburg, nella quale fece presente sia l'inopportunità che su un tema tanto importante il Municipio si fosse rivolto direttamente ai parroci senza preventiva consultazione con l'autorità religiosa, sia anche l'inopportunità del merito stesso dell'iniziativa. Non opportuno era che diventasse «oggetto di pura curiosità, insieme colle Veneri e gli Adoni ciò che venne elargito per eccitare la pietà nei fedeli», e paventava lo scandalo che un tale provvedimento avrebbe suscitato nell'opinione pubblica, tale da vanificare ogni beneficio ipotizzato dal provvedimento.

Le vive proteste del Patriarca ottennero il loro effetto²⁰. La Luogotenenza precisò l'esatto tenore della propria iniziativa che certo non aveva di mira un'espropriazione coatta. Ordinò quindi che la circolare divulgata dal Municipio fosse immediatamente corretta nei contenuti, cosa di cui stavolta si occupò direttamente la Delegazione Provinciale, estromettendo il Municipio che aveva agito con una sorta di abuso di potere.

SECONDO SCENARIO. COPISTI E FOTOGRAFI (DOCC. A.37 - A.56).

Uno degli aspetti del "teatro" veneziano della tutela, su cui la Commissione di pittura dell'Accademia di Belle Arti si espresse più volte in previsione della prescritta autorizzazione luogotenenziale, era il complesso e articolato mondo costituito dai pittori copisti, frequentemente al lavoro di fronte ai capolavori della pittura veneziana, sia nelle Gallerie che nelle chiese della città. Questo mondo ci interessa perché essi condivisero con i fotografi molte esigenze operative, ed è perciò che le due attività di copia dei dipinti e di riproduzione fotografica vanno viste - almeno nel periodo iniziale - all'interno di un medesimo quadro di riferimento determinato dalle necessità di tutelare le opere d'arte.

Alcuni dei problemi che, con i pittori, i primi fotografi incontravano nell'operare nei siti museali ed artistici, erano infatti dovuti a difficoltà connesse alla collocazione delle opere da riprodurre, spesso in luoghi problematici perché poco illuminati o angusti, e alla loro tipologia di dipinti antichi, le cui tinte erano non raramente offuscate dal tempo e da depositi polverosi che ne impedivano una chiara registrazione sulla lastra fotografica, difficoltà che la sostanziale giovinezza del mezzo fotografico non sempre riusciva a superare.

Per risolvere tali problemi si ricorreva ove possibile all'uso di specchi allo scopo di accrescere l'intensità luminosa, oppure al temporaneo trasferimento dei dipinti in luoghi adeguatamente illuminati (lo si è visto, ad esempio, con il caso del Bellini di San Zaccaria), con operazioni a volte molto laboriose. Il doc. A.37 riguarda la movimentazione del dipinto di Giovanni Bellini, *La Vergine seduta in trono col divino infante sulle ginocchia*, allora presente nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, e rende bene l'idea della complessità degli interventi richiesti, e dei conseguenti rischi e costi connessi: certo più o meno importanti a seconda della dimensione delle opere e del sito dove esse si trovavano, ma comunque generalmente di portata non secondaria.

Il 19 giugno 1854 la Luogotenenza aveva emanato una circolare (prot. n. 6936) che poneva dei limiti alla libertà di movimentare i dipinti²¹. Sulla base di tali disposizioni, ad esempio, la fabbrica della

¹⁹ La circolare della Luogotenenza era diretta a tutte le Delegazioni Provinciali perché provvedessero nei territori di rispettiva competenza.

²⁰ A questo proposito, va ricordato il concordato stipulato nel 1855 tra l'Impero austro-ungarico e lo Stato della Chiesa, volto a regolare le reciproche sfere di azione, che dava grande potere alla chiesa in materia educativa. Anche sotto questo aspetto è quindi comprensibile che si evitassero atti che avrebbero potuto essere interpretati come ostili verso l'autorità religiosa.

²¹ L'esecuzione e la sorveglianza sull'applicazione della disposizione era stata affidata alla Delegazione Provinciale e alla Congregazione Municipale. Cfr. note n. 1537 del 23 gennaio 1855 della Delegazione Provinciale, e n. 13270 del 15 luglio 1854 della Congregazione Municipale, citate nel doc. A.38.

chiesa di San Marziale si pronunciò negativamente sulla richiesta di trasferimento del *Tobia e san Raffaele Arcangelo* di Tiziano, che il console degli Stati Uniti aveva chiesto a nome di un pittore, tale S. Terry (doc. A.38)²² che doveva realizzarne la copia.

Altre volte si ricorreva a metodi perfino più insidiosi. Ricorda Ettore Spalletti, nel suo fondamentale saggio del 1979²³, come, a causa delle limitazioni tecniche a cui la fotografia era soggetta, i fotografi usassero a volte procedure a dir poco discutibili - lavaggi delle superfici pittoriche, loro verniciatura sommaria, ecc. - per favorire una buona ripresa fotografica. La prospettiva veneziana offre però un panorama diverso, e tali pratiche sembrano essere state appannaggio dei copisti piuttosto che dei fotografi: dato plausibile peraltro, se si considerano gli aspetti operativi connessi con le attività di copia e fotografiche, e dei progressi tecnici che nel tempo resero superabili in fotografia ostacoli prima presenti; e tenuto conto dei diversi tempi necessari per l'espletamento delle due attività. Pur certo non mettendo in dubbio l'affermazione dello studioso, è però necessario affermare che il problema di una buona visibilità dei dipinti era comune a copisti e a fotografi. L'occhio umano infatti doveva essere in grado di cogliere non solo le forme e la struttura compositiva del dipinto, ma anche le particolarità della superficie pittorica, le variazioni di densità nella stesura del colore e delle velature, le sottigliezze delle sfumature, per riuscire a riprodurre in modo corretto gli originali. L'occhio meccanico d'altronde, aveva esigenze non dissimili, perché la sua capacità di registrare in modo soddisfacente i dipinti dipendeva dalla quantità di luce riflessa da quegli oggetti. Fondamentale quindi - in ambedue i casi - era un'illuminazione ambientale adeguata.

Un esempio eloquente viene fornito, nel 1872, dall'arrivo a Venezia del pittore francese Alfred Forgeron, la cui vicenda ho creduto di documentare in modo ampio perché fornisce significativi elementi a supporto di quanto affermo, e descrive il clima di attenzione sorto attorno alla vicenda. Stavolta i rapporti intervennero tra l'Accademia di Belle Arti, il Ministero dell'Istruzione Pubblica e la Prefettura di Venezia. Ecco dunque quanto successe.

CASO ALFRED FORGERON (DOCC. A.42 - A.52).

Il governo francese aveva incaricato Forgeron di realizzare una copia del dipinto di Giovanni Bellini "La Vergine con alcuni santi"²⁴ presente nelle Gallerie, ed aveva interessato il Ministero italiano perché ne agevolasse il lavoro, facendo spostare il dipinto in un luogo ben illuminato e adatto alla conduzione della copia. Ne era quindi stata informata l'Accademia, a cui fu chiesto l'adempimento della richiesta.

La risposta al Ministero del segretario Giovanni Battista Cecchini (agosto 1872) avvertiva che il pittore si era già da tempo recato nelle Gallerie, e tutto era stato disposto, vincendo anche difficoltà di qualche rilievo, per organizzare lo spostamento del quadro. Ma avendo nel frattempo il Forgeron veduto il Bellini presente a San Zaccaria, aveva cambiato la propria intenzione e, dopo contatti col proprio governo, aveva abbandonato la primitiva idea e si era posto al lavoro nella chiesa sull'altro dipinto.

Nel marzo 1873, in una lettera «Urgente e riservata», la Prefettura rilevava con preoccupazione di aver avuto sentore che il Forgeron «non usi nel suo lavoro tutti i riguardi, che la celebrità del quadro originale addimanda. - Si vorrebbe infatti che con carte oliate per ritrarre il fondo del disegno guastasse in qualche sua parte il quadro predetto e che con vernici od altro cercasse di riparare e nascondere i guasti recati». Al pittore era stata momentaneamente sospesa l'autorizzazione a proseguire, in attesa di precise notizie da parte dell'Accademia.

La tempestiva risposta che ne dette Cecchini, confermava che «la superficie di esso [dipinto] era stata

²² A fronte della richiesta del Console, la Luogotenenza aveva consultato l'Accademia, che a sua volta aveva sentito la fabbriceria della chiesa e fatto pervenire la risposta alla Luogotenenza. Il dipinto, ora conservato nella sacrestia, era all'epoca posto sul primo altare a sinistra della chiesa. Cfr. P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circconvicine*, Venezia, Milano e Verona, Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano, 1852, p. 153. Per parte sua, Giulio Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste, Lint, 1988, 2^a ristampa, 1^a ed. 1926, p. 443, afferma che il dipinto «ebbe un tempo grande celebrità e l'onore di numerose repliche».

²³ E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1979, pp. 415-484, in particolare pp. 450-461.

²⁴ A quanto si può desumere dalla descrizione del dipinto che dà Giovanni Battista Cecchini potrebbe trattarsi della *Sacra Conversazione*, detta Pala di San Giobbe (Gallerie dell'Accademia inv. 38), su tavola, di cm 471x258.

oliata con olio naturale di lino e ancora l'unto si mantiene fresco su di essa». La Commissione accademica che si era recata sul posto aveva anche riscontrato «le tracce dell'applicazione ed attacco con gomma e colla, di una carta oliata da lucidare. E questa carta che in tal modo fu applicata all'originale per ricavare i contorni degli ornati decoranti la porta superiore del fondo architettonico; fu vista dalla Comm.^e attaccata alla debita situazione sopra il quadro di copia per il necessario calco». Faceva presente quindi la necessità di un restauro immediato, e raccomandava per il futuro un più assiduo controllo del lavoro del pittore.

La Prefettura accolse «pienamente» le proposte della Commissione. Nei giorni immediatamente seguenti, Paolo Fabris, restauratore, e conservatore del Palazzo Ducale, provvide ad asportare dalla superficie del dipinto l'olio di lino che vi era stato applicato, e trattandosi di lavoro semplice, lo fece senza nulla chiedere in compenso. Forgeron fu riammesso al suo lavoro a condizione che si impegnasse per il futuro ad astenersi da altri interventi analoghi.

Nel dicembre successivo la copia era completata, e stava per essere inviata in Francia. Il dipinto di Bellini fu esaminato e trovato esente da ulteriori interventi. Nel frattempo, un altro pittore, il prussiano Wolf, era in attesa di iniziare a sua volta la propria copia della stessa opera.

In relazione al tema dell'illuminazione, è interessante ricordare anche una lettera del marzo 1877 (doc. A.56) in cui ben trentotto firmatari si rivolsero alla presidenza dell'Accademia veneziana chiedendo di poter avere una luce migliore nella pinacoteca, oscurata da spessi tendaggi ai finestrone, che rendevano problematico il lavoro all'interno delle sale.

Il promotore, il pittore Augusto Wolf²⁵ di Monaco, disse di farsi interprete «anche del desiderio da lungo tempo maturato» da parecchi artisti, e precisò in chiusura che «Colla massima facilità si poteva aumentare ancora il numero degli sottoscritti. Soltanto mancanza del prezioso tempo ci a costretto di limitarsi». Affermava Wolf che una buona illuminazione era fondamentale soprattutto in fase di finitura delle copie, nel momento dell'«armonizzazione», e che in mancanza non era possibile operare in modo adeguato.

Tra i firmatari, oltre a nomi noti (Egisto Lancerotto, Friedrich Nerly, Luigi Nono) e meno noti (tra di essi una donna, Antonietta Brandeis) vi erano anche Carlo Naya e Giovanni Battista Brusa, tra i primi fotografi ad essere presenti nelle Gallerie e tra i suoi più assidui frequentatori.

Questo documento conferma che, in fatto di illuminazione, le esigenze dei pittori e dei fotografi erano analoghe, ed analoghi anche i rischi di comportamenti scorretti: con l'aggravante per i pittori del lungo tempo impiegato nel loro lavoro in rapporto ai tempi di ripresa fotografica, e della scarsa sorveglianza cui erano sottoposti. L'alto numero di pittori firmatari di questa lettera - 36 in rapporto ai soli 2 fotografi - mostra anche come fossero i primi i più assidui frequentatori delle Gallerie rispetto ai secondi, e dà la misura dell'impegno richiesto per coordinarne il lavoro, molto più gravoso di quello richiesto per i fotografi²⁶. Se a ciò si aggiunge che molti di quei pittori lavoravano come copisti di professione, e all'interno delle sale accademiche vendevano i loro lavori ai visitatori²⁷, sarà facile intuire come le attività di copia dei dipinti dei grandi maestri costituissero un "sistema" non facile da coordinare, e ciò conferma, anche per questa via, che molto più che i fotografi furono i pittori copisti a richiedere attenzioni specifiche e impegno nella gestione quotidiana della vita nella pinacoteca.

A tale complessa gestione, si sommarono a volte problemi specifici. Si vedano ad esempio i docc. A.40 e A.41, relativi alla copia del dipinto di Paris Bordone, *Consegna dell'anello al doge* realizzata nel 1857 dal pittore francese Charles-Raphaël Maréchal.

Da quei documenti emergono altre problematiche connesse al lavoro di copia, come ad esempio gli incomodi causati dall'ingombro di cavalletti, trespoli e impalcature, tanto più problematici se le dimensioni del dipinto da realizzare erano considerevoli - in questo caso la copia da realizzarsi era in

²⁵ Non è noto se si tratti dello stesso Wolf che nel 1874 copiò il Bellini di San Zaccaria, dopo Alfred Forgeron, o un suo omonimo.

²⁶ Non sono emersi documenti che riferiscano l'esito della richiesta.

²⁷ Tra le informazioni generali riguardanti la città, le varie edizioni del *Handbook* del Murray non mancano mai di citare i nomi di alcuni pittori copisti di professione a cui i turisti in visita a Venezia potevano rivolgersi per avere copia dei dipinti antichi. Nell'edizione del 1860, ad esempio, viene citata «Madame Kartiz» come «good copyist of the works of the old masters in the Academy», nome che appare anche nell'edizione del 1869. Nel 1877 troviamo segnalati come «skilful copiers of pictures» i pittori Azola, Gennaro e Gavagnin «whose addresses may be obtained at the Gallery of the Academy». Cfr. *Handbook for travellers in Northern Italy* [...], London, John Murray, 1860, p. 331; Id., 1869, p. 376; Id., 1877, p. 345.

scala 1:1, e quindi di circa cm 370x300²⁸ - o fosse stata necessaria l'erezione di un palco nel caso di dipinti collocati in alto sulle pareti. Come scrisse Selvatico alla Luogotenenza, che chiedeva notizie sulla possibilità di autorizzare la copia:

Egli è indubbio che per eseguire una copia in dimensione eguale a quel dipinto ch'è fra i più grandi, occorre un palco considerevole, che non può non levarlo alla vista. Contribuirà poi di molto a questo anche la grandezza della tela su cui deve lavorare il pittore. Laonde l'ingombro della sala sarà indubbiamente di sconcio e incomodo, e il quadro rimarrà assolutamente occultato alla vista.

Nella fattispecie, tali problemi erano poi aggravati dalla lentezza con cui il pittore lavorava, che causava difficoltà di non breve durata nella praticabilità della sala²⁹.

Pur se di scarso interesse dal punto di vista che più strettamente riguarda questo studio, cito anche i docc. A.53 - A.55, relativi alla protesta di due pittori - Leone Pigulevsky e Jacopo Bonato - perché contribuiscono ad arricchire il quadro dell'attività che quotidianamente si svolgeva all'interno delle Gallerie dell'Accademia (e di molti altri musei) e delle problematiche che potevano ingenerarsi.

Da questo veloce susseguirsi di scenari diversi, emerge chiaramente quanto la gestione dell'attività di copia e di studio dei dipinti presentasse problemi non agili da risolvere, ricchi di implicazioni di vario tipo che coinvolgevano Commissione di pittura, Accademia di Belle Arti, fabbricerie, Luogotenenza, e poi Prefettura e Ministero dell'Istruzione Pubblica.

A Venezia, fu compito di Alberto Andrea Tagliapietra districarsi nell'armonizzare le esigenze di pittori e fotografi, compito che dal 1873 fu assunto da Guglielmo Botti (1829-1918). A loro erano affidate, tra le altre, le mansioni di controllo sulla sicurezza delle opere, sulle persone che affluivano nelle Gallerie e vi operavano, oltre che l'attività ispettiva sulla conservazione dei dipinti, funzioni cui si aggiungeva un significativo impegno quali restauratori di molte opere di rilevante interesse.

Nell'intento di uniformare i comportamenti a livello nazionale, nel maggio 1877 (prot. n. 15/5955), il Ministero dell'Istruzione Pubblica trasmise una circolare relativa all'attività dei copisti, con allegata una bozza di regolamento che l'Accademia (e le altre pinacoteche del regno) avrebbe dovuto esaminare, comunicando eventuali situazioni locali che consigliassero modifiche al testo. Il 1 agosto successivo fu emanato il regolamento definitivo, *Norme da osservarsi pei Copiatori delle RR. Gallerie* (doc. A.66). Vi si davano alcune regole tese a garantire la sicurezza delle opere, ma anche una migliore conduzione dell'attività. Vi si disponeva che il numero dei copisti ammessi avrebbe dovuto essere commisurato alla grandezza delle sale espositive (art. II); per non intralciare le visite, non potevano copiare lo stesso dipinto più di due persone contemporaneamente (art. III); era d'obbligo lavorare a distanza adeguata dall'opera originale ed era proibito toccare i dipinti (artt. IV e VI), anche nel caso di erezione di palchi mobili (art. IX). Qualora fosse necessario il trasferimento di un dipinto in luogo diverso, sarebbe stata richiesta specifica autorizzazione al Ministero³⁰. Veniva inoltre regolamentata l'attività di vendita delle copie, che tradizionalmente avveniva nelle sale espositive e si

²⁸ Scrive tra le altre cose Selvatico (doc. A.40): «Da molto tempo fu trovato conveniente in questa IR Accademia di non permettere agli artisti copie nella medesima grandezza degli originali, al fine di prevenire qualsiasi possibile ciurmeria intesa a spacciare per originali, copie anche di fresca data. Uno dei mezzi ad accreditare tali indecorosi fatti nel commercio de' quadri, è appunto quello di dare alle predette copie la stessa dimensione dei veri originali, imbellettandoli poi con tutte quelle arti di cui la furba speculazione sa valersi».

²⁹ In data 13 maggio 1857, il Consolato generale di Francia aveva raccomandato Maréchal all'attenzione della Luogotenenza. Il 21 maggio successivo, quest'ultima aveva sentito l'Accademia (prot. n. 15377) sulla opportunità di concedere l'autorizzazione. È interessante osservare che la trattazione di questa richiesta avvenne praticamente in concomitanza con la proposta avanzata da Selvatico per un regolamento che disciplinasse l'accesso di copisti e fotografi nelle sale accademiche. L'autorizzazione che la Luogotenenza concesse a Maréchal (11 giugno) ne recepì in parte le formulazioni, concedendo un limite di tempo di soli tre mesi per condurre a termine il lavoro.

³⁰ Ad esempio, il Ministero rifiutò la richiesta di spostare il *Sogno di Santo'Orsola* del Carpaccio, allora esposto in alto sulla parete, avanzata da una signora Goodwin, che intendeva copiarlo, concedendo però l'erezione di un palco per agevolare la visione. Cfr. lettera prot. 2912/ 3708 del 26 marzo 1879, in AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. IX. 1/1 (1873-1921) e X 11 - X.1/3.

“cacciarono i mercanti dal tempo”³¹ disponendo che, ove possibile, per quell’attività vi dovessero essere locali separati (art. X)³². Infine, venivano richiamate le norme per la realizzazione di calchi plastici stabilite con R.D. 7 dicembre 1873 (art. XIII)³³. Per l’attività dei fotografi (art. XII), si ribadiva la necessità dell’autorizzazione ministeriale e l’obbligo del rilascio di due copie delle fotografie realizzate, una delle quali da inviarsi al Ministero (v. *infra*).

Il 1 ottobre 1877 fu predisposto un *Avviso*³⁴ con le nuove disposizioni: «le quali sono emesse dal R.^o Ministero della Istruzione pubblica per tutte le Gallerie del Regno»; ad esse si aggiunsero alcune note ulteriori relative agli orari di frequentazione nelle Gallerie³⁵, e soprattutto alla vendita dei dipinti da parte dei copisti, per la quale veniva destinata una sala «nel corridojo, prima di entrare nelle Sale Palladiane», e nella quale il personale di guardiana non avrebbe avuto nessuna ingerenza³⁶.

Si confidava infine in un comportamento consono al luogo, ricordando ad ogni buon conto che «è severamente proibito il canticchiare, l’alzar la voce bisticciandosi, e il mancare dei debiti riguardi ai Visitatori, ai preposti dello Stabilimento e agli Inservienti, sotto comminatoria di essere prima ammoniti, poi allontanati per un dato tempo ed anche assolutamente». Relativamente alle riprese fotografiche si rimandava all’apposito avviso esposto «qui accanto».

La complessità dell’ambiente di cui ho cercato di offrire qualche breve frammento ben giustifica la necessità di disporre di regole precise. Dopo l’*Avviso* del 30 giugno 1857 (doc. A.57), altri ne seguirono diretti all’una o all’altra tipologia di operatori - copisti e fotografi - e le normative, inizialmente comuni, si diversificarono, e presero ognuna una propria strada.

A LATERE: INTERMEZZO. LA COMMISSIONE PER LA STATISTICA DEI MONUMENTI.

All’interno di questo variegato mondo di rapporti, e anche se non direttamente coinvolta nell’argomento di questo capitolo, merita un cenno l’inchiesta sui monumenti del Veneto promossa dall’arciduca Ferdinando Massimiliano d’Asburgo³⁷, sfociata nella pubblicazione del testo

³¹ Anche agli Uffici - e plausibilmente in altre pinacoteche - esisteva il problema della regolamentazione dell’attività dei copisti. Ricorda Donata Levi che, il 2 ottobre 1876, Cavalcaselle «richiamava direttamente l’attenzione del ministro sui pesanti problemi della galleria: custodi che vendevano le guide, copisti che smerciavano i loro prodotti e affollavano oltre misura alcune sale, specie la Tribuna». Cfr. D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. 333.

³² Già in passato la materia era stata regolamentata. Nel febbraio 1875, alcuni articoli polemici erano apparsi sui giornali locali *Il Tempo* (n. 35 del 10 febbraio) e *Il Rinnovamento* (14 o 15 febbraio) nei quali si accusava il personale di sorveglianza delle Gallerie che, contravvenendo a precise disposizioni, avrebbe trafficato per la vendita dei quadri dei copisti. Cfr. nota della Prefettura di Venezia in data 13 febbraio 1875, in AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. IX. 1/1 (1873-1921) e X 11 - X.1/3, fasc. IX. 1/1.

³³ R.D. 1727 del 7.12.1873, G.U. n. 359 del 29.12.1873. In base all’art. 19 della legge n. 185 del 12.6.1902 (cfr. la successiva nota 96), i calchi furono assoggettati ad una tassa di concessione. Con circolare prot. n. 4/ 6288 dell’11 aprile 1903, si davano indicazioni orientative per l’applicazione delle tariffe da applicarsi.

³⁴ Tra le carte dell’archivio storico dell’Accademia di Belle Arti è presente una versione del documento che riporta i soli primi dieci articoli, escludendo i tre finali relativi ai fotografi, ai formatori, e alla necessità di speciale autorizzazione ministeriale nel caso di «permessi straordinari». Di esso non sono chiari né il significato né la motivazione.

³⁵ Nel tempo gli orari di visita alle Gallerie variarono con una certa frequenza, sia in ragione della stagione, che di motivazioni prettamente organizzative. Essi comunque furono generalmente limitati alle poche ore centrali della giornata.

³⁶ Come in altri musei del Regno, era infatti abitudine che il personale di sorveglianza fungesse da intermediario nelle vendite delle copie ai visitatori, e vendesse i cataloghi delle Gallerie, ottenendone un non secondario tornaconto economico. Tra le altre cose, le nuove disposizioni ministeriali tendevano a risolvere anche tale incresciosa situazione. Al riguardo, può essere interessante ricordare quanto afferma Maria Giovanna Sarti in relazione alle accese polemiche sorte sull’attività di Guglielmo Botti (ispettore delle Gallerie veneziane dal novembre 1873) nel 1886 che l’allora responsabile delle Gallerie, Nicolò Barozzi, avrebbe imputato in parte sostanziale alla «guerra mossa all’Ispettore» da parte dei copisti «che ritengono averlo contrario nella concessione di una sala per le copie, ed un po’ dagli altri restauratori». E ciò, a quasi dieci anni dall’emanazione delle *Norme*. Cfr. M.G. Sarti *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell’Ottocento. L’attività di Guglielmo Botti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2004, p. 6.

³⁷ Ferdinando Massimiliano d’Asburgo (1832-1867), fratello dell’imperatore, fu governatore generale del Lombardo-Veneto dal 10 marzo 1857 al 19 aprile 1859. Egli improntò la propria azione su basi diverse da quelle adottate fino ad allora dal Governo asburgico, con un maggiore coinvolgimento delle popolazioni locali negli atti

*Monumenti Artistici e storici delle provincie venete descritti dalla Commissione istituita da sua altezza i.r. il serenissimo arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale*³⁸: un importante intervento conoscitivo innanzitutto, ma mirante anche a fini pratici, e che prevedeva la pubblicazione periodica dei risultati del lavoro svolto in fascicoli corredati da tavole illustrative. Mi pare utile citarla sia perché l'attività di quella Commissione presenta ancora qualche aspetto non esplorato, e soprattutto perché coinvolge la fotografia.

È noto che dell'inchiesta vennero incaricati (3 gennaio 1858) Pietro Selvatico e Cesare Foucard i quali dovevano predisporre una serie di schede descrittive sulle più importanti emergenze monumentali della regione, le prime quattro delle quali furono pubblicate nel rapporto citato, nel febbraio del 1859³⁹. La scelta dei monumenti che per primi furono studiati fu palesemente motivata da questioni conservative⁴⁰. In forma più o meno grave, infatti, tutti gli edifici illustrati presentavano danni strutturali importanti: soprattutto la Basilica di San Marco e il duomo di Murano, i cui «disordini» costituivano grave minaccia per la stabilità stessa dei monumenti.

Il 15 gennaio del 1858, la ormai costituita *Commissione per la Statistica dei Monumenti*, che fruiva delle strutture amministrative dell'Accademia di Belle Arti, chiese ed ottenne, tra le altre cose, l'autorizzazione a servirsi della documentazione bibliografica, archivistica e iconografica in dotazione all'Accademia stessa, alla Biblioteca Marciana e all'Istituto di Scienze Lettere ed Arti⁴¹. La lettera sottoscritta da Selvatico parla dei «libri e le stampe e le fotografie appartenenti all'Accademia di cui ci è necessario valerci» per condurre al meglio il lavoro⁴². In un preventivo di spesa⁴³ diretto ad ottenere i fondi necessari alla realizzazione del lavoro, Selvatico prevedeva anche l'acquisto di:

N:° 60 fra grandi e piccole Fotografie dello esterno di più importanti monumenti, o dettagli di Venezia e delle Provincie.

di governo, ritenendo egli importante rispettarne le tradizioni e la cultura. La situazione politica non gli consentì di portare a termine le riforme che aveva avviato, e a ridosso della Guerra d'indipendenza italiana venne rimosso dal suo incarico.

³⁸ *Monumenti Artistici e storici delle provincie venete descritti dalla Commissione istituita da sua altezza i.r. il serenissimo arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale. Primo rapporto indirizzato dalla Commissione a sua altezza i.r. il serenissimo arciduca Ferdinando Massimiliano governatore generale il dì 7 marzo del 1858*, Milano, dall'Imperiale regia stamperia di Stato, 1859. L'inchiesta fu decisa dall'arciduca Ferdinando Massimiliano in data 19 dicembre 1857, e comunicata al luogotenente Kajetan von Bissingen-Nippenburg con nota n. 1071. Il 27 dicembre successivo, Bissingen ne informò la Luogotenenza Veneta (nota prot. n. 11651), che a sua volta avvisò Pietro Selvatico. Per tutti i documenti relativi a questa vicenda cfr. ASVe, Luogotenenza delle provincie venete, serie Atti, b. 957 (1857-1861), fasc. XXXVII. 1/5 e Presidenza della Luogotenenza delle provincie Venete, serie Atti 1857-1861, b. 454, fasc. X. 16/8. Il testo della lettera d'incarico a Selvatico e Foucard, le cui parti essenziali furono stampate in premessa alla pubblicazione, indica in modo succinto ma dettagliato gli scopi che l'indagine si proponeva (redigere un «Prospetto dei monumenti artistici ed storici meritevoli che il Governo abbia cura della loro conservazione»), i dati che avrebbero dovuto essere rilevati («una sommaria descrizione ed una breve esposizione dello stato in cui esso si trova, esternando la loro opinione sul relativo valore artistico ed storico»). Era inoltre richiesto di aggiungere «quali provvedimenti, secondo il loro [dei commissari] parere sarebbero opportuni per la loro conservazione, e nel caso esistessero documenti storici sull'epoca della loro origine, ne faranno cenno nel Rapporto»). All'indagine venne dato carattere d'urgenza. La lettera del luogotenente Bissingen aggiungeva «E' desiderio di Sua Altezza Imperiale che le due summentovate persone [Pietro Selvatico e Cesare Foucard] assumano quanto prima l'incarico loro impartito, dandosi premura affinché quest'operato venga compiuto entro il corso della prossima primavera». Cfr. ASVe, Luogotenenza delle provincie venete, b. 957, cit.

³⁹ I monumenti di cui la Commissione si occupò per primi sono la Basilica di San Marco, il duomo di Murano, il palladiano Palazzo della Ragione di Vicenza e la cappella Ovetari, nella chiesa degli Eremitani, a Padova.

⁴⁰ A. Auf Der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»...*, cit. p. 247.

⁴¹ Cfr. lettera della *Commissione* prot. n. 3 del 15 gennaio 1858, diretta alla Luogotenenza veneziana, in ASVe, Luogotenenza delle Provincie Venete, b. 957, cit.

⁴² Cfr. lettera prot. n. 56, del 30 gennaio 1858, in *Ibid.*

⁴³ Cfr. lettera prot. n. 5 del 23 gennaio 1858 diretta all'Arciduca Ferdinando Massimiliano, in ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Provincie Venete, b. 454, cit.

Avendo noi le fotografie sott'occhio, ci sarebbe dato, non solo di poter istituire confronti con altri monumenti della stessa epoca incisi, ma eziandio di precisar meglio, col mezzo di numeri i siti che abbisognano di ristauero.

In tal modo si procede più rapidamente nel lavoro, si può limitare alla piccola spesa sotto indicata l'opera del disegnatore e v'ha un mezzo sicuro di identificare, senza portarsi sul luogo, quanto le descrizioni (alcune dello esterno dei monumenti importanti della città) rispondano allo scopo. - Prezzo Aus. L. 360.

Dopo la consegna alle stampe del primo manoscritto, il lavoro di Selvatico e Foucard proseguì con la redazione di almeno altre due schede, dedicate all'Arsenale di Venezia e al cortile della Scuola grande di San Giovanni Evangelista, documentate tra le carte Selvatico della Biblioteca Civica di Padova⁴⁴, schede che furono predisposte ma mai pubblicate, e di cui erano già state realizzate e stampate le tavole illustrative (750 esemplari ciascuno di 23 tavole a disegno)⁴⁵. Di questo lavoro, che avrebbe dovuto costituire un secondo fascicolo, vi fu allora conoscenza, se esso fu favorevolmente recensito nel 1859 da Rudolf Eitelberger⁴⁶ e citato anche da Cavalcaselle e Crowe nel loro testo *History of Painting in North Italy*⁴⁷. Si lavorò anche alle schede relative a Palazzo Ducale, al Fondaco dei Turchi e alla Cappella degli Scrovegni, ma i rivolgimenti politici che interessarono il Lombardo-Veneto interruppero il lavoro della *Commissione*, che fu poi sciolta. Il manoscritto del secondo fascicolo fu inviato a Milano per la pubblicazione nel febbraio del 1859. Se ne predisposero le bozze di stampa, ma la pubblicazione non si concluse.

Nel 1860, al ristabilimento della normalità, e nella necessità di esaurire la vicenda burocratica ed amministrativa della *Commissione*, ormai sciolta a tutti gli effetti, si cercarono notizie su questo secondo fascicolo mai pubblicato. Una lettera di Pietro Selvatico alla Luogotenenza veneziana del 27 giugno 1860 è al riguardo molto interessante⁴⁸.

Da Padova, il marchese informava di aver ricevuto le bozze di stampa e di averle restituite con le correzioni necessarie «precisamente pochi giorni innanzi che accadessero le mutazioni di reggimento in Milano», probabilmente quindi tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1859, ma poi di non averne avuto più notizie. Sugeriva di interessare la stamperia milanese incaricata chiedendo la restituzione del manoscritto e delle bozze già corrette, per provvedere all'eventuale completamento della pubblicazione a Venezia, e al conseguente uso delle tavole illustrative già predisposte. Selvatico si diceva convinto che non sarebbe stato difficile trovare un editore interessato ad assumersi l'incarico «perché l'indole del lavoro deve offrire lucro, considerando e alle tavole di monumenti inediti, e ai molti documenti pur inediti contenuti nel testo».

Come si sa, né manoscritto, né bozze di stampa furono reperiti. L'esito dell'indagine condotta a Milano giunse a Venezia il 17 agosto 1860 (prot. n. 7572) con allegata una relazione dell'Ispettorato della regia stamperia di Milano (prot. n. 1869 del 31 luglio 1860) il quale riferì che il lavoro non era stato completato, e che le composizioni erano state ormai scomposte. Il manoscritto del secondo fascicolo era pervenuto nel febbraio 1859, in concomitanza con l'uscita del primo, e il successivo 20 maggio le bozze erano state trasmesse a Venezia per la correzione. Dopo di che non se ne ebbe più notizia.

Alla relazione, la stamperia allegò la terza prova di stampa, non corretta, che era stata conservata per uso interno. Ma nemmeno di questa terza copia vi è traccia. Un indizio sulla sua sorte potrebbe forse essere rappresentato da una lettera del 10 ottobre 1861, della Presidenza della Luogotenenza alla Commissione per la scoperta e conservazione de' Monumenti della Monarchia austriaca di Vicenza che chiedeva in restituzione la bozza di stampa del secondo fascicolo, che evidentemente lì era stata inviata. Ma di quella richiesta non si conosce l'esito.

⁴⁴ Le schede sono state segnalate da Alexander Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»...*, cit., p. 245.

⁴⁵ Cfr. lettera della *Commissione* prot. n. 32 del 31 luglio 1859 alla Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, in ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, b. 454, cit.

⁴⁶ A. Auf der Heyde, *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»...*, cit., p. 246. Cfr. anche A. Lermer, *Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig. Pietro Selvaticos und Germano Prosdocimis Arbeiten für die 'Monumenti artistici e storici delle provincie venete'*, in *Studi veneziani*, vol. 41 (2001), pp. 281-294.

⁴⁷ J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia from the fourteenth to the sixteenth century* [...], London, John Murray, 1871, vol. 1, pp. 61 nota 2; 165 nota 1 e 166 nota 1.

⁴⁸ ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle province Venete, b. 454, cit.

I documenti non ci dicono se le fotografie di cui Selvatico aveva previsto l'acquisto fossero poi effettivamente acquisite. Il resoconto delle spese sostenute per il secondo fascicolo, tutte puntualmente documentate, non ne fa cenno alcuno. Dalla globalità dei documenti si potrebbe pensare che la richiesta allora avanzata fosse solo cautelativa, in previsione di una spesa poi non effettuata⁴⁹.

Nemmeno sono ora individuabili nella sezione più antica del fondo fotografico dell'Accademia di Belle Arti, fotografie che esplicitamente possano essere collegate all'incarico dell'arciduca⁵⁰, né la sinteticità degli inventari, che non consente l'individuazione dei soggetti né tantomeno dei singoli esemplari un tempo presenti, può essere di aiuto. Si può solo presumere che Selvatico conoscesse bene quali e quante immagini fotografiche possedesse allora l'Istituto, e si può pensare che almeno una parte di esse fossero inerenti ai monumenti studiati in quell'occasione.

SECONDO SCENARIO. LE NORMATIVE NAZIONALI.

Dopo la breve parentesi della presenza in città del Commissario regio, tra il 13 ottobre e il 9 dicembre 1866⁵¹, che gestì il complesso e difficile momento di passaggio dei poteri tra Governo austriaco e Regno d'Italia, e al quale venne data «una sia pur limitata ingerenza sull'accademia di belle arti in Venezia»⁵², l'autorità centrale venne rappresentata dal Prefetto⁵³. Da allora, secondo Maria Giovanna Sarti, il peso dell'Istituzione nell'ambito della tutela dei beni artistici crebbe ancor più. Afferma la studiosa che «ciò costituiva la naturale conseguenza della concreta attenzione veneziana alla salvaguardia del proprio patrimonio pittorico»⁵⁴; l'Accademia, attraverso la Commissione di pittura ed altre commissioni di sorveglianza nominate per casi specifici, continuò ad avere un ruolo rilevantissimo, ben esorbitando le funzioni consultive sue proprie. Esso si esplicò in molte forme: nel fornire pareri di tipo tecnico sui restauri da condursi, nel nominare i restauratori incaricati e nel collaudare alla fine l'esecuzione dei lavori, cosa quest'ultima altrove affidata a «figure istituzionali e governative, ispettori e direttori di gallerie»⁵⁵.

Le difficoltà e le problematiche connesse con l'emanazione di un'organica legge di tutela - motivate dalla grande varietà e complessità di disposizioni vigenti negli stati pre-unitari⁵⁶, la cui armonizzazione risultava molto complessa - non mancarono di farsi sentire anche in terra veneziana. Intanto, era stata ufficialmente costituita a Venezia, il 2 dicembre 1866, la *Commissione consultiva per la conservazione de' monumenti storici e di belle arti*⁵⁷, alla quale l'Accademia contribuì ampiamente con uomini e conoscenze.

⁴⁹ Cfr. nota n. 32 del 31 luglio 1859, della Commissione per la statistica dei Monumenti storico-artistici delle Province Venete alla Luogotenenza veneziana, in ASVe, b. 454, cit.

⁵⁰ Un'unica fotografia pare essere cronologicamente coerente col periodo di cui sto trattando: Anonimo, *Facciata della Basilica di San Marco*, albumina/ carta, mm 665x890 (inv. 229). Difficile però determinare se essa sia connessa all'attività della *Commissione*.

⁵¹ Il ruolo di Commissario regio a Venezia, venne ricoperto da Giuseppe Pasolini (1815-1876), nominato il 13 ottobre 1866, e giunto in città il 19 successivo, in contemporanea con l'ingresso delle truppe sabaude. Il 9 dicembre, egli venne nominato prefetto, ruolo che coprì fino al 10 aprile dell'anno successivo, quando fu sostituito da Luigi Torelli (1810-1887) che rimase in carica dal 5 maggio 1867 al 28 luglio 1872. Cfr. Ministero dell'Interno, *Gli archivi dei regi commissari nelle province del Veneto e di Mantova 1866, I. Inventari*, Roma 1968, in particolare pp.1, 50 e 58.

⁵² Ibid..., p. 15.

⁵³ Cfr. R.D. n. 3365 del 9.12.1866, G.U. n. 339 del 10.12.1866, col quale i commissari del re istituiti col R.D. 18.7.1866, n. 3064 cessano dal loro ufficio e le loro attribuzioni vengono assegnate ai prefetti.

⁵⁴ M.G. Sarti, *Il restauro dei dipinti a Venezia...*, cit., p. 2. Afferma la Sarti che, in ambito italiano, il caso dell'Accademia veneziana è in parte atipico, dal momento che l'ente ebbe un ampio potere che continuò ad esercitare anche dopo l'Unità del Veneto all'Italia, come conseguenza di una lunga tradizione di attenzioni e competenze che risalivano molto indietro, all'inizio dell'Ottocento.

⁵⁵ Ibid., p. 2, nota 4.

⁵⁶ R. Dalla Negra, *L'eredità pre-unitaria...*, cit., p. 5. «Molte di queste strutture vennero lasciate in vita sia dai Governi Provvisori, che dal nuovo Stato italiano, altre vennero confermate nella sostanza, pur cambiandone forma e attribuzioni, di altre ancora, proprio a causa di un loro precedente esautoramento, si persero completamente le tracce». Ivi.

⁵⁷ R.D. 2.12.1866, n. 3374. Cfr. M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni, parte I. Verso un servizio su scala nazionale (1865-1874)*, doc. 16, pp. 246-247. La Commissione fu poi abolita con R.D. 3221 del 30.6.1876, G.U. n. 172 del 25.7.1876, che vi sostituì una Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e di antichità composta di otto membri, di cui due eletti dal Consiglio provinciale, due dal

Come si può immaginare, con lo sviluppo deciso dell'attività fotografica intervenuto soprattutto a partire dagli anni '60 dell'Ottocento, e con la ripresa dell'attività economica e turistica e l'aumento delle visite alle Gallerie conseguenti al congiungimento del Veneto al resto del Paese, anche il numero di richieste dei fotografi di poter accedere alle sale accademiche per condurvi delle riprese aumentò. Il 1868 e il 1869 sono gli anni in cui maggiormente si concentrano i documenti reperiti nella ricerca, e questo dato, pur parziale, è un segnale da non sottovalutare, perché indice di un notevole sviluppo dell'attività fotografica di settore.

Volendo anticipare sommariamente la situazione normativa a partire dall'osservatorio veneziano, si nota dapprima il susseguirsi di una serie di norme *ad hoc*, avulse da un progetto globale, e frutto di provvedimenti estemporanei volti a risolvere singole situazioni, e successivamente l'avvio di una regolamentazione specifica dell'attività fotografica nei luoghi d'arte dello Stato, all'interno del vasto dibattito sull'emanazione delle leggi di tutela.

Gli studi relativi a questo importante tema sono - a mia conoscenza - carenti⁵⁸. Una ricostruzione di quelle vicende in ambito italiano è quindi tutta da realizzare. Ciò che propongo perciò non può che essere un primo contributo per un percorso all'interno della normativa, una collazione di dati, con qualche riflessione sul loro valore, da approfondire e verificare, anche in relazione ad altre specifiche situazioni locali. Per meglio rendere evidente il susseguirsi dei provvedimenti adottati ne ho schematizzato la sequenza alla fine del capitolo.

Come ho anticipato a proposito della fotografia dell'*Apollo e Marsia* di Morris Moore, nel giugno 1857 l'Accademia di Belle Arti di Venezia predispose un regolamento che disciplinava l'attività di copisti, pittori e fotografi. In quell'occasione, a questi ultimi venne vietato di operare a meno di «copie fotografiche tratte per conto della stessa Accademia o per assentire al desiderio di altri stabilimenti congeneri o di personaggi d'alta sfera» (cfr. cap. 1).

Non si hanno notizie sull'effettiva applicazione di quell'*Avviso*, se esso cioè sia stato rigorosamente rispettato o meno, ma dal complesso della documentazione si può supporre che qualche eccezione vi sia stata, gestita in via breve. Ricordo che nel 1864 Antonio Perini realizzò un'importante campagna fotografica sui disegni dell'Accademia che non rientrava nelle eccezioni previste da quelle disposizioni. L'assenza di documenti che attestino l'emanazione di nuove normative nel decennio successivo, fa comunque pensare che quell'*Avviso* sia rimasto in vigore - più o meno efficacemente atteso - fino agli anni 1867 e 1868, quando furono emanati due distinti regolamenti: per i pittori copisti e per i fotografi.

Il 15 aprile 1867 infatti, proprio in contemporanea con la partenza del Commissario straordinario da Venezia, fu predisposto il primo dei due nuovi regolamenti, che ricalca quasi testualmente il precedente documento del 1857. La fotografia non vi è nominata, mentre viene richiamato il divieto di trarre calchi o lucidi dai disegni e dai dipinti (cfr. gli artt. 8. dei docc. A.57 e A.58), segno quindi che l'attività fotografica seguiva ormai proprie regole specifiche. La normativa riguardante i pittori venne emanata in forma pressoché identica anche in un ulteriore *Avviso* datato 1 gennaio 1874 (doc. A.62), che si differenziava dai precedenti solo nell'ultimo dei sette articoli di cui è composto, nel quale viene citata l'esistenza di un apposito regolamento per i fotografi⁵⁹.

È quindi nel decennio tra il 1857 e il 1867 che la gestione delle due tipologie di servizio prese strade diverse: secondo gli *Avvisi* ricordati per i pittori e i copisti, secondo tacite regole interne per i fotografi.

Questo è confermato da quanto dicono le parole del segretario Giovanni Battista Cecchini in una lettera al Ministero dell'Istruzione Pubblica del settembre 1867 (doc. A.60). Sollecitato da una protesta di alcuni fotografi fiorentini (non nominati) che si lamentavano delle limitazioni con cui veniva loro

Consiglio comunale, e quattro di nomina governativa. La Commissione era presieduta dal prefetto ed un impiegato della prefettura vi fungeva da segretario.

⁵⁸ Non mi sono noti studi specifici sulla normativa dell'attività fotografica nei luoghi d'arte per il periodo ottocentesco, ad eccezione di quanto si ricava dal testo di Chiara Migliorini, *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, in *A.F.T.*, a. X, n. 19 (giugno 1994), pp. 43-51 e in L. Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento*, parte II, in *Ibid.*, n. 6 (dicembre 1987), pp. 62-71.

⁵⁹ La costanza delle regole è ribadita in apertura del documento dove viene richiamato il decreto della cessata Luogotenenza austriaca del 17 giugno 1857, «tuttavia in vigore». Di questo testo resta solo una minuta; non è quindi certa la sua definitiva redazione. La pubblicazione dei tre *Avvisi*, del 1857, 1867 e 1874, fa pensare che nel tempo essi avessero perduto efficacia, e che si fosse sentita l'esigenza di rinnovarli periodicamente richiamando l'attenzione sulle norme stabilite.

concesso di fotografare nei musei di quella città⁶⁰, mentre invece a Venezia analoghe autorizzazioni si rilasciavano con «molta larghezza», il Ministero aveva chiesto notizie sui criteri con cui il servizio veniva assicurato (doc. A.59).

La risposta che ne dette il segretario è molto interessante perché non solo fornisce informazioni diversamente non desumibili dai documenti - l'uso ormai diffuso del procedimento a secco, l'occasionale spostamento dei quadri quando utile, ma con cura attenta - ma dice anche che «Non furono stabilite leggi o norme da questa Presidenza pei fotografi perché affidata la cura di sorvegliarli all'Ispettore della Galleria zelante ed attento oltre ogni elogio» e che «la Presidenza stimò usare coi Fotografi come cogli Artisti forestieri e nazionali, ai quali accordò sempre simili estesi permessi pei loro studj». Si conferma così, sia la presenza, prima di quella data, di una non secondaria attività fotografica all'interno delle Gallerie, sia anche il paritario trattamento delle due attività di copia e fotografia, e non ultima, l'implicita importanza assegnata a quest'ultima.

Dopo di allora, per un anno - sembrerebbe - l'attività fotografica fu regolata secondo consuetudine, fino a che, il 10 aprile 1868, fu predisposto uno specifico *Avviso* destinato ai fotografi (doc. A.61).

Come già dieci anni prima, anche in questo caso ci fu un motivo contingente - una richiesta di permesso a fotografare da parte di Carlo Ponti (docc. B.132- B.133) - a provocare l'emissione delle nuove disposizioni, che furono proposte dagli organi accademici e approvate dalla Prefettura.

L'*Avviso* specifico che venne affisso nelle sale, probabilmente attorno alla metà di aprile di quell'anno, contemplava, nei sette punti in cui era articolato, vari aspetti dell'attività fotografica. In premessa, venivano identificati i destinatari delle nuove norme, e cioè «i Sig.¹ Fotografi che fanno commercio di fotografie, ed hanno uno stabilimento fornito de' necessarj apparecchi come esige l'arte»: definizione molto significativa che, analogamente a quanto stabilito per i pittori⁶¹, tendeva ad escludere operatori improvvisati che avrebbero potuto creare problemi. Come si dirà nel prossimo capitolo, almeno in un caso tale facoltà di giudizio venne effettivamente esercitata.

La verifica stabilita dalla norma trovava attuazione attraverso la richiesta ai fotografi di alcune credenziali atte a presentarne l'attività e l'azienda. Si dovevano fornire «particolarità relative allo stabilimento, dalle quali si possa arguire della sua importanza»; «soprattutto la forza delle macchine che si posseggono», ma era anche necessario allegare alcune fotografie atte a provarne l'abilità professionale e la capacità di «dar buoni risultati» (art. I). L'Accademia si poneva così non solo come garante del buon andamento dei servizi all'interno delle Gallerie, ma anche come organo giudicante delle potenzialità produttive e dell'abilità dei fotografi e - ad intendere il testo alla lettera - anche della qualità del loro lavoro.

Sarebbe peraltro interessante capire l'esatto tenore del testo regolamentare qui riportato, perché esso richiama, seppur lateralmente, la percezione diffusa dell'oggetto "fotografia", il suo statuto ambiguo sempre teso tra arte e tecnica, il cui ruolo faticava a trovare precisa definizione. Ricordo che nel 1862 l'Accademia aveva accettato di presentare, tra le opere inviate all'Esposizione Universale di Londra, la riproduzione del Breviario Grimani realizzate da Perini, e che fu la Commissione Centrale viennese a reindirizzarla tra i prodotti dell'industria.

⁶⁰ Wladimiro Settimelli ricorda gli ostacoli che i Fratelli Alinari incontrarono agli Uffizi nel 1860 per l'opposizione dell'allora facente funzione di direttore delle Gallerie fiorentine, Michele Arcangiolo Migliarini, alla riproduzione fotografica delle opere ivi contenute, motivata oltre che da ragioni conservative, dalla sfiducia e contrarietà del funzionario verso la fotografia che egli riteneva lesiva della stessa "immagine" pubblica dell'opera d'arte. Egli si era fino ad allora opposto alle richieste dei fotografi «sapendo quanto la riuscita in fotografia sia sempre fallace, e d'esito incerto, mal soffrendo che si vedesse in commercio pubblico i capi d'opera de' grandi Maestri, svisati ed alterati» e non intendendo «proteggere direttamente e cooperare allo spargimento di siffatte mediocrità artistiche». Cfr. W. Settimelli, *La Famiglia Alinari e la fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1985, pp. 13-31, in particolare pp. 17-18.

⁶¹ Dice l'art. 1. dell'*Avviso* per le attività di copia e studio dei dipinti, del 15 aprile 1867: «Non sarà permesso di far studii o trar copie, anche parziali, dei dipinti, statue, disegni, ed altri oggetti d'arte conservati nelle R.R. Gallerie Accademiche, se non ad artisti noti alla Presidenza ed all'Ispettore delle medesime Gallerie, o raccomandati da alcuno dei Consiglieri Accademici che si faccia per essi mallevadore. Quanto agli artisti forestieri occorrerà, per legittimarli, una commendatizia del proprio Console residente in Venezia». Cfr. doc. A.58.

Gli articoli successivi dell'*Avviso* erano tutti volti a garantire la sicurezza nello svolgimento delle operazioni fotografiche. Si chiedeva *in primis* l'uso del procedimento a secco e la presenza nelle sale accademiche di un solo apparecchio di ripresa (art. II), che doveva essere di struttura solida e tale da evitare il rischio di cadute pericolose, così come per eventuali scale (o impalcature) necessarie per la ripresa di dipinti posti in alto sulle pareti (art. III), i quali non avrebbero assolutamente potuto essere spostati (art. V), anche se di piccola dimensione. I permessi a fotografare avrebbero avuto una validità di due mesi, salvo rinnovo (art. IV). Infine, una copia delle fotografie realizzate sarebbe stata consegnata all'Accademia che ne avrebbe tenuto un apposito registro d'ingresso (art. VI).

Si ponevano così le basi per una chiara disciplina delle riprese fotografiche nelle Gallerie, la cui osservanza era demandata all'ispettore, Alberto Andrea Tagliapietra; e altresì per la formazione di una raccolta fotografica che avrebbe documentato almeno una parte delle opere presenti: raccolta però di cui, fino ad oggi, sono emerse solo tracce scarse e frammentarie; come non è emerso il registro in cui gli ingressi periodici delle fotografie venivano registrati.

Ricordando quanto il Consiglio accademico deliberava proprio in quei giorni rispetto all'offerta di Adolphe Braun - di fornire copia delle fotografie dei disegni che la ditta stava realizzando a Venezia - e cioè che preferibile sarebbe stato avere riproduzioni di disegni non presenti nella raccolta accademica (doc. B.27), analogamente a quanto aveva proposto Carlo Naya in quello stesso periodo (doc. B.46), si potrebbe supporre che le immagini incamerate a seguito di quella norma abbiano avuto prevalentemente il carattere di documento amministrativo, piuttosto che di oggetto da inserirsi all'interno di un progetto didattico (doc. B.122) o più ampiamente conoscitivo.

Poco dopo la sua emanazione, tale regolamento fu probabilmente riesaminato. Ciò è suggerito da due indizi documentali. Il primo è contenuto nel testo dell'autorizzazione a fotografare nelle sale accademiche rilasciata a Carlo Naya l'8 luglio 1868 (doc. B.48). Il documento riporta alcune correzioni e riscritture di data successiva, tali da far supporre che esso sia servito di base per la stesura di ulteriori analoghe autorizzazioni. In esso viene citato un regolamento per i fotografi in data 15 giugno 1869, di cui però non è stata reperita traccia alcuna⁶². Il secondo indizio è costituito da una copia conforme dell'*Avviso* del 10 aprile 1868 rilasciata dalla Prefettura in data 23 marzo 1870⁶³, di cui non è chiara la motivazione immediata. La questione rimane quindi non risolta.

Attorno al 1867 comunque il Ministero dell'Istruzione Pubblica si era certo posto il problema di una regolamentazione delle attività dei fotografi all'interno delle gallerie e musei statali. Ciò è quanto risulta dalla già citata corrispondenza con l'Accademia di Venezia del settembre di quell'anno, e da una comunicazione del Ministero diretta alla Presidenza dell'Accademia di Belle Arti di Firenze del 14 ottobre successivo, nella quale venivano impartite precise istruzioni sul rilascio dei permessi ai fotografi «secondo quanto si pratica negli altri musei del Regno». Vale la pena elencarle:

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 o altro, togliesse agio e comodità ai visitatori della Galleria⁶⁴.

⁶² Va precisato che l'annotazione è riportata a margine del testo, con identica grafia e identico inchiostro, come parte da integrare al corpo della comunicazione. Considerata la non congruenza delle date tra il regolamento pubblicato nel 1868, e quello citato nella lettera a Carlo Naya, è possibile che l'annotazione a margine sia stata redatta in un momento successivo rispetto alla data della lettera. Anche l'ipotesi di un errore materiale potrebbe essere presa in considerazione, ma di esso è difficile capire l'origine. Per quanto non vi siano elementi per escluderlo, pare inoltre improbabile che l'*Avviso* del 10 aprile 1868 sia stato riscritto solo un anno dopo, o che la sua entrata in vigore sia stata procrastinata così a lungo, fino al 15 giugno 1869.

⁶³ Cfr. AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

⁶⁴ C. Migliorini, *La fotografia come modello...*, cit., p. 46-47.

Analoga comunicazione non pare essere giunta a Venezia; diversamente se ne sarebbe dovuto tenere conto nell'Avviso predisposto qualche mese dopo. Nondimeno la prossimità cronologica delle due corrispondenze - del settembre 1867 per Venezia, e dell'ottobre dello stesso anno per Firenze - conferma che il Ministero si stava sensibilizzando rispetto alla questione, pur essendo ancora lontana l'idea di una unitaria e organica normativa in materia.

Sulla regolamentazione dell'attività dei fotografi nei luoghi d'arte, qualche importanza ebbe la nuova situazione determinatasi nel 1875 a seguito dell'entrata in vigore, il 1° ottobre, della legge che imponeva una tassa d'ingresso nei musei, gallerie e siti archeologici dello Stato⁶⁵, che suggerì qualche variazione nel sistema di gestione degli accessi alle Gallerie per copisti e fotografi. Ad essi fu impedito di lavorare le domeniche ed i giorni di festa, quando maggiore era l'afflusso di visitatori a motivo della gratuità dell'ingresso prevista dalla legge, e fu loro raccomandata cura e attenzione, proprio per il più forte diritto che ora godevano i visitatori a trattenersi non disturbati nelle sale, in ragione del prezzo pagato (doc. B.73).

Una svolta importante si ebbe però solo con la circolare ministeriale del 23 giugno 1876 (doc. A.63), che imponeva ai fotografi il rilascio di due copie di ogni fotografia realizzata nei siti artistici e archeologici dello Stato, una delle quali sarebbe stata trattenuta dall'ente conservatore dell'opera, e l'altra inviata al Ministero: non una novità in assoluto, come s'è visto in relazione all'Accademia fiorentina, ma importante perché tendente a uniformare il comportamento a livello nazionale, e soprattutto perché la sua motivazione parrebbe diversa da quella che aveva animato disposizioni precedenti, dirette principalmente alla sicurezza delle opere. Ora è palesemente espressa la volontà da parte ministeriale di trarre «qualche vantaggio da tali concessioni».

Pur nella sua brevità, la circolare sembra mostrare come si fosse ormai fatta strada in ambito istituzionale una nuova percezione della fotografia quale documento importante, non solo nell'ambito del restauro, in cui il suo uso era ormai attestato⁶⁶, ma in un più ampio e sfaccettato quadro di

⁶⁵ Legge 2554 del 27.5.1875, G.U. n. 146 del 24.6.1875. Gli introiti derivanti sarebbero stati destinati alla «conservazione dei monumenti, all'ampliamento degli scavi e all'incremento artistico dei singoli Istituti dove le tasse si percepiscono, o dei monumenti ed Istituti governativi congeneri nella stessa città». Cfr. Circolare del Ministero dell'Istruzione Pubblica, Div. 2^a, n. 444, del 15 luglio 1875, con oggetto *Versamento nelle casse dello Stato degli introiti fatti dalla tassa d'entrata*. Il successivo R.D. 2555 del 10.6.1875, stessa G.U., stabiliva le modalità di accesso gratuito in alcuni siti nei giorni festivi. All'art. 3, per Venezia, sono elencati il Palazzo Ducale e il Museo della Biblioteca Marciana, ma non le Gallerie dell'Accademia. L'Avviso a stampa datato 25 settembre 1875 predisposto per informare l'utenza della nuova situazione, comunicava però la gratuità dell'ingresso nei giorni di festa anche per le Gallerie, evidenziando quindi una contraddizione col testo del decreto, frutto forse di una revisione dell'elenco inizialmente predisposto. Il decreto stabiliva anche facilitazioni per alcune categorie di visitatori, come ad esempio i pittori copisti. L'11.10.1875, G.U. 275 del 25.11.1875, fu poi emanato il decreto che approvava il regolamento di esecuzione del decreto del giugno precedente. Cfr. anche AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879. Atti del Soprintendente Botti (1874-1878), b. 175, fasc. "Tassa d'ingresso nelle Gallerie". Successivamente, furono emanate nuove norme regolamentari con R.D. n. 3191 dell'11.6.1885. L'art. 4 della legge 26.12.1901, n. 524 abrogava infine sia la legge del 1875 che quest'ultimo regolamento, e con R.D. n. 138 del 13.4.1902 furono approvate nuove norme per l'ingresso gratuito nei luoghi d'arte dello Stato che tendeva a favorire studiosi, studenti, docenti e artisti, oltre ad altre categorie come «gli artigiani addetti alle industrie affini alle arti del disegno» (art. 1.h), le guide turistiche (art. 1.i), i funzionari dell'Amministrazione delle antichità e belle arti (art. 1.g) e i militari (art. 1.c).

⁶⁶ Sull'impiego della fotografia nell'ambito del restauro in Italia cfr. soprattutto gli scritti di Marco Mozzo, *Cavalcaselle e il restauro della basilica di San Francesco di Assisi*, in A.C. Tommasi (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago, 28-29 novembre 1997), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 107-124; Id., *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, in *Nova Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 3 (2000), pp. 69-79; Id., *Una nuova documentazione fotografica per gli affreschi della basilica superiore di San Francesco*, in G. Basile (a cura di), *La realtà dell'Utopia*, atti del I convegno internazionale di primavera del restauro (Assisi, 21-24 marzo 2001), in *Kermes. La rivista del restauro*, suppl. 47 (2002), pp. 43-48; Id., *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, in *Studi di Memofonte*, n. 7 (2011), pp. 59-89; Id., *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in E. Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, Torino, Einaudi, vol. IV, .d., pp. 848-870; S. Filippin, *Carlo Naya e gli*

riferimento costituito dalla travagliata gestazione e maturazione di una nuova coscienza rispetto alla tutela del patrimonio artistico nazionale e della normativa correlata⁶⁷, delle quali le autorità centrali avrebbero potuto (e dovuto) tenere conto⁶⁸. Percezione che era maturata nel tempo, stimolata da varie situazioni: l'affinamento della tecnica fotografica che rendeva più agili le riprese e sicuri i risultati; la presenza nei cataloghi di molti fotografi di un repertorio vasto di immagini, che pur lontano dal coprire in maniera esauriente il patrimonio artistico della penisola, era comunque molto ricco, e si andava giorno dopo giorno ulteriormente accrescendo, tanto da configurarsi nel suo insieme quasi come un vero inventario fotografico nazionale; l'uso non sporadico del mezzo fotografico nei cantieri di restauro, nei quali la fotografia cominciava a diventare documento di lavoro a tutti gli effetti, operativi e amministrativi; e non ultima una sensibilità diversa da parte di studiosi ed operatori - non esclusi i collaboratori del Ministero - verso uno strumento che si stava rivelando sempre più utile⁶⁹.

Tali elementi, se visti sullo sfondo delle iniziative che si stavano allora ipotizzando e progettando sulla documentazione dei beni artistici e monumentali nazionali, possono costituire un terreno fertile in cui l'idea di un'inventariazione fotografica del territorio realizzata con criteri omogenei e scientifici, poteva prosperare. Al riguardo basti ricordare che, nel 1871, Giovanni Battista Cavalcaselle ebbe l'incarico dal ministro Cesare Correnti⁷⁰ di redigere gli inventari dei quadri e delle sculture delle collezioni pubbliche italiane⁷¹. Anche se successiva alla circolare del 1876, non va dimenticata l'iniziativa del primo grande censimento fotografico dei beni monumentali medioevali⁷² avviata nell'ambito dell'azione di riforma del settore delle antichità e belle arti promossa dal ministro Ruggero

affreschi di Giotto a Padova. La prima campagna fotografica tra mercato e conservazione, in *A.F.T.*, a. XXV (dicembre 2009), pp. 18-30.

⁶⁷ Di questa opinione è anche Marco Mozzo, *Note sulla documentazione fotografica...*, cit., p. 852.

⁶⁸ Come ben si sa, una normativa coordinata per i beni culturali si ebbe solo molto tempo dopo, nel 1902 e 1903 con l'emanazione delle due leggi, sulla conservazione e sull'esportazione dei beni artistici (cfr. nota 96). Erano passati ormai quarant'anni da quando Giovanni Battista Cavalcaselle aveva auspicato una organica normativa al riguardo, Cfr. G.B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico. G.B. Cavalcaselle al signor Ministro della pubblica istruzione* (1862), ripubblicato in *Rivista dei Comuni Italiani* (1863), e nuovamente a Roma, da Ermanno Loescher, 1875.

⁶⁹ Marco Mozzo, *Note sulla documentazione fotografica...*, cit., p. 853, ricorda gli esiti dei lavori della V sezione di Archeologia artistica, al congresso artistico di Milano del 1872, che suggerì l'adozione della fotografia in un ambito più ampio rispetto a quello del restauro, per «conservare la memoria di ciò che esiste» e ancor prima (p. 852, nota 14) il ricorso alla fotografia da parte di Mariano Guardabassi in occasione del censimento dei beni storico-artistici delle corporazioni religiose soppresse. Accenna alla fotografia anche Giovanni Carlo Conestabile della Staffa, *Scavi, Monumenti, Musei e insegnamento della scienza delle Antichità in Italia*, in *Nuova Antologia*, ottobre 1874, pp. 345-384, in particolare p. 347. L'idea di un censimento nazionale dei beni artistici si stava infine affermando.

⁷⁰ Cesare Correnti (1815-1888) ebbe il Ministero dell'Istruzione Pubblica brevemente dal 17 febbraio al 10 aprile 1867 nel governo Ricasoli, e poi nuovamente nel governo Lanza, dal 14 dicembre 1869 al 17 maggio 1872.

⁷¹ L'inventario fu redatto solo per il Friuli (1876), e pubblicato quasi un secolo dopo in G. Bergamini (a cura di), *La pittura friulana del Rinascimento*, Vicenza Neri Pozza, 1973. Cfr. G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 82 nota 4; *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1979, vol. XXII, pp. 642 e 644. Cavalcaselle era stato richiamato a Roma da Firenze, dove svolgeva le funzioni di ispettore al Museo del Bargello, alla fine del 1871, inizialmente con un comando, e poi con il definitivo trasferimento nel maggio del 1875. Cfr. D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1988, p. 326.

È noto quanto Cavalcaselle si sia affidato alla documentazione visiva delle opere da lui studiate, e sono molto noti i suoi disegni, straordinari per capacità descrittiva e di sintesi. Ma esaminando il suo archivio alla Biblioteca Marciana di Venezia, è evidente anche quanto egli si sia affidato alla fotografia. Sono del tutto d'accordo con Marco Mozzo quando afferma che: «Uno sguardo alla raccolta fotografica conservata nel suo fondo alla Biblioteca Marciana di Venezia, dimostra [...] quanto questo strumento [la fotografia] sia stato poi da lui ampiamente impiegato». Cfr. *Note sulla documentazione fotografica...*, cit., pp. 854-855. Mozzo ha pubblicato un elenco delle fotografie presenti nel fondo Cavalcaselle, *Il fondo fotografico di Cavalcaselle alla Biblioteca Nazionale Marciana. Ricognizione preliminare*, in A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studio (Venezia 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2008, pp. 34-49.

⁷² Cfr. M. Mozzo, *Note sulla documentazione...*, cit., pp. 847-870, in particolare pp. 859-870.

Bonghi⁷³, che coinvolse soggetti istituzionali e fotografi, e che pur nella parzialità dei risultati ottenuti, deve considerarsi un'esperienza molto significativa: e non solo come evoluzione metodologica nelle procedure inventariali, ma anche per i progressi decisivi verso l'istituzionalizzazione della fotografia. Si può anche immaginare una connessione stretta tra la circolare del giugno 1876 con la costituzione del fondo fotografico del Ministero della Pubblica Istruzione, ora presente presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, laddove essa chiedeva l'invio di fotografie «non incollate su cartoncino» (cfr. doc. B.135), se si considera che quelle fotografie sono ora tutte montate su supporti uniformi, assimilabili a schede inventariali, sui quali sono riportati i dati delle opere fotografate (solo saltuariamente vi appare il nome dei fotografi autori), che nell'insieme costituiscono un censimento visivo straordinariamente ricco dei beni artistici del Paese, alimentato - sembra - proprio dall'iniziativa dei fotografi.

L'arrivo della circolare suscitò a Venezia qualche perplessità, dal momento che la sua formulazione - ampia e del tutto vaga - creava dubbi interpretativi dei quali il segretario Cecchini si fece interprete presso la Prefettura (doc. A.64). Cecchini si dichiarava nell'impossibilità di applicare la norma che chiedeva di non rilasciare in futuro permessi a fotografare «se non colla condizione che i fotografi rilascino due esemplari degli oggetti e monumenti fotografati». Disse «per me la difficoltà sta nella parola Monumenti», concetto evidentemente ampio e non esplicitato da alcuna precisazione, che creava oggettive difficoltà e dubbi applicativi.

La risposta della Prefettura non è stata reperita, ma si può immaginare che la genericità della circolare sia stata precisata; e si può anche immaginare che l'obbligo riguardasse solo le fotografie realizzate all'interno delle Gallerie. In data 23 gennaio 1877, infatti, venne predisposto un ulteriore *Avviso* (doc. A.65) che recepiva le disposizioni ministeriali in ordine all'obbligo di consegna delle due copie delle fotografie realizzate, mantenendo invece inalterate le altre. Il 27 aprile successivo fu inviato al Ministero un gruppo di 31 fotografie realizzate da Carlo Naya in applicazione delle nuove disposizioni (doc. B.76). La nota di trasmissione non consente di stabilire se questo sia stato il primo invio da Venezia - «Egli è questo il primo gruppo che ho l'onore d'inviare al R. Ministero dalla parte di questo Fotografo» - ma si può pensare che dopo quella data altri se ne siano effettuati, anche se la documentazione al riguardo è oltremodo scarsa, e non consente di valutare la reale incidenza della norma in ambito veneziano.

Un'ulteriore diversa situazione si venne a determinare a seguito dell'approvazione, nel settembre del 1878, del nuovo statuto dell'Accademia di Belle Arti⁷⁴ che innovò notevolmente la situazione preesistente, distinguendo le due funzioni - didattica e di intervento in ambito culturale e artistico: la prima affidata ad un Istituto di Belle Arti configurato come organismo di formazione per gli artisti, e la seconda all'Accademia di Belle Arti vera e propria, alla quale erano demandati i compiti consultivi e di tutela relativi alle questioni di carattere artistico⁷⁵. Tale separazione si fece più netta l'anno successivo con un decreto⁷⁶ che sanciva la definitiva separazione dei due organismi, e affidava all'Accademia e al suo organo deliberante - il Collegio degli accademici - la cura delle gallerie e delle collezioni⁷⁷.

L'art. 61 dello statuto approvato nel 1878 stabiliva espressamente la necessità di un'autorizzazione scritta per i copisti che frequentavano le Gallerie «nonché quella del Ministero per le riproduzioni fotografiche e per i calchi» (doc. A.67), disposizione che fu poi ribadita nel decreto del 1879 (doc. A.68). Non solo quindi veniva esclusa la possibilità di permessi concessi in via breve, ma da quel momento il rilascio delle autorizzazioni a fotografare doveva avere anche la sanzione da Roma,

⁷³ Ruggero Bonghi (1826-1895) fu Ministro dell'Istruzione Pubblica dal 27 settembre 1874 al 25 marzo 1876, nel governo Minghetti.

⁷⁴ R.D. 4518 del 8.9.1878, G.U. n. 237 del 8.10.1878.

⁷⁵ L'innovazione istituzionale e amministrativa non fu immediatamente percepibile dagli interlocutori dei due enti, e spesso all'Istituto di Belle Arti venivano indirizzati quesiti di cui era invece competente l'Accademia, causando una proliferazione burocratica che, se non può dirsi troppo ingombrante, certo fu molto frequente.

⁷⁶ R.D. 5177 del 9.11.1879, G.U. n. 295 del 18.12.1879.

⁷⁷ Le competenze del Collegio degli accademici erano precisate all'art. 11: «Il presidente convoca l'Accademia quando si abbia a rispondere, o collegialmente o per Giunte speciali, alle richieste del Governo e di altri Corpi morali che intendono conferire premi straordinari, o posti di studio, quando si debba portar giudizio su oggetti d'arte antichi, o risolvere quesiti sottoposti dal direttore dell'Istituto, o esaminare il rendimento dei conti del Consiglio di amministrazione, o far proposte al Governo nell'interesse delle belle arti».

disposizione che ben evidenzia la volontà di controllo sulla gestione locale della materia. Il ruolo del Collegio degli accademici si limitò sostanzialmente alla ricezione delle domande dei fotografi e alla loro trasmissione a Roma da dove sarebbe pervenuta la sanzione definitiva.

La seconda metà degli anni '70 dell'Ottocento fu interessata da un'ampia riorganizzazione su nuove basi statutarie e organizzative anche di altre Accademie ed Istituti d'arte⁷⁸, all'interno della riorganizzazione delle strutture centrali e periferiche del Ministero dell'Istruzione Pubblica⁷⁹. Solo per esemplificare: dell'Accademia di Firenze, nel dicembre del 1876⁸⁰, delle Accademie di Bologna, Modena, Parma⁸¹ nell'ottobre del 1877. Un decreto del febbraio 1876 riordinava la Scuola d'arte applicata istituita a Venezia nel gennaio del 1873⁸²; nell'agosto di quell'anno era stato approvato un nuovo ruolo organico per l'Istituto di Belle Arti di Lucca⁸³; a dicembre, fu invece approvato lo statuto dell'Istituto di Belle Arti di Roma⁸⁴. Nel 1882 fu infine emanato un ulteriore decreto di analogo tenore valido per tutti gli istituti d'istruzione del Regno che uniformava definitivamente la materia⁸⁵. La riorganizzazione dell'intero sistema dei beni culturali nazionali passava anche attraverso provvedimenti di questo tipo.

In particolare, le quattro Accademie sopra citate vennero organizzate su principi analoghi a quelli che poi modellarono lo statuto veneziano⁸⁶, con un Istituto di Belle arti e un'Accademia vera e propria: ma in nessuno di essi si fece cenno alle riproduzioni fotografiche come invece successe poi per Venezia. Che ciò sia dipeso da particolari situazioni locali piuttosto che da una diversa valutazione del problema nel frattempo maturata in sede centrale, sarebbe da appurare con studi ulteriori all'interno del vasto sistema di riferimento costituito dal dibattito allora in corso sulla gestione e tutela dei beni culturali nazionali, dai progetti di inventariazione avviati, dalla riorganizzazione, anche in sede locale, delle competenze.

In questo senso è interessante rilevare, nel disposto della norma statutaria, l'assimilazione dei calchi plastici e della fotografia: apparentemente incongruo se si considerino le diverse tipologie materiali coinvolte, ma che potrebbe avere un'identica matrice ideale.

Il *Regolamento sui calchi delle opere d'arte* (dicembre 1873)⁸⁷ prevedeva infatti, agli artt. 5 e 6, che da ogni stampo ricavato fosse consegnata al Governo una «prova dell'oggetto formato» perfetta ed esente da difetti, destinata a confluire in un Museo dei Calchi; da essa sarebbero stati ricavati eventuali ulteriori e successivi esemplari. Alle «prove» così raccolte, si sarebbero affiancate eventuali forme che

⁷⁸ A questo riguardo è interessante quanto affermava Giovanni Battista Cavalcaselle in una memoria del 1862 in relazione alla necessità di creare strutture locali di tutela da porre sotto il controllo delle autorità governative locali, in sostituzione delle inefficaci commissioni esistenti «comprese ancora le Accademie, le quali mostrano di sapere poco di arte antica, o fingono di non sapere, o non si occupano». Citato in D. Levi, *Cavalcaselle...*, cit., p. 316.

⁷⁹ Cfr. R. Dalla Negra, *Gli organismi periferici di vigilanza e la nascita delle strutture centrali (1875-1880)*, in *Monumenti e Istituzioni...*, cit., pp. 271-294.

⁸⁰ R.D. 3561 del 3.12.1876, pubblicato in due parti nelle GG. UU. nn. 299 e 300 del 26 e 27.12.1876.

⁸¹ Con tale riorganizzazione, le tre Accademie dell'Emilia cessavano di avere un'unica presidenza per costituirsi come corpi del tutto autonomi. Cfr. R.D. 4084 del 23.9.1877, G.U. n. 254 del 30.10.1877 che pubblicava anche lo statuto bolognese; G.U. n. 255 del 31.10.1877 per Modena; G.U. 256 del 2.11.1877 per Parma. Cfr. anche E. Bassi (a cura di), *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti Venezia Editrice, 1950, pp. 18-19; Id., *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941, pp. 55-56. Sulla questione della forma istituzionale delle Accademie emiliane cfr. D. Levi, *Cavalcaselle...*, cit., p. 327.

⁸² R.D. 3007 del 25.2.1876, G.U. n. 71, del 25.3.1876.

⁸³ R.D. 3287 del 13.8.1876, G.U. n. 206 del 4.9.1876.

⁸⁴ R.D. 3562 del 3.12.1876, G.U. n. 300 del 27.12.1876. Va anche ricordato che, nel giugno 1876, fu sciolta la vecchia Commissione consultiva per la conservazione dei monumenti storici e di belle arti, operante a Venezia dal 1866, sostituita da una Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e di antichità, la cui presidenza era affidata al Prefetto. Cfr. R.D. 3221 del 30.6.1876, G.U. n. 172 del 25.7.1876.

⁸⁵ Cfr. R.D. n. 678 del 13.3.1882, pubblicato in *Un decennio di transizione (1881-1890): i Delegati regionali e i Commissariati per le antichità e belle arti*, in M. Bencivenni, R. Dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni, parte seconda, Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Firenze e Pistoia, 1992, p. 45.

⁸⁶ Per le competenze del Collegio degli accademici delle Accademie di Firenze, Bologna, Parma, si veda l'art. 11 dello statuto veneziano, riportato a nota 77. Per Modena si veda l'art. 8 dello statuto, tutti dello stesso tenore.

⁸⁷ Cfr. R.D. n. 1727 del 7.12.1873, G.U. n. 359 del 29.12.1873.

lo stesso Governo avesse ritenuto opportuno realizzare. Veniva a costituirsi in sostanza un sorta di “archivio di positivi” dai quali in futuro sarebbe stato possibile, ove necessario, ricavare nuovi “negativi” senza più mettere a repentaglio la sicurezza dell’originale.

Nella disposizione statutaria che prevedeva l’autorizzazione ministeriale per la realizzazione di calchi plastici, si può quindi leggere la volontà di controllare il settore, proprio in relazione allo spirito informatore di questo *Regolamento*. Non sembra essere questo invece lo scopo che suggerì la citazione della fotografia: scopo però, non estraneo alla mente del legislatore una quindicina di anni dopo, quando fu emanato il nuovo regolamento specifico per l’attività di riproduzione fotografica.

Fu nel 1893 infatti, che furono fissate regole specifiche atte a normalizzare situazioni locali che, a quasi trent’anni dalle note ministeriali veneziana e fiorentina del 1867, continuavano evidentemente ad essere tra loro difformi (doc. A.69)⁸⁸. Si trovano espresse nel decreto che le approva sia la «necessità di dare norme uniformi per le riproduzioni fotografiche dei monumenti e delle opere di arte appartenenti allo Stato, e dei cimeli conservati negli Istituti artistici, scientifici o letterari governativi», sia anche la volontà di «provvedere alla migliore preparazione del catalogo generale dei monumenti e degli oggetti d’arte del Regno», stavolta esplicitate nel testo normativo e non più (forse) solo sottese, come nei provvedimenti emanati in precedenza.

Rispetto alla situazione frammentaria e in parte estemporanea in vigore fino ad allora, si ha qui un vero salto di qualità che meriterebbe - anche questo - di essere indagato in modo approfondito.

La normativa fissata nel decreto è molto articolata, e presenta vari aspetti di novità. Trattandosi di disposizioni valide sull’intero territorio dello Stato, e per tutti «gli Istituti artistici, scientifici o letterari», la tipologia dei beni regolamentati assume necessariamente una valenza molto più ampia rispetto a quella che le norme fino ad allora emanate avevano contemplato. Ciò esprime una diversa concezione storica, più attenta ai globali valori culturali della nazione piuttosto che alle sole sue emergenze artistiche e archeologiche, concezione che molti anni dopo, nel 1964, trovò efficace definizione nei risultati del lavoro della Commissione Franceschini, in una nuova idea di bene culturale, quale «testimonianza materiale avente valore di civiltà»⁸⁹.

Il decreto del 1893 disponeva che, all’atto della richiesta, fossero specificati gli oggetti che si intendevano riprodurre, lo scopo per il quale venivano realizzate le riprese, nonché il «sistema» che si intendeva adottare (art. 2). Chiedeva l’invio al Ministero di copie delle fotografie realizzate (art. 3), ma diversificando il loro numero a seconda della tipologia di bene: tre copie per le opere «appartenenti» al Ministero della Pubblica Istruzione, quattro copie per quelle afferenti ad altri dicasteri; due sole copie, ma con in più un negativo, per i «cimeli scientifici o letterari». Un positivo e, nei casi previsti, il negativo, sarebbero rimasti presso le Istituzioni custodi⁹⁰, mentre le rimanenti fotografie sarebbero state trasmesse mensilmente al Ministero (artt. 9 e 10) dove avrebbero concorso a formare «due collezioni a corredo del catalogo generale, una delle quali, completa servirà all’Amministrazione centrale, l’altra, divisa per regioni sarà distribuita alle autorità regionali»: in pratica la norma fondativa degli archivi fotografici delle future Soprintendenze⁹¹ il cui concreto accrescimento veniva, almeno in parte, demandato all’attività dei fotografi⁹².

⁸⁸ R.D. 509 del 6.8.1893, G.U. n. 209 del 5.9.1893.

⁸⁹ La Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, nota anche come Commissione Franceschini, dal nome del suo presidente, Francesco Franceschini, fu istituita con legge 24.4.1964, n. 310, G.U. n. 166, Suppl. Ord., del 26.5.1964. I lavori della Commissione si espressero in 84 “Dichiarazioni” che tendevano a definire alcuni concetti fondamentali utili alla tutela e alla valorizzazione dei beni culturali, tra i quali appunto quello che li designa come tutto ciò che costituisce testimonianza materiale avente valore di civiltà.

⁹⁰ La consegna del negativo imposta dal Regolamento aveva lo scopo di evitare la realizzazione di ulteriori riprese nel caso di “cimeli” pregiati o di conservazione precaria, come potevano essere, ad esempio, gli antichi manoscritti. Disponendo del negativo esso avrebbe potuto essere usato in più occasioni, evitando nuove riprese e ulteriori rischi per la conservazione dell’oggetto.

⁹¹ Sugli archivi fotografici delle Soprintendenze cfr. A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze...*, cit.

⁹² Ricorda Wladimiro Settimelli che nel 1893 Vittorio Alinari condusse una dura battaglia contro le nuove disposizioni sulle pagine del *Bullettino della Società Fotografica Italiana*. Lo studioso parla di una maggiore “tassa” che il decreto aveva applicato, di cui però nel testo legislativo non si fa menzione in modo letterale. Di sicuro, le disposizioni per la consegna delle copie d’obbligo, e soprattutto dei negativi, doveva costituire un qualche ostacolo per i fotografi e configurarsi come una sorta di tassazione. Cfr. W. Settimelli, *La Famiglia Alinari...*, cit., p. 22. Cfr. anche nota 97.

Ma vi sono anche altri aspetti interessanti in questo decreto: il ritorno in sede locale della trattazione delle richieste, nelle quali il Ministero interveniva solo in caso di ricorso (art. 6), o in pochi altri casi particolari (art. 4); l'obbligo di consegnare un positivo esente da ritocchi in aggiunta alla stampa realizzata, qualora questa fosse stata ritoccata (art. 3), evidentemente allo scopo di ottenere un documento che descrivesse l'opera in modo "veritiero"; la necessità di stabilire accordi specifici per «le concessioni di una certa importanza» per le quali il Ministero si riservava la facoltà di «subordinare le concessioni stesse all'esecuzione di quelle altre fotografie che credeva necessario a formare serie complete» (art. 4)⁹³. Non va dimenticato che proprio l'anno prima era stato fondato il Gabinetto Fotografico Nazionale per il quale sarebbe interessante capire la relazione con questo regolamento⁹⁴.

Prendendo in prestito (da un diverso contesto) una sintetica ed efficace espressione di Laura Moro, potremmo dire che questo decreto è una delle tappe in cui si esprime «la storia di quanto rappresentato che da cosa d'arte, diviene bene e poi patrimonio culturale in un progressivo ampliarsi di orizzonte che la fotografia rileva e spesso anticipa»⁹⁵.

A distanza di poco più di un decennio (1904), un nuovo *Regolamento*⁹⁶ innovò ulteriormente nel settore: nelle procedure e nei presupposti ideali (doc. A.70). Vennero confermate la competenza locale al rilascio delle autorizzazioni, e naturalmente la responsabilità verso la sicurezza delle opere; analoga è anche la forma della domanda. Ma vi sono alcuni punti di novità.

Innanzitutto l'obbligo del pagamento di una tassa di concessione⁹⁷ per le fotografie da realizzarsi, che andava a sommarsi al confermato obbligo della consegna di copie delle fotografie, stavolta in numero di due per qualsiasi tipologia di oggetto (art. 246). La somma da versare variava da L. 1 a lire 10, a seconda della tipologia del bene e della sua fama, secondo un criterio che conferiva discrezionalità «assoluta» in capo al Soprintendente e ai responsabili degli istituti di conservazione, a cui era demandato l'obbligo di definire le varie categorie di oggetti in applicazione della norma. È pensabile che tale ampia discrezionalità, per l'esercizio della quale questo *Regolamento* non indicava nemmeno delle sommarie linee guida, e per di più gestito in realtà locali estremamente variegata, abbia dato origine a valutazioni e interpretazioni differenti della materia, sostanzialmente reintroducendo una difformità di trattamento a cui nel 1893 si era inteso ovviare.

Un aspetto singolare, che non potrei che definire oscuro, viene richiamato dagli artt. 243 e 251, il primo e l'ultimo della Sezione III. del *Regolamento*, dedicata alle riproduzioni fotografiche. I due articoli distinguono tra fotografia monocroma e «riproduzioni a colori o con processi diversi dalla fotografia monocroma», usando una definizione che è oggi difficilmente sostanziabile, e stabilendo per quest'ultima la necessità di una speciale autorizzazione ministeriale che sarebbe stata concessa «a tariffe da stabilirsi».

Ciò che appare innanzitutto problematico è ovviamente il concetto di "colore" e di "procedimento diverso dalla fotografia monocroma" la cui esatta valenza può essere solo ipotizzata. Non serve ricordare che la prima forma di fotografia a colori diretti fu il procedimento autochrome brevettato dai Lumière nel 1904, e commercializzato solo a partire dal 1907; il quale per di più dava origine a

⁹³ Questa norma ricorda la convenzione stipulata nel 1885 tra Adolphe Braun e l'Administration des Beaux-Arts francese per la riproduzione di opere del Musée du Louvre, su cui cfr. cap. 1, p. 37 e nota 112.

⁹⁴ Pur se di qualche anno successiva, è utile ricordare che Adolfo Venturi, nella proposta di regolamento per i musei, gallerie e scavi di antichità avanzata nel 1895, ritenne indispensabile disporre di un corpus fotografico adeguato a supporto degli uffici nell'individuazione di monumenti e opere d'arte. Cfr. E. Berardi, *Un progetto speciale, la riscoperta del Fondo MPI*, in *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra*, catalogo della mostra (Roma, 10 maggio - 28 giugno 2013), Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2013, pp. 9-13, in particolare p. 12.

⁹⁵ L. Moro, *Occhi che non vedono*, in *Fotografare le belle arti...*, cit., pp. 7-8, la citazione è a p. 8.

⁹⁶ R.D. n. 431 dell'11.7.1904, in esecuzione delle leggi n. 185 del 12.6.1902 sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità ed arte, e n. 242 del 27.6.1903 sull'esportazione degli oggetti d'antichità ed arte, G.U. n. 201 del 27.8.1904.

⁹⁷ L'introduzione di una tassa di concessione per le riproduzioni fotografiche nei luoghi d'arte statali obbediva al disposto dell'art. 19 della legge n. 185 del 12.6.1902, G.U. n. 149 del 27.6.1902, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità ed arte, che dettava: «Le riproduzioni dei monumenti e degli oggetti d'arte e di antichità di proprietà governativa, sarà permessa con le norme e alle condizioni da stabilirsi nel Regolamento e verso il pagamento di un adeguato compenso».

positivi su supporto di vetro da leggersi in trasparenza, e non ad immagini su supporto cartaceo. Non si può quindi che ipotizzare un riferimento alle stampe ad inchiostri, e non per via fotografica, esattamente come suggerisce Carlo Brogi in un suo *pamphlet* pubblicato quell'anno, su cui mi soffermerò tra breve⁹⁸.

Le perplessità e i dubbi si accrescono ulteriormente di fronte alla prescrizione dell'art. 251 e alle condizioni particolari previste in questo caso, dal momento che, se la coscienza del diverso valore estetico dato dal colore può essere comprensibile, meno facile è invece immaginare la ragione del diverso trattamento per le immagini da pubblicarsi in tricromia (?) rispetto a quelle monocrome.

Queste "stranezze" del dispositivo di legge rivelano - credo senza alcun dubbio - un pasticcio legislativo, che confonde i settori fotografico ed editoriale, non solo per gli aspetti tecnico-produttivi più raffinati, ma perfino per quelli gestionali, tali che non possono oggi non sorprenderci.

Ma c'è un altro aspetto di grande interesse rilevabile nell'art. 249, che chiede, oltre alla consegna di due copie positive, anche un negativo originale - e non più solo per i "cimeli" -, che sarebbe rimasto di proprietà dello Stato, il quale avrebbe potuto usarne secondo necessità o volontà.

Viene qui alla mente il libello di Carlo Brogi, che offre uno spaccato molto interessante della situazione della fotografia di riproduzione a quell'epoca, e fornisce lumi sui risvolti di queste disposizioni regolamentari.

Racconta Brogi che, nella fase di gestazione di questo decreto, nel maggio del 1904, il Ministero della Pubblica Istruzione aveva sospeso la concessione di ulteriori autorizzazioni a fotografare nei luoghi d'arte statali, una decisione che venne fortemente contestata, e con solide motivazioni, non solo dal fotografo fiorentino⁹⁹:

Gli scrittori d'arte che sanno e possono apprezzare meglio di chiunque altro il beneficio che apportano le riproduzioni fotografiche, hanno alzata forte la voce [...] contro la circolare ministeriale, come quella che li priva di documenti interessantissimi ed indispensabili per i loro studi¹⁰⁰.

Il testo metteva in discussione la legittimità costituzionale e legislativa di tale disposizione (una circolare non ha il potere di abrogare una norma regolamentare); la sua incoerenza («la circolare manca di connessione logica fra la parte motiva e quella dispositiva») e concreta inutilità sul piano sociale; la scorrettezza che essa comportava verso i fotografi (non si era lasciato completare il lavoro a coloro che avevano in corso una concessione); la sua inopportunità sul piano economico («i fotografi con l'*ukase* ministeriale sono stati spogliati *ipso facto* del diritto sempre finora goduto, il quale ha largamente contribuito a dar vita ai loro traffici utili alla generalità»¹⁰¹) soprattutto qualora l'intenzione sottesa fosse di avere uno «Stato fotografo»¹⁰².

Le incongruità che Brogi rilevava nella circolare, e nel dibattito allora in corso sul regolamento che si stava preparando, originavano, secondo il fotografo, da inesprese motivazioni, una delle quali riguardava l'accordo da poco intervenuto tra le ditte Brogi, Alinari e Anderson per regolamentare il

⁹⁸ C. Brogi, *A proposito del divieto fatti ai fotografi di trarre riproduzioni nei musei e gallerie dello Stato. Considerazioni di Carlo Brogi, con una premessa dell'On. Giovanni Rosadi*, Firenze, Tipografia di Enrico Aiani, 1904.

⁹⁹ Dice Brogi: «La circolare ministeriale è stato un atto ingiusto contro i fotografi, e tutte le studiate spiegazioni che si è cercato di dare in senso diverso, sono dei meschini ripieghi che non reggono alle più facili confutazioni». Cfr. C. Brogi, *A proposito del divieto...*, cit., p. 29. Nel *pamphlet*, il fotografo riporta anche il testo della circolare: «All'intento di disciplinare le delicate e complesse materie delle riproduzioni con mezzi fotomeccanici dei monumenti, oggetti d'arte e cimeli artistici appartenenti allo Stato, Le facciamo invito di comunicarci al più presto quei suggerimenti che le sembrano più opportuni, dei quali sarà tenuto conto per l'applicazione della legge 12 giugno 1903. Frattanto ed in attesa di nuove disposizioni regolamentari, vorrà la S.V. sospendere qualunque permesso di riproduzione fotomeccanica dei Monumenti ed oggetti d'arte predetti, riferendo senza indugio al Ministero sulle concessioni in corso. Da tale sospensione sono escluse le riproduzioni di manoscritti delle biblioteche che si facciano con le norme del Regolamento 6 Agosto 1893, ancora vigente, sempreché l'intento scientifico sia manifesto e non si tratti di cimeli artistici». Ibid., p. 13. Tra le altre cose, Brogi nota l'erroneo uso del termine «fotomeccanica» al posto di "fotografica", e l'errato riferimento alla legge n. 242 del 27 del giugno 1903, riguardante l'esportazione delle opere d'arte, al posto della n. 185 del 12 giugno 1902, riguardante la loro conservazione.

¹⁰⁰ Ibid., p. 24.

¹⁰¹ Ibid., p. 20.

¹⁰² Ibid., p. 9.

diritto di riproduzione fotomeccanica delle rispettive riproduzioni, che qualche commentatore aveva interpretato come la costituzione di un *trust* contrario alle leggi di mercato, e che si proponeva di combattere con l'obbligo ai fotografi di consegnare non solo i positivi ma anche i negativi delle fotografie ottenute. Questi avrebbero dovuto essere conservati dallo Stato a vantaggio di chiunque desiderasse, con poche lire, ottenerne delle stampe ed usarle a piacimento. Afferma Brogi in tono sarcastico: «Dunque, per il bene dell'umanità, come c'è il chinino di Stato ci devono essere anche le negative, con la differenza che mentre il governo compra il primo, i fotografi devono dare gratuitamente le altre»¹⁰³, argomentando per dimostrare la scarsa assennatezza di una tale disposizione e la sua concreta inutilità, per non dire dannosità.

Il *pamphlet* è ricco di spunti di riflessione che coinvolgono questioni di opportunità politica ed economica, buon senso, pratiche editoriali, tutela della proprietà intellettuale, tutela dell'industria nazionale, e altre ancora, tutte importanti per lo studio della situazione italiana della riproduzione fotografica delle opere d'arte, e traccia per percorsi di indagine calati sul piano della concretezza operativa, nel cuore dei fatti¹⁰⁴.

Lo scontento espresso "*ex ante*" da Carlo Brogi era - e fu poi - con tutta probabilità largamente condiviso. Nuove norme infatti intervennero nel giugno del 1906 a modificare quelle emesse due anni prima, in un nuovo *Regolamento* (doc. A.71) che ha tutto l'aspetto del risultato di un compromesso raggiunto tra gli organi di governo e gli operatori, volto ad armonizzare le rispettive diverse esigenze. La tassa di concessione venne dimezzata (art. 36), pur se permaneva l'ampia discrezionalità locale nella sua applicazione, e fu eliminato l'obbligo della consegna di un negativo. Per converso, si sarebbero dovute consegnare tre copie positive anziché due come in precedenza. Al posto del rilascio dei negativi allo Stato, venne introdotto un principio normativo che ancora oggi lascia traccia, e cioè la rinuncia ai diritti di riproduzione qualora le immagini fotografiche fossero usate come «illustrazione del testo in pubblicazioni edite in Italia, e utili alla pubblica cultura».

Un'ultima tappa infine, in questa sommaria carrellata legislativa, si colloca nel 1913, con l'emanazione di un ulteriore nuovo *Regolamento* (doc. A.72)¹⁰⁵. In esso paiono riflettersi il progresso tecnico e la diffusione che la fotografia aveva nel frattempo raggiunto, e probabilmente il recepimento di esigenze emerse in sede locale.

Fatte salve le ineliminabili cautele rispetto alla conservazione del bene, e la gestione in sede locale delle varie richieste, il disposto dell'art. 16 denota la presenza di un buon numero di amatori con proprie «macchine a mano», evidentemente interessati a fotografare nei musei per scopi personali o di studio. Per questi, chiaramente non professionisti e non miranti ad un uso commerciale dei propri scatti, la procedura dell'autorizzazione era molto più semplice, ed era concessa «dal funzionario preposto all'Istituto» previa richiesta verbale, evitando quindi formalità che ne avrebbero limitato l'attività. Per i professionisti, l'obbligo di rinunciare ai diritti di riproduzione delle immagini nel caso di pubblicazioni a carattere culturale e istruttivo venne eliminato, e permase solo come condizione di preferenza nell'ordine di emissione dei permessi, nel caso di più richiedenti.

Anche questo Regolamento presenta oggi qualche dubbio interpretativo laddove, all'art. 19, nomina le «riproduzioni fotografiche [fatte] con mezzi che non comportano la stampa di copie positive su carta» le quali dovevano sottostare a speciale autorizzazione del Ministero. L'oggetto fotografico che più immediatamente si collega a tale definizione sono i vetri da proiezione, che a quell'epoca si erano ormai molto diffusi anche in Italia come strumento usatissimo nelle iniziative di divulgazione culturale e negli usi scolastici. Ma tale identificazione contrasterebbe con la maggiore rigidità prevista in questo caso, se messa in rapporto con l'idea di favorire l'esenzione delle illustrazioni per i testi educativi, dai diritti di riproduzione.

¹⁰³ Ibid., p. 27.

¹⁰⁴ Il testo pubblicato da Carlo Brogi è stato analizzato, da tempo, da Luigi Tomassini in *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento*, parte II, in *A.F.T.* n. 6, 1987, pp. 62-71, in particolare pp. 66-71.

¹⁰⁵ Tale regolamento rimase in vigore fino ai nostri giorni. Il D.L. 42/2004 (Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002), all'art. 130, stabilisce quanto segue: «Fino all'emanazione dei decreti e dei regolamenti previsti dal presente codice, restano in vigore, in quanto applicabili, le disposizioni dei regolamenti approvati con regi decreti 2 ottobre 1911, n. 1163 e 30 gennaio 1913, n. 363, e ogni altra disposizione regolamentare attinente alle norme contenute in questa Parte».

Si parla di riproduzioni fotografiche anche all'art. 128, per i codici e i manoscritti, che all'ultimo comma rimanda a disposizioni specifiche emanate per le biblioteche¹⁰⁶, e all'art. 33, dove viene prescritta una documentazione fotografica nel comporre i dossier delle opere che per ragioni conservative venissero spostate di sede. Non si citano più né i "cimelii" né i beni scientifici, che evidentemente ebbero una regolamentazione loro propria, come fu per gli archivi, le cui riproduzioni vennero disciplinate con l'apposito regolamento del 1911¹⁰⁷.

Nel tempo la materia si era fatta molto articolata, e tendeva a sfrangiarsi verso settori solo in parte pertinenti a questa ricerca, in ciò mostrando la complessità della sua gestione e soprattutto la sua ampia relazione con settori operativi diversificati.

Il fondo fotografico raccolto dal Ministero della Pubblica Istruzione, anche attraverso i provvedimenti citati, è confluito nel 1973 presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, affiancandosi a quello della Fototeca Nazionale che già vi era presente.

Si tratta di circa 300.000, esemplari sui quali è stato avviato nel 2013 un progetto di riordino e catalogazione¹⁰⁸. Il lavoro si rivela molto complesso, ma stimolante dal punto di vista metodologico, perché impone la necessità di mettere a fuoco «la funzione contemporanea degli archivi fotografici storici»¹⁰⁹, e nel caso che più riguarda questa ricerca, la funzione delle raccolte di riproduzioni di opere d'arte.

Ricorda Pierangelo Cavanna, presentando i risultati di un primo veloce esame su quei materiali fotografici, la presenza di immagini risalenti a campagne di ricognizione sistematiche condotte su iniziativa ministeriale (nel 1878, Agrigento, Ancona, Bari, Copertino, Vicopisano e forse Brescia; nel 1892 l'*Apulia Monumentale* di Romualdo Moscioni). Ma ricorda anche che «la presenza di riprese di più alta datazione (qui Roma e Venezia) [...] suggerisce occasioni diverse di raccolta che non siamo in grado di definire compiutamente»¹¹⁰. Rispetto a questo, le disposizioni emanate a Venezia, a Firenze e probabilmente in altre sedi, potrebbero costituire una delle fonti a cui lo studioso fa riferimento. L'applicazione a quei materiali del concetto di "dispositivo" con cui Tiziana Serena ha definito gli archivi fotografici¹¹¹, e soprattutto il considerare quel nucleo come vero archivio e non una semplice raccolta di fotografie, potrebbe certo fornire ulteriori aperture e strade per indagini fino ad ora non praticate.

¹⁰⁶ R.D. n. 126 del 7.1.1909.

¹⁰⁷ R.D. n. 1163 del 2.10.1911, G.U. 8.11.1911 n. 260. L'art. 88 del regolamento stabiliva che: «Per la riproduzione fotografica ad uso privato, di atti di archivio sarà corrisposto, oltre la tassa di ricerca, il diritto di lire cinque per ogni facciata di dimensione legale del documento riprodotto. Nell'istanza, da presentarsi alla direzione a norma dell'art. 84, il richiedente designerà il nome del fotografo, che dovrà essere di gradimento della direzione stessa. L'autorizzazione è subordinata alle restrizioni e garanzie proscribed con gli articoli 1, 2 e 3 del regolamento approvato con regio decreto 7 gennaio 1909, n. 126, e le operazioni di riproduzione saranno sempre compiute nei locali di archivio e sotto la costante vigilanza di un impiegato all'uopo incaricato dalla direzione. Nel caso che si tratti di atti in condizioni di conservazione non soddisfacenti, o che possano soffrir danno per ripetute riproduzioni o per qualsivoglia altro motivo, la direzione può negare il permesso della riproduzione. Qualora si tratti di domande per riproduzioni con procedimenti fotografici o fotomeccanici, a scopo editoriale, il richiedente dovrà sottostare agli obblighi fissati dal regolamento 7 gennaio 1909, n. 126, secondo verrà di volta in volta proposto dalla Giunta del Consiglio per gli archivi e stabilito dal ministero. Il permesso di riproduzione non attribuisce nessun diritto di proprietà artistica o letteraria di fronte ai terzi. Le riproduzioni fotografiche per uso di studio sono esenti dal pagamento dei diritti stabiliti dal presente articolo, del quale, però, saranno osservate tutte le altre prescrizioni. Uguali norme devono osservarsi per calchi e lucidi. La direzione dell'archivio non potrà certificare che le fotografie, i calchi, i lucidi siano conformi all'originale, ma solo che furono riprodotti dall'originale esistente in archivio».

¹⁰⁸ L. Moro, *Occhi che non vedono*, ... cit., p. 7.

¹⁰⁹ Ivi.

¹¹⁰ P. Cavanna, *Un lungo sguardo*, in *Fotografare le belle arti...*, cit., pp. 77-80, la citazione è a p. 77. Per il progetto di catalogazione del fondo, di cui la mostra romana fornisce un breve saggio, e per la consistenza e la sua storia cfr. E. Berardi, *Un progetto speciale, la riscoperta del Fondo MPI*, in *Ibid.*, pp. 9-13.

¹¹¹ T. Serena, *L'archivio fotografico. Possibilità derivate potere*, in A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici...*, cit., pp. 103-125.

TABELLA RIASSUNTIVA DELLE NORMATIVE RICHIAMATE NEL TESTO.

PROVVEDIMENTI RELATIVI AI COPISTI E ALLA REALIZZAZIONE DI CALCHI	PROVVEDIMENTI RELATIVI AI FOTOGRAFI	DOC. N.
	Avviso del 30 giugno 1857.	57
Avviso del 15 aprile 1867.		58
	Avviso del 10 aprile 1868.	61
Avviso del 1 gennaio 1874.		62
	Circolare ministeriale 23 giugno 1876.	63
	Avviso del 23 gennaio 1877.	65
<i>Norme da osservarsi pei copiatori delle R.R. gallerie 1 agosto 1877.</i>		66
R.D. 4518 dell'8 settembre 1878 che approva il nuovo statuto dell'Accademia di Belle Arti.		67
R.D. 5177 del 9 novembre 1879 sull'ordinamento delle Gallerie accademiche.		68
	R.D. 509 del 6 agosto 1893 che approva il regolamento per le riproduzioni fotografiche.	69
	R.D. 431 del 11 luglio 1904 che approva il regolamento per l'esecuzione della legge 12 giugno 1902 n. 185, sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e arte, e della legge 27 giugno 1903 n. 242, sull'esportazione degli oggetti di antichità ed arte.	70
	R.D. 447 del 28 giugno 1906 che modifica il regolamento 11 luglio 1904.	71
	R.D. 363 del 30 gennaio 1913 che approva il regolamento per l'esecuzione delle leggi 20 giugno 1909 n. 364, e 23 giugno 1912, n. 688 relative alle antichità e belle arti.	72

6.

LA FOTOGRAFIA DELLE OPERE D'ARTE COME OGGETTO DI INTERESSE DIFFUSO NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO E NEI PRIMI DECENNI DEL NOVECENTO (Appendici B e C)

Dopo la campagna fotografica condotta da Antonio Perini sui disegni dell'Accademia, per un triennio vi è un vuoto nei documenti, che riprendono solo dal 1867, e si vivacizzano negli anni immediatamente seguenti. Il primo tra quelli reperiti è di quell'anno, e riguarda un'autorizzazione a fotografare rilasciata nel mese di agosto a Carlo Naya (doc. B.45): un documento con data non precisata, e non registrato nel protocollo della corrispondenza, di cui non è ben chiara la natura.

Se si tiene a mente quanto detto nel capitolo precedente rispetto ai contatti che l'Accademia di Belle Arti ebbe quell'anno con il Ministero dell'Istruzione Pubblica e la Prefettura di Venezia (docc. A.59 - A.60), il vuoto informativo che caratterizza quel triennio appare spiegato da un'attività condotta attraverso accordi in via breve, sotto la supervisione dell'allora ispettore Alberto Andrea Tagliapietra, al quale era demandata la cura del servizio. A partire dal 1867 poi, a seguito della nuova situazione regolamentare, le tracce si fanno più fitte e consistenti.

Fino alla metà degli anni '70 dell'Ottocento l'Accademia era competente al rilascio delle autorizzazioni ai fotografi sia per le opere delle proprie Gallerie, che anche per il Palazzo Ducale e le chiese della città. A partire dal 1874 poi, il conservatore del Ducale venne direttamente investito della responsabilità in quest'ambito, e fu anche necessario concordare con i preposti delle chiese cittadine eventuali riprese da condursi in quei siti.

L'ampia mole documentaria emersa e trascritta nell'Appendice B proviene infatti in gran parte dall'Accademia di Belle Arti e, per il periodo più tardo, dall'Archivio Storico del Museo Correr. Utile elemento di contesto è stata anche la consultazione dell'Archivio di Tomaso Filippi.

La trattazione considera solo le figure professionali di cui è stata trovata traccia documentaria in quei tre archivi, mentre non ha tenuto conto di eventuali altre figure attive allora in città in questo settore. Ciò rappresenta un punto di vista certo parziale, ma comunque privilegiato, soprattutto nell'arco cronologico preso a riferimento.

Va inoltre detto che i documenti informano in modo preciso sugli aspetti burocratici e normativi, ma poco dicono sui contenuti delle campagne fotografiche sottese, le quali, per essere sostanziate, hanno bisogno di ulteriori riferimenti, e soprattutto di materiali fotografici. Tuttavia, nonostante la loro frequente laconicità, costituiscono comunque una fonte informativa importanti perché, allo stato attuale degli studi, sono tra i pochi elementi di conoscenza in questo settore della fotografia veneziana.

La loro analisi sarebbe stata molto aiutata dal riscontro con i cataloghi dei fotografi ma ciò è stato possibile solo in alcuni casi. Come si vedrà, è d'altro canto evidente che l'attività in quest'ambito non si rispecchia completamente in quelle pubblicazioni. Una parte di essa sfugge sia ai documenti, sia ai cataloghi, e potrebbe essere ricostruita solo con ricerche ampie su più fronti¹.

Per questo capitolo, oltre all'Appendice B, vanno tenuti presenti alcuni schemi ed elenchi raccolti nell'Appendice C, e che saranno indicati di volta in volta. Nati come materiale di elaborazione dei dati in vista della stesura di questo testo, si sono rivelati spesso sintetiche raccolte di informazioni, più esplicite ed efficaci rispetto ad una descrizione testuale che avrebbe rischiato di farsi pedante e inutilmente prolissa. Per questo, anch'essi vanno considerati come parte integrante dell'elaborato.

In particolare, lo schema C.3 è fondamentale. Vi sono sintetizzati, in ordine cronologico, i dati relativi alle autorizzazioni ottenute dai fotografi per effettuare riprese sulle opere d'arte cittadine, e pur non riflettendo esso per intero il panorama dell'attività riproduttiva allora condotta, costituisce una traccia sintetica per ripercorrere idealmente, e a colpo d'occhio, almeno un parte di quelle campagne fotografiche. Alla documentazione esaminata sfuggono infatti situazioni che potrebbero

¹ Nel corso della trattazione sarà più volte possibile riscontrare la non corrispondenza tra il contenuto dei documenti e le indicazioni presenti nei cataloghi dei fotografi. Qui cito solo l'esempio rappresentato da un gruppo di fotografie dello studio Naya conservato nel fondo Ministero della Pubblica Istruzione, presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - ICCD che raffigurano legature di preziosi codici marciari, delle quali non vi è traccia nei cataloghi né tra i documenti emersi. A casi come questo va aggiunta l'attività svolta su commissione da vari fotografi che ha prodotto un consistente numero di immagini dedicate alle opere d'arte, sulle quali la verifica documentaria risulta molto complessa e spesso impossibile.

essere identificate solo attraverso ulteriori ricerche, in *primis* presso gli archivi delle fabbricerie delle chiese veneziane e presso Palazzo Ducale, dai quali potrebbero trarsi notizie interessanti, in grado di dare elementi di concretezza ulteriori, sia con riguardo alle opere riprodotte, che anche alle modalità di conduzione delle operazioni. Lo schema non deve quindi intendersi come lo specchio esatto di quanto avvenne allora sulla scena cittadina, ma piuttosto una traccia riepilogativa, e uno strumento adatto ad evidenziare possibili interrelazioni e percorsi trasversali che qui non è stato possibile percorrere.

Nonostante questi limiti oggettivi credo che i dati che vi sono riassunti evidenzino elementi molto interessanti, soprattutto in ordine alle dinamiche di accesso da parte dei vari fotografi e del loro maggiore o minore interesse verso questo genere fotografico. Vi si troveranno i protagonisti principali, ma anche qualche “comparsa” su cui ancora poco si sa.

Rispetto alla prevedibile mole di fotografie realizzate, i documenti emersi sembrano peraltro carenti, e ciò pare sostenere l’ipotesi che molto si fotografò sulla base di semplici contatti verbali che ora sfuggono alla ricerca documentaria. Un segnale se ne ha dalla non sempre esatta corrispondenza tra i documenti, e il loro contenuto, e le registrazioni nel protocollo della corrispondenza dell’Accademia di Belle Arti, soprattutto per il periodo più precoce.

Come ho già detto nella *Premessa*, le raccolte fotografiche veneziane hanno costituito la fonte principale di riferimento per la ricerca iconografica. Altre informazioni sono derivate dal fondo Ministero dell’Istruzione Pubblica (MPI) presente presso l’Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione - ICCD; altre ancora dalla fototeca della Fondazione Zeri di Bologna, riferimento prezioso in molti casi. Fondamentali quindi sono state le raccolte presenti presso l’Accademia di Belle Arti, la Fondazione Musei Civici Venezia (principalmente a Palazzo Fortuny), presso l’Archivio di Tomaso Filippi e presso l’Archivio Turio Böhm.

Quest’ultimo conserva l’archivio di negativi dell’attività espletata dallo studio Naya, e ne raccoglie la parte più recente della produzione, databile in grande maggioranza tra l’ultimo decennio dell’Ottocento e la chiusura dell’attività, nel 1918. Negli anni ’30 e ’40 del Novecento una parte consistente di lastre negative Naya, soprattutto quelle di maggiori dimensioni, pervennero al Museo Civico² e sono ora conservate a Palazzo Fortuny³. Dopo l’Archivio Turio Böhm, esse costituiscono il nucleo più consistente presente in città, relativo alla ditta.

Una documentazione fotografica che riguarda Palazzo Ducale - dei Fratelli Alinari e di Domenico Anderson - è presente presso il Museo Correr. Essa tuttavia è da collocarsi ad un periodo successivo a quello qui privilegiato, ed è stata quindi poco utile⁴.

Più variegata e più utile la raccolta fotografica presente presso l’Archivio Tomaso Filippi, che oltre alla produzione del fotografo, raccoglie anche una consistente quantità di fotografie di altra paternità. Tra i fotografi considerati in questo elaborato, sono presenti immagini dei Fratelli Alinari, di Domenico Anderson, Paolo Salviati, Giovanni Battista Brusa e Carlo Naya⁵.

Nonostante la ricchezza di tali raccolte, importante è stata la difficoltà di riscontrare tutti i documenti con le fotografie effettivamente realizzate, a cui poco è servita anche la ricerca in rete, data la scarsa presenza di questo genere fotografico nei maggiori cataloghi online, che avrebbero potuto costituire un filtro importante di primo accesso alle collezioni.

Nell’esposizione seguirò un sommario ordine cronologico basato sulla data in cui i fotografi sono per la prima volta documentati tra le carte dell’Accademia di Belle Arti. Lascero Carlo Naya per ultimo dal momento che i documenti a lui riferiti sono molto numerosi, e meritano una trattazione specifica.

² Una prima parte di negativi fu ceduta al Comune di Venezia dalla Zincografia Serenissima, con fattura 13 giugno 1930, mentre un ulteriore nucleo pervenne direttamente da Osvaldo Böhm, con un acquisto in data 15 novembre 1942. Cfr. il progetto di ricerca dell’Università di Padova, “Carlo Naya fotografo a Venezia. Modi e forme della comunicazione fotografica in rapporto alla nascita del cinema”, responsabile scientifico Carlo Alberto Zotti Minici, 2006-2008.

³ I negativi Naya presenti a Palazzo Fortuny superano il migliaio, e sono in gran parte catalogati e consultabili online dalla pagina Musei Civici Veneziani del sito www.archiviodelacomunicazione.it.

⁴ Anche queste fotografie sono catalogate e consultabili in rete dal sito www.archiviodelacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani.

⁵ Questi i dati quantitativi che emergono dalla consultazione del catalogo online dell’Archivio Filippi (verifica del 12.11.2014): F.lli Alinari, 56 ; Domenico Anderson, 292; Giovanni Battista Brusa, 172; Carlo Naya e Studio Naya, 715; Paolo Salviati, 217. Cfr. www.tomasofilippi.it.

Ma prima di addentrarmi tra le carte, farò un balzo cronologico e ideale dentro l'Archivio Filippi per descrivere brevemente alcuni dei momenti iniziali dell'attività professionale autonoma del fotografo, allo scopo di meglio contestualizzare quanto dirò in seguito, e per giustificare una delle fonti iconografiche che mi sono state di fondamentale riferimento.

TOMASO FILIPPI NEI SUOI PRIMI ANNI DI ATTIVITÀ: QUALCHE FRAMMENTO UTILE.

È noto che Tomaso Filippi rappresenta un fondamentale momento di passaggio nel percorso della fotografia veneziana tra Ottocento e Novecento, punto di riferimento per la vedutistica cittadina più tipica, e per le scene di vita riprese tra calli e campielli. Meno studiata è la vivace attività dispiegata in occasione delle Biennali d'arte, e nella riproduzione di opere su committenza di molti studiosi e artisti di fama, di cui le carte dell'archivio lasciano intravedere la fitta trama⁶.

Tra quei documenti, alcune corrispondenze sono molto interessanti perché forniscono lumi sull'attività di alcuni dei fotografi sui quali mi soffermerò, e in generale sul mercato della fotografia dell'arte a Venezia, in quello scorcio di secolo.

Quando nel gennaio 1895 Filippi lasciò, «dopo 25 anni»⁷ la ditta Naya per avviare un'attività in proprio, decise di operare su commissione, aprendo anche un negozio sotto le Procuratie nuove dove vendeva, come altri in città, oggetti di belle arti e fotografie: queste ultime provenienti solo in parte dal proprio lavoro, e realizzate - soprattutto per la parte dedicata alle opere d'arte - da altri studi fotografici, locali e non.

Fin dai primi mesi di quell'anno, oltre a provvedere a quanto necessario all'organizzazione del laboratorio fotografico, egli cercò di promuovere la sua nuova posizione professionale ricorrendo ai propri contatti e alle proprie relazioni. Si rivolse anche a tre grandi case fotografiche italiane - la Fratelli Alinari, Carlo Brogi e Domenico Anderson - chiedendo di poter distribuire nel proprio nuovo negozio le fotografie da essi prodotte. A tutti inviò una comunicazione di tenore analogo.

Alla ditta Alinari, Filippi scrisse il 29 febbraio di quell'anno:

Avendo per un'epoca così lunga lavorato sempre col massimo amore, non è il caso di cambiare la mia professione, per cui è stabilito di organizzarmi per poter senza pretesa d'uno stabilimento lavorare per commissioni da per me.

Si raccomandava sia per «l'esecuzione di quadri - vedute - dettagli - istantanee ecc. ecc., come pure per qualsiasi cosa» potesse tornare utile. Informava di aver ottenuto da Naya copia delle fotografie da lui stesso realizzate l'anno precedente dei dipinti di Palazzo Ducale e delle Gallerie dell'Accademia, con il processo isocromatico, e a prova della serietà delle sue affermazioni ed intenzioni, dichiarava di essere disposto a mostrarle, se ciò fosse stato ritenuto utile ad accertare la sua capacità professionale. Chiese infine che gli fosse concesso di tenere un deposito di loro fotografie per poterle rivendere, o di averne la rappresentanza «oggi specialmente che dal Naya all'infimo negoziante si trova le fotografie Anderson in grande deposito, mentre io non spacciarei che le Loro»⁸.

⁶ Le pubblicazioni dedicate a Tomaso Filippi sono numerose ma dedicate soprattutto alla sua produzione vedutistica e di genere. Cenni sulla sua attività legata all'arte appaiono sparsi qua e là, ma non vi sono, a mia conoscenza, studi approfonditi su questo specifico aspetto. Ricordo solo *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, a cura di D. Resini, catalogo della mostra (Venezia, 16 dicembre 2000 - 4 febbraio 2001), con CD d'immagini allegato. Il piccolo fascicolo si sofferma proprio su questo tema, ma con uno sguardo generale, poco rispondente ad esigenze di analisi dettagliata. Il saggio di Myriam Zerbi pubblicato nel catalogo della mostra tenutasi nel 2013 a Stra, presso Villa Pisani, la più recente delle pubblicazioni sul fotografo, si sofferma sul rapporto tra fotografia e pittura riferendosi alla consistente produzione di soggetti per artisti ora presente nell'archivio del fotografo, ma non affronta il tema dell'attività riproduttiva da lui condotta. Probabilmente il riferimento fondamentale resta ancora la tesi di laurea di Valentina Michelotto, *L'attività dello studio fotografico di Tomaso Filippi a Venezia (1895-1948)*, Università di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali, Indirizzo dei Beni Storici - artistici - architettonici (dei beni mobili e artistici), relatore Antonio Giusa, aa. 2003-2004, nella quale l'attività di Filippi viene analizzata nella sua globalità.

⁷ Cfr. I.R.E., Archivio Filippi, Fil A/10, cc. varie.

⁸ Cfr. I.R.E., Archivio Filippi, Fil A/10, cc. 8 e 11.

In una prima versione della lettera⁹ che parrebbe poi rifiutata, Filippi ricordava anche alcune scorrettezze compiute dallo studio Naya nei confronti della ditta fiorentina. Tra le altre cose affermava:

Non basta, anno potuto ottenere da Anderson deposito delle sue fotografie e ritenendole insuperabili danno a queste la preferenza. Io non intendo con tutto ciò instigarli levare al Naya il deposito delle Loro fotografie, anzi tutt'altro, essendo io sortito dalla Casa nei più buoni rapporti e desiderando rimanervi, ma solo per farle conoscere inutili certi riguardi perché se Loro si decidessero di somministrare ancora a me le Loro produzioni, certo il Naya non potrebbe lagnarsi»¹⁰.

La risposta alla lettera del fotografo non è stata reperita, e sarebbe da verificare se essa sia mai stata effettivamente inviata. Qualsiasi sia la risposta, è plausibile che la proposta di Filippi non abbia comunque avuto esito positivo, considerato che, proprio in quei mesi, gli Alinari stavano aprendo una propria sede a Venezia. I rapporti di Filippi con la ditta fiorentina non furono comunque assenti. Questo almeno è quanto sembra di poter affermare dalla presenza di una piccola raccolta di loro stampe positive nel fondo fotografico dell'Archivio Filippi, in totale 56 unità, più di un terzo delle quali, peraltro, relative a località diverse da Venezia¹¹; ma certo si trattò di un rapporto tardivo, posteriore al periodo di cui sto discutendo.

Con una nota di analogo tenore il 3 marzo successivo, Filippi contattò anche la ditta Brogi¹², proponendo la sua collaborazione nella vendita di fotografie di quello studio. Dopo un veloce

⁹ Ibid., cc. 8-10. La lettera agli Alinari è redatta in due versioni, la prima delle quali, barrata a matita, e quindi, parrebbe, rifiutata, fu sostituita da una seconda versione, più formale. Nella prima stesura, tra le altre cose, Filippi scriveva: «Come avranno conosciuto, la casa Naya non à certo agito con Loro troppo correttamente inquantochè con la Loro merce si sono serviti per puro comodo. Quest'anno io ò rifatto 250 riproduzioni di quadri fra il formato piccolo e l'extra (processo isocromatico) e di questi man mano che li mandava in negozio tralasciavano di dar a Loro le commissioni, cosa che certo lo avranno un po' per volta osservato specialmente per quelli del Pal. Ducale che ò tutti riprodotto. (Di questi quadri me ne feci regalare uno per sorte e se desiderano volentieri glieli farò vedere. La maggior parte di questi furono anche da me ritoccati)».

¹⁰ Questo il testo completo della seconda versione della lettera di Filippi agli Alinari, del 29 febbraio 1895: «Come avranno inteso dopo 25 anni ed un mese ch'io ero operatore e direttore dello stab. Naya, sono venuto nella determinazione di lasciare la casa per varie ragioni, una delle quali perché il novello Erede non se ne intende affatto della partita.

Avendo per un'epoca così lunga lavorato sempre col massimo amore, non è il caso di cambiare la mia professione, per cui ò stabilito di organizzarmi per poter senza pretesa d'uno stabilimento lavorare per commissioni da per me; e per ciò mi raccomando a Loro distintiss.^m Signori per tutto ciò ch'io potessi esserle utile; sia per l'esecuzione di quadri - vedute - dettagli, istantanei, ec. ec. come pure per qualsiasi cosa. Avendomi fatto regalare una copia per sorte dei quadri del Pal.^o Ducale e Accademia messi già in vendita che ò eseguiti quest'anno (circa 300) col processo isocromatico, se desiderano, volentieri glieli farò vedere così potranno formarsi un'idea del mio sapere anche per questo lavoro.

Inoltre mi pregio avvertirli di aver preso sotto le procuratie (piazza S. Marco) un negozio e sarei ben lieto se Loro entrassero in massima di somministrarmi dei Loro articoli, anzi se credessero, concedermi la Loro rappresentanza cosa che mi sembra per Loro convenevole, oggi specialmente che dal Naya all'infimo negoziante si trova le fotografie Anderson in grande deposito, mentre io non spacciarei che le e Loro. Possono essere certi che non mancherei di adoperarmi con tutta premura per dare il più possibile smercio e di aumentare presso le numerose mie conoscenze il dovuto réclame.

Se avranno bisogno di mie informazioni non mancherò indicarle nomi di rispettabili persone.

Avendo sentito che uno di Loro era a Venezia mi era recato all'albergo per parlarle personalmente, ma per sfortuna era partito, sicché mi sono fatto coraggio di scriverle nella viva lusinga che la mia idea possa essere da Loro accolta favorevolmente.

Con la massima stima e rispetto ò l'onore di Segnarmi [...]». Cfr. I.R.E., Archivio Filippi, Fil A/10. cc. 11-13.

¹¹ A parte una trentina di fotografie relative a Venezia, sono presenti vedute di Roma, Messina, Vicenza e Verona, oltre ad alcune riproduzioni di opere presenti all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, e un ritratto (verifica in data 11.11.2014).

¹² Lo studio Naya aveva da tempo avviato la distribuzione a Firenze delle proprie fotografie, dapprima presso G. A. Cole, che troviamo citato già nel catalogo del 1882, e successivamente anche presso Carlo Brogi, che è invece menzionato nei cataloghi del 1889 e del 1893. Ambedue gli studi avevano sede in via Tornabuoni: Cole al civico 17 e Brogi al civico n. 1.

scambio di corrispondenze, quello stesso mese fu trovato un accordo¹³, ma nonostante la completa disponibilità da ambo le parti, sembra che quel rapporto non abbia avuto riscontri davvero significativi.

Il 2 aprile 1895 Filippi scrisse scusandosi di non poter inviare un forte ordinativo a causa delle grosse spese sostenute per l'avvio dell'attività. Per il momento richiese semplicemente una raccolta di dettagli d'architettura e ornamentali, lasciando la scelta dei più adatti allo stesso Brogi.

Come Lei saprà i Sigg.¹ F.lli Alinari aprono fra giorni un negozio qui in Venezia, ma per fortuna (abbenchè a breve distanza) fuori dalla Piazza.

Siccome qui specialmente col Forestiero tutti si concentra sotto le Procuratie, maggiormente sono invogliato di metter in evidenza le di Lei fotografie, certo che se la stagione sarà di concorso gli affari non mancheranno.

Il 12 aprile le fotografie erano pervenute, e tra il 6 e l'8 maggio successivo Filippi contattò nuovamente Brogi informandolo che nel caso avesse ritenuto di inviare anche alcuni "quadri" egli li avrebbe messi in evidenza. A proposito delle fotografie ricevute, Filippi affermava:

Relativamente la collezione dei dettagli l'ho esaminata per ben tre volte e tutte le tavole sono interessantissime, interessanti al punto di imbarazzarmi nel fare la nota. Anzi se Lei fosse persuaso potrebbe lasciarmi questa collezione e naturalmente man mano che viene vendute delle tavole glielo farei conoscere per averla sempre completa.

Nel luglio successivo però, un'ulteriore comunicazione di Filippi informava che la stagione era stata pessima, e le vendite erano state scarse: se l'Esposizione d'arte poteva dirsi riuscita, i negozianti ne avevano risentito fortemente. Mandava però ancora un piccolo ordine.

Ricerche ulteriori potrebbero dire come proseguirono nel tempo i rapporti tra le due ditte, ma a giudicare dal tenore delle comunicazioni, dagli scarsi ordinativi di Filippi, soprattutto se rapportati agli altrimenti frequenti e consistenti presso Domenico Anderson, e dai pochi esemplari fotografici oggi presenti nell'Archivio Filippi - solo 6 -, essi non furono probabilmente molto vivaci, non tanto almeno quanto lo furono quelli con altri studi fotografici.

In quel periodo, Filippi contattò anche Domenico Anderson¹⁴, proponendo, come nei precedenti due casi, i propri servizi quale fotografo, e chiedendo di poter distribuire le fotografie della ditta nel negozio da poco aperto in piazza San Marco.

La corrispondenza sembra indicare una certa iniziale cautela da parte di Anderson, perché Filippi sollecitò a più riprese una decisione, e il 15 marzo si affrettò a fornire notizie sulla propria struttura commerciale. Scrisse che il negozio che aveva acquistato era quello di Vendrasca (ex Brusa), che però aveva deciso di chiudere perché si trovava in posizione poco favorevole, e che ne avrebbe invece aperto un altro al n. 61 delle Procuratie nuove, «fra l'ingresso del P. Ducale e il Caffè Florian», dirimpetto al Bacino Orseolo¹⁵.

¹³ La risposta di Brogi alla lettera di Filippi dovette essere molto tempestiva, perché il 9 marzo successivo, quest'ultimo scrisse nuovamente in relazione alla definizione del rapporto da instaurarsi, e il 19 marzo ne ebbe riscontro. Brogi acconsentiva alla proposta di Filippi e ne attendeva l'ordine. Lo informava che oltre alla ricca collezione di fotografie su Firenze egli disponeva di un'ampia raccolta anche per Milano, per i Laghi di Como e Maggiore, Torino, Genova, Livorno, Roma, Napoli, Pompei, Riviera e posti minori. Quanto al formato, riteneva che Filippi avrebbe voluto avere quello più richiesto, cioè il formato extra di 20x25 sul quale poteva concedere uno sconto del 20%, diversamente dagli altri formati in cui lo sconto poteva essere del 30%. Cfr. I.R.E., Archivio Filippi, Fil A/9, f. 2, c. 1.

¹⁴ I documenti relativi a Domenico Anderson sono contenuti nel quaderno copialettere Fil A/10, a carte varie, e nel fascicolo intestato al fotografo, Fil. A/9, f. 1.

¹⁵ Questo il testo della lettera di Filippi a Domenico Anderson: «In questo momento è ricevuto la gr.^{ta} V. M'affretto a farvi conoscere che il negozio che è acquistato è quello del Cav. Vendrasca (ex Brusa) il quale essendo vicino a quello Spinelli (ottica e fotografia) lo chiudo, per aprirne fra alcuni giorni uno nuovo isolato da tutti e precisamente a metà delle Procuratie nuove N. 61 che per meglio darvi un'idea, è fra l'ingresso del P. Reale e il Caffè Florian. Per cui vedete che coi Sigg.¹ F.lli Gajo oltre che essere nelle Procuratie opposte non sono neppure dirimpetto avendo io a vis-a-vis l'arco del bacino Orseolo ben distante dai detti Signori. Apprezzando altamente la v. delicatezza è il piacere di salutarvi distintamente». Cfr. I.R.E. Archivio Filippi, Fil A/10, c. 36.

Il 24 marzo successivo il catalogo generale della produzione Anderson era pervenuto, ma non ancora il riscontro definitivo alla proposta del fotografo veneziano. Esso non dovette comunque tardare perché il 2 aprile fu trasmesso il primo ordinativo di fotografie: 98 soggetti relativi a dipinti nel formato “normale” (cm 20x25), oltre a 8 soggetti in formato folio (cm 50x60), quelli che Filippi evidentemente riteneva di maggior richiamo tra i disponibili. Ne riassumo il contenuto in nota¹⁶.

Dopo di allora altri ordinativi seguirono, il 19 e il 26 aprile, il 5, il 16 e il 26 maggio, poi ancora a giugno ed agosto; due ordini vi furono a settembre e uno successivo ad ottobre. Ve ne furono altri in seguito di cui si conserva documentazione. Da essi si può dedurre che, in quel periodo, le fotografie più richieste riguardavano, in ordine decrescente, opere di Giovanni Bellini, Tiziano, Veronese, seguiti a distanza da Carpaccio e Tintoretto, e da qualche altro.

Al 17 aprile 1896 risale un resoconto delle fotografie spedite da Anderson a Venezia, dall'ottobre dell'anno precedente a quella data (periodo dell'anno che comprendeva l'inverno, in cui scarso era l'afflusso turistico) che segnala un valore di 362 unità. Alcuni altri estratti conto sono presenti per gli anni successivi, fino al 1900, e qualche elenco di giacenza.

Il rapporto tra i due durò per qualche anno ancora, certamente fino al 1902, data in cui il nome di Anderson è rilevabile in un registro inventario. Dopo di allora non si hanno notizie ma, dal secondo supplemento al catalogo generale pubblicato nel 1921¹⁷, appare che, per i propri commerci a Venezia, la ditta romana si affidava allora ad un rivenditore diverso, Antonio Genova, anch'egli con negozio sotto le Procuratie nuove¹⁸, ai nn. 66-67, poco lontano da quello di Filippi.

In una comunicazione precedente, in data 9 marzo, Filippi dichiarava la propria piena disponibilità ad un probabile incarico per l'esecuzione di una serie di vedute della città. Questo il testo della lettera: «Grazie infinite per la preg.^{1a} v. lettera. Relativamente la v. intenzione di fare una collezione di vedute senza dubbio potremmo assai bene accordarci, e non solo per questa ma anche per altre cose che in seguito mi farò premura e piacere di comunicarvi.

Sullo sovvenzionare il mio negozio delle v. fotografie mi sembra dalla risposta di non avermi troppo spiegato, io mi intendevo di acquistarle per cassa, domandandovi quali condizioni mi avreste usato, vale a dire quali prezzi e quale sconto, cosa che vi raccomando le migliori possibili, accertandovi come vi dissi che non mancherei di occuparmi con tutto amore per lo massimo smercio. Chiarita la cosa attendo un preg.¹⁰ riscontro mentre con la massima stima è il piacere di salutarvi distintamente». Cfr. I.R.E., Archivio Filippi, Fil A/10, c. 31.

¹⁶ Sintetizzo di seguito i dati delle fotografie che costituiscono il primo ordine di Filippi a Domenico Anderson:

- di Giovanni Bellini: il trittico ai Frari, con alcuni dettagli; la pala di San Zaccaria; la Madonna degli alberetti, *La Vergine col bambino, san Paolo e san Giorgio*; la *Vergine col bambino santa Caterina e santa Maddalena*.

- di Tiziano Vecellio: *L'Assunta*, con alcuni dettagli; *San Giovanni nel deserto*; la *Presentazione della Vergine al tempio*, con il dettaglio della Vergine; la *Deposizione nel sepolcro*, tutti alle Gallerie dell'Accademia, e *Il doge Grimani davanti alla fede*, a Palazzo Ducale.

- di Paolo Veronese: la *Cena in casa di Levi*, con dettagli, e *Apoteosi della battaglia di Lepanto*, delle Gallerie, oltre ad alcuni dipinti di Palazzo Ducale.

- di Jacopo Tintoretto: *Le Nozze di Cana*, nella chiesa della Salute; la *Presentazione al tempio*, nella chiesa della Madonna dell'Orto; la *Crocefissione*, nella Scuola grande di San Rocco, e alcuni dipinti di Palazzo Ducale.

- di Giovanni Battista Tiepolo: i due affreschi di Palazzo Labia, la *Salita al Calvario* di S. Alvise, il *Trasporto della santa casa di Loreto*, nella chiesa degli Scalzi, l'*Istituzione del Rosario*, nella chiesa dei Gesuati, e il *Ritrovamento della vera Croce*, alle Gallerie.

- di Gentile Bellini: la *Processione in piazza San Marco* e il *Miracolo del Legno della Santa Croce*, ambedue alle Gallerie.

- di Vittore Carpaccio: alcuni soggetti dalle Storie dei S. Orsola, la *Presentazione di Gesù a Simeone*, con dettaglio; *San Girolamo nello studio*; *San Girolamo ammansa i leone*, tutti alle Gallerie, e inoltre alcuni soggetti relativi alla chiesa di San Giorgio degli Schiavoni.

- alcuni altri dipinti ugualmente presenti alle Gallerie tra cui la *S. Cecilia* del Sassoferrato, il *San Giorgio* di Andrea Mantegna e la *Consegna dell'anello al doge*, di Paris Bordone.

Le fotografie richieste in formato folio sono le seguenti: la *Processione in Piazza san Marco*, di Gentile Bellini; *San Giorgio e il Drago*, di Carpaccio; *San Giorgio*, di Mantegna; il *Trionfo di Venezia* e *Cena in casa di Levi*, di Veronese; l'*Assunta* e la *Presentazione al tempio*, di Tiziano, oltre ad un ulteriore dipinto non identificato.

¹⁷ In copertina del catalogo, Domenico Anderson elenca i propri corrispondenti, segnalando per Venezia il nome di A. Genova, in Piazza San Marco. Cfr. *II^{ème} supplément au catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson*, Roma, 1921.

¹⁸ L'attività di Antonio Genova fu avviata nel 1896, succedendo ai Fratelli Testolini, per la vendita di fotografie, quadri, acquerelli, libri, cornici, pubblicazioni per turisti e guide, e fu chiusa nel 1913. Cfr. E. Roncaglia, «*Noi siamo riflessi degli antichi*». *Mito e realtà di Venezia nella fotografia del XIX secolo*, appendice *Ditte fotografiche a Venezia tra seconda metà del XIX secolo e primi decenni del XX*, in G.P. Brunetta, *La bottega*

Nel corso degli anni, Filippi stabilì rapporti analoghi anche con alcuni studi fotografici veneziani. E parecchie delle fotografie ora presenti in quella raccolta ne sono la testimonianza.

Dopo questa breve divagazione, torno ora al tema principale di questo capitolo¹⁹, e alle carte dell'Accademia di Belle Arti, con una tappa preventiva a Palazzo Ducale.

PROTAGONISTI E “COMPARSE” NELLA FOTOGRAFIA DI RIPRODUZIONE A VENEZIA.

ANTONIO TREVISAN (DOC. B.146).

Come emerge dallo schema C.3, solo due sono i casi documentati precedenti al 1866, che abbiano riguardo a riprese nei luoghi d'arte veneziani, non legate a specifiche situazioni contingenti, o commissioni da parte di terzi: la richiesta di Antonio Perini del 1864 relativa alla campagna fotografica condotta sui disegni dell'Accademia di Belle Arti, e un'ulteriore richiesta di un altro fotografo, sconosciuto alle storie della fotografia veneziana, Antonio Trevisan, che nel 1865 chiese all'Ufficio di custodia di Palazzo Ducale²⁰ di poter fotografare alcune delle «principali Sale e Stanze» dell'edificio.

La richiesta di Trevisan, pur isolata e atipica all'interno del panorama che tratterò, e con ogni probabilità non connessa alla riproduzione dei dipinti di cui principalmente si occupa questo studio, è tuttavia interessante non solo perché documenta un nuovo nome nella fotografia veneziana, ma anche perché parrebbe essere, la sua, la prima richiesta a fotografare gli interni del Palazzo Ducale, che negli anni successivi costituirono uno dei soggetti più ricercati dai fotografi veneziani.

Lo si può fondatamente ipotizzare dal tono generale della lettera di Paolo Fabris, allora conservatore del Palazzo, alla Luogotenenza veneziana, allo scopo di ad ottenere la necessaria autorizzazione alle riprese. A fronte della richiesta del Trevisan, Fabris aveva provveduto ad assumere alcune informazioni preventive che comunicò poi all'Autorità superiore.

Nella lettera (2 agosto del 1865), egli avvertiva che la Biblioteca Marciana «non mosse opposizione purché il Conservatore prenda in proposito tutte quelle misure che possano essere compatite dall'attuale condizione straordinaria di alcuni fra i locali spettanti alla Biblioteca stessa», mentre l'Istituto di Scienze, Lettere ed Arti dichiarava «che usando pei suoi uffici anche le stanze del piano nobile, non è in caso d'acconsentire generalmente alle domande dei fotografi, le quali potrebbero moltiplicarsi o avvenire in tempi da doversi assolutamente respingere». Dava quindi il proprio assenso alla singola specifica richiesta, ma «sotto la debita vigilanza», e come fatto eccezionale, non in via assoluta.

Che si tratti veramente della prima richiesta - o di una delle prime - che riguarda gli interni del Palazzo Ducale parrebbe confermato da alcuni elementi.

Secondo la guida di Venezia pubblicata nel 1847, in occasione del IX congresso scientifico che si tenne quell'anno in città, confermata dalle successive del 1852 di Pietro Selvatico e Vincenzo Lazari, e del 1856 di Francesco Zanotto²¹, a Palazzo Ducale avevano allora sede le seguenti

veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico, relazioni presentate al convegno di studio (Venezia, 4-6 maggio 2005), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 113-143, in particolare pp. 134-135.

¹⁹ Data la frequenza con cui in questo capitolo verranno citati i cataloghi dei vari fotografi, per rendere l'esposizione più agile, essi saranno indicati in forma abbreviata, analogamente ai cataloghi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia pubblicati da Sandra Moschini Marconi nel 1955, 1962 e 1970, anch'essi testo di riferimento fondamentale. Per i dati bibliografici completi rimando alla Bibliografia.

²⁰ Tra il 1860 e il 1863 la competenza sulla conservazione e gestione dei beni di Palazzo Ducale era stata trasferita dal bibliotecario della Marciana ad un conservatore appositamente nominato per il luogo, allora nella persona di Paolo Fabris. Il 3 aprile 1860 si era avuta la consegna dell'archivio e dei beni mobili contenuti nel Palazzo, mentre il 28 febbraio 1863 vi fu anche la consegna dell'edificio da parte dell'Ispettore della Direzione delle pubbliche costruzioni Lombardo-Veneta, ing. Alvise Pigazzi. Cfr. ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti (1862-1866), b. 1668, fasc. 64. 13/12.

²¹ Cfr. *Venezia e le sue lagune*, Venezia, nell'I.R. Privilegio. Stabilimento Antonelli, 1847, vol. II., par. II., pp. 352-353 e 359-363; P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia Milano e Verona, Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano, 1852, pp. 54-61; F. Zanotto, *Nuovissima Guida di Venezia e delle Isole della sua laguna*, Venezia, presso Gio. Brizeghel tip. Lit. editore, 1856, pp. 129-144 e 150.

istituzioni: la Borsa merci e la Camera di Commercio ed Industria occupavano il pianterreno; la Biblioteca Marciana e il Museo archeologico occupavano tutto il primo piano nobile; l'I.R. Istituto di Scienze Lettere ed Arti era invece installato nelle sale d'angolo a sud-est del secondo piano ma, si deduce dalla lettera del Fabris, occupava anche altri locali che le guide non segnalano²².

Alcuni documenti presenti all'Archivio di Stato di Venezia attestano che in quegli anni furono condotti lavori nelle sale occupate dalla Biblioteca Marciana che dovettero costituire un impedimento all'eventuale conduzione di riprese fotografiche in quei luoghi²³, situazione rilevata anche dalla guida del Murray del 1866 in cui si legge che «Many of the rooms in the Ducal Palace are now closed, and likely to be so for some time, in consequence of repairs (Oct. 1865)»²⁴.

Ciò è indirettamente confermato anche dal catalogo che Carlo Naya pubblicò nel 1864²⁵, che pur presentando un buon numero di riprese del Palazzo, non segnala soggetti relativi agli interni, ma soltanto alcune vedute d'insieme degli esterni o particolari dei capitelli e del cortile. Naya si stava allora avviando ad occupare il posto di primo fotografo in città, e si può fondatamente ipotizzare che, se il luogo fosse stato accessibile, ne avrebbe certo tenuto conto, e profittato.

Le ricerche iconografiche sembrano anch'esse confermare l'ipotesi sopra indicata, dal momento che tutte le fotografie rintracciate degli interni di Palazzo Ducale sono di datazione successiva²⁶.

Umberto Franzoi afferma che Palazzo Ducale «da elemento attivo e partecipante, diventa, a partire dal 1868, dopo un periodo di completo silenzio, oggetto passivo di contemplazione e rilettura culturale, per la rinuncia definitiva del ruolo al quale il palazzo era stato destinato»²⁷: proprio nel momento in cui sembrano prendere avvio anche frequenti riprese negli interni, sia delle sale che dei dipinti che vi sono contenuti.

L'esito della domanda di Trevisan non ne è noto; né si sa se egli abbia agito in nome proprio o su incarico di qualche committente, o di uno studio fotografico. La sua richiesta è tuttavia interessante perché consente di stabilire un termine *post quem* affidabile per tutte le numerose riprese che degli interni del Palazzo furono poi condotte.

GIOVANNI BATTISTA BRUSA (DOCC. B.28 - B.36).

Tra i primi ad interessarsi alla riproduzione fotografica delle opere d'arte veneziane fu Giovanni Battista Brusa, una delle presenze più assidue, documentato fin dal 1867 (doc. B.133) e poi ancora nel 1868-1869, nel 1871, 1873, 1874 e infine nel 1878-1879.

Il contenuto dei documenti non offre particolari spunti di immediato approfondimento poiché si limita alla formula di rito usata nella concessione delle autorizzazioni. Alcuni aspetti vanno però rilevati.

²² I locali occupati dall'I.R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, un tempo destinati ad Armeria, si trovavano al secondo piano nobile, all'angolo sud-est del Palazzo, e affacciavano sul molo e sul Rio di Palazzo. Per adattarli al nuovo uso, nel 1838 erano stati condotti degli interventi di ammodernamento che li avevano privati del loro aspetto originario. «Si è conservato però retro di esse una parete antica, sulla quale stanno ancora alcune memorie scritte col carbone o con altro, dalle quali si deduce aver servito questo luogo a prigionieri di Stato». Cfr. *Venezia e le sue lagune...*, cit., pp. 352-353. Cfr. anche F. Zanotto., *Nuovissima Guida...*, cit., p. 150.

²³ Durante la prima metà degli anni '60 dell'Ottocento furono avviati interventi di restauro all'edificio e di sistemazione di alcuni locali. Furono restaurati i finestroni della Sala del Consiglio dei Dieci e dell'Antichiesetta; fu sistemato il soffitto della Sala del Maggior Consiglio, che allora fungeva da sala di lettura della Biblioteca Marciana, e si ebbero provvedimenti per migliorarne la cattiva illuminazione; furono rivestite le travi che erano grezze e completata la cornice decorativa. Si procedette poi alla demolizione di un arco sopra un finestrone costruito anticamente per nascondere una scala segreta demolita già nel 1816, e che non aveva più nessuna funzione estetica. Si ridipinsero le spalliere, e fu anche rinnovata la mobilia. Infine, fu restaurato il tetto del Palazzo sul lato del rio, in conseguenza del quale furono staccati alcuni dipinti che, profittando dell'occasione, furono restaurati. Su questi interventi cfr. Cfr. ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti, b. 1668 (1862-1866), fasc. 64. 15/1, 64. 15/7. e 64. 15/9.

²⁴ *Handbook for travellers in Northern Italy*, London, John Murray, 1866, p. 377, nota.

²⁵ Catalogo Naya 1864, pp. 6-11.

²⁶ Le fotografie di datazione più precoce che è stato possibile reperire, relative agli interni del Palazzo Ducale riguardano due immagini della Sala del Maggior Consiglio, ambedue presenti nelle Raccolte Museali dei Fratelli Alinari: Carlo Ponti (FVQ-F-043819-0000), con datazione generica al sesto decennio dell'Ottocento, e una fotografia di Carlo Naya (FVQ-F-194257-0000) datata 1865-1875.

²⁷ U. Franzoi, *Il Palazzo Ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX secolo*, Treviso, Canova, 1989, p. 8.

Le prime autorizzazioni rilasciate a Brusa (docc. B.28 e B.29) sono registrate nel protocollo riservato della Presidenza, contrariamente a quanto succede per tutti gli altri fotografi, e per lo stesso Brusa nel periodo successivo; né dai documenti reperiti provengono suggerimenti per capirne la ragione.

Un certo interesse presenta la richiesta avanzata nel dicembre del 1878 per poter riprodurre alcune opere in eliotipia (doc. B.32). In questo caso essa venne trattata direttamente dal Ministero, il quale prima di prendere una decisione, chiese l'elenco delle opere da riprodurre, che fu predisposto e trasmesso a Roma, nel febbraio successivo, e di cui purtroppo non è rimasta copia a Venezia. Dal tono della nota del Ministero (doc. B.35), pare che quella tecnica riproduttiva non fosse ben nota agli ambienti ministeriali, e che per tale motivo si fosse chiesto un supplemento d'istruttoria.

Pochissimi elementi vi sono per sapere cosa il fotografo abbia riprodotto in quelle occasioni. Poco aiuta il catalogo pubblicato nel 1882, che essendo relativo all'intero territorio nazionale, e alla sola sezione vedutistica e architettonica, dedica a Venezia una sezione necessariamente limitata²⁸.

Vi si trovano elencati, raggruppati per aree urbane, i soggetti più noti d'architettura e scultura: la piazza e la Basilica di San Marco, il Canal Grande con i palazzi che vi si affacciano, e così via, in formati differenti e anche nella versione "chiaro di luna". Ricca è la serie di fotografie degli interni ed esterni di Palazzo Ducale e significativa anche quella dedicata alle chiese principali, la cui presentazione avviene generalmente con una immagine dell'esterno, una dell'interno e altre eventuali dei principali monumenti che vi sono contenuti. Se ne ha un esempio con la Basilica dei Frari o con la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, per le quali è previsto un ricco elenco di titoli. Di quest'ultima troviamo anche la serie dei 10 rilievi della Cappella del Rosario²⁹ distrutti dall'incendio del 16 agosto 1867, durante il quale si perdettero, tra le altre opere, anche il notissimo *S. Pietro martire* di Tiziano e la *Madonna e Santi* di Giovanni Bellini, due tra le più apprezzate e ammirate presenti in città. Solo due le fotografie - non rintracciate - che in quel catalogo rimandino all'Accademia di Belle Arti: una della Sala dell'Assunta e l'altra della sala Contarini³⁰, che se confermano la presenza del fotografo all'interno delle Gallerie, non aiutano a individuare le opere che egli fotografò.

Nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti sono presenti due fotografie di Brusa montate su un unico supporto secondario, che raffigurano quattro scomparti di un polittico non identificato con san Pietro Martire, la Madonna con Bambino e altri santi, non riscontrato nei cataloghi delle Gallerie dell'Accademia, e la cui origine necessita di essere indagata³¹.

Le fotografie rintracciate che possono avere qualche interesse nell'ambito di questo lavoro, sono conservate presso l'Archivio Tomaso Filippi³². Pur se da collocarsi in un'epoca alquanto tarda, e nella maggior parte dei casi ai decenni a cavallo tra i due secoli, possono però offrire qualche spunto di riflessione.

²⁸ Cfr. Catalogo Brusa 1882, pp. 4-19 e 67-71.

²⁹ La vicenda delle fotografie dei bassorilievi che decoravano la Cappella del Rosario, nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, è molto articolata e ricca di aspetti di grande interesse per la fotografia veneziana, purtroppo non riassumibili in questa sede.

³⁰ Nel 1868 e per lungo tempo ancora, le opere provenienti dalla donazione Contarini erano riunite nelle sale V e VI del percorso di visita. Le opere di Andrea Brustolon erano invece raccolte nella sala VII. Il catalogo Brusa 1882 non specifica quale delle tre sale Contarini sia rappresentata nell'immagine.

³¹ Si tratta degli esemplari inv. 22.1: mm 266x205, e 22.2: mm 266x 205, supp. sec. mm 472x659, ambedue su carta albuminata, e apparentemente databili agli anni '70 dell'Ottocento.

³² Poco utile è la ventina di stampe positive presenti alla Fondazione Musei Civici. A parte una fotografia della loggia di Palazzo Cicogna (inv. 01161 - scheda 1198), e la fotografia inv. 0192 (scheda 29) su cui mi soffermerò più avanti, esse riguardano una cerimonia funebre non identificata nella Basilica di San Marco, e la documentazione fotografica relativa all'erezione del Monumento a Vittorio Emanuele II, negli anni '80 dell'Ottocento. Com'è noto, quando fu decisa l'erezione del monumento, si presentò la necessità di scegliere il luogo più adatto dove collocarlo. Fu allora costruito un "simulacro" in materiali leggeri, in scala 1:1, che nella primavera del 1886 fu posizionato in vari luoghi dell'area marciata per consentire una scelta oculata. In quell'occasione Giovanni Battista Brusa realizzò delle riprese per ognuno dei diversi posizionamenti. A seguito di tali prove, e non senza molte discussioni e polemiche, fu alla fine scelto il sito attuale, in Riva degli Schiavoni. Va comunque precisato che, secondo quanto riferito dal sig. Claudio Franzini, responsabile delle raccolte fotografiche a Palazzo Fortuny (colloquio telefonico in data 1.12.2014), vi sarebbe un nucleo di circa 4000 stampe positive non ancora catalogate, tra le quali non è escluso vi possano essere documenti utili, oggi ancora non accessibili.

Nella sua globalità, il gruppo di 172 fotografie Brusa presenti nell'Archivio Filippi, è piuttosto variegato e solo in parte afferibile a questa ricerca. A parte un buon numero di vedute di alcune città italiane, ricordo 7 fotografie dedicate a particolari decorativi ed architettonici di edifici veneziani, in analogia agli interessi verso le arti decorative allora molto vivace. L'esiguità del quantitativo tuttavia non consente di prefigurare una specificità di intervento del fotografo in questo settore, analogamente a quanto fecero Pietro Bertoja e poco dopo Carlo Naya (v. *infra*), dato che pare confermato anche dal contenuto del catalogo prima nominato. Delle fotografie relative ai dipinti - in tutto 77 - una trentina riguardano autori contemporanei, e vanno probabilmente collegate con le opere esposte alle Biennali d'arte, o ad altre situazioni connesse a quelle manifestazioni³³. Sostanzialmente, le immagini che utili sono una cinquantina di unità circa.

Tra quei soggetti, si trova ad esempio il ciclo di *Sant'Orsola* del Carpaccio, la *Pala Pesaro* di Tiziano, ai Frari, il Paris Bordone della *Consegna dell'anello al Doge*, la *Cena in Emmaus* di Marco Marziale, l'*Arcangelo Gabriele* e la *Vergine annunciata* di Jacopo da Montagnana, e altri tra quelli allora più noti, per la maggior parte presenti alle Gallerie dell'Accademia, comprese alcune copie. Si tratta degli stessi soggetti che si trovano anche nel repertorio di altri fotografi³⁴; non offrono quindi indizi di specificità nelle scelte di Brusa, che non sia la necessità e la volontà di soddisfare le richieste di una vasta utenza suscettibile ad alcune tendenze del gusto al quale egli, come altri fotografi, si adeguava, concentrando la produzione su titoli di sicuro interesse e di consumo di massa.

E di "consumo di massa" - con tutto ciò che questo coinvolge - si può parlare anche in relazione ad altri aspetti che quelle fotografie suggeriscono: una certa "disattenzione" e scarsa sensibilità rispetto alla fedele traduzione fotografica di un dipinto, e invece, l'interesse attento verso l'uso su larga scala delle immagini della storia dell'arte da essa ottenute. Cito a questo proposito tre esempi: il primo da un dipinto di Raffaello, e gli altri due da dipinti di Tiziano.

Sono quattro le fotografie di Brusa presenti nell'Archivio Filippi che riproducono dipinti di Raffaello. Si tratta dell'*Estasi di Santa Cecilia* (Pinacoteca di Bologna), in due versioni - colorata e monocroma³⁵ -, la *Trasfigurazione sul monte Tabor* (Pinacoteca Vaticana)³⁶ e la *Madonna Sistina* (Dresda, Staatliche Kunstsammlungen)³⁷. Nel catalogo dell'Archivio Filippi esse vengono indicate come riproduzioni di disegni; e in effetti non riproducono i dipinti originali bensì delle evidenti copie, sulle quali non si hanno notizie, né rispetto alla collocazione né in relazione ai loro dati materiali.

Soprattutto la *Santa Cecilia* ne offre chiara evidenza dal momento che la doppia versione, monocroma e colorata, consente un esame più accurato dell'immagine. Che il modello sia stato una copia è provato, oltre che dall'aspetto globale della raffigurazione, anche dall'assenza, nell'immagine riprodotta da Brusa, della parte bassa del dipinto originale, dove sono rappresentati alcuni strumenti musicali.

Le fotografie sono stampate su carta baritata, e la versione colorata ha una dipintura piuttosto consistente che copre l'originale fotografico, tendenzialmente rispettando le tinte dell'originale, ma con significative varianti, evidenti soprattutto nella figura di Maria Maddalena.

Quanto alle opere di Tiziano, il primo esempio riguarda il dipinto oggi al Museo del Prado, *Venere trattiene Adone*, di cui le Gallerie veneziane esponevano una copia³⁸. Nella fotografia di Brusa, al di là delle diversità rispetto all'originale riscontrabili nello specifico esemplare riprodotto, molto libero, l'immagine viene resa come speculare sia rispetto all'originale che ad altre copie note del

³³ E' noto che Tomaso Filippi fu impegnato come fotografo della Biennale per lunghi anni ed è quindi interessante rilevare la concomitanza di interessi tra lo studio dell'ingegnere milanese e l'ex dipendente dello studio Naya, ora attivo in proprio. Naturalmente, i due fotografi non furono i soli ad intervenire in occasione di quelle manifestazioni.

³⁴ Ricordo ad esempio la copia della *Cena in casa di Simone* di Paolo Veronese, il cui originale si trova alla Galleria Sabauda di Torino, fotografata anche dalla ditta Naya. Cfr. Catalogo Naya 1895 ca., p. 10, n. 123. Sulla copia di *Venere trattiene Adone* di Tiziano, il cui originale è al Prado, mi soffermerò più oltre.

³⁵ Cfr. www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06483_1/1 (scheda 58687) e inv. TFP_06488_1/2 (scheda 58688).

³⁶ Cfr. www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06486_1/1 (scheda 58689).

³⁷ Cfr. www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06484_1/1 (scheda 58690).

³⁸ Cfr. www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06284_1/1, scheda 58730.

dipinto, evidenziando la “disattenzione” cui ho sopra accennato³⁹, della quale tuttavia non è stato possibile determinare l’origine, se cioè la specularità riguardasse davvero il modello fotografato, o piuttosto la specifica stampa positiva.

La terza fotografia riguarda uno dei dipinti più noti ed apprezzati di Tiziano, *La presentazione della Vergine al tempio*, e in particolare un dettaglio a cui nessuno dei fotografi qui esaminati pare avesse rinunciato, quello che mostra la Vergine bambina mentre sale la lunga gradinata del tempio, verso il Sacerdote⁴⁰.

Di questo medesimo particolare esistono nell’archivio Filippi ben 5 stampe positive di autori diversi - Tomaso Filippi, Studio Naya, Paolo Salviati e Giovanni Battista Brusa - tutte databili a cavallo tra i due secoli. Tre di queste sono monocrome, le altre due, di Brusa e di Filippi, sono colorate⁴¹.

Le didascalie che le accompagnano, al di là di alcune diversità formali, rimandano tutte al dipinto di Tiziano, ma le diversità tra le immagini sono evidenti nell’inquadratura e nel tono cromatico. Le due fotografie colorate divergono rispetto all’originale nella ripetizione delle tinte e nella delineazione del soggetto, accentuandone alcuni tratti. Nella fotografia di Brusa il profilo della figura è addirittura modificato, tanto che vi sono difficoltà oggettive ad accettarla come riproduzione fotografica di un dettaglio del dipinto.

Se ne conclude che nessuna delle due fotografie colorate ci restituisce la figura della Vergine bambina in modo accurato ed aderente al dipinto originale, a causa di tinte stese in modo pesante e scarsamente rispettose del modello. Ambedue le fotografie, quella realizzata da Brusa in particolare, paiono collocarsi su un piano semantico diverso, e fare appello ad una produzione iconografica popolare o devozionale che nulla ha da spartire con la riproduzione di un dipinto e con la supposta “trasparenza” della fotografia rispetto al soggetto originale. Tale ipotesi è sollecitata anche da una didascalia che in Brusa è meno dettagliata che nei casi ascrivibili a Salviati e Naya, e lascia quindi maggior margine interpretativo al fruitore⁴².

Nel 1910, in occasione del V Congresso internazionale di Fotografia, tenuto a Bruxelles, vennero definiti i caratteri che una fotografia doveva avere per potersi definire documentaria. Ci informa André Rouillé:

Il était notamment précisé que «la beauté de la photographie est ici chose secondaire, [car] il suffit que l’image soit très nette, abondante en détails et traitée avec soin pour résister le plus longtemps possible aux injures du temps».

E continua Rouillé subito dopo:

Bien qu’il soit là clairement posé que toute image photographiques n’est pas un document, et que la pratique photographique ne se limite pas à ses fonctions documentaire, nombreuses seront encore les déclarations comme celle de Philippe Soupault qui proclame en 1931 «qu’une photographie est avant tout un document et qu’on doit d’abord la considérer comme telle», c’est à dire qu’il convient «de ne l’isoler ni de son sujet, ni même de son utilité»⁴³.

Le due fotografie colorate su cui mi sono soffermata - se di fotografia si può ancora parlare - soprattutto quella di Brusa, pongono in modo evidente sia il problema della loro reale efficacia nel restituirci l’opera di Tiziano, sia quello della polisemia dell’oggetto fotografico, e della sua facile trasmutazione semantica quando inserito in contesti diversi, tanto più in casi come questo, in cui la coloritura interviene in modo deciso a modificarne l’aspetto. E sollecitano domande di non poco conto sulle abitudini visive e culturali dei fruitori di quelle immagini.

³⁹ Si confronti la fotografia di Brusa con le fotografie nn. 95391, 96034, 96035, 96865, 96870 e 96871 presenti nella fototeca della Fondazione Zeri, www.fototecazeri.it.

⁴⁰ www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06655_1/1 (scheda F 58475).

⁴¹ Si tratta dei seguenti esemplari: Giovanni Battista Brusa: inv. TFP_06655_1/1 (scheda 58475), colorata; Tomaso Filippi: inv. TFP_06464_1/1 (scheda F 58474), colorata, e TFP_06509_1/2 (scheda F 58472), monocroma; Paolo Salviati: inv. TFP_06510_1/1 (scheda F 58466), monocroma; Studio Naya: TFP_06511_1/5 (scheda 58463), monocroma. Dello stesso soggetto esistono due negativi dello studio Naya presso la Fondazione Musei Civici Venezia (cm 31x40 ca.) e presso l’Archivio Turio Böhm (cm 21x27 ca.). Cfr. www.archiviodellacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. FN0676 (scheda 62686).

⁴² La didascalia dell’immagine dice: «95. V[E]NEZIA ACCAD: BELLE ARTI - TIZIANO».

⁴³ A. Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005, pp. 72-73.

Resterebbe da appurare come quelle fotografie intendessero esse stesse porsi - se sul piano documentario o piuttosto devozionale e di *imagerie* popolare, come appare a noi oggi - o magari come semplice merce, perfettamente in linea con l'allora ormai irreversibile specializzazione di Venezia verso un turismo di massa alla quale, forse, immagini di questo tipo hanno partecipato e contribuito.

Le fotografie di Brusa su cui mi sono soffermata sono molto successive al periodo richiamato dai documenti reperiti, ed esprimono quindi una situazione culturale diversa da quella in cui per la prima volta il fotografo si avvicinò a questo genere fotografico. Ma ve n'è qualche altra che riconduce la sua produzione ad un ambito, e probabilmente ad un periodo, diversi.

Mi riferisco a due interessanti fotografie - una presente presso la Fondazione Musei Civici e l'altra ancora presso l'Archivio Filippi⁴⁴ - ambedue raffiguranti una porzione del leone alato collocato sopra una delle colonne di Piazzetta San Marco: la fotografia della Fondazione Musei Civici mostra la metà anteriore del bronzo, mentre quella dell'Archivio Filippi, la metà posteriore. La ripresa fu effettuata quando la scultura era stata tolta dal suo sito e collocata in altro luogo. Il taglio ravvicinato delle due immagini isola in ambedue i casi una porzione dell'opera, ne mostra la struttura superficiale della materia, percorsa da crepe e alterazioni. Il soggetto evidente di queste due fotografie non è cioè l'opera in sé, ma la sua condizione conservativa. Esse rimandano ad un'unica campagna di riprese insieme ad altre due fotografie anonime pubblicate da Paolo Costantini nel 1986⁴⁵ che mostrano due inquadrature diverse dell'intero della chimera, collocata nel cortile di Palazzo Ducale, con tutta probabilità in occasione di un restauro all'inizio degli anni '90 dell'Ottocento. Un'ulteriore fotografia di Brusa che si aggiunge alle quattro precedenti, è stata rintracciata in collezione privata, e documenta la fase dei lavori durante i quali la scultura venne calata dalla colonna, mostrandoci i ponteggi eretti e le maestranze che vi operavano. Quest'ultima fotografia costituisce, con le precedenti, una documentazione di carattere probabilmente amministrativo, legata all'intervento⁴⁶.

Lo studio fotografico di Giovanni Battista Brusa non era quindi impegnato solo nella produzione di immagini da bancarella, da vendere a turisti sprovvisti - che sembrerebbe innervare la fase tarda di attività - ma era attivo anche in altri ambiti, e fu incaricato di commissioni di interesse civico e culturale di rilievo. Non è noto se le riprese fotografiche del "simulacro" del monumento a Vittorio Emanuele II realizzate nel 1886 furono il frutto di un'autonoma iniziativa del fotografo o si sia trattato piuttosto di una commissione pubblica: ma certo lo furono le 19 fotografie stampate in soli 5 esemplari, esposte dalla Città di Venezia nella sezione Risorgimento all'Esposizione di Torino del 1884⁴⁷, di cui fu incaricato proprio il nostro fotografo, e le cui immagini, tutte di elevata qualità, denotano cura e attenzione sia in fase di ripresa che di stampa, e forse anche una dose di coscienza civica. Anni prima, Brusa era stato presente alla cerimonia del rientro a Venezia del feretro di Daniele Manin, il 22 marzo 1868, e in quell'occasione realizzò almeno una fotografia molto efficace

⁴⁴ Cfr. www.archiviodellecomunicazione.it, inv. 00192 (scheda 29), *La Chimera nel cortile di Palazzo Ducale. Particolare anteriore*, e www.tomasofilippi.it, inv. TFP_00005_1/1, (scheda 50442), *Leone alato della colonna di S. Marco*.

⁴⁵ P. Costantini, *L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, in I. Zannier e P. Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale - Böhm, 1986, p. 43. La didascalia delle due immagini le indica come presenti al Museo Fortuny. Esse tuttavia attualmente non appaiono nel catalogo online della Fondazione Musei Civici.

⁴⁶ Una serie di riprese fu eseguita da Brusa anche in occasione del restauro del "Todaro", sulla seconda delle due colonne della Piazzetta, con immagini di carattere analogo, rintracciate anch'esse in collezione privata.

⁴⁷ Cfr. Museo del Risorgimento di Vicenza, Raccolta Fantoni, 01227-1250. Le fotografie allora eseguite da Brusa riguardano soggetti legati alle vicende risorgimentali: il balcone da cui parlò Giuseppe Garibaldi in occasione del suo soggiorno a Venezia nel 1866, il sarcofago che raccoglie le spoglie di Daniele Manin, sul fianco nord della Basilica di San Marco, il monumento a lui dedicato nella piazza omonima, la riproduzione di alcuni documenti storici, il monumento a Nicolò Tommaseo in campo S. Stefano, la lapide a Domenico Moro apposta nella casa natale del patriota, e altre ancora. Cfr. anche *Catalogo della Raccolta Fantoni nel Museo Civico di Vicenza per la storia del 1848 in particolare e del risorgimento nazionale in generale*, Vicenza, Stab. Tip. Luigi Fabris, 1893, soprattutto il libro 1, 185. H. Stampe storiche del 1848-49, 2a serie: «Fotografie ed eliotipie di monumenti e documenti patriottici di Venezia, esposte dalla città di Venezia in Torino, 1884, Sezione Risorgimento. Raccolta di 19 (fotografie) in grande formato, eseguite dal cav. Brusa, in soli 5 esemplari, uno de' quali, serie completa, fu regalato dal Municipio di Venezia al Fantoni».

e suggestiva che mostra l'arrivo dell'imbarcazione funebre all'attracco in Riva degli Schiavoni⁴⁸, e che denota un'ottima professionalità, capace di superare le difficoltà rappresentate da quella ripresa, in un tardo pomeriggio piovoso di marzo.

Tra le carte dell'Archivio Filippi sono documentati due acquisti da Leonardo Brusa, che a fine secolo gestiva lo studio fotografico: il 5 settembre 1896 per «10 negative di dettagli della facciata Rizzo e una negativa del Bucintoro», e il 21 gennaio 1899 per «84 complessive negative fotograf. di diversi formati».

Nella comunicazione del 15 marzo 1895 a Domenico Anderson, è lo stesso Filippi ad affermare di aver acquistato il negozio Vendrasca "ex-Brusa" e di averlo subito chiuso per posizionarsi in luogo diverso nella piazza. A fronte di questi elementi, ci si deve allora chiedere quali interferenze vi siano tra la produzione di Brusa e quella di Filippi, che queste brevi note paiono suggerire, in una fase di attività dello studio fotografico ormai gestita non più dal fondatore ma dai suoi eredi, e che era ormai transitata verso un'epoca diversa.

CARLO PONTI (DOCC. B.132 - B.133).

Carlo Ponti è invece poco documentato presso le Gallerie dell'Accademia. Egli è presente come uno dei primi fotografi a richiedere la prescritta autorizzazione, fin dall'aprile del 1868: richiesta che dette occasione alla predisposizione del nuovo e specifico regolamento su cui mi sono soffermata nel capitolo precedente.

Oltre a quanto dicono i documenti già discussi, non vi sono indicazioni ulteriori sulla concessione o meno del permesso richiesto, né sulle fotografie che in quell'occasione furono realizzate. Un catalogo generale pubblicato nel 1872 fornisce però alcune informazioni.

Come nel caso di Brusa, anche il catalogo di Carlo Ponti propone inizialmente vedute, e fotografie d'architettura e di particolari decorativi; è molto succinto e per di più dedicato a vari Paesi europei. Di conseguenza prevede una inevitabile frammentazione dei soggetti, e sezioni poco popolate.

La parte dedicata ai «Quadri presi dagli originali in Venezia»⁴⁹ elenca 27 dipinti presenti in varie sedi:

Accademia di Belle Arti: 20; Palazzo Ducale, 3; Palazzo Labia, 2;
Chiesa di Santa Maria Formosa: 1; Chiesa di San Sebastiano: 1.

A quanto si può rilevare, ad esempio, dal confronto con il coevo catalogo pubblicato da Carlo Naya, i soggetti elencati sono così limitati che si può dedurre si trattasse di quelli più richiesti dal pubblico di fruitori, o comunque di più sicura vendibilità, dato confermato dalla presenza di quegli stessi soggetti anche nella produzione di altri fotografi: in primis Carlo Naya e, molto dopo, i Fratelli Alinari e Domenico Anderson. Nessuna di quelle fotografie è però stata rintracciata, e nei maggiori cataloghi iconografici consultati Carlo Ponti è presente solo con la parte più nota della sua produzione - la fotografia d'architettura - a volte associato al nome di Domenico Bresolin.

Rispetto a questo catalogo è utile rilevare almeno due elementi. Innanzitutto, l'unico dipinto che preveda un particolare è l'*Assunta* di Tiziano (nn. 1 e 2), che potremmo definire il dipinto veneziano per antonomasia della seconda metà dell'Ottocento; e in secondo luogo la presenza in quello scarno elenco dell'opera di Antonio Zona (1814-1892), *L'incontro di Tiziano e di Paolo Veronese sul Ponte della Paglia* (n. 19), altro titolo presente costantemente nei cataloghi dei fotografi, fino agli anni '90 dell'Ottocento, molto dopo quindi che il gusto della pittura di storia aveva ceduto il passo ad altre suggestioni artistiche, certo in ragione dell'alone di fama che investiva i due protagonisti della scena raffigurata, piuttosto che l'autore o l'opera stessa.

È peraltro vero che Carlo Ponti mostrò di interessarsi al settore della riproduzione fotografica delle opere d'arte anche in altre occasioni. Lo dimostrano almeno due altri cataloghi pubblicati nel 1864 e nel 1870. Il primo, dedicato in modo specifico alle riproduzioni d'arte, conteneva un elenco di 199 voci relative a dipinti di grande rinomanza, non solo veneziani ma anche di altri paesi, elenco che si accrebbe a 396 voci nel catalogo del 1872⁵⁰. Si tratta però, come nel contemporaneo catalogo pubblicato da Carlo Naya, di fotografie non derivate dagli originali ma da qualche preesistente traduzione grafica.

⁴⁸ Cfr. www.tomasofilippi.it, inv. TFP_02357_1/1 (scheda 52236).

⁴⁹ Cfr. Catalogo Ponti 1872, pp. 47-48.

⁵⁰ Cfr. Catalogo Ponti 1872, pp. 36-46.

Potrebbero invece essere state tratte dagli originali le fotografie che accompagnavano la *Illustrazione delle fotografie dei sei gran quadri di Guglielmo Kaulbach nel nuovo museo a Berlino*, nella quale le opere del pittore vengono descritte singolarmente, una per una, non tanto negli aspetti critico-artistici ma nella struttura dell'immagine, in modo da consentire al lettore di prefigurare, per quanto possibile, l'opera stessa e la fotografia che ne era stata ricavata.

Presso l'archivio storico dell'Accademia di Belle Arti sono presenti tre fotografie di altrettanti soggetti del lavoro di Kaulbach, ma tutte derivano da incisioni di traduzione: due di esse sono anonime, e non consentono quindi un collegamento con Ponti; la terza, che raffigura *La morte di Cesare*, è di Josef Albers⁵¹.

Nulla è emerso dagli altri archivi fotografici veneziani che possa collegare i documenti qui trascritti con i cataloghi summenzionati e con la produzione di Ponti. Ben poco altro resta da dire allo stato attuale delle ricerche. Il suo nome resta ancora legato alla fotografia d'architettura, soprattutto in un periodo precoce della fotografia veneziana. Non resta quindi che considerare la questione come aperta a future verifiche.

In un documento relativo a Carlo Naya (doc. B.48) del luglio 1868, sono riportate in calce alcune annotazioni, redatte in epoca successiva, che riassumono gli estremi delle autorizzazioni concesse fino all'aprile del 1870 ad alcuni fotografi. Non considerando l'intervento di Adolphe Braun che ebbe carattere occasionale, la situazione prefigurata in quella nota rispecchia quanto riassunto nello schema C.3. In quel documento non si fa cenno all'intervento di Carlo Ponti, ponendo quindi dei dubbi sulla reale concessione di quell'autorizzazione e sull'effettiva realizzazione delle riprese.

ADOLPHE BRAUN (DOCC. B.25 - B.27).

Non molto si può aggiungere su Adolphe Braun rispetto a quanto già detto nel capitolo 4. Durante il soggiorno veneziano dei suoi operatori, nel 1868, oltre ai disegni, furono fotografati solo sette dipinti. L'elenco dei soggetti che si trova nel catalogo dedicato a Venezia, pubblicato quello stesso anno⁵², non risulta incrementato successivamente da altri titoli, almeno fino all'ultimo dei cataloghi consultati a questo riguardo, del 1887⁵³. Se si paragona questo dato con il numero dei soggetti dedicati alle collezioni di altre città italiane - per Milano 26, per Firenze 291, e per Roma oltre 550⁵⁴ - emerge chiaramente un interesse limitato per le opere veneziane, confermato dal fatto che furono allora scelti solo dipinti in carico all'Accademia di Belle Arti, mentre non si tenne conto di quanto, pur molto importante, esisteva in altre sedi.

All'Accademia si trovavano allora, in deposito temporaneo, anche due dei dipinti fotografati, di Paolo Veronese - *il Trionfo di Mardocheo* e *Ester incoronata da Assuero* - appartenenti alla chiesa di San Sebastiano, lì trasferiti in occasione dei restauri condotti all'edificio (doc. A.53). Furono esposti in una delle due sale delle statue per un periodo piuttosto lungo, dal 1863 al 1874, e in quella sede poterono essere fotografati anche da altri con molto maggiore agio rispetto alla sede originaria⁵⁵.

I soggetti che furono prescelti da Braun sono certo tra i più noti, ma va rilevata almeno l'assenza dell'*Assunta* di Tiziano, che non mancava mai nei cataloghi: segnale questo di una scelta autonoma della ditta francese rispetto alle tendenze del gusto imperanti a Venezia; scelta suggerita forse da

⁵¹ Cfr. AABAVE, Fondo storico, inv. 24, Josef Albers, *Wilhelm von Kaulbach, La morte di Cesare*, incisione di traduzione, 1857 post, albumina/ carta, mm 281x365, supp. sec. mm 475x625; inv. 125; Anonimo, *Wilhelm von Kaulbach, La torre di Babele*, incisione di traduzione, XIX sec., terzo quarto, albumina/ carta, mm 226x273, supp. sec. mm 310x480; inv. 126, Anonimo, *Wilhelm von Kaulbach, La distruzione del tempio di Gerusalemme da parte di Tito*, incisione di traduzione, XIX sec. terzo quarto, albumina/ carta, mm 219x254, supp. sec. mm 314x485.

⁵² Per i dipinti fotografati dalla ditta Braun nel 1868 cfr. nota 103, cap. 4.

⁵³ Cfr. Catalogo Braun 1887, p. 215.

⁵⁴ Per Milano: alla Biblioteca Ambrosiana sono dedicati 17 titoli e alla Pinacoteca di Brera 9 titoli. Per Firenze i soggetti sono così suddivisi: dipinti, 149; ritratti di artisti, 60; affreschi, 82. Per Roma invece si ha la seguente ripartizione: Farnesina, 90; Cappella Sistina, 126 in grande formato e 97 in medio formato; Logge vaticane, 172 in grande formato, 244 in medio formato; Palazzo Rospigliosi, 4. Cfr. Catalogo Braun 1887, pp. 105-106, 37-46 e 190-210.

⁵⁵ Quando nel 1874, essendo conclusi i lavori nella chiesa di San Sebastiano, i dipinti furono ricollocati nella loro sede originaria, ciò causò la protesta di due pittori che ne stavano realizzando la copia, e che chiedevano di poter completare il lavoro prima che le opere fossero trasferite. Cfr. docc. A.53 - A.55.

Paul de Saint Victor, lo storico dell'arte con cui la ditta Braun allora collaborava, e di cui ho già fatto cenno al cap. 4.

Nelle collezioni consultate non è stata rilevata la presenza di fotografie che possano connettersi a quella campagna fotografica e fornire elementi di riflessione utili⁵⁶. Come ho già detto, le fotografie Braun sono assenti anche dal Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti.

PIETRO BERTOJA (DOCC. B.10 - B.20).

Tra i fotografi più presenti nelle Gallerie dell'Accademia, e tra i primi ad esserlo, vi è anche Pietro Bertoja, documentato fin dal giugno 1868.

Bertoja è certo più noto - se non altro perché più studiato - come scenografo che come fotografo. Prova ne è anche il volume monografico a lui dedicato nel 2013⁵⁷, nel quale il suo impegno nel settore fotografico viene trattato solo brevemente.

Dice Marianna Zannoni nel suo saggio presente nel volume: «Non sappiamo precisamente da che anno Pietro cominci ad occuparsi anche di fotografia, ma senza dubbio era già un fotografo professionista all'epoca del primo catalogo rinvenuto, datato 1868»⁵⁸. Come ricorda la stessa Zannoni più oltre nel testo, l'attività fotografica di Bertoja dovette però iniziare già in precedenza, perché lo troviamo a fotografare l'interno della Cappella del Rosario, nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, subito dopo l'incendio dell'agosto 1867. Ancor prima fu presente all'arrivo del Re Vittorio Emanuele II in città, il 7 novembre 1866, subito dopo l'unione del Veneto all'Italia, quando realizzò almeno una ripresa stereoscopica della stazione ferroviaria nel momento in cui le imbarcazioni di parata si avviavano a percorrere il Canal Grande per fare il loro solenne ingresso in città⁵⁹. La sua fama come fotografo viene anche ricordata in uno scritto pubblicato nella rivista *The British Journal of Photography* del 1874⁶⁰ che cita le sue fotografie con effetto "chiaro di luna" «in stile Byron», un genere allora di successo, poi praticato anche da altri fotografi.

Il suo interesse verso l'arte si esprime inizialmente in ambito architettonico, forse in ragione di una qualche contiguità ideale rispetto al proprio lavoro di scenografo. Il catalogo messo a punto nel 1868 si pone fin dal titolo - *Catalogo delle fotografie formanti la collezione cronologica delle arti architettoniche ornamentali in Venezia* - e nelle poche parole introduttive, come funzionale alla didattica dell'ornamentazione:

Grande collezione di dettagli e monumenti architettonici classificati per ordine cronologico, onde dimostrare il progresso dei differenti stili dell'architettura Veneziana dalla fondazione di Venezia fino ai nostri giorni. Collezione utilissima agli artisti, architetti, ornatisti ed agli archeologi⁶¹.

Non vi è elencato nessun soggetto estraneo alla «collezione cronologica delle arti architettoniche ornamentali», e solo un breve "nota bene" in chiusura fa cenno alla disponibilità di vedute e di riproduzioni di stampe e quadri⁶².

Il catalogo raggruppa i 257 soggetti per stili, a partire dall'antichità e fino all'epoca contemporanea, proponendo esempi di architettura e di partiture ornamentali, tutti provenienti da edifici veneziani⁶³.

⁵⁶ Non serve dire naturalmente che le opere del fotografo sono molto diffuse, e presenti in varie collezioni europee e d'oltre oceano.

⁵⁷ M.I. Biggi (a cura di), *Pietro Bertoja scenografo e fotografo*, Firenze, Alinari, 2013. Sui Bertoja ricordo anche: G. Damerini (a cura di), *Scenografi veneziani dell'Ottocento: Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, catalogo della mostra, Venezia, Neri Pozza, 1962 e M.T. Muraro, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902. L'immagine e la scena*, Venezia, Marsilio, 1998.

⁵⁸ M. Zannoni, *Pietro Bertoja fotografo veneziano*, in *Ibid.*, pp. 45-51; la citazione è a p. 45.

⁵⁹ Cfr. www.archiviodelacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. FP00139 (scheda 135).

⁶⁰ A.J.W., *Photography in Venice*, in *The British Journal of Photography*, 3 aprile 1874, pp. 161-162, citato in A. Maggi, *Carlo Naya & Photography in Venice*, in *Fotostorica*, n. 27-28, giugno 2004, pp. 40-43, in particolare p. 41.

⁶¹ Catalogo Bertoja 1868, p. 3.

⁶² «NB. Lo Stabilimento possiede anche un'abbondante Collezione di Vedute di Venezia, Trieste, ec. riproduzioni di Stampe e Quadri, nel formato di centr. 25x32 e di 14x16, come pure Vedute stereoscopiche, e in carta da visita». *Ibid.*, p. 20.

⁶³ Questa è la suddivisione e il numero dei soggetti per ognuna delle partizioni stilistiche: I. Stile Romano Cristiano, 20; II. Stile Bisantino propriamente detto, 20; III. Stile Italo-Bisantino, detto Lombardo, 10; IV. Stile

Nel 1882 il fotografo pubblicò un ulteriore catalogo, di soggetto analogo, ma molto più corposo e articolato, arricchito di brevi notazioni storico-critiche su ognuno degli stili considerati. Qui i soggetti raggiungono le 650 unità⁶⁴, che comprendono esempi non più solo veneziani ma provenienti anche da altre città quali ad esempio, Firenze, Perugia, Ravenna, Roma, Verona, e perfino Atene. L'articolazione su base stilistica lo porta ad avvicinare soggetti quali alcuni frammenti di trabeazione ad Atene con la statua di *Leda*, ritenuta allora di Fidia, presente al Museo archeologico veneziano, o con l'Ercole Farnese del Museo di Napoli o con un bassorilievo rappresentante le Niobi, a Palazzo Ducale. Non raramente la stessa elencazione dei soggetti si dilunga a qualche descrizione più ampia o ad un commento critico⁶⁵, tale da consentire ai potenziali acquirenti una scelta ragionata sulla base delle specifiche esigenze.

Nel 1868, subito dopo la pubblicazione del primo dei due cataloghi, Bertoja avviò anche il progetto per la predisposizione di un'altra silloge analoga,

una piccola collezione di quadri, classificandoli nella stessa maniera, per avere così anche l'istoria della pittura veneziana, riprodotta in fotografia potendo ciò essere di molta utilità agli artisti, per lo studio, se non del colorito, bensì del disegno e della composizione, dei differenti autori

chiedendo la collaborazione dei docenti dell'Accademia nella scelta della trentina di soggetti previsti (doc. B.10). Sosteneva la propria richiesta basandola sui vantaggi che gli artisti avrebbero tratto dal suo lavoro

dal poter acquistare con poco la fotografia dei quadri di cui vogliono farne la copia, guadagnando così assai tempo potendo mettere gli assieme col solo aiuto della fotografia prima di recarsi sul luogo,

suggerendo con ciò anche un implicito vantaggio per le stesse Gallerie che avrebbero potuto fruire di un alleggerimento del servizio di gestione dei copisti, evidente soprattutto per le opere importanti, sempre molto ricercate.

La lettera prefigura in sostanza una collaborazione della stessa Accademia di Belle Arti nella predisposizione del nuovo catalogo progettato da Bertoja - che potrebbe non essere stato l'unico a fruire di tale appoggio - e una trasformazione nello stesso lavoro dei copisti di cui, a mia conoscenza, poco si sa, ma che sarebbe interessante indagare per capire gli esiti sul piano pittorico delle possibilità offerte in questo campo dalla fotografia.

Molto limitate sono le notizie sull'attività di Bertoja all'interno delle Gallerie. Ad eccezione delle due fotografie presenti nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti sulle quali mi soffermerò tra poco, non sono emersi altri esemplari a lui ascrivibili. Egli tuttavia ebbe l'accesso alla pinacoteca quasi ininterrottamente dal giugno del 1868 al marzo del 1869, e poi ancora da novembre di quell'anno all'aprile del 1871, e infine nuovamente dal successivo novembre al maggio del 1872:

Bisantino che risente dell'arabo, 13; Stile Arco-acuto, 56; Stile del Risorgimento, 108; Stile della Decadenza, 27; Stile moderno, 3.

⁶⁴ La partizione per stili del catalogo pubblicato da Pietro Bertoja nel 1882 prevede la seguente articolazione e il seguente numero di soggetti: Stile Classico Greco Antico, 27; Stile classico etrusco, 18; Stile classico romano, 50; Stile dei Bassi Tempi: I. Stile Bisantino o Greco Cristiano, 73; II. Stile Romano Cristiano o Romano moderno, 34; III. Stile Italo-Bisantino, o Lombardo, o Romano, 52; Stile Arabo-Bisantino, 16; Stile Ogivale o Arco Acuto, 131; Stile del Risorgimento: I. Epoca - Stile del Risorgimento dei Lombardo-Scarpagnino, ecc., 187; Stile del Risorgimento: II. Epoca - Classico Moderno, 24; Stile della Decadenza, 32; Stile moderno, 6.

⁶⁵ Cito al riguardo due esempi, tra i tanti disponibili. Il soggetto n. 27, dello Stile Classico Greco Antico è così descritto: «Capitello in S. Nicolò in carcere [a Roma], deve aver fatto parte del tempio di Giunone Saspita. Sebbene, in un tempio Romano lo stile appartiene al greco classico», mentre il soggetto n. 15 dello Stile Bisantino o Greco Cristiano dice: «Bassorilievo sulla facciata settentrionale di San Marco, rappresenta una cattedra con nel mezzo una croce episcopale, a due traversi con sopra un circolo con l'agnello. È molto ricercato nell'ornamento il lavoro di questa sedia, ai due lati sei pecorelle che figurano gli apostoli o i diaconi due palme con pigne e canestri ai lati simboleggiano che dalla palma del martirio si raccolgono le frutta della vita eterna. Queste palme differiscono da altre simili per essere il tronco una specie di colonna con capitello dal quale sortono i rami della palma. Questo lavoro deve essere dei secoli V. o VI. ed è bizantino fin anche nel cordone che lo riquadra». Ibid. pp. 6 e 15-16.

quasi un triennio intervallato da sospensioni estive che non è da escludere possano essere collegate con la sua parallela attività di scenografo⁶⁶.

La raccolta annunciata da Bertoja non ci è al momento testimoniata da un catalogo⁶⁷, che non sappiamo se pubblicato o meno, e non è quindi possibile valutare l'attività da lui espletata in quelle occasioni. Il successo del suo progetto pare tuttavia indubbio visto che, parecchio tempo dopo, nel 1881, egli chiese un nuovo permesso in relazione ad una «grande collezione» ad uso degli artisti, che si può supporre un'implementazione di quella realizzata tredici anni prima. L'assenza tra le carte dell'Accademia della richiesta del fotografo - certo trasmessa al Ministero per il rilascio della prescritta autorizzazione - non consente di avere eventuali altre informazioni che quel documento potesse contenere.

Nel 1878 intanto, Bertoja si era attivato nuovamente presso l'Accademia, interessato stavolta a fotografare alcune sculture, fotografie però di cui non sembra esservi traccia nel catalogo di qualche anno dopo, molto proiettato verso l'architettura e le partiture decorative, e in cui la parte scultorea è sostanzialmente costituita da basso/ altorilievi, con l'unica eccezione della già citata *Leda col cigno* del Museo archeologico.

Gran parte delle immagini elencate nel 1882 riguardano infatti esterni degli edifici, fotografati spesso nel loro insieme, ma soprattutto nei dettagli. Vi si trova ad esempio un gruppo di soggetti dedicato ai capitelli delle logge di Palazzo Ducale, i rilievi esterni della Basilica di San Marco, parecchi monumenti funebri presenti nelle chiese dei Frari, dei SS. Giovanni e Paolo e della Basilica di San Marco, ed altri soggetti analoghi. Nulla vi è che possa essere ricondotto alla collezione di sculture presenti all'Accademia di Belle Arti, come avrebbero potuto essere, ad esempio, gli oggetti di arte applicata della raccolta Contarini che pure comprendeva opere allora molto apprezzate e di notevole contenuto decorativo; o le opere della collezione Farsetti, di cui si era già interessato Carlo Naya (v. *infra*). Lo scopo di quell'autorizzazione resta quindi non precisato, e non è da escludersi che essa possa essere stata determinata da una committenza, o aver avuto uno scopo funzionale alla sua attività di scenografo.

Non sono emerse notizie sulle riprese condotte da Bertoja a Palazzo Ducale, di cui Marianna Zannoni ha pubblicato quattro fotografie⁶⁸, solo due di esse però, elencate nel catalogo del 1868 e confermate in quello del 1882. Alla voce «Stile della Decadenza», troviamo infatti, in ambedue i cataloghi, la Sala del Maggior Consiglio (n. 1) e la Sala dello Scrutinio (n. 2), a cui vanno aggiunte le riprese della Sala del Collegio e della Sala del Senato⁶⁹; di tutte esiste copia presso le Raccolte Museali Fratelli Alinari. Non è invece stata rintracciata la fotografia della Scala d'oro (n. 3) che Bertoja aveva classificato all'interno dello stesso gruppo stilistico.

Oltre ai tre cataloghi fino ad ora individuati - il terzo, del 1873, qui non esaminato⁷⁰ - ne furono forse pubblicati altri. Questo almeno farebbe pensare quello del 1882 che viene identificato con la dizione «Sezione I», lasciando immaginare la presenza di altre «sezioni»: ma di essi non vi è traccia. Anche per Bertoja, in sostanza, le fotografie prefigurate dalla corrispondenza rintracciata, ci sfuggono in gran parte.

⁶⁶ La cronologia degli spettacoli di cui Bertoja realizzò le scenografie, evidenzia un certo rallentamento dell'attività negli anni 1868 (3 spettacoli), 1870 (4 spettacoli), 1872 e 1873 (1 spettacolo in ciascun anno) se paragonata a quella di altri periodi come il 1869 (7 spettacoli), 1871 e 1874 (8 spettacoli in ciascun anno). L'esistenza di un rapporto tra la scansione cronologica dell'attività teatrale e l'attività fotografica va tuttavia considerata solo come ipotesi, dal momento che, nel suo insieme, la frequenza e la datazione degli spettacoli non sembrano offrire sicuri indizi. L'oscillazione della loro cadenza è abbastanza significativa, e non limitata al periodo qui considerato. Un dato di interesse può essere costituito dal fatto che tra il 1868 e il 1873, Bertoja fu quasi esclusivamente attivo a Venezia, con l'eccezione di un solo spettacolo realizzato a Fiume nel 1869, del quale peraltro non si conosce la data precisa. Cfr. M.I. Biggi (a cura di), *Pietro Bertoja...*, cit., pp. 210-215.

⁶⁷ Nel corso delle ricerche non è emerso nessun catalogo che espliciti il progetto da lui pensato nel 1868. Di esso non fa cenno nemmeno Marianna Zannoni nel testo sopra citato. Cfr. M. Zannoni, *Pietro Bertoja...*, cit.

⁶⁸ Cfr. M. Zannoni, *Pietro Bertoja...*, cit., p. 200.

⁶⁹ Cfr. www.alinariarchives.it: Sala del Maggior Consiglio FBQ-A-006164-0009; Sala dello Scrutinio, FBQ-A-006164-0011; Sala del Collegio, FBQ-A-006164-0010; Sala del Senato, FBQ-A-006164-0012.

⁷⁰ Non è stato possibile consultare in tempo utile il catalogo pubblicato da Bertoja nel 1873, citato da Marianna Zannoni e Tiziana Serena. Cfr. M. Zannoni, *Pietro Bertoja...*, cit., p. 46 e T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, classe di Lettere e Filosofia, serie IV, vol. II, 1, 1997, pp. 75-96, in particolare p. 85, nota 34.

Come prescrivevano le disposizioni allora in vigore, l'8 novembre 1869 il fotografo consegnò all'Accademia di Belle Arti 18 fotografie a documentazione del lavoro condotto fino ad allora (doc. B.15), «e d'una tra queste in maggiore dimensione, La cena di Paolo Veronese». Ad esse unì pure due fotografie ottenute col processo al carbone, che aveva evidentemente iniziato a praticare. Da quel nucleo sembrano provenire i due esemplari su carta albuminata oggi presenti nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti. Si tratta della sopra indicata *Cena* e del *Trionfo di Mardocheo*⁷¹, ugualmente del Veronese, della chiesa di San Sebastiano, che evidentemente anche Bertoja fotografò durante la permanenza del dipinto all'Accademia. Se quindi è possibile affermare che la *Cena* fu eseguita a seguito della prima delle autorizzazioni concesse al fotografo (12 giugno 1868), non così è per la seconda, per la quale è necessario considerare termini più dilatati.

La *Cena* ebbe dei ritocchi, oggi ben visibili a causa dello sbiadimento nel frattempo intervenuto nell'immagine, soprattutto nel punto di giunzione delle due parti di cui la fotografia è composta, apparentemente applicati per correggere un difetto di illuminazione e precisare qualche dettaglio poco leggibile. La precaria situazione conservativa della fotografia non consente di dire con fondatezza se vi siano stati interventi anche sui negativi.

Non sono invece rilevabili particolarità degne di nota nella seconda delle due fotografie, il *Trionfo*. Anche in questo caso tuttavia, la precaria situazione conservativa rende difficile un esame più approfondito.

Sono queste le due uniche fotografie al momento note di Pietro Bertoja, dedicate alla riproduzione di dipinti⁷².

GIOVANNI SECRÉTANT (DOCC. B.142 - B.145)⁷³.

Nel precedente capitolo, segnalavo che, a seguito dell'emanazione dell'*Avviso* del 1868 destinato ai fotografi, una delle condizioni per poter essere autorizzati a fotografare all'interno delle Gallerie dell'Accademia e negli altri luoghi d'arte cittadini, era di possedere un proprio stabilimento avviato, e dare dimostrazione di saper esercitare professionalmente l'arte fotografica. Per questo si richiedeva ai fotografi di allegare alcune stampe positive rappresentative dell'attività esercitata, tali da fornire agli organi accademici gli strumenti per un accertamento fondato.

Giovanni Secrétant, su cui mi soffermo ora, non fu in grado di presentare le fotografie previste, dal momento che fino ad allora si era occupato essenzialmente di realizzare

stereoscopi e riproduzioni di stampe in genere nel formato mezzano, oggetti che da tanto tempo sono al pubblico nei negozi in San Marco e che non hanno nulla a fare sulla capacità di riproduzione dei dipinti ad oglii, esigendo questi uno speciale e differente metodo (doc. B.143).

La normativa in vigore «in tempi meno liberi» consentiva ai fotografi di aprire un proprio punto vendita senza specifiche autorizzazioni (doc. B.129), ma evidentemente Secrétant non volle o non poté farlo, e continuò a lavorare come semplice operatore senza “stabilimento”, probabilmente per qualche studio fotografico già avviato, o come lui stesso afferma, per qualche rivenditore di cui non conosciamo il nome.

Ai rilievi mossigli verbalmente, Secrétant aveva dunque risposto con alcune affermazioni che, se non sorprendono in assoluto, sono di un certo interesse perché denotano una coscienza professionale ben sviluppata, tipica di una categoria attiva e ben attestata in città, che ci fa prefigurare un mondo produttivo di cui si conosce l'esistenza ma su cui - almeno a Venezia - c'è ancora molto da scoprire. E porta alla luce il nome di uno dei tanti fotografi anonimi delle cui opere moltissime raccolte sono ben fornite, uno dei tanti che si affacciò alla fotografia nel momento in cui l'uso del collodio si stava diffondendo in città.

⁷¹ AABAVe, Fondo storico, inv. 26, Pietro Bertoja, *Paolo Caliari (Veronese), Convito in casa di Levi, Venezia, Gallerie dell'Accademia* (inv. 374), fotografia composita, albumina/ carta, imm. sx: mm 251x254 - imm. dx: mm 252x272, supp. sec. mm 385x640, 12.6.1868 post - 7.11.1869 ante, e inv. 136, Pietro Bertoja, *Paolo Caliari (Veronese), Il Trionfo di Mardocheo, Venezia, chiesa di san Sebastiano, soffitto*, albumina/ carta, mm 331x235, supp. sec. 460x308, 12.6.1868 post - 28.5.1872 ante.

⁷² Le due fotografie conservate all'Accademia di Belle Arti non sono segnalate da Marianna Zannoni nel suo saggio sul fotografo. Cfr. M. Zannoni, *Pietro Bertoja...*, cit., soprattutto p. 47.

⁷³ Il nome del fotografo appare nei documenti con la doppia lezione di Secrétant e Secretant. Nel testo ho adottato la prima delle due forme, che è quella con la quale egli sottoscrive le sue comunicazioni.

L'autorizzazione gli venne rilasciata «in via eccezionale» alla condizione che entro un mese egli presentasse almeno una delle fotografie ottenute, in sanatoria della regolarità del permesso concesso.

Di tale fotografia non vi è traccia nell'archivio dell'Accademia di Belle Arti, né sono emersi documenti ulteriori che ci informino sulla destinazione, o sulla eventuale committenza di quelle immagini. Né il suo nome appare in alcuna delle raccolte fotografiche consultate. Secrétant rimane in sostanza un'apparizione fugace e oscura⁷⁴ parte di un mondo fotografico sotterraneo, e si può ipotizzare che i suoi rapporti con l'Accademia di Belle Arti non siano proseguiti ulteriormente dopo questo primo contatto.

Le comunicazioni che lo riguardano sono non di meno interessanti perché stimolano alcune considerazioni.

Le osservazioni mosse dall'Accademia, e che si intravedono sullo sfondo della seconda lettera del fotografo, ammettono l'esistenza - nei responsabili dell'istituzione, e forse soprattutto in Alberto Andrea Tagliapietra e nel segretario Giovanni Battista Cecchini - di uno standard di riferimento sul quale tarare il proprio giudizio, standard formato sulla produzione di altri fotografi attivi nelle sale accademiche, oltre che su un'abitudine visiva evidentemente ormai matura.

Si potrebbe certo ipotizzare che le verifiche preventive demandate all'Accademia avessero carattere meramente burocratico; si limitassero cioè a semplici verifiche formali. Ciò potrebbe essere suggerito da quanto lo stesso Secrétant precisa in relazione ai «pubblici agravi per patenti e permessi della Polizia» e alle «gravezze» a cui i fotografi erano soggetti, ma non sembra questo l'orizzonte che emerge da quei documenti, che pare invece orientato ad un vero giudizio di merito sull'attività fotografica.

Le informazioni sull'attività da lui condotta, che egli stesso dice limitata alla produzione di «stereoscopi e riproduzioni di stampe in genere in formato mezzano», evidenziano anche una specializzazione produttiva tipica di un'industria matura, e lasciano intravedere una non secondaria attività di riproduzione fotografica di stampe, segnalando come la sostituzione tra i due medium - grafica originale e grafica riprodotta - fosse all'epoca ben avviata e attiva.

Infine, la vicenda di questo fotografo solleva naturalmente l'importante questione sull'autorialità della fotografia, e sulla difficoltà ad applicare tale concetto nei casi di produzioni quali quella da lui abitualmente esercitata, caratterizzata certo da specializzazione professionale ma anche da standardizzazione delle pratiche e dei risultati, frutto più di una conoscenza diffusa che di un vero apporto creativo.

FRANCESCO E ANGELO BONALDI (DOCC. B.21 - B.24).

Qualche attenzione merita anche la documentazione relativa a Francesco ed Angelo Bonaldi - padre l'uno, e figlio l'altro -, che offre alcuni spunti interessanti, pur se, anche in questo caso, non sono emerse immagini fotografiche atte a sostanziare quanto dicono le carte, che rimangono al momento vuote di contenuto.

In forma autonoma tra loro, essi condussero alcune riprese nelle Gallerie dell'Accademia negli anni 1876 e 1877, e successivamente, il solo Francesco, nel 1881⁷⁵.

⁷⁴ Un G. Secretant appare citato nella *Guida Commerciale* per Venezia del 1863, che lo dice attivo a «s. M. del Carmine in fianco alla Chiesa nell'ex convento». In un'analoga guida del 1869, troviamo invece un G. Segretant, ugualmente in s. Maria del Carmine, in campo, al n. 2613. Non è chiaro se si tratti della stessa persona di cui sto qui parlando, che viene indicata nella corrispondenza come attiva in una sede diversa, a S. Barnaba, Ponte dei Pagni. Il nome non è invece presente nella guida commerciale della città per il 1858. Cfr. *Nuova guida commerciale della città di Venezia per il 1858*, anno secondo, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo, 1858, p. 155, dove appaiono elencati solo Carlo Ponti e Giuseppe Tarregghetta. Cfr. anche *Guida Commerciale per l'anno 1863*, Venezia, Tipografia di G.B. Andreola, 1863, p. 143; *Guida Commerciale di Venezia per l'anno 1869 compilata per cura di Vittorio Mangiarotti, impiegato alla Camera di Commercio*, Anno secondo, Venezia, Reale tipografia di Gio. Cecchini editore, 1869, p. 37.

⁷⁵ I dati che riguardano i Bonaldi esposti nello schema C.3, sono elaborati sia sulla base dei documenti dell'Appendice B sia anche dei registri di protocollo della corrispondenza. Non essendo in questo caso i documenti delle due appendici facilmente collegabili tra loro, riassumo per maggior chiarezza la cronologia che riguarda i due fotografi:

- 17 dicembre 1875: richiesta verbale di Francesco Bonaldi (padre) di poter fotografare i dipinti dell'Accademia, richiesta accolta quello stesso giorno, con validità di un anno;

Le autorizzazioni rilasciate ai Bonaldi ebbero la validità di un anno, molto superiore al bimestre o trimestre comunemente autorizzati fino ad allora, e in precedenza adottata solo in un caso, il 9 dicembre 1875, nei confronti di Carlo Naya (v. *infra*), poco tempo prima quindi del documento emesso a nome di Angelo Bonaldi il 24 gennaio 1876.

Tale diversa durata non risulta motivata dall'emanazione di nuove disposizioni rispetto a quelle allora in vigore che prevedano la durata bimestrale, che fu inoltre confermata dal nuovo *Avviso* emesso l'anno successivo (23 gennaio 1877, doc. A.65). Nemmeno essa venne applicata nella successiva autorizzazione ad uno dei Bonaldi l'8 giugno 1877. Già prima di allora vi era stata una certa elasticità nell'applicazione di quella regola, con un margine di discrezionalità relativamente ampio da collegare forse a contingenze nell'attività dei fotografi, o all'andamento del lavoro all'interno delle Gallerie, ma mai prima di allora essa era stata così ampia.

Pare cioè, che in quel torno di anni, tra il 1875 e il 1877, qualcosa fosse cambiato, se non nelle norme, certamente nella prassi. Tale diverso comportamento non trova al momento spiegazioni se non nella diversa e maggiore autonomia decisionale che il nuovo prefetto Carlo Mayr aveva riconosciuto all'Accademia di Belle Arti (doc. B.43). Se si considera però che di lì a poco verrà omessa l'indicazione di ogni termine nella concessione dei permessi, l'ipotesi non appare pienamente soddisfacente.

Ho già detto che, anche in questo caso, i documenti rimangono senza un concreto riscontro iconografico. Il Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti conserva tre fotografie di Francesco Bonaldi che presentano alcuni oggetti d'arredamento prodotti dalla ditta Francesco Toso, di Venezia⁷⁶, e un'altra immagine firmata da Angelo Bonaldi, che raffigura un affresco presente nella Basilica di San Francesco, ad Assisi⁷⁷. Nessuna di esse tuttavia può essere utile in questo caso. Volendo lasciarsi andare a qualche ipotesi, si potrebbe immaginare che la fotografia di Angelo possa identificarsi con l'esemplare di prova che il fotografo probabilmente allegò alla sua prima richiesta, a prova della propria professionalità⁷⁸.

Esito negativo ha dato la ricerca negli archivi cittadini. Le poche immagini rintracciate presso la Fondazione Musei Civici Venezia⁷⁹ riguardano soggetti diversi, in parte probabilmente realizzati su commissione, e non coerenti con la questione che qui ci occupa.

I nostri fotografi peraltro, o lo studio fotografico da loro avviato, dovettero intrattenere con il Comune di Venezia un rapporto di collaborazione a carattere continuativo, e relazionato alle necessità documentarie dell'amministrazione. Su questo aspetto dell'attività dei Bonaldi si hanno notizie interessanti dall'Inventario "Varie" dell'Archivio fotografico del Museo Correr, dove frequenti sono le registrazioni annotate a nome Bonaldi (senza specificazioni ulteriori), ma nessuna

- 22 gennaio 1876: analoga richiesta scritta di Angelo Bonaldi (figlio), anch'essa accolta, il 24 gennaio successivo, con validità di un anno (doc. B.22);

- 8 giugno 1877: un'autorizzazione a fotografare fu emessa in questa data a favore di uno dei due fotografi Bonaldi, ma non è dato sapere se a Francesco o ad Angelo;

- 2 dicembre 1881: il Ministero concesse un'ulteriore autorizzazione a Francesco Bonaldi sulla base di una richiesta non presente a Venezia.

⁷⁶ AABAVe, Fondo storico, inv. 128, Francesco Bonaldi [attr.], *Mobile con specchiera per sala da pranzo*, albumina/ carta, mm 183x205, supp. sec. mm 284x408; inv. 129, Francesco Bonaldi, *Mobile con specchiera, con orologio e lampada a più lumi*, albumina/ carta, mm. 179x206, supp. sec. mm. 283x407; inv 130, Francesco Bonaldi, *Mobiletto reggi rastrelliera porta armi a canna lunga*, albumina/ carta, mm 320x200, supp. sec. mm 438x288.

⁷⁷ AABAVe, Fondo storico, inv. 29, Angelo Bonaldi, *Giotto di Bondone, Visitazione, Assisi, Basilica di S. Francesco, Basilica inferiore*, 1874, albumina/ carta, mm 270x360, supp. sec. mm 314x431.

⁷⁸ Tale ipotesi potrebbe essere sostenuta dall'iscrizione che si legge sul supporto secondario: «Asisi 1874 - Medaglia di Bronzo / Visita di S. Elisabetta - Affresco di Taddeo Gaddi in Asisi / Fotografia Angelo Bonaldi».

⁷⁹ Le ricorrenze che rispondono al nome di Angelo Bonaldi sono 9, e riguardano: una documentazione degli esterni e degli interni della chiesa di San Leonardo, a Venezia, durante alcuni lavori, la salma del cardinale Domenico Agostini, e la facciata della chiesa di Santa Lucia, poi demolita. Di Francesco Bonaldi troviamo invece un'immagine dell'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore e un negativo riguardante un gruppo di degenti nell'Ospedaletto, ai SS. Giovanni e Paolo. Quest'ultima fotografia è da mettere in relazione con un ulteriore piccolo nucleo di negativi di soggetto analogo assegnati ad uno Studio Bonaldi. Un Vittorio Bonaldi è infine documentato con una sola fotografia di un edificio non identificato.

che possa essere davvero significativa in questo contesto⁸⁰. Solo due registrazioni rimandano ad altrettanti disegni dell'Accademia: *L'Angelo caccia dal paradiso Adamo ed Eva* di Bernardino Luini, e un non meglio specificato "disegno di cavalieri" di Raffaello, da identificare forse con un foglio del "Libretto degli schizzi"⁸¹: troppo poche, e di datazione non determinata⁸², per sostanziare in modo sicuro i documenti reperiti.

Un'ultima osservazione va fatta in relazione alla richiesta di Angelo Bonaldi del gennaio 1876. Nella sua lettera, oltre ad assicurare il rispetto di tutte le norme previste per l'esercizio della fotografia nelle sale accademiche, il fotografo chiese di poter usare «alcuni specchi per aver maggiore intensità di luce; i quali specchi ad altro non devono servire che ad illuminare quei quadri che per la loro oscurità ne avessero più bisogno di luce». Tale pratica non era certo una novità, ma in nessuno degli altri documenti reperiti se ne fa cenno; e non ne parlano nemmeno gli *Avvisi* ai fotografi che pure si preoccupavano di citare apparecchi, impalcature e trespoli. Ciò può far supporre che la pratica non fosse molto in uso, oppure - al contrario - che essa fosse comunemente accettata e molto diffusa, e che quindi, in ambedue i casi, non mettesse conto trattarne in modo esplicito.

PAOLO SALVIATI (DOCC. B.134 - B.141).

Tra le carte dell'Accademia, Paolo Salviati è documentato per la prima volta nel 1877 e successivamente nel 1882. Una lettera dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei Monumenti del Veneto del marzo 1906 a lui indirizzata, è invece conservata presso l'archivio della Basilica dei Frari. L'Ufficio, cui era ormai demandata la sorveglianza dell'attività fotografica nei luoghi d'arte statali, e a cui evidentemente il fotografo si era rivolto, lo indirizzava alla fabbriceria di quella Chiesa per ottenere il definitivo assenso alla riproduzione di un dipinto presente nella Chiesa di S. Tomà, su cui quella fabbriceria era ed è competente.

Diversamente da altri fotografi citati in precedenza, per Salviati è emerso un buon numero di fotografie, che autorizzano a ritenerlo come un'attiva presenza nell'ambito della riproduzione fotografica delle opere d'arte cittadine.

Presso l'Archivio Filippi sono presenti 217 fotografie a lui assegnate, delle quali ben 191 riguardano opere pittoriche veneziane. Ulteriori 20 fotografie sono conservate all'Accademia di Belle Arti di Venezia (cfr. elenco C.4), mentre un ulteriore significativo numero di esemplari sono presenti all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma, nel fondo Ministero della Pubblica Istruzione⁸³, e alla Fondazione Zeri, a Bologna (67 esemplari)⁸⁴.

Non vi sono elementi per determinare a quale delle due campagne fotografiche documentate si riferiscono i positivi presenti all'Accademia di Belle Arti - se del 1877 o 1882 -: a quell'epoca,

⁸⁰ Come per gli esemplari presenti a Palazzo Fortuny, anche in questo caso si tratta di immagini a carattere molto diversificato. Troviamo ad esempio una campagna fotografica eseguita presso alcuni istituti scolastici veneziani; un gruppo di immagini sembra ricollegarsi al filone vedutistico; altre riguardano fatti di cronaca importanti, come la caduta del campanile di San Marco, l'inaugurazione delle Biennali d'arte, o anche i lavori di riqualificazione urbana che interessarono la città nella seconda metà dell'Ottocento. E se ne potrebbero segnalare altri ancora.

⁸¹ Museo Correr, Inventario "Varie", n. 3461, Disegno acquarellato della Scuola di Bernardino Luini, *L'Angelo caccia dal paradiso Adamo ed Eva*, alle Gallerie dell'Accademia, e n. 3617, *Disegno di cavalieri di Raffaello*. Il primo è da identificarsi con il disegno presente oggi alle Gallerie (inv. 269): Bernardino Luini, *Cacciata dal Paradiso*, carta bianca, carboncino, inchiostro e acquerello seppia dorato, mm 237x195. Cfr. G. Nepi Scirè, A. Perissa Torrini (a cura di), *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia*, Milano, Electa, 1999, pp. 122-123. Oltre a questi due, l'inventario segnala la riproduzione di altri tre disegni, che tuttavia non è stato possibile identificare: del Primaticcio (n. 2443), di Giovanni da Udine (n. 2540) e di Pietro Catani (n. 2541).

⁸² L'inventario del Museo Correr fu redatto con ogni probabilità a partire dal 1928 - data delle prime registrazioni - con l'elencazione dei materiali allora già presenti, e senza il rispetto della cronologia degli ingressi, bensì semplicemente attraverso un recupero del pregresso, poi incrementato nel tempo.

⁸³ Durante la ricerca se ne sono identificati un centinaio, ma il riordino del fondo avviato da poco potrebbe evidenziarne altri, il cui quantitativo non è prevedibile.

⁸⁴ Materiale fotografico di Paolo Salviati è naturalmente presente anche in molti altri archivi e collezioni, in Italia e all'estero. Essenzialmente costituito dalle più tipiche vedute ed architetture cittadine, la frequente presenza di Salviati nei maggiori cataloghi online denota un'ampia diffusione della produzione dello studio fotografico, e un'attività proficua.

l'obbligo del deposito di due fotografie per ognuna delle riprese realizzate (una delle quali da trasmettere al Ministero) era ormai in vigore da tempo e comunemente accettato. Una consegna di 60 esemplari è documentata nel marzo del 1882 (doc. B.140), ma l'assenza di indicazioni sui soggetti non consente un riscontro preciso; e il registro annunciato nell'*Avviso* del 1868 (doc. A.61), di cui peraltro dopo di allora non si fece più cenno, non è stato reperito.

È però plausibile che esse si riferiscano ad una stessa occasione: tutte sono montate su un cartoncino di analogo aspetto e dimensione; tutte portano il timbro dello studio fotografico (uguale in tutti gli esemplari) sul supporto secondario, in posizione molto simile; e anche l'aspetto della stampa fotografica è uniforme.

Dall'esame di molti degli esemplari rintracciati, appare evidente il modificarsi nel tempo dell'aspetto delle fotografie Salviati, pur continuando lo studio fotografico ad usare a lungo - almeno fino alla fine degli anni '10 del Novecento - la stampa su carta albuminata⁸⁵. Solo tardivamente infatti pare che abbia adottato la stampa alla gelatina⁸⁶.

A parte un'immagine dell'altare maggiore della chiesa dei Miracoli, datata 1919-1920, le altre 19 fotografie presenti all'Accademia di Belle Arti, e quelle conservate all'ICCD sembrano appartenere ad uno stesso "periodo produttivo", antecedente a quello in cui possono essere compresi gli esemplari conservati presso l'Archivio Filippi e la Fondazione Zeri. Queste ultimi sono infatti caratterizzati da un aspetto ben individuabile e riconoscibile, caratterizzato da un'intonazione rosata (viraggio ?) molto standardizzata che le differenzia dalle altre, e di cui non è nota la periodizzazione.

Come altri fotografi, anche lo studio Salviati fu impegnato, probabilmente nell'ultimo decennio del secolo, in nuove e sistematiche campagne di ripresa motivate dalla necessità di adottare il nuovo procedimento ortocromatico. Il confronto tra fotografie dello stesso soggetto databili a epoche diverse, possibile in questo caso, ne offre alcuni esempi interessanti.

1. Si può ad esempio considerare il caso del *S. Lorenzo Giustiniani* del Pordenone di cui è possibile confrontare le fotografie presenti all'Accademia di Belle Arti (inv. 108) e all'Archivio Filippi (inv. TFP_06087_1/2, scheda 58339). Ad osservarle, si può notare che le due fotografie sono il risultato di due diverse campagne fotografiche, la seconda delle quali condotta con negativo ortocromatico, a differenza della prima.

2. Un secondo esempio può essere costituito da tre stampe della *Cena in casa di Levi*, del Veronese: due immagini dell'intero presenti l'una alla Fondazione Zeri (n. 98862) e l'altra all'archivio Filippi (inv. TFP_06671_1/8, scheda 58520), e l'immagine di un particolare del dipinto - la figura maschile nella metà sinistra, sullo sfondo della grande colonna - all'Accademia di Belle Arti (inv. 94). Il primo esemplare è una stampa su carta albuminata, il secondo su gelatina, apparentemente più recente dell'altro, ma senza che sia possibile riscontrare evidenti differenze determinate dalla tecnica di ripresa, sicuramente eseguita in ambedue i casi con procedimento ortocromatico. L'esemplare presente all'Accademia di Belle Arti è ottenuto invece palesemente da un negativo di vecchia generazione, e quindi frutto di una campagna fotografica diversa, e precedente.

3. Anche del dipinto di Giambettino Cignaroli, *La morte di Rachele*, si possono confrontare tre esemplari presenti rispettivamente all'Accademia di Belle Arti (inv. 104), all'Archivio Filippi (inv. TFP_05679_1/8, scheda 58084) e presso la Fondazione Zeri (n. 134525). Le due ultime fotografie provengono palesemente da un identico negativo⁸⁷, diverso da quello usato per l'ottenimento dell'esemplare all'Accademia. In quest'ultimo inoltre, sembra di poter identificare degli interventi sul negativo, evidenti soprattutto nella veste della figura femminile seduta ai piedi del letto di Rachele.

4. Ancora diversa la situazione relativa alla fotografia dell'opera di Marco Marziale, *La cena in Emmaus*, presente all'archivio Filippi (inv. TFP_05988_1/2, scheda 58250) e all'Accademia di

⁸⁵ Lo si deduce dalla fotografia inv. 91 dell'Accademia di Belle Arti, *Altare maggiore della chiesa di Santa Maria dei Miracoli*, albumina/ carta, mm 193x243, supp. sec. 220x332, datata al 1919-1920.

⁸⁶ Delle fotografie Salviati all'Archivio Filippi, solo 11 vengono indicate come eseguite con tale procedimento.

⁸⁷ Le tre fotografie hanno dimensioni sostanzialmente uguali tra loro: Accademia di Belle Arti, inv. 104, mm 193x247; Archivio Filippi, inv. TFP_05679_1/8 (scheda 58084), mm 191x245; Fondazione Zeri, n. 134525, mm 195x245.

Belle Arti (n. 101). In questo caso, l'ipotesi che la copia presente all'Accademia sia più precoce rispetto all'altra sembrerebbe messa in dubbio, dal momento che non è possibile identificare con precisione segni che indichino l'origine da negativi diversi: le informazioni che se ne ricavano lasciano dei dubbi, probabilmente anche a motivo dello stato di conservazione precario che caratterizza la seconda. Se, come credo, questa fotografia fa parte di un'unica campagna di ripresa con le altre presenti all'Accademia, allora si può affermare che sul negativo si intervenne con mascherature o ritocchi per il riequilibrio dei toni.

5. Un'impressione analoga si ha confrontando le due fotografie del dipinto di Jacopo da Montagnana, *L'Arcangelo Gabriele*, sempre delle Gallerie dell'Accademia, raffigurato in una fotografia della raccolta accademica (inv. 96) e in una dell'Archivio Filippi (inv. TFP_06019_1/2, scheda 58297). Anche se più difficilmente verificabile, dal momento che i toni del dipinto originale rendono difficile tale riscontro, pare di poter affermare che le due fotografie siano state ottenute con procedimenti di ripresa diversi: ortocromatica la seconda, e non ortocromatica la prima. Lo si può notare soprattutto nella resa dell'aureola e del diadema dell'angelo, e nella larga fascia a festone che ne decora la veste bianca. Se così è, non è da escludersi che anche in questo vi siano stati interventi di ritocco in alcune parti del negativo della prima, come ad esempio nei capelli e nel viso dell'angelo che hanno nell'originale un tono rosato piuttosto evidente che avrebbe potuto risultare poco espressivo nella fotografia.

Elena Roncaglia⁸⁸ ci dice che Paolo Salviati fondò il proprio studio fotografico nel 1876, e che la sua attività fu poi proseguita fino al 1913 dal figlio Benedetto, e dopo quella data, dal nipote Giovanni, mantenendo però sempre la stessa ditta: un ricambio generazionale in una piccola dinastia di fotografi che, associato alle innovazioni tecniche in campo fotografico, sono responsabili anche di idee e comportamenti diversi in ambito produttivo. L'interesse verso i soggetti artistici occupò quindi precocemente il fotografo fondatore, segnale questo che, accanto alle vedute più tipiche di Venezia, di cui anche Salviati fu grande produttore, la domanda di riproduzioni di dipinti era diventata a quell'epoca molto sostenuta e capace di motivare l'attività di parecchi fotografi.

Pur di fronte ad una produzione che sembra essere stata molto consistente, e corrispondentemente consistente anche l'attività di vendita, non è stato possibile reperire cataloghi dello studio fotografico che aiutino a stabilire una cronologia, per lo meno orientativa, dell'incremento nel tempo dell'offerta d'immagini, né a determinare la fisionomia della sua produzione.

Data la relativa ampia consistenza degli esemplari rintracciati, si può però tentare di verificare se siano individuabili almeno alcuni criteri informativi della sua produzione. Non intendo con questo certo proporre una visione interpretativa compiuta, ma solo verificare se siano rintracciabili indizi di comportamento, utili semmai per approfondimenti ulteriori. Tale valutazione è infatti molto complessa, e coinvolge aspetti artistico-culturali oltre che produttivi e del gusto. L'ampio arco cronologico di attività su cui sono distribuite le fotografie rintracciate, per di più a cavallo di un periodo che vede grandi trasformazioni nella fotografia veneziana, imporrebbe inoltre parametri di riferimento articolati sia sul piano tipologico che cronologico. Non essendo possibile al momento un tale ampio raggio d'indagine, se ne è tentata l'analisi limitandola ai soli esemplari presenti all'Accademia di Belle Arti e a quelli presenti presso l'ICCD che sembrano tra loro cronologicamente affini.

L'esame che propongo tende a verificare se ci sia relazione tra le scelte di Salviati e le indicazioni di preferenza date da alcune diffuse guide turistiche di ambito anglofono - del Murray (1877) e dello Hare (1888 e 1904) - oltre che dalla *Guida* delle Gallerie edita nel 1879.

La scelta dei testi è stata suggerita dall'opportunità per un verso di verificare l'adesione del fotografo alle indicazioni espresse in sede locale, e per altro verso in considerazione dell'importanza che il mercato inglese assumeva all'epoca per la fotografia veneziana⁸⁹. Per l'analisi si sono

⁸⁸ Cfr. E. Roncaglia, «Noi siamo riflessi degli antichi»..., cit., pp. 113-142, in particolare p. 137. La studiosa ci informa anche che nel 1876 il fondatore aveva aperto un proprio negozio al n. 44 delle Procuratie vecchie, ed esattamente vent'anni dopo un nuovo punto vendita fu aperto ai nn. 45-46 delle Procuratie nuove.

⁸⁹ I testi di riferimento usati nella verifica sono i seguenti: *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1879; *Handbook for Travellers in Northern Italy* [...], London, John Murray, 1877, 14a; A.J.C. Hare, *Venice*, London, George Allen, 1888, 2a; A.J.C. Hare and St. Clair Baddeley, *Venice*, London, George Allen, 1904, 6a. Il testo di Hare fu riedito successivamente più volte, almeno fino al 1922, ultima edizione rintracciata. È necessario precisare che nel 1903

confrontate le segnalazioni di importanza dei dipinti nei testi suddetti, attraverso l'apposizione dell'asterisco o del doppio asterisco (Murray), o attraverso la citazione stessa delle opere, che nelle guide anglosassoni è naturalmente limitata ai soli soggetti più significativi.

Il raffronto ha dato risultati interessanti che, pur nel limitato campione preso in esame, mostrano una certa "libertà" di scelta da parte del fotografo rispetto alle indicazioni di quei testi.

Relativamente alle fotografie presenti all'Accademia di Belle Arti, se non sorprende che tra le opere fotografate vi siano 6 tra quelle più significative, ricordate ed evidenziate in tutte le guide⁹⁰, in altri 6 casi esse non risultano segnalate da alcuno dei testi di riferimento⁹¹. Delle rimanenti, cinque sono ricordate dalle guide inglesi⁹² ma non appaiono tra i dipinti ragguardevoli nella *Guida* dell'Accademia. Delle 2 rimanenti, una è segnalata nella Guida di Hare del 1888⁹³ e l'altra in tutti i testi, ad eccezione di quest'ultimo⁹⁴. Un breve schema mostrerà più chiaramente i risultati emersi.

Accademia 1879	Murray 1877	Hare 1888	Hare 1904	Nessuna
6	6	6	6	
				6
	5	5	5	
		1		
1	1		1	

L'analogia verificata condotta sui materiali presenti presso l'ICCD, conferma la tendenza ad una certa libertà di scelta del fotografo rispetto alle indicazioni presenti nei testi di riferimento, per di più con una tendenza all'acutizzazione del fenomeno⁹⁵. Troviamo ad esempio che, a fronte di 14 soggetti relativi ad opere evidenziate in tutte le pubblicazioni prese in esame, ben 26 non appaiono in nessuna di esse, e la loro scelta trova quindi una motivazione diversa. Pare riconoscersi una qualche propensione a seguire di preferenza le indicazioni della più aggiornata delle due guide di Hare⁹⁶, dal momento che 9 dei soggetti fotografati da Salviati risultano tra quelli segnalati solo in questa, ma in nessuna delle altre.

Ciò che sembra emergere dal complesso della produzione reperita di Salviati, è comunque la volontà di realizzare una documentazione molto ampia, non limitata alle sole emergenze, e il più possibile comprensiva di quanto era presente in città⁹⁷, noto o meno noto che fosse e indipendentemente dalla

fu pubblicato un *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, curato da Pietro Paoletti, Venezia, Tip. Visentini, dal quale appare evidente la riorganizzazione delle sale espositive realizzata qualche anno prima, tanto da rendere difficilmente comparabile il testo con la *Guida* del 1879.

⁹⁰ Si tratta delle seguenti: l'*Assunta* di Tiziano, la *Cena in casa di Levi* di Paolo Veronese, *Il pescatore dona l'anello al doge* di Paris Bordone, *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Paolo* di Cima da Conegliano, il *Matrimonio mistico di santa Caterina* di Boccaccio Boccaccino, e infine il *Beato Lorenzo Giustiniani fra due canonici*, *san Ludovico da Tolosa* [ecc.], detta Pala di san Lorenzo Giustiniani, del Pordenone.

⁹¹ Si tratta delle seguenti: *L'Angelo annunciante* e la *Vergine annunciata*, di Jacopo da Montagnana, la *Santa Cecilia* di Sassoferrato, *La Carità* di Gregorio Lazzarini, la *Morte di Rachele* di Giambettino Cignaroli, e la *Venere* attribuita a Giovanni Contarini.

⁹² Marco Marziale, *Cena in Emmaus*; Bonifacio de' Pitati e Bottega, *San Sebastiano e san Bernardo*; Cima da Conegliano, *Sacra conversazione* e *Incredulità di san Tommaso e san Magno Vescovo*; Polidoro da Lanciano, *Madonna col Bambino dormiente*, *san Giovannino e un angelo*.

⁹³ Francesco Bissolo, *Madonna con Bambino*.

⁹⁴ Benedetto Diana, *Madonna con Bambino tra san Giovanni Battista e san Girolamo*. Va precisato che i 19 soggetti sui quali è stata condotta la verifica erano da tempo presenti (1875) anche nel catalogo di Carlo Naya, suggerendo quindi una qualche uniformità nei comportamenti dei fotografi, non solo per le opere maggiori ma anche per altre non citate dalle guide.

⁹⁵ Nella verifica non si è tenuto conto delle opere di dubbia identificazione e delle fotografie che raffigurano dettagli delle opere principali, in quanto già valutati nel calcolo principale.

⁹⁶ Ciò potrebbe essere indizio di una loro datazione posteriore, rispetto agli esemplari presenti all'Accademia di Belle Arti.

⁹⁷ Se ne ha un esempio della fotografia della *Berenice* (allora chiamata *La vanità*), di Padovanino che non appare in altri cataloghi, non viene segnalata in nessuna delle guide e, nel catalogo dei dipinti delle Gallerie predisposto da Sandra Moschini Marconi nel 1970, risulta essere tra le opere minori del pittore, analogamente al *San*

specifica capacità evocativa delle opere. Tale volontà di “copertura iconografica”, lo spaziare nell’ambito della riproduzione artistica ad ampio raggio, sia arricchendo il numero dei particolari dei dipinti, molto presenti anche in Salviati alla stregua di altri fotografi, sia con l’incremento dei soggetti, segnala una nuova sensibilità, forse nuove tendenze del gusto, e l’attenzione verso necessità di studio e didattiche che si andavano sempre più ampliando.

Va infine notato un ultimo aspetto in relazione alle fotografie di Salviati. Se si eccettuano i casi in cui sono riprodotti dei particolari, e con una sola eccezione⁹⁸, i dipinti raffigurati nelle fotografie più precoci sono riprodotti con la cornice⁹⁹ contrariamente alle fotografie più recenti, dove le immagini sono tutte accuratamente scontornate ed isolate sulla carta, acquistando così autonomia linguistica, e svincolandosi dal loro legame con l’opera originale, diventando messaggio autonomo e più pronto a contestualizzazioni diverse.

Vi sono delle eccezioni, come ad esempio i dipinti che ornano il soffitto di Palazzo Ducale, a motivo della loro forma irregolare che in fotografia doveva trovare giustificazione, e della ricca decorazione in cui sono inseriti. Una ragione analoga sembra aver suggerito l’inserimento della cornice nel *San Domenico in gloria* di Giovanni Battista Tiepolo¹⁰⁰, della chiesa del Rosario, anch’esso di forma irregolare, oppure ancora l’*Ercole e Cerere* di Paolo Veronese, all’Accademia, di forma quadriloba, riprodotto in fotografia scontornando accuratamente l’immagine lungo il profilo della cornice¹⁰¹. Per un motivo diverso sembra includere la cornice la fotografia dell’opera di Carlo Crivelli, *S. Rocco, S. Sebastiano, S. Emidio, S. Bernardo*, un polittico che raffigura i quattro santi in partiture separate, e per il quale essa viene mantenuta per uniformità con le cornici che separano le quattro parti¹⁰².

Il gruppo di fotografie Salviati presenti presso l’Archivio Filippi trova con tutta evidenza fondamento in un rapporto commerciale stabilito tra i due studi fotografici, in parte anche attraverso l’intermediazione di Giulio Genova¹⁰³, analogamente a quanto successe con Brusa, con Domenico Anderson e altri. Nell’archivio Filippi, lo studio di Paolo Salviati è documentato anche in alcuni elenchi-inventario, di scarsa utilità immediata per questo lavoro¹⁰⁴.

FERDINANDO ONGANIA (DOCC. B.113 - B.119) E CARLO JACOBI (DOC. B.44).

Poco chiara è la vicenda che riguarda Ferdinando Ongania, che non si sa se sia effettivamente intervenuto nelle Gallerie dell’Accademia con delle riprese fotografiche. Egli è documentato nel 1877-1878 con una richiesta per fotografare «i lavori del Brustolon» conservati all’Accademia, per una realizzazione in eliotipia (19 ottobre 1877).

Gli oggetti cui Ongania si riferiva nella sua lettera consistevano in opere di arredamento e oggetti di arte decorativa e di ebanisteria, pervenuti alla città di Venezia da una donazione del nobile Girolamo Contarini (1838) «perché fosse custodita alle Gallerie dell’Accademia»¹⁰⁵ per una migliore

Vincenzo Ferretti e san Jacopo (in Salviati come *San Vincenzo e san Paolo*), della Bottega di Bonifacio de’ Pitati. Cfr. S. Moschini Marconi 1970, p. 69 e fig. 144, e Id., 1962, pp. 55-56 e fig. 90. Cfr. anche www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06017_1/1 (scheda 58281) e inv. TFP_05622_1/1 (scheda 57928).

⁹⁸ AABAVe, Fondo storico, inv. 101, *Marco Marziale, Cena in Emmaus*, albumina/ carta, mm 196x224, supp. sec. 292x363.

⁹⁹ In due fotografie presenti all’Accademia di Belle Arti si trova persino traccia di ambientazione. Cfr. inv. 96, *Jacopo Parisati (da Montagnana), Arcangelo Gabriele*, albumina/ carta, mm 244x183, supp. sec. 362x291 e inv. 97, *Jacopo Parisati (da Montagnana), Madonna annunciata*, albumina/ carta mm 242x184 supp. sec. 362x292. La motivazione di tale comportamento non sembra però legata a ragioni linguistiche, bensì piuttosto alla prassi operativa.

¹⁰⁰ Cfr. www.tomasofilippi.it inv. TFP_04763_1/2 (scheda 57165).

¹⁰¹ Cfr. www.tomasofilippi.it inv. TFP_06640_1/1 (scheda 58500).

¹⁰² Cfr. www.tomasofilippi.it inv. TFP_05865_1/2 (scheda 58128).

¹⁰³ Parecchie delle fotografie di Salviati presenti nell’Archivio Filippi portano infatti anche il timbro della ditta Genova. Elena Roncaglia afferma che Giulio Genova fu attivo fino al 1915. Cfr. «*Noi siamo riflessi degli antichi*»..., cit., pp. 134-135.

¹⁰⁴ I documenti relativi a Salviati presenti presso l’Archivio Filippi consistono in elenchi-prezziario suddivisi per formato e per tipo d’immagine, ma senza indicazioni sui soggetti. Cfr. I.R.E., Archivio Filippi, Fil C/1, nn. 3, 4, 6, 7.

¹⁰⁵ Come già specificato in relazione a Giovanni Battista Brusa (cfr. nota 30), le opere parte del legato di Girolamo Contarini erano a quell’epoca esposte nelle sale V, VI e VII delle Gallerie: le prime due dedicate ai dipinti, la terza che conteneva le opere di scultura ed ebanisteria di Andrea Brustolon. Nella stessa sala VII si trovavano anche «Quattro piccoli modelli in plastica dello stesso Brustolon. Dono del Patrizio Lodovico

conservazione e fruizione pubblica. Facevano parte della donazione anche le famose poltrone che lo scultore bellunese aveva eseguito per Pietro Venier, riccamente scolpite, ed oggetto di grande ammirazione.

Ongania aveva correttamente rivolto la sua richiesta al Sindaco di Venezia, il quale, prima di decidere, chiese il parere dell'Accademia per le valutazioni necessarie. Oltre alla generica autorizzazione, l'editore chiedeva anche di poter spostare i «seggioni ed altri oggetti» in un luogo più illuminato, dal momento che la sala dove erano esposti difettava della giusta illuminazione.

Il segretario Cecchini espresse in linea generale parere positivo, ma sconsigliò fortemente di autorizzare lo spostamento degli oggetti in altra sala «per i possibili guasti che ne potrebbero derivare», suggerendo in alternativa di avvicinarli ad una delle finestre della sala stessa. Pochi giorni dopo la comunicazione di Cecchini, il 22 e il 23 novembre 1877 due missive del Municipio comunicavano l'approvazione della richiesta di Ongania da parte del Sindaco e della Giunta comunale, accogliendo anche il parere in ordine al divieto di spostamento degli oggetti.

Alla fine di maggio del 1878 però, le riprese non erano ancora state realizzate. In quella data, Ongania si era nuovamente rivolto al Municipio chiedendo precisazioni sulla necessità o meno di ottenere l'approvazione del Ministero prima dell'esecuzione delle riprese, dubbio che Cecchini sciolse in senso negativo, trattandosi nel caso specifico di oggetti di proprietà comunale, e non statale, e quindi non rientranti nell'applicabilità della norma.

Dalla comunicazione del Municipio di Venezia del 22 novembre 1877 si viene a sapere che il progetto a cui Ongania stava pensando era una pubblicazione «col titolo "Pinacoteca Contarini"», di cui però non vi è traccia nel catalogo delle opere dell'editore¹⁰⁶. L'intervento di Ongania rimane quindi poco chiaro, lasciando spazio all'ipotesi di un progetto coltivato per un certo tempo ma poi non realizzato.

Una traccia possibile per capire meglio, se non per chiarire del tutto, la vicenda ci viene stavolta da una fotografia databile al 1878, presente all'Accademia di Belle Arti¹⁰⁷ che mostra il monumento ad Andrea Brustolon realizzato su incarico del comune di Zoldo (BL) dal conterraneo Valentino Panciera Besarel, scultore e intagliatore attivo a Venezia, molto noto a sua volta e, si può credere, fervente ammiratore dello scultore bellunese¹⁰⁸. L'opera del Besarel era stata completata già nel 1878 ed esposta all'Esposizione Universale di Parigi di quell'anno¹⁰⁹. Pur non avendo potuto appurare la data e i termini dell'incarico affidato al "veneziano", si potrebbe ipotizzare che essi abbiano qualche concomitanza, più o meno stretta, con l'iniziativa di Ongania: la previsione di alcune celebrazioni collegate all'erezione ed inaugurazione del monumento avrebbero potuto sollecitare l'editore ad un progetto editoriale collegato.

Giuseppe Manin». Cfr. *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, dalla prem. Tip. di P. Naratovich, nelle due edizioni del 1869 e 1879, ambedue a pp. 13-20. L'atto di donazione della collezione Contarini fu perfezionato il 1 settembre 1838, mentre essa fu effettivamente esposta al pubblico circa tre anni dopo. Vi erano compresi 188 dipinti oltre all'insieme delle opere del Brustolon. Successivamente, nel 1902, queste ultime furono consegnate al Museo Civico, ed esposte a Ca' Rezzonico. Cfr. S. Moschini Marconi 1955, pp. XVII e XXXII, nota 41.

¹⁰⁶ M. Mazzariol (a cura di), *Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*, Venezia, lineadacqua - Fondazione Querini Stampalia Onlus, 2011.

¹⁰⁷ AABAVe, Fondo storico, inv. 25, Anonimo, *Valentino Panciera Besarel, Busto ritratto di Andrea Brustolon*, 1.1.1879 ante, albumina/ carta, mm 353x264, supp. sec. mm 640x490. Sul supporto secondario è presente un'iscrizione dedicatoria: «Alla R. Accademia di Belle Arti di Venezia / ricordo di V. Besarel / Venezia 1 Genajo 1879».

¹⁰⁸ Si confrontino le immagini di alcune opere di Brustolon pubblicate nel volume curato da A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso, *Andrea Brustolon 1662-1732. "Il Michelangelo del legno"*, Milano-Belluno, Skira - Comune di Belluno, 2009, con una fotografia presente presso il Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti che mostra quanto Besarel si ispirasse, se non addirittura copiasse, le opere del suo predecessore. Cfr. AABAVe, Fondo storico, inv. 208, Anonimo, *Rilievo rappresentante la Crocifissione di Cristo, opera di Valentino Panciera Besarel*, 1867 [?], albumina/ carta, mm 242x134, supp. sec. mm 316x233. La fotografia porta la seguente iscrizione: «Lavoro Premiato alla Esposizione Universale a Parigi del 1867», e ripropone, con varianti minime, la *Crocifissione* di Andrea Brustolon presente al Museo Civico di Belluno (inv. 371). Cfr. A.M. Spiazzi, M. De Grassi, G. Galasso (a cura di), *Andrea Brustolon...*, cit., p. 265, fig. 132.

¹⁰⁹ Cfr. M. De Grassi, *Panciera Valentino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, vol. 80, ad vocem e http://www.treccani.it/enciclopedia/valentino-panciera_%28Dizionario_Biografico%29/.

L'idea iniziale dovette però modificarsi nel tempo, dal momento che la primitiva richiesta, relativa solo alle opere di Brustolon, si estese poi all'intera «Pinacoteca Contarini» che comprendeva un numero elevato di dipinti - ben 188¹¹⁰ - a cui andavano aggiunti gli oggetti della sala VII, un progetto sul quale, come si è detto, a parte quanto trascritto nell'Appendice B, non è emersa nessuna evidenza specifica.

Difficile immaginare quali siano le ragioni che fecero desistere Ongania dal portare a compimento il suo progetto. Due elementi però possono suggerire un'ipotesi interpretativa.

Per ragioni anche queste non note, il monumento a Brustolon fu inaugurato solo molto tempo dopo la sua realizzazione, nel 1885¹¹¹, facendo cadere quindi l'opportunità immediata di collegare una pubblicazione ad un evento celebrativo che certo avrebbe suscitato interesse e attirato l'attenzione anche verso una raccolta di immagini di opere dello scultore. Nel 1885 però Ongania aveva ormai da tempo avviato l'edizione della sua opera magna, *La Basilica di San Marco*, che tante energie fisiche ed economiche gli richiese, e ciò potrebbe averlo occupato tanto da rinunciare ad avviare iniziative editoriali quale quella prefigurata da questi documenti.

Congetture a parte, la richiesta di Ongania continua a restare senza spiegazione. E non aiuta a chiarirla nemmeno un documento del 1881 riguardante Carlo Jacobi - collaboratore di Ongania in tante imprese - ugualmente diretto alla realizzazione di eliotipie. La necessità di ottenere la sanzione preventiva da parte del Ministero ci priva anche stavolta della richiesta originale dello stampatore, trasmessa a Roma nel luglio di quell'anno assieme a quella dello Stabilimento Antonio Perini, di cui si è discusso nel capitolo 4.

L'ipotesi che la domanda di Jacobi sia legata ad un'iniziativa editoriale di Ferdinando Ongania non è verificabile dal catalogo dell'editore¹¹², ed essa deve quindi trovare altre strade per essere spiegata. Come nei casi precedenti, anche in questo, notizie utili potrebbero provenire dal riordino e catalogazione del fondo Ministero della Pubblica Istruzione presso l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione dove potrebbero trovarsi gli esemplari d'obbligo, atti a dare qualche spiegazione a parecchie delle domande che i documenti fanno sorgere.

ALESSANDRO GENERINI (DOCC. B.37-B.39).

Siamo ormai nel 1882 quando un altro dei nomi poco noti della fotografia veneziana, Alessandro Generini, chiese di poter accedere alle Gallerie per fotografare le opere ivi conservate. Anche in questo caso nulla di più se ne sa, se non che le riprese dovettero condursi immediatamente dopo quelle realizzate da Salvati, quello stesso anno (doc. B.39). Nulla è emerso di suo nelle collezioni fotografiche in cui sono state condotte le ricerche, né il suo nome è stato rintracciato nelle guide commerciali della città. Egli è assente anche dal repertorio messo a punto qualche anno fa da Elena Roncaglia, strumento di consultazione molto utile su parecchi fotografi attivi tra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo¹¹³.

¹¹⁰ Cfr. nota 103.

¹¹¹ Cfr. M. De Grassi, *Pancierà Valentino*, cit. Cfr. anche *Inaugurazione del monumento ad Andrea Brustolon*, in *Il Tomitano*, XIV, n. 16, 19 agosto 1885; *Nella faustissima circostanza che il sommo artefice Cav. Valentino Besarel per commissione delle onorevoli giunte di Zoldo sua Patria eseguiva e inaugura un busto all'immortale memoria d'Andrea Brustolon in Dont di Zoldo il 23 agosto 1885*, Longarone, De Bona 1885; *Omaggio all'insigne scultore cav. Valentino Besarel inaugurandosi il monumento artistico suo lavoro alla immortale memoria di Andrea Brustolon in Dont di Zoldo, 23 agosto 1885*, Longarone, De Bona, 1885; G. Nicoletti, *XXIII agosto MDCCCLXXXV inaugurazione del monumento ad Andrea Brustolon in Dont di Zoldo*, Rovigo, Munelli. 1885.

¹¹² Secondo il catalogo delle edizioni Ongania, nel 1881 Carlo Jacobi collaborò con l'editore in ben 10 pubblicazioni. Molto più ridotta fu invece la loro collaborazione negli anni seguenti: nel 1882, 1 pubblicazione; 1883, 2; 1885, 1. Nessuna di esse però, sembra potersi ricondurre alla richiesta avanzata nel 1881.

¹¹³ Cfr. E. Roncaglia, *«Noi siamo riflessi degli antichi»...*, cit., pp. 113-143, in particolare pp. 127-141.

CARLO NAYA (DOCC. B.45 - B.112).

La documentazione relativa a Carlo Naya è piuttosto ricca ed accompagna il fotografo lungo gran parte della sua attività, sia nei suoi rapporti con l'Accademia di Belle Arti che poi con il Museo Correr. Per la scansione cronologica delle autorizzazioni da lui ottenute rimando, anche qui, allo schema C.3.

Le raccolte fotografiche considerate sono state, in questo caso, più numerose che in altri, ma un esame diretto ha potuto essere condotto solo sui materiali conservati a Venezia negli archivi già citati.

Anche nel caso di Naya, la corrispondenza trascritta nell'Appendice B ha in varie occasioni un tono burocratico che non dice molto rispetto ai suoi contenuti. Alcune di quelle lettere però danno notizie più puntuali su singole riprese, che consentono di condurne un esame più approfondito. Sarà su queste che mi soffermerò principalmente.

Ho già richiamato all'inizio del capitolo la comunicazione dell'agosto 1867, la prima che lo riguarda, non datata in modo preciso, e che non trova una collocazione certa. Che si tratti della bozza di un testo poi non ufficializzato, oppure di un atto emesso in sanatoria di una situazione preesistente a seguito dell'emanazione, nell'aprile del 1868, dell'*Avviso* ai fotografi più volte citato, non è chiaro, ma questa seconda parrebbe essere l'ipotesi più probabile.

A quella data, Naya era già attivo da qualche tempo all'interno delle Gallerie (doc. B.133) impegnato in una prima serie di riprese che sembrano relazionate alla consegna, nel giugno 1868, di ventisei "litografie" [sic] con le quali il fotografo «seguendo la recente legge» aveva inteso corrispondere all'autorizzazione ricevuta, e per il quale il 12 giugno 1868 fu calorosamente ringraziato (doc. B.46)¹¹⁴.

Nel supplemento alla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 5 settembre di quell'anno, è infatti pubblicato l'elenco delle fotografie per le quali, nei mesi precedenti, egli aveva chiesto la tutela prevista dalla legge per le opere dell'ingegno. Vi si trovano elencate la serie eseguita agli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova (prima collezione), quelle ai rilievi della Cappella del Rosario nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo (seconda collezione), un gruppo ulteriore comprendente «vedute, monumenti, statue, interni di chiese e palazzi, dettagli architettonici di Venezia e Padova» (terza collezione), e infine un quarto gruppo che raccoglieva «51 riproduzioni degli originali dei dipinti dei grandi maestri esistenti nel Palazzo Ducale, nella R. Accademia di Belle Arti e nelle diverse chiese di Venezia» (quarta collezione)¹¹⁵.

Le 21 fotografie di Carlo Naya presenti oggi all'Accademia di Belle Arti testimoniano una parte esigua dell'attività svolta nelle Gallerie accademiche. Solo 12 di esse vi sono direttamente attinenti, mentre le restanti riguardano soggetti molto noti della sua produzione, di ambito architettonico e scultoreo, site altrove (cfr. elenco C.5), e pervenute con tutta probabilità non a seguito di quanto stabilito dal regolamento, ma per motivazioni diverse, oggi solo ipotizzabili, come potrebbero essere ad esempio le necessità della didattica. Ad eccezione di un caso su cui mi soffermerò più avanti, quelle fotografie non portano indicazioni che aiutino a collegarle a qualche specifica campagna fotografica. Il confronto tra i due elenchi però - quello pubblicato nel Supplemento alla Gazzetta Ufficiale, e l'elenco delle fotografie presenti all'Accademia di Belle arti - associato all'esame dei materiali, consente di riscontrarne un certo numero, e di stabilire che, almeno alcune di esse fecero parte proprio del gruppo delle 26 donate nel 1868¹¹⁶.

¹¹⁴ All'ordine del giorno della seduta del 6 giugno 1868 del Consiglio accademico, al punto III.a, si legge la seguente voce: «Dono del Naya Fotografo, delle fotografie tratte da quadri di questa R. Accademia». Il verbale della seduta non si soffermava sulle fotografie, essendo stata quella seduta, come altre in quel periodo, molto occupata dalla discussione relativa al sarcofago da realizzarsi per la salma di Daniele Manin, rientrata da poco a Venezia, e che si trovava allora provvisoriamente collocata nel nartece della Basilica di San Marco, in attesa di definire sia le scelte artistiche per l'opera definitiva che il luogo dove essa avrebbe dovuto essere collocata.

¹¹⁵ Cfr. 1° Supplemento al n. 242 della Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia (5 settembre 1868), *Sommario delle dichiarazioni presentate dal 1° gennaio al 30 giugno 1868 per gli effetti della legge del 25 giugno 1865, n. 2337, sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno*. La dichiarazione presentata da Carlo Naya è contrassegnata col n. 2170, e la data di edizione indicata il 1867.

¹¹⁶ L'indicazione di responsabilità che appare sul supporto secondario è in parte riferita alla sede in Riva degli Schiavoni 4206, in parte alla successiva sede di Piazza San Marco, inaugurata il 31 agosto 1868. Cfr. I. Zannier, *Venezia. Archivio Naya*, Venezia, O. Böhm Editore, 1981, p. 21. Le fotografie che si possono identificare con quelle consegnate da Naya all'Accademia di Belle Arti nel 1868 sono le seguenti: n. 56. *Jacopo Robusti*

L'aspetto materiale delle fotografie dell'intero gruppo di 12 sopra citato è peraltro molto uniforme, e consente di ipotizzare una datazione tra loro molto prossima. Se si ricorda che al momento in cui Naya procedette per la tutela di legge, si riservava di completare in futuro la quarta collezione con altre fotografie, credo si possa pensare che gli esemplari oggi non riscontrati siano da collegare proprio con l'integrazione del deposito di cui si fa menzione nella Gazzetta Ufficiale sopra richiamata. La mancanza di un elenco, non consente però, in questo caso, di trarre conclusioni certe. Nel 1868 dunque, Naya donò all'Accademia fotografie di soggetti presenti nelle Gallerie e non «riproduzioni fotografiche di oggetti d'arte stranieri» come aveva invece inizialmente proposto (doc. B. 45), prima che l'*Avviso* fosse stato pubblicato, e come probabilmente concordato con la segreteria accademica. In questo senso si giustificerebbe anche l'affermazione di Giovanni Battista Cecchini (doc. B.46), apparentemente impropria, rispetto alla novità della raccolta che avrebbe costituito «la prima suppellettile che in questo genere vada a depositarsi nella nostra Biblioteca». Ricordo che tre anni prima Antonio Perini aveva donato le fotografie da lui realizzate dei disegni presenti nell'istituzione, e che, quando pochi mesi prima Adolphe Braun (o un suo operatore) fu a Venezia per riprendere gli stessi disegni, il Consiglio accademico aveva espresso il desiderio di avere «en échange de dessins dont nous possédons les originaux, les reproduction de ceux que vous avez tirés d'autres Galleries» (doc. B.27) desiderando evidentemente arricchire le collezioni didattiche di nuovi soggetti piuttosto che avere una riproduzione di quelli già presenti. Pare in ogni caso plausibile che, se l'originario intento fosse stato mantenuto, Naya avrebbe donato fotografie di traduzioni grafiche dei dipinti, di cui il suo catalogo del 1864 è ricco, a fronte invece della presenza nel successivo, del 1870, di riproduzioni dagli originali solo per soggetti veneziani¹¹⁷. Rispetto a queste comunicazioni, e pur nella sua evidenza, un breve accenno va fatto al "lapsus" del segretario dell'Accademia nella sua lettera di ringraziamento a Naya del giugno 1868 per le ventisei fotografie ricevute, alle quali si riferisce come «tavole litografiche», evidenziando maggiore familiarità, per lo meno all'interno del suo ambito professionale, con quello strumento piuttosto che con la meno abituale fotografia.

Nel corso delle sue intense campagne fotografiche condotte negli anni '70, Naya chiese più volte il permesso di poter spostare dal loro sito alcuni dipinti, per collocarli in luoghi più illuminati e poterli fotografare. Questi documenti, i più interessanti tra quelli che lo riguardano, consentono di avere informazioni precise sulla conduzione di alcune riprese, e offrono l'opportunità di qualche riflessione. Li ripercorrerò secondo la loro cronologia premettendo però una nota necessaria relativa ai cataloghi a cui farò varie volte riferimento.

A partire dal 1864, lo studio fotografico Naya pubblicò alcuni cataloghi generali della propria produzione, l'ultimo dei quali ad essere rintracciato è del 1893. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento, furono invece predisposti tre cataloghi monografici motivati dall'uso del nuovo procedimento ortocromatico di ripresa, e dedicati rispettivamente alle Gallerie dell'Accademia, all'opera di Giovanni Battista Tiepolo e alle chiese di Venezia. Di essi, quelli dedicati alle Gallerie dell'Accademia e a Tiepolo non sono datati, mentre quello relativo alle chiese porta la data del 1900. In analogia a quest'ultimo, anche agli altri viene spesso assegnata una datazione generica a fine secolo. A quanto si può desumere dalla corrispondenza di Tomaso Filippi con le ditte Alinari, Brogi e Anderson precedentemente richiamata, si può però pensare che il primo sia stato pubblicato subito dopo la realizzazione delle riprese, tra il 1894 e il 1895, anche in considerazione del grande afflusso di visitatori che la Prima Esposizione internazionale d'arte, inaugurata nel 1895, avrebbe richiamato a Venezia. Analogamente credo plausibile che il catalogo dedicato alle opere di Tiepolo sia stato approntato in relazione alle celebrazioni, nel 1896, per il secondo centenario della nascita

(Tintoretto), *La Madonna con Bambino e senatori*; n. 58. *Polidoro de' Renzi, da Lanciano (?)*, *Madonna col Bambino dormiente, S. Giovannino e un angelo*; n. 59. *Paolo Caliari (Veronese)*, *Sacra conversazione (pala di san Zaccaria)*; n. 62. *Tiziano Vecellio*, *La presentazione della Vergine al tempio*; n. 63. *Paolo Caliari (Veronese)*, *Convito in casa di Levi*. Con qualche dubbio potrebbero essere identificate anche le seguenti: n. 52. *Giovanni Battista Cima, da Conegliano*, *La Madonna col Bambino tra il Battista e san Paolo*; n. 54. *Seguace di Giorgione*, *Sacra conversazione*; n. 61. *Michele Giambono*, *L'incoronazione della Vergine in Paradiso*.

¹¹⁷ Solo due i soggetti non legati a Venezia elencati nel catalogo del 1870: una *Madonna e Santi* del Pordenone (n. 939), il cui originale è segnalato a Torre di Pordenone, e il *Cristo fra i discepoli e l'incredulità di S. Tomm.* di Cima da Conegliano (n. 948), indicato a Portogruaro. Su quest'ultima fotografia v. *infra*. Cfr. anche Catalogo Naya 1870, p. 12.

del pittore. Per questi due cataloghi ho quindi scelto di adottare tali datazioni, seppure in via dubitativa: Catalogo Gallerie, 1895 ca. e Catalogo Tiepolo, 1896 ca. Oltre ai cataloghi a stampa, il testo farà riferimento anche a due elenchi presenti presso l'Archivio Turio Böhm: il primo, un elenco manoscritto di datazione dubbia, ma da collocarsi tra fine Ottocento e il primo decennio del Novecento, e un secondo elenco dattiloscritto, molto più recente (anni '80 del Novecento ?) che rappresenta la situazione attuale dell'archivio di negativi di quello che fu lo Studio Naya.

CASO 1.

Il primo caso documentato in cui Carlo Naya chiese di movimentare dei dipinti per poterli fotografare riguarda le riprese realizzate nell'aprile del 1869 all'interno della chiesa di San Giovanni Elemosinario, per riprodurre il famoso dipinto omonimo di Tiziano. In quell'occasione egli si era rivolto direttamente al prefetto, Luigi Torelli, dal quale fu autorizzato, a condizione però che allo spostamento fosse presente un incaricato dell'Accademia di Belle Arti per supervisionare le operazioni. Nessuna consultazione preventiva pare essere intervenuta tra l'autorità prefettizia e l'Accademia, che fu semplicemente informata della decisione. Nel comunicarla, Torelli affermava anche la sua volontà, per il futuro, di «procurare dei provvedimenti, se sarà possibile, dalla Superiorità per rischiarare l'Abside della Chiesa di S. Giovanni Elemosinario onde dar luce alla pala di Tiziano che conservasi», per consentire maggiore visibilità al dipinto.

Alberto Andrea Tagliapietra fu presente alle operazioni, e si premurò di ottenere dal sacerdote responsabile del luogo, una dichiarazione sul loro regolare e corretto svolgimento in ordine alla tutela del dipinto.

In quell'occasione, Naya fece rimuovere dal proprio altare anche un altro dipinto presente nella chiesa, *I santi Caterina, Sebastiano e Rocco*, del Pordenone, il cui spostamento non era stato preventivamente richiesto né - sembra - ufficialmente autorizzato, e del quale, evidentemente, si era decisa la ripresa solo in un secondo tempo.

Si iniziò dal *San Giovanni Elemosinario* che fu ricollocato sul proprio altare il 1 maggio 1869, e si procedette poi con il dipinto del Pordenone. Il 22 maggio anche quest'ultimo si trovava nuovamente al suo posto¹¹⁸. Non furono invece fotografate le altre opere presenti nella chiesa, quali ad esempio il *Santa Caterina medicata dagli angeli*, di Domenico Tintoretto, o il *Costantino che reca la croce* di Palma il Giovane, e altre ancora.

Al termine del lavoro, il segretario dell'Accademia informò il Prefetto della corretta conclusione delle operazioni, ed espresse il proprio apprezzamento per la volontà da lui manifestata, volta a procurare «per il momento il mezzo di rendere utile e visibile quel prezioso dipinto del Tiziano» e per l'intenzione per il futuro di illuminare maggiormente l'abside nella quale esso era al momento mal visibile.

L'intenzione del Prefetto ebbe probabilmente un seguito, e nell'abside della chiesa furono aperti due ampi finestroni ai lati dell'altare maggiore, che portarono molta maggior luce al luogo, e che oggi appaiono nuovamente oscurati da pesanti tendaggi che bloccano la fonte di luce allora procurata.

CASO 2.

In quel periodo Naya stava lavorando alacremente in più luoghi, perché a giugno di quello stesso anno, pochi giorni dopo la conclusione delle riprese a San Giovanni Elemosinario, avanzò la domanda per un nuovo permesso, e nell'agosto successivo, chiese di poter spostare dal luogo dove era custodito il piccolo dipinto di Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, della chiesa degli Scalzi, dal momento che la nicchia in cui era collocato non consentiva la ripresa fotografica a causa della scarsa illuminazione. Anche questa volta egli si rivolse al Prefetto. Costui interessò, stavolta in termini consultivi, l'Accademia di Belle Arti. Dopo i necessari contatti con i Padri Carmelitani del luogo si poté procedere. Alberto Andrea Tagliapietra fu presente alle operazioni di rimozione e riposizionamento dell'opera, peraltro semplici a paragone delle precedenti, considerate le contenute dimensioni del dipinto (67x49 cm), per di più fissato alla parete in modo semplice, quasi provvisorio, tanto da non «reputarsi salvo da qualunque pericolo di furto, per la somma facilità con la quale può essere di là tolto».

¹¹⁸ Nel catalogo del 1870, le fotografie dei due dipinti appaiono elencate ai nn. 950 e 951; il primo, il *San Giovanni Elemosinario*, corredato anche da due non meglio specificati «dettagli del suddetto».

Le riprese furono realizzate tra il 13 e il 21 agosto di quell'anno. Data la precarietà con cui l'opera era collocata entro la nicchia, Tagliapietra colse l'occasione per suggerire ai religiosi preposti al luogo di provvedervi in modo diverso e più sicuro, e dette alcune indicazioni pratiche, relazionando poi alla segreteria accademica (doc. B.56).

Anche in questo caso Cecchini riferì alla prefettura il buon esito dell'operazione (doc. B.58), con una lettera dal tono un po' ironico di cui evidentemente il segretario a volte si compiaceva, e si dichiarava:

ben contento che sotto la direzione di quest'Accademia, solamente quando ciò piaccia alla Superiorità, si abbia a por mano sopra i preziosi monumenti dell'arte massime i dipinti i quali dalla rimozione dalla loro nicchia possono essere esposti a qualche danno operando mani inesperte.

Solo l'anno precedente lo stesso prefetto Torelli aveva approvato un regolamento per i fotografi che vietava lo spostamento di dipinti dai luoghi dove erano custoditi (doc. A.61, art. V.), e queste frequenti "eccezioni" evidentemente suscitavano qualche perplessità nell'Accademia, che si vedeva tra l'altro limitata in un potere di controllo che per tanto tempo le era stato proprio. Quale che fosse la situazione nei rapporti tra le due istituzioni, appare chiaro che eccezioni alle regole ve ne furono, e probabilmente non riguardarono solo Naya, né furono solo quelle a cui qui accenno.

CASO 3.

A novembre del 1869, un'ulteriore richiesta di Naya per spostare un dipinto pervenne a Cecchini da parte della Prefettura, stavolta relativamente alla *Salita al Calvario* di Giovanni Battista Tiepolo, nella chiesa di S. Alvise¹¹⁹.

La nota della Prefettura (6 novembre 1869) è datata a soli tre giorni dopo la richiesta di rinnovo del permesso di rito da parte di Naya (3 novembre 1869), evidenziando come il vasto programma di riprese che impegnò il fotografo in quel periodo procedesse con sistematicità, e suggerendo forse anche l'esistenza di relazioni e contatti non documentati tra i vari protagonisti, sull'appoggio dei quali Naya pare aver contato.

La comunicazione pervenne all'Accademia, firmata stavolta da un funzionario, e fu evasa da Cecchini in senso positivo il giorno 8.

In questo caso, le operazioni furono complesse, rischiose e delicate, date le considerevoli dimensioni di quella tela che misura ben 450x517 cm¹²⁰. Non raramente i telai di legno su cui erano fissati dipinti congeneri soffrivano di un cattivo stato di conservazione, con conseguenti rischi di rottura. Inoltre, eventuali precarietà della superficie pittorica, di fronte a movimentazioni importanti, potevano determinare la caduta di pigmento con danni facilmente immaginabili.

La relazione che fece Tagliapietra, che come d'uso sovrintese allo spostamento (doc. B.64), corredata dalla dichiarazione del vicario della chiesa, è stavolta piuttosto dettagliata. Ci dice che il dipinto

venne tolto dal sito in cui stava, collocato in buona luce nella navata della Chiesa stessa, ed ivi fotografato. Il detto quadro è il laterale a destra del maggiore altare alto M.i 4.45 x 5,14 largo, e la spesa per lievo, per la stiratura della tela e per il ricollocamento, fu di it. L. 25. le quali sono state pagate al falegname e foderatore Andrea Stefani

falegname che si trova spesso citato nei documenti come operatore di fiducia dell'Accademia, e al quale venivano affidati incarichi analoghi. Tagliapietra non mancò poi di far notare il cattivo stato di conservazione del dipinto, la cui superficie pittorica si era sollevata in molti punti, e in breve tempo,

¹¹⁹ La chiesa di S. Alvise conserva altri due dipinti di Giovanni Battista Tiepolo, *La Flagellazione* e la *Incoronazione di spine*, di minori dimensioni che, con la tela maggiore, costituivano le parti laterali di un trittico. Le guide ottocentesche della città le citano come oggetto unitario, ottenuto dalla "inconsulta" loro unione in un unico oggetto. Cfr. ad esempio: P. Selvatico e V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia...*, cit., p. 158; F. Zanotto, *Nuovissima guida di Venezia...*, cit., p. 332; *Guida fedele del forestiero per la città di Venezia*, Venezia, Giovanni Brizeghel, Tip. Lit e Libraio, 1877, p. 159.

¹²⁰ La percezione della dimensione della tela si ha vedendo la fotografia pubblicata, in P. Callegari e V. Curzi (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca nazionale. Guida alla mostra*, Bologna, Bononia University Press, 2005, p. 56, II.61, scattata in occasione dello stacco del dipinto nell'ambito delle operazioni di tutela delle opere d'arte della città, durante la seconda guerra mondiale.

in assenza di provvedimenti adeguati, rischiava di staccarsi. Sollecitò quindi la presidenza accademica ad avviare le pratiche necessarie per un restauro.

Cecchini non mancò a sua volta di riferirne al prefetto, raccomandando gli interventi opportuni, e allegando copia della relazione di Tagliapietra che conteneva il messaggio di allarme. Non inviò invece il preventivo dei costi dovuti al falegname, che il Prefetto aveva a suo tempo richiesto, dal momento che essi, come d'uso, dovevano essere integralmente sostenuti dal fotografo.

Stavolta Cecchini abbandonò la sua sottile ironia. Si scusò di non aver inviato il preventivo richiesto dal momento che «come [la spesa] sarebbe stata assai lieve e come la quistione si sarebbe risolta semplicemente fra lo Stefani e il Sig.⁷ Naya non ha creduto far ciò tema di particolare carteggio». Rivolse poi un fermo appello:

L'atto che si accompagna però, oltre alle esposte dichiarazione [sic] della cosa [...] contiene altro e più importante argomento sul quale la scrivente richiama colla più calda istanza l'attenzione di codesta R. Prefettura, qual è la conservazione di quel dipinto, ed esorti la Fabbriceria di quella Chiesa a provvedervi a sue spese o la stessa perché vi provveda e questa Presidenza sarà ben lieta d'intendere un giorno che non sia caduta a vuoto la raccomandazione che ha fatto.

Nonostante il rischio per la caduta del colore che era in più punti sollevato, si era quindi proceduto ugualmente. Prima di essere fotografata, la tela fu ben tesa sul telaio senza il preventivo fissaggio del pigmento sollevato, secondo una procedura più volte seguita in passato come misura cautelativa in casi analoghi. Andrea Stefani era certo persona esperta, ma i rischi dell'operazione non erano del tutto evitabili, come ben dicono gli allarmi che nei decenni precedenti spesso si levavano dalla Commissione di pittura.

La richiesta di Naya e il conseguente esame ravvicinato della tela da parte di Tagliapietra furono comunque lo stimolo per l'avvio di azioni di tutela sul dipinto, che in caso contrario probabilmente non vi sarebbero state; certo non in quel momento.

Nella sua comunicazione alla presidenza accademica del 16 dicembre 1869 (doc. B.64), Tagliapietra affermava che il dipinto fotografato da Naya era «uno dei più bei dipinti del Tiepolo, oggi specialmente in opinione particolare presso gli stranieri, e sempre importante per la storia dell'arte veneta», segnalando un interesse verso il pittore che troverà piena affermazione solo qualche decennio dopo, in particolare in occasione delle celebrazioni, nel 1896, del secondo centenario della nascita dell'artista. Alla fine degli anni '60 tuttavia, tale interesse era ancora labile. Inutilmente si cercherebbero nelle guide dell'epoca accenni a quell'opera. Nei percorsi di visita suggeriti, o nelle relazioni di viaggio, la chiesa di sant'Alvise è frequentemente dimenticata, pur trovandosi essa molto vicina all'altra grande chiesa della Madonna dell'Orto, molto ben presente invece, con le opere di Tintoretto.

Non ne fa menzione Théophile Gautier nel suo testo *Italia* (1852)¹²¹. Non ne parla Émile Bourquelot in *Souvenirs de voyage d'un Provençois dans le nord de l'Italie* (1859)¹²². Nemmeno in *Excursion en Italie* di Adolphe Lance (1859)¹²³, che pure dedica varie pagine alla visita a Venezia, se ne trova cenno.

Nel suo *Voyage en Italie*, H. Taine afferma

«Avec Palma le jeune et Padovino [sic], la grande peinture tombe; les contours s'amollissent et deviennent ronds; le souffle et le sentiment diminuent, la froideur et la convention vont régner; on ne sait plus faire des corps énergiques et simples; le dernier des décorateurs de plafonds, Tiepolo, est un maniériste qui dans ses tableaux religieux cherche le mélodrame, et dans ses tableaux allégoriques le mouvement et l'effet, qui, de parti-pris bouleverse ses colonnes, renverse ses pyramides, déchire ses nuages, éparpille ses personnages, de manière à donner à ses scènes l'aspect d'un volcan en éruption. Avec lui, avec Canaletti [sic], Guardi, Longhi, commence une autre peinture, celle de paysage et de genre. L'imagination baisse; on copie les petites scènes de la vie réelle et les beaux aspects

¹²¹ T. Gautier, *Italia*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852.

¹²² É. Bourquelot, *Souvenirs de voyage d'un Provençois dans le nord de l'Italie, année 1856-1858*, Provens, Imprimerie et Librairie de Lebeau, 1859, parte IIa, pp. 38-76.

¹²³ A. Lance, *Excursion en Italie*, Paris, À la librairie d'architecture, 1859.

des édifices environnants; on imite les dominos, le jolis minois, les gestes coquets et provoquants des dames contemporaines»¹²⁴.

In ambito anglofono non ne parla il noto, e più volte riedito, *Handbook for Travellers in Northern Italy* del Murray, del 1866, pur accennando a qualche altra opera di Tiepolo presente in altre città; e nemmeno ne accenna l'edizione del 1877¹²⁵. Solo parecchio tempo dopo la chiesa e il dipinto vengono citati nella guida di Venezia predisposta da Augustus J.C. Hare, anch'essa riedita più volte, che nell'edizione del 1888, relativamente a quel sito ricorda che:

It contains several good pictures, including some Saints by *Palma Vecchio*, and some small paintings representing scenes in the Old Testament, attributed to *Carpaccio* and probably early works of the master; an Annunciation (over the pulpit) and Last Supper by Bonifazio, and the Scourging of Christ, a good work of Tiepolo¹²⁶.

Di fronte alle opere del pittore a Palazzo Labia, lo stesso Hare si limitava a citarle, ricordando piuttosto l'ostentazione che in quel palazzo si dispiegava nel secolo precedente:

It contains a magnificent dining-room painted by Tiepolo - a glorious specimen of an old palace-chamber. The name of this palace is said to be a punt on the riches of its owners. They used to entertain their guests at banquets on gold plate, which they afterwards threw into the canal, though when all was quiet at night the heir of the house dived and recovered all the gold plate which for ostentation had been thrown away¹²⁷.

Il pensiero di John Ruskin pesò a lungo sulla possibilità di guardare al pittore con occhi più liberi, o semplicemente di poterlo guardare, e quindi di considerare il valore della sua opera. Nel suo *The Stones of Venice*, a lungo riferimento fondamentale per tutte le persone di cultura che si recavano a Venezia, egli non parlò di Tiepolo e vi accennò, in termini negativi, solo nel più tardo *St. Mark's Rest* (1883) soffermandosi anche sui dipinti di Sant'Alvise.

these two pictures of his [Tiepolo] are exactly like what a first-rate Parisian Academy student would do, setting himself to conceive the sentiment of Christ's flagellation, after having read unlimited quantities of George Sand and Dumas. It is well that they chance to be here: look thoroughly at them and their dramatic chiaroscuro for a little time, observing that no face is without some expression of crime or pain, and that everything is always put dark against light or light against dark¹²⁸.

Ignora il luogo anche la Guida pubblicata da Pietro Selvatico e Vincenzo Lazari nel 1852¹²⁹, che ricorda la chiesa solo per una tela degli "eredi di Paolo", per una tavola di Jacobello del Fiore (mal restaurata) e per un «trapunto in seta del sec. XV» dove è raffigurata «La passione e la resurrezione di Cristo». Del nostro dipinto nemmeno una parola; come succede anche nella Guida pubblicata da Artaria nel 1857, anche se in questo caso l'ampiezza della trattazione obbligava ad una stretta

¹²⁴ H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris, Librairie de L. Hachette et C^{ie}, 1866, tome II, pp. 383-384. L'autore dedica due interi capitoli a Venezia, alla sua cultura e vita, e alla sua arte. Rosella Mamoli Zorzi, in un suo saggio del 1998 sulla fortuna critica di Giovanni Battista Tiepolo in ambito anglofono, rileva una certa varietà di opinioni in ambito francese e tedesco, a differenza di quanto accadeva per quello inglese e americano, molto rigidamente fermi sulla condanna dell'opera del pittore. Cfr. R. Mamoli Zorzi, *Tiepolo e gli scrittori angloamericani nell'Ottocento*, in L. Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi - 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1998, p. 337-346, in particolare p. 337.

¹²⁵ *Handbook for Travellers in Northern Italy*...cit. Per Venezia si veda: edizione 1866 (10a), pp. 358-413; edizione 1877 (14a), pp. 340-400. Dice la Mamoli Zorzi: «nella popolare guida del Murray, nell'edizione del 1860, sono sì menzionati gli affreschi della villa Valmarana ai Nani, ma non vengono nemmeno nominati quelli di Palazzo Labia («molto malandato»). Lo stesso silenzio grava sui Tiepolo della Fava, degli Scalzi, dei Gesuati, della Scuola dei Carmini, per fare alcuni esempi». Cfr. R. Mamoli Zorzi, *Tiepolo e gli scrittori ...*, cit., p. 337.

¹²⁶ A.J.C. Hare, *Venice*, cit., pp. 150. Sui dipinti allora attribuiti a Carpaccio v. *infra*.

¹²⁷ *Ibid*, p. 88.

¹²⁸ J. Ruskin, *St. Mark's Rest*, ed. consultata New York, The Mershon Company, s.d. [1889 ?]. I due dipinti a cui si riferisce Ruskin sono naturalmente la *Salita al Calvario* e quello ottenuto dall'unione delle due altre tele del trittico.

¹²⁹ P. Selvatico, V. Lazari, *Guida artistica e storica di Venezia*..., cit., p. 158.

selezione, che si concentrava solo sulle emergenze delle varie città¹³⁰. Un cenno, con la sola indicazione dell'esistenza del dipinto, in analogia con le altre opere presenti nella chiesa, si trova in quella pubblicata da Francesco Zanotto nel 1856¹³¹ che però, pur nella laconicità della citazione, appone al dipinto l'asterisco con cui sono segnalate le opere più significative.

L'edificio, e l'opera che ci interessa, vengono ricordati con una certa attenzione solo nella guida di Venezia pubblicata in occasione del IX congresso degli scienziati nel 1847, che per le caratteristiche della circostanza in cui fu promossa, intendeva dare una descrizione il più possibile completa della città. Vi si legge:

Ricorderemo da ultimo tre late tele di Giambattista Tiepolo con la Flagellazione e la Incoronazione di spine di Gesù (ridotte a un sol quadro con barbaro modo e consiglio), e con Cristo stesso che porta la Croce al Calvario; quest'ultima veramente lodatissima per nobile pensiero, per toccante espressione e per effetto pittorico; degna da venire adesso restaurata per pubblica cura [...] ¹³².

E trent'anni dopo, la *Guida Fedele del forestiero* pubblicata dal Brizeghel nel 1877, passando in rassegna puntuale gli oggetti degni di nota per il visitatore dice:

Nel coro vi sono due grandi quadri laterali. Quello a sinistra di chi guarda, con Cristo preso nell'Orto, è di Angelo Trevisan, e quello a destra, opera veramente meravigliosa, figura Cristo che avviato al Calvario di G.B. Tiepolo, nel quale imitò con rara maniera il fare di Paolo¹³³.

A dar credito alle pubblicazioni ricordate, sembrerebbe in sostanza che l'interesse per Tiepolo fosse allora più vivo a Venezia e nei veneziani che nei tanti visitatori stranieri che frequentavano la città, ed erano gli acquirenti più assidui delle fotografie che vi venivano prodotte.

Come spiegare allora l'affermazione di Tagliapietra e l'interesse dello stesso Naya per quel dipinto: per nulla teorico né ideale, ma concretamente espresso in termini di costi e lavoro ?

Che i nomi più universalmente noti della pittura veneziana, quasi dei luoghi comuni legati alla città, fossero pochi grandi - Giovanni Bellini, Tiziano, Veronese, Tintoretto - è noto. Ed è noto anche che la riscoperta del Tiepolo avvenne gradualmente, maturando sulla scia del ruolo che gli venne inizialmente attribuito di grande imitatore della tradizione pittorica di Paolo Veronese, per poi trovare, verso fine secolo, autonoma espressione.

Cercando in patria i barlumi di tale interesse verso il pittore dopo il lungo sonno neoclassico, ci si ritrova nuovamente all'Accademia di Belle Arti, con le lezioni tenute da Selvatico ai suoi allievi. Lo stesso Selvatico, che evidentemente non considerava quella tela degna di essere segnalata ai visitatori della città, ne parlava però ai suoi studenti, ma con i toni in cui un padre metterebbe in guardia il figlio dal fascino pericoloso di una bella donna, avvenente e tentatrice:

Più grande compositore apparisce [il Tiepolo] nei vasti dipinti che ne ha la nostra chiesa di s. Alvise. In uno è rappresentato Cristo che cade sotto la croce; tela insigne ove la composizione rivela una fecondità di pensiero concesso a pochi, e il colore e il chiaroscuro, una scienza rara nel contrasto de' toni e nella loro prospettiva. Le altre due, ora strambamente unite in una sola, che offrono, l'una la Flagellazione del Signore, l'altra la Coronazione di spine, contengono entrambe magisteri preziosi nei mezzi toni e nella dolcezza delle ombre, e toccante espressione delle teste¹³⁴.

Ma si affrettava ad aggiungere:

Nè perchè io mi professi ammiratore del Tiepolo, è da inferirne che io ve ne consigli, o Giovani, lo studio, come ho fatto pei trecentisti. Al contrario. I trecentisti possono guidarvi a vedere il vero nella sua corretta semplicità; possono insegnarvi quanto convenga fare per

¹³⁰ *Guida storico-statistica monumentale dell'Italia e delle isole di Sicilia, Malta, Sardegna e Corsica*, Milano, presso Ferdinando Artaria e figlio editori, 1857 (11a). Per Venezia cfr. pp. 168-190.

¹³¹ F. Zanotto, *Nuovissima Guida di Venezia...*, cit., p. 331.

¹³² *Venezia e le sue lagune*, cit., vol. II, pp. 151-152.

¹³³ *Guida Fedele del forestiero...*, cit., p. 159.

¹³⁴ P. 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, 1856, vol. II., p. 574.

rendere il disegno parco di linee, severo, sicuro, grandioso; Tiepolo invece vi condurrebbe all'ammannerato, al capriccioso, al fantastico. Finché egli lavora coll'agile sua mano, coll'inesauribile sua immaginativa, si mostra un acrobata di meravigliosa agilità che scorre, sorridendo, una corda tesa a smisurata altezza, e nasconde il pericolo dietro a' lenocinii di una grazia sapiente. [...] I grandi ingegni, che anche uscendo dalla carreggiata, o sanno trovar la strada per ritornarvi od aprirsene una per giungere alla meta, bisogna lasciarli camminar da soli, altrimenti, o si smarrisce la via, o si lasciano le falde dell'abito nello spinajo¹³⁵.

Il 10 agosto 1856 il pittore era stato oggetto del discorso pronunciato da Antonio Berti in occasione della solenne cerimonia annuale di distribuzione dei premi agli allievi¹³⁶, nel quale l'oratore rievocava le grandezze dell'uomo e del pittore «l'ultimo de' Veneti che si facesse gran nome in Europa»¹³⁷. Scadeva proprio quell'anno il centenario della nomina di Giovanni Battista Tiepolo a presidente della ancor giovane settecentesca Accademia di Belle Arti, dopo le preoccupazioni per la sua sopravvivenza succedute alla morte di Piazzetta, nell'aprile del 1754, che della neonata Accademia era stato il primo presidente e concreto sostenitore¹³⁸.

Quale legame individuare allora tra la richiesta di Naya e le tendenze del gusto, o storico-artistiche, vive in quegli anni? Pare improbabile che la decisione del fotografo di riprodurre quel dipinto sia direttamente legata, a più di dieci anni di distanza, al (parziale) recupero della figura del pittore che l'Accademia aveva avviato, anche se il fotografo si era certo interessato alla sua opera, come appare evidente nello sfogliare i cataloghi pubblicati in quegli anni. Tuttavia, il nome di Tiepolo è assente in quello del 1864, incentrato molto nettamente su opere di epoca rinascimentale, quattro e cinquecentesche, con qualche eccezione seicentesca legata ai bolognesi, a Rubens e ad alcune opere di autori moderni come Hayez o Ary Scheffer¹³⁹, comunque relativo a riproduzioni da traduzioni grafiche e non dagli originali. Nel 1870 i titoli relativi al pittore raggiungono 12 soggetti, che comprendono opere presenti all'Accademia, a Palazzo Labia, e nelle chiese della Pietà, degli Scalzi, dei Gesuati, oltre al dipinto di Sant'Alvise. Nel 1872 essi si arricchiscono di due particolari dei dipinti di Palazzo Labia; nel 1875 i soggetti disponibili si accrescono ulteriormente con le opere presenti a Palazzo Rezzonico, al Museo e a Palazzo Canossa a Verona, e raggiungono i 21 soggetti. Soprattutto gli affreschi a Palazzo Rezzonico vedono l'aumento significativo di dettagli (*L'Apollo tirato dai cavalli* ne conta ben 7). Ciò dimostra il veloce accrescimento di interesse per questo autore, i cui riflessi in ambito fotografico sono chiaramente dimostrati dall'andamento del catalogo di Carlo Naya, che negli anni successivi accolse anche le opere di Gian Domenico Tiepolo.

In una monografia del 1986 sul pittore, Michael Levey si sofferma a lungo sul dipinto di Sant'Alvise:

È soprattutto verso la fine degli anni trenta che Tiepolo sembra mostrarsi desideroso di esibire una maggiore varietà di caratteri nella sua opera religiosa. Egli colse l'atmosfera dell'estasi tranquilla nella sontuosa pala d'altare di San Filippo Neri di fronte alla visione della Vergine e del bambino accompagnati dagli angeli. Un soggetto più violento, il Martirio di San Sebastiano, venne da lui interpretato con un senso del dramma molto più forte. E nel *Trittico della passione* per una chiesa sconosciuta dedicata a Sant'Alvise a Venezia, egli progettò un tremendo assalto emotivo allo spettatore, trattando soggetti che molti artisti famosi prima di lui avevano affrontato¹⁴⁰.

E poco oltre continua:

A sant'Alvise la *Salita al Calvario* rimaneva il dipinto più apertamente drammatico. Questo offrì a Tiepolo l'opportunità di comporre un intero corteo intorno al Cristo isolato e sfinite, e

¹³⁵ Ibid., pp. 575-576.

¹³⁶ *Elogio di Gio. Battista Tiepolo letto il dì 10 agosto 1856 nell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia dal dott. Antonio Berti*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di belle Arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 10 agosto 1856*, Venezia, nel Priv. stabilimento nazionale di Giuseppe Antonelli, pp. 3-27.

¹³⁷ Ibid., p. 24. Il testo citato è riferito da Antonio Berti, a Luigi Lanzi.

¹³⁸ Cfr. E. Bassi, *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti, 1950, pp. 8-9.

¹³⁹ Cfr. Catalogo Naya 1864, pp. 1-9.

¹⁴⁰ M. Levey, *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988, p. 88; tit. orig. *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*, New Haven - London, Yale University Press, 1986.

resta da chiedersi oggi se il risultato sia più commovente che emozionante. Il mondo romano-orientale che Tiepolo immaginò senza fatica, e che costituisce un elaborato riflesso di un fatto storico, è sontuoso, esotico ed eccitante. Trombe e stendardi, cavalli impennati e luccicanti corpi muscolosi, concorrono tutti all'effetto cromatico e quasi rumoroso, un crescendo che dal punto di vista compositivo s'inarca verso la collina, il Calvario reso simile ad una scogliera, che già porta le croci dei ladroni ed è affollato di figure animate e gesticolanti. [...] Cristo, passivo e prostrato, vestito di rosso, risulta ricco di fascino e toccante, in senso melodrammatico, nella sua infinita spossatezza. La croce è incredibilmente lunga, opprimente e tuttavia curiosamente priva di un peso reale, un po' troppo scenografica. La prostrazione e il gesto che si legano al doloroso crollo rievocano il palcoscenico; c'è un'aperta ricerca di compassione, pericolosamente vicina al retorico¹⁴¹.

Quanto all'artista, lo stesso Levey ricorda anche che:

Quando la notizia della sua morte a Madrid raggiunse Venezia, un diarista locale la annotò con frasi pressoché elegiache, menzionando l'«amara perdita», ricordando il posto che Tiepolo aveva occupato, consapevole forse del fatto che con la sua scomparsa si era conclusa un'epoca artistica: «il più famoso pittore veneziano, davvero il più celebre... famoso in Europa e il più altamente elogiato nella sua terra natale» [...] egli giunse ad essere il simbolo di quella rigida Venezia *ancien-régime* che il resto d'Europa già vedeva come antiquata e probabilmente condannata. In una visione retrospettiva potrebbe sembrare soggettivamente che vi sia qualcosa di febbrile ed estremo nella sua arte, come se i suoi veri splendori fossero quelli del tramonto; e come se, nel riflettere la Venezia del XVIII secolo, preannunciasse il declino della Repubblica, che sarebbe spirata entro venticinque anni dalla morte dell'artista¹⁴²

Nel 1867 era stata ripubblicata da Grimaldo la *Pinacoteca Veneta* di Francesco Zanotto, opera in due volumi uscita per la prima volta nel 1858-1860¹⁴³ nella quale l'autore raccoglieva le incisioni a contorno di cento dipinti presenti nelle chiese di Venezia, corredate da un commento storico-critico. Il primo volume presentava anche un'incisione del nostro dipinto, che Zanotto evidentemente riteneva tra quelli degni di essere ricordati.

Dopo aver trattato della decadenza della pittura, Zanotto si soffermava a descrivere la tela, ricordando anche quanto Francesco Algarotti aveva affermato, essere cioè il Tiepolo il più gran pittore che abbia avuto Venezia nel XVIII secolo, l'emulo di Paolo Veronese. Zanotto parlava di "tela insigne" nella quale il pittore raffigurò «con non più veduta maestria, il doloroso viaggio del salvatore sul Golgota, per avviarsi a soffrire, in cima al medesimo, confitto su duro legno, ignominiosa morte, a salute dell'intero universo»¹⁴⁴: descrizione anch'essa drammatica e scenografica, come il dipinto, e molto teatrale¹⁴⁵.

¹⁴¹ Ibid., p. 90.

¹⁴² Ibid., pp. 1 e 2.

¹⁴³ Cfr. *Cristo che si avvia al calvario quadro di Giambattista Tiepolo nella chiesa succursale di San Lodovico vescovo, vulgo S. Alvise*, in *Pinacoteca veneta, Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, Stabilimento nazionale di G. Grimaldo edit. 1858-1860, ed. consultata 1867, vol. I, n.p.

¹⁴⁴ Ibid., n.p.

¹⁴⁵ Lo stesso Zanotto, molti anni prima, nella *Storia della pittura veneziana*, pur non citando la tela di Sant'Alvise, ricordava Tiepolo con parole di encomio: «Giovanni Battista Tiepolo alzò gran nome di sé per l'Europa, e fu spesso lodato dall'Algarotti, ed onorato dall'abate Bettinelli di un poetico elogio. Celebre in Italia, non lo fu meno in Germania e Spagna, ove morì pittore della regia corte. Appresa l'arte dal Lazzarini, imitò poi il Piazzetta, ma ilarizzandolo, per così dire, e avvivandolo, infin che dandosi interamente allo studio di Paolo, poté imitare quel gran maestro nelle pieghe de' panni e nel colorire. Molto anche guardò nelle stampe di Alberto Durero, miniera dei copiosi compositori. Nè lasciò in verun tempo lo studio del naturale, non solo nell'osservare gli accidenti delle ombre e della luce, ma sì ancora il contrapposto de' colori il più adatto a far colpo. In questa parte riuscì ammirabile, specialmente ne' lavori a fresco, pe' quali parve nato. Diede ad essi un effetto, una vaghezza, un Sole forse senza esempio. Il grandioso soffitto a Santa Maria in Nazaret, quello a Santa Maria del Rosario, e la gran sala nel palazzo Labia, in patria, sono opere degne di mandare alla eternità il nome di lui. Ne' dipinti ad olio è ancor più studiato, e senza citare il Martirio di Sant'Agata nella Basilica del Santo a Padova lodato dall'Algarotti e dal Rossetti, vorremo che l'intelligente guardi ed ammiri la tavoletta in Santi Apostoli, sprimente la comunione di santa Lucia, nella quale è gaiezza di tinte, e armonia, ed espressione palesano nel

La fama del grande artista, al di là degli orientamenti critici che si opponevano alla sua arte, non era quindi mai morta nella città che lo aveva visto grande interprete degli ultimi splendori della Serenissima. Il mondo «enfatico e magniloquente, spettacolare per il sontuoso dispiegarsi dei temi religiosi, storici e allegorici e per il senso di vertiginosa vastità di spazi»¹⁴⁶ era ancora vivo nell'animo di molti veneziani e collaborava alla costruzione del mito della città ora prostrata, ma un tempo regina. Il pieno recupero del nostro artista si manifestò pienamente nelle celebrazioni del 1896¹⁴⁷, in occasione delle quali anche lo studio Naya, come altri fotografi in città, fu impegnato in una sistematica campagna fotografica sulle opere del pittore, stavolta eseguita con il nuovo procedimento ortocromatico.

L'intreccio e i rimandi culturali tra fonti colte e divulgative, tra gusto popolar-borghese più o meno raffinato e aggiornato, locale e straniero, tra sistemi di comunicazione culturale della città, appare complesso e allo stesso tempo ricco di stimoli e suggestioni. Potrebbero essere queste le chiavi di lettura che ci conducono nel cuore della scelta di Naya: il mito umbratile di una Venezia ormai decaduta di cui si cercavano gli esempi luminosi, tanto più se sostenuti dalla teatralità e da un forte gusto del melodramma: elementi questi che sfuggono alla bibliografia delle guide per turisti dell'epoca, ma che erano probabilmente percepibili nella pratica quotidiana del consumo di immagini, più di quanto non lo siano oggi all'analisi dei documenti.

CASO 4.

Dopo Sant'Alvise, un'ulteriore richiesta di spostamento di dipinti da parte di Naya è documentata nel marzo del 1870, questa volta per due opere all'Accademia di Belle Arti, da fotografare a seguito di specifiche commissioni, e che riguardavano *Le prophete Daniel qui explique le rêve au roi Nabuchodonosor*, di Jacopo De Andrea e *l'Orfeo ed Euridice*¹⁴⁸ del Padovanino.

La decisione che allora fu presa non è documentata, ma essa fu certo positiva, come appare dai cataloghi pubblicati successivamente, e dal momento che il prefetto allora in carica, Luigi Torelli, non mancava di caldeggiare la diffusione della conoscenza delle opere d'arte cittadine, anche attraverso la fotografia, e di sostenere l'attività dei fotografi: almeno quella di Carlo Naya.

Mi soffermo su questa vicenda perché fornisce un buon esempio della complessa situazione che presenta il riscontro dei materiali oggi pervenutici con i cataloghi pubblicati dallo studio Naya, ma soprattutto perché fornisce l'occasione di verificare le modificazioni nel tempo del gusto dei fruitori e di seguire da vicino una delle tracce interpretative dell'ampio mondo riproduttivo delle opere d'arte, in un momento importante della loro evoluzione.

È noto che le fotografie realizzate su commissione potevano spesso essere accolte in catalogo dai fotografi. Il catalogo pubblicato da Naya nel 1870 non segnalò le due opere fotografate in quell'occasione per la probabile concomitanza tra le riprese e la stampa della pubblicazione; vi apparivano però tre altri dipinti del Padovanino, evidentemente fotografati in precedenza, due di essi relativi ad opere presenti nelle Gallerie dell'Accademia, il *St. Diacono che recupera la vista* (n. 591)

Tiepolo un degno seguace ed imitatore del gran Veronese, e noi vedemmo grandi professori pendere immoti da questo giojello». Cfr. F. Zanotto, *Storia della pittura veneziana*, Venezia, dalla Tip. di Giuseppe Antonelli, 1837, pp. 375-376.

¹⁴⁶ Cfr. Lilli Ghio, *Gli sviluppi dell'arte barocca: l'esperienza rococò*, in C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Milano, Electa - Bruno Mondadori, 1986, vol. 3, unità 18, pp. 400-402.

¹⁴⁷ Cfr. quanto afferma Adriano Mariuz: «In quegli anni, nel tardo Ottocento, allorché le eroine di Proust sfoggiavano abiti rosa Tiepolo, l'artista veneziano era tornato di moda. Per quasi un secolo era rimasto nell'ombra, o lo si era giudicato - anche a tener conto di qualche eccezione - con diffidenza: troppo 'artificioso', sia per il gusto neoclassico, sia per quello romantico; addirittura un genio malsano e bizzarro [...] La Belle Epoque 'riscopri' Tiepolo, se lo annetteva, vedendo in lui soprattutto un brillante decoratore e il creatore di un tipo di bellezza perfusa di sensualità, le cui concezioni «hanno quel languore che segue le grandi voluttà e che i delicati epicurei preferiscono al piacere». Cfr. *Giambattista Tiepolo: "Il vero mago della pittura"*, in *Giambattista Tiepolo 1696-1996*, catalogo della mostra (Venezia, Museo del Settecento Veneziano - Ca' Rezzonico; New York, The Metropolitan Museum of Art), Milano, Skira, 1996, ora anche in G. Pavanello (a cura di), *Tiepolo*, Verona, Cierre Edizioni, 2008, pp. 349-365; le citazioni sono a pp. 349 e 350 di questa seconda pubblicazione.

¹⁴⁸ Il dipinto di Jacopo De Andrea, *Il profeta Daniele che spiega il sogno fatto dal re Nabucodonosor* (cm 320x237), era esposto nella sala dei moderni, al n. 608, e costituiva uno dei saggi dell'alunnato a Roma del pittore, ex allievo dell'Accademia. Il dipinto di Padovanino *Orfeo ed Euridice* (164x119), faceva invece parte della Pinacoteca Contarini, ed era esposto nella sala V, con il n. 87.

e *La Vergine in gloria* (n. 595)¹⁴⁹, e l'altro, la *Madonna e Bambino*, nella Chiesa della Salute (n. 931).

Nel successivo catalogo del 1872, la situazione si diversificò, perché, mentre vi venne elencato il dipinto di De Andrea, non altrettanto avvenne per quello del Padovanino, del quale peraltro venne aggiunta un'opera, il *Ritorno di Giacomo Emo* (n. 281), riprodotta da un'incisione di traduzione. E un'opera ulteriore del pittore si trova anche nel catalogo del 1875, *La Géometrie et l'Astronomie* (n. 807), uno dei tondi che ornano le sale monumentali dell'attuale Biblioteca Marciana, allora Palazzo Reale.

La situazione rimase stabile per parecchi anni, almeno fino al catalogo del 1893. Dopo di allora qualcosa cambiò, perché il dipinto di Padovanino della Chiesa della Salute venne espunto dal catalogo successivo (1900), e quel negativo fu sostituito con un'opera di Paolo Veronese a S. Giacomo dell'Orio¹⁵⁰, perdita bilanciata però dall'inclusione di due nuovi soggetti dell'Accademia di Belle Arti, *Le Nozze di Cana* (n. 227), con due dettagli (nn. 228 e 229), dipinto che Sandra Moschini Marconi segnalava come uno dei più noti del pittore, ampiamente apprezzato da lunghissimo tempo¹⁵¹, e la *Parabola delle Vergini* (n. 296), i cui negativi sono tutt'ora presenti presso l'Archivio Turio Böhm. Nemmeno in quest'ultimo catalogo però, si fece menzione dell'*Orfeo e Euridice*¹⁵².

Nel 1870, le Gallerie dell'Accademia espongono ben 14 dipinti del Padovanino¹⁵³, confermati negli anni successivi per molto tempo. Di essi, solo due furono quindi fotografati da Naya fin dagli inizi; uno, pur fotografato, non trovò mai posto in catalogo, mentre due ulteriori, uno dei quali tra i più noti ed ammirati in assoluto del pittore, vi furono aggiunti solo un trentennio dopo, alla fine del secolo. Pur non tenendo conto delle opere di importanza minore, tale comportamento sollecita alcune domande sia in relazione all'inclusione tardiva in catalogo delle *Nozze di Cana*¹⁵⁴ che

¹⁴⁹ Cfr. Catalogo Naya 1870, p. 22. I dipinti nn. 591 e 595, riconosciuti come costituenti un'unica opera, sono stati ora ricomposti. Cfr. S. Moschini Marconi 1970, p. 67. La loro ideale unità era già segnalata nelle guide ottocentesche delle Gallerie che, accanto alla citazione del primo dei due, il n. 591, affermavano: «N.B. Forma parte della suaccennata composizione anche l'altro dipinto descritto al successivo N. 595». Cfr. ad es. *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1868, p. 48 e altre edizioni. Va notato che, in questo caso (e in qualche altro che si è potuto riscontrare), il numero del negativo di Naya corrisponde esattamente al numero che l'opera originale aveva nell'esposizione.

¹⁵⁰ Cfr. Catalogo Naya 1900, p. 9, n. 931, Caliarì Paolo detto il Veronese, *San Girolamo, San Lorenzo e San Niccolò*. L'opera è comunemente nota come Pala Malipiero. Un positivo di questo soggetto è conservato presso la Fondazione Zeri (n. 98686) e identificato come *S. Girolamo, S. Lorenzo S. Prospero*.

¹⁵¹ Dice Sandra Moschini Marconi 1970, p. 65: «È questo uno dei dipinti più famosi del Padovanino, assai ammirato dagli antichi scrittori ed apprezzato pure dagli studiosi moderni [...] È stato detto che nel gruppo dei suonatori il Padovanino abbia voluto imitare il Veronese inserendovi i ritratti di alcuni grandi pittori ed anche il suo». Va precisato che alcuni dei dipinti oggi alle Gallerie dell'Accademia, nel XIX secolo non erano disponibili alla visione. In relazione al Varotari, la Moschini Marconi ricorda il caso del dipinto n. 140, *Il miracolo della Vergine* che era stato per lungo tempo «prima conservato nei depositi e poi in una chiesa di paese» ed «era rimasto sconosciuto fino alla revisione dei dipinti attuata per la compilazione del presente catalogo e al conseguente restauro», *Ibid.*, p. 66.

¹⁵² Pur di datazione non precisata, il negativo di quel soggetto è presente nell'Archivio Turio Böhm, ed è citato sia nell'elenco manoscritto che in quello dattiloscritto (n. 112). Il soggetto è invece assente dal gruppo di negativi ceduti in due riprese - nel 1930 e nel 1942 - al Museo Correr.

¹⁵³ La guida delle Gallerie del 1868, rimasta invariata per parecchi anni, segnala i seguenti: n. 47. *Le nozze di Cana*; n. 48. *La Vergine col bambino, e nel piano i santi Francesco d'Assisi, Antonio abate e Giovanni Battista*; n. 79. *La moglie di Dario*; n. 85. *La Vanità*; n. 87. *Orfeo ed Euridice* (pinacoteca Contarini); n. 119. *Allegoria* (pinacoteca Contarini); n. 121. *Allegoria*; n. 129. *Un putto* (pinacoteca Contarini); n. 134. *Ratto di Proserpina*; n. 139. *Giuditta*; n. 158. *La madre ebrea all'assedio di Gerusalemme*; n. 481. *La discesa dello Spirito santo*; n. 591. *Santo Diacono che ricupera la vista per intercessione della Beata Vergine*; n. 595. *La Vergine in gloria*. Rispetto al *Ratto di Proserpina*, Sandra Moschini Marconi ricorda l'ascendenza tizianesca dell'opera. Quanto invece all'*Orfeo ed Euridice*, afferma: «Il presente dipinto, generalmente considerato mediocre, è invece opera singolare del Padovanino, dalle raffinate tonalità fredde, con eleganze di ritmo quasi manieristiche». Cfr. S. Moschini Marconi 1970, p. 70.

¹⁵⁴ Il dipinto era stato inciso da Comirato per il volume di Francesco Zanotto, *Pinacoteca della Imp. Reg. Accademia Veneta delle Belle Arti illustrata da Francesco Zanotto*, Venezia, dalla Tipografia di Giuseppe Antonelli, tomo 2°, 1834, tav. 95.

all'esclusione dell'*Orfeo ed Euridice*, e segnala un collegamento piuttosto che con la fortuna critica del pittore, con il gradimento di singole sue opere, presso il pubblico.

Se si accostano tra loro, e si osservano tre di quelle fotografie - le due riprodotte prima del 1870, e cioè il *S. Diacono che recupera la vista* e *La Vergine in gloria*, accanto all'*Orfeo ed Euridice* - si ha l'impressione che esse si collochino su due piani diversi del sentire: le prime due sul piano della devozione e della religiosità, la terza sul piano di una sensualità palese che emana dal corpo femminile sul quale cade il centro dell'attenzione visiva.

Che tale impressione - immediatamente percepibile - possa essere all'origine del diverso trattamento riservato ai dipinti del Padovanino, non è al momento sostenuto da alcuna prova, ma l'ipotesi potrebbe ben collocarsi sullo sfondo del puritanesimo di cui la cultura vittoriana era allora impregnata, e a cui tanta parte della produzione fotografica veneziana faceva appello.

Resta da aggiungere che altri fotografi come Giovanni Battista Brusa e Paolo Salviati, e poi i Fratelli Alinari e Domenico Anderson, fotografarono ulteriori dipinti del Padovanino che, almeno fino allo scadere del secolo, lo studio Naya non considerò, come ad esempio la *Madonna e Santi* fotografata da Brusa, o la già ricordata *Dama veneziana* di Salviati, quest'ultima opera non certo tra le più note del pittore; o ancora il *Ratto di Proserpina*, fotografato sia dagli Alinari che da Anderson¹⁵⁵ ma assente, almeno fino al 1895 ca., dal catalogo dello studio Naya.

Su un piano diverso si situa invece la questione dei dipinti di Jacopo De Andrea.

Nel catalogo del 1872, e nei seguenti, fino a quello del 1893, la fotografia de *Le prophete Daniel qui explique le rêve au roi Nabuchodonosor* è sempre presente, al n. 608. Ad essa, si accompagnavano inizialmente due altri soggetti dello stesso autore, in collezione veneziana non precisata, probabilmente presso lo stesso pittore: il *Faust e Marguerite* (n. 964) e *Le Doge Leonard Loredano envoyant ses fils à la défense de Padoue* (n. 965). Poi, nel 1889 e nel 1893, la fotografia n. 965 venne tralasciata¹⁵⁶; quindi il nome di De Andrea scomparve del tutto dal catalogo del 1895 ca. Esso non risulta citato nemmeno nell'elenco manoscritto dei negativi, e quei numeri sono ora sostituiti da altri soggetti¹⁵⁷: l'epoca della pittura di storia aveva ormai lasciato il passo alla nuova pittura "d'impressione" veneziana, alla pittura di genere; e i molti dipinti esposti alle Esposizioni Internazionali d'arte sostituirono in modo netto e veloce quanto ancora rimaneva di legato al clima prettamente romantico ottocentesco.

CASO 5.

La successiva richiesta di Carlo Naya per ottenere l'autorizzazione alla movimentazione di un dipinto (docc. B.70 e B.71), il trittico di Giovanni Bellini, *Madonna e Santi*, esposto nella Sacrestia della Basilica dei Frari, offre l'occasione per soffermarsi su un altro aspetto dell'attività del fotografo nel campo della riproduzione delle opere d'arte, e sull'evoluzione del mercato della fotografia tra Ottocento e Novecento.

Siamo ora nel settembre del 1875, e stavolta la richiesta, contrariamente ai casi precedenti, è diretta all'Accademia di Belle Arti, e non alla Prefettura, secondo l'interpretazione dell'art. IV del regolamento che il nuovo prefetto, Carlo Mayr, aveva applicato¹⁵⁸.

Diversamente dal passato, stavolta Naya si premunì in anticipo del consenso del parroco. Nel 1874, infatti, qualche disposizione regolamentare in materia, di cui non è stato possibile determinare il tenore, fece sì che le autorizzazioni rilasciate dall'Accademia di Belle Arti ai fotografi escludessero il Palazzo Ducale e prevedessero il consenso dei parroci, nel caso delle opere site nelle chiese.

L'autorizzazione venne concessa il giorno stesso della richiesta all' «Illus^{mo} Sig.^r Carlo Naya fotografo distinto di questa città» dal nuovo ispettore delle Gallerie, Guglielmo Botti¹⁵⁹, per il

¹⁵⁵ Cfr. www.tomasofilippi.it, Giovanni Battista Brusa, *Madonna e santi*, inv. TFP_06474_1/1 (scheda 58277) e Paolo Salviati, *Dama veneziana*, inv. TFP_06017_1/1 (scheda 58281). Cfr. anche Fondazione Zeri, Fratelli Alinari (n. 117495) e Domenico Anderson (n. 117504), ambedue riproducenti *Il ratto di Proserpina*.

¹⁵⁶ In realtà pare esservi un dubbio, perché il dipinto n. 965 non viene elencato tra i soggetti disponibili per l'autore, ma nel riepilogo finale, esso continua ad apparirvi.

¹⁵⁷ Nell'elenco manoscritto, i negativi 964 e 965 appaiono così indicati: n. 964: *Ch. di S. Alvise, Bonifacio 2°*, *Ultima cena*; n. 965: *Ch. Scalzi, Ignoto, S. Antonio*. Ambedue i negativi delle opere di De Andrea sono conservati presso la Fondazione Musei Civici Venezia. Cfr. www.archiviodellacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. FN0870 (scheda 68918): *Le Doge Leonard Loredano envoyant ses fils à la défense de Padoue* : *Venise*; e inv. FN0898 (scheda 69949), *Faust et Marguerite*. Sono ambedue alla gelatina, di formato 30x38 ca.

¹⁵⁸ Cfr. al riguardo quanto dice il doc. B.43.

segretario Cecchini, allora assente, indicando Andrea Stefani come falegname di fiducia per quanto necessario.

Da tempo Botti era in rapporti amichevoli con Carlo Naya, certamente da un'epoca precedente al suo intervento di restauro condotto nella Cappella degli Scrovegni, a Padova, che vide ambedue coinvolti, e non è da escludersi che tale rapporto possa risalire ad un'occasione pisana¹⁶⁰.

Fin dal 1864 Naya proponeva, in traduzione grafica, la fotografia del dipinto ai Frari (n. 115) nell'unico formato allora in uso, il 35x27¹⁶¹, e continuò a proporla negli anni seguenti, almeno fino al 1893, arricchendo via via la disponibilità di formati fino a giungere nell'ultimo catalogo a ben cinque: grande (35x27), plaque (24x18), moyen (17x13), cabinet (13,5x10), carte de visite¹⁶².

Troviamo il dipinto originale a partire dal 1880 (n. 1120), con sei dettagli: uno di essi mostra il comparto centrale del trittico con la Vergine e il Bambino (n. 1120a); due altri le partizioni sinistra e destra (nn. 1120f e 1120e), un quarto i due angioletti musicanti ai piedi della Madonna (n. 1120d), e gli ultimi due gli angioletti ripresi singolarmente (nn. 1120b e 110c). La situazione si mantenne invariata per più di un ventennio, e sembra essersi modificata a ridosso del nuovo secolo. Nel catalogo pubblicato nel 1900, e dedicato in modo specifico ai dipinti presenti nelle chiese, ai soggetti sopra indicati se ne aggiunsero infatti altri sei di altrettanti particolari del dipinto, che si differenziano dai precedenti per una diversa inquadratura, e per una più variegata scelta di formati per alcuni di essi. Troviamo infatti che del comparto centrale con la Vergine viene proposta, oltre alla figura intera, anche la mezza figura (nn. 1844 e 1845), analogamente ai santi raffigurati negli scomparti laterali (nn. 1847 e 1848), mentre degli angioletti si aggiungono i dettagli con le sole "teste" (nn. 1213 e 1214).

I formati continuarono ad essere diversificati, a seconda del soggetto, prevedendo anche il «foglio» per l'intero dipinto, per i dettagli della parte centrale, e per i due angioletti insieme, mentre non vi è più cenno del formato *carte de visite*, evidentemente eliminato dal catalogo. In totale, a fine secolo si avevano ben 13 diversi dettagli dedicati a questo dipinto, con un totale di 26 negativi. L'articolazione dell'offerta era poi arricchita ulteriormente con la scelta tra procedimenti all'argento o al carbone, e con la varietà delle intonazioni delle stampe positive disponibili in color «seppia, rosso, verde, bleu, ecc. ecc.»¹⁶³, e anche nella versione colorata, evidenziando con tutto ciò non solo l'interesse del pubblico per questo soggetto, ma anche un'utenza più vivace e articolata, e desiderosa di scegliere varie possibilità, per fruizioni diverse¹⁶⁴.

Come ho già detto, la nuova e più ampia autonomia decisionale che il nuovo Prefetto Carlo Mayr concesse all'Accademia di Belle Arti potrebbe essere motivo della più lunga validità del permesso concesso a Naya nel dicembre del 1875 (docc. B.72 - B.73), di ben 12 mesi, durata di cui come s'è visto, fruirono poco dopo anche Francesco e Angelo Bonaldi.

Contestualmente alla sua richiesta, Naya aveva chiesto di «far staccare dal sito e collocare in luogo più adatto, alcuni dei quadri di non troppo grande dimensione, che sarebbe interessantissimo di

¹⁵⁹ Deceduto nel 1872 Alberto Andrea Tagliapietra, egli fu sostituito nelle sue funzioni di ispettore delle Gallerie dal restauratore pisano.

¹⁶⁰ Sul rapporto di conoscenza tra Guglielmo Botti e Carlo Naya, alcune notizie si trovano nel mio *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova. La prima campagna fotografica tra mercato e conservazione*, in *A.F.T* n. 50 (2009), pp. 18-30, in particolare p. 26. Il tono della corrispondenza intervenuta tra Botti e Naya in quell'occasione lascia supporre un rapporto d'amicizia di lunga data. Inoltre, nel testo di una comunicazione di Botti a Giovanni Battista Cecchini del 20 maggio 1873, relativa alla sua recente nomina ad ispettore delle Gallerie, un post scriptum recita: «A tutto tuo comodo traversando la piazza S. Marco mi farai il piacere di consegnare al negozio Naya fotografo il viglietto qui accluso». Cfr. AABAVE, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1877).

¹⁶¹ Presso la Fondazione Musei Civici è presente un negativo alla gelatina di questo soggetto, successivo quindi al negativo originale. Cfr. www.archiviodellacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. 0116 (scheda 1681).

¹⁶² Cfr. Catalogo Naya 1893, p. 132.

¹⁶³ Cfr. Catalogo Naya 1900, p. 2.

¹⁶⁴ Si vedano al riguardo le dieci stampe positive dedicate al dipinto, presenti presso l'Archivio Filippi: TFP_04585_1/3 (scheda 57046); TFP_04586_1/13 (scheda 57047); TFP_04582_1/1 (scheda 57051); TFP_04578_1/2 (scheda 57054); TFP_04572_1/1 (scheda 57059); TFP_04571_1/2 (scheda 57060); TFP_04568_1/1 (scheda 57062); TFP_04567_1/1 (scheda 57063); TFP_04566_1/1 (scheda 57064); TFP_04565_1/1 (scheda 57065).

riprodurre, ma che lo vieta in oggi la cattiva luce da cui sono rischiarati», ma essa non fu accettata «in via assoluta», bensì subordinata all'esame dei singoli casi specifici «non potendo [la Presidenza] derogare alle prescrizioni di massima ed ai regolamenti per accordar ciò in via assoluta». È in quest'occasione che venne raccomandato al fotografo un particolare riguardo a non ingombrare troppo le sale accademiche in considerazione del nuovo regime di accesso che la legge sulla tassa d'ingresso aveva fissato (cfr. cap. 5).

Sulla base della risposta di Cecchini, nel marzo del 1876 Naya chiese di poter spostare, «in una stanza attigua», tre dipinti allora ritenuti di Giovanni Bellini¹⁶⁵, esposti nella sacrestia della chiesa del Redentore. (docc. B.74 - B.75)

CASO 6.

Come nel caso dei Frari, Naya si premunì del preventivo assenso del padre rettore, e come nel caso dei Frari, l'autorizzazione al trasporto venne concessa alla condizione che se ne occupasse lo Stefani. Botti per parte sua avrebbe con piacere supervisionato le operazioni.

Anche le fotografie di questi dipinti presentano qualche motivo di interesse. Mi soffermo in particolare su uno di essi, la *Madonna con bambino tra san Benedetto e san Francesco d'Assisi* oggi assegnato a Rocco Marconi¹⁶⁶. Questo caso è interessante perché, contrariamente alla diffusa tendenza della proliferazione nel tempo del numero dei dettagli dei dipinti, che si sviluppò gradualmente fino a diventare molto intensa a ridosso della fine del secolo, qui la ripresa di un dettaglio dell'opera precedette quella dell'intero.

A seguito di quell'autorizzazione, infatti, Naya fotografò solo la parte centrale del dipinto, che raffigura la Madonna col Bambino, tralasciando invece le figure dei santi Benedetto e Francesco, ai lati. Nel catalogo del 1880 e nei successivi, fino a quello del 1893, il dipinto appare infatti elencato al n. 904, come *Madone avec l'enfant*¹⁶⁷. Solo successivamente, forse proprio in occasione delle nuove riprese condotte a fine secolo, e rappresentate nel catalogo del 1900, il dipinto fu fotografato interamente, e il vecchio negativo venne rinumerato passando al rango di dettaglio (n. 904A) della fotografia principale.

Come in altri casi esaminati in precedenza - dei due dipinti del Padovanino *S. Diacono che recupera la vista* e *La Vergine in gloria*, e del dettaglio della Vergine nella *Presentazione al tempio* di Tiziano - ciò pare evidenziare una modalità di lettura del dipinto che tendeva a ricondurlo ad un ambito devozionale: isolata dalla composizione, la *Madonna* di Rocco Marconi, ieratica e al tempo maestosa, guadagnava grande fascino, diventava madre severa ma protettrice, sicuro rifugio dell'anima, e facile richiamo per una fruizione poco interessata agli aspetti filologici dell'opera d'arte.

Un comportamento per certi aspetti analogo al precedente è riscontrabile anche nel caso di un altro dei tre dipinti del Redentore, la *Madonna col bambino e angeli*, oggi assegnato ad Alvise Vivarini. In questo caso se fin dall'inizio il quadro fu ripreso integralmente (n. 902), e con tre dettagli (nn. 902a, 902b, 902c), aumentati poi a cinque (nn. 902d e 902f), nel 1900 esso ebbe un ulteriore negativo dell'intero (n. 902 bis) in cui esso è riprodotto come vero "oggetto" artistico, completo della ricca cornice che la inquadra, assente invece nel negativo originario¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Si tratta dei seguenti, oggi diversamente attribuiti: Alvise Vivarini, *Madonna con Bambino e angeli*; Francesco Bissolo *Madonna con bambino tra san Giovanni Evangelista e santa Caterina d'Alessandria*; Rocco Marconi, *Madonna con Bambino tra san Benedetto e san Francesco d'Assisi*.

¹⁶⁶ Prima dell'attuale attribuzione, il dipinto fu assegnato anche a Pasqualino Veneto. Con questo nome esso appare elencato nel Catalogo Naya 1900, p. 17.

¹⁶⁷ Il negativo del primitivo soggetto realizzato da Naya, con l'attribuzione a Giovanni Bellini, è presente presso la Fondazione Musei Civici Venezia. Cfr. www.archiviodelacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. 0164 (scheda 1729).

¹⁶⁸ Dalla sequenza numerica presente nel catalogo del 1900 manca il dettaglio 902e. Non è stato possibile determinare se si tratti di un semplice errore materiale, o se effettivamente un ulteriore dettaglio fosse stato inizialmente realizzato e poi non più proposto. Dei tre inizialmente approntati esiste il negativo alla Fondazione Musei Civici Venezia. Cfr. www.archiviodelacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. 0167 (scheda 1732) con attribuzione al Bellini; inv. 0168 (scheda 1733) e inv. 0169 (scheda 1734) senza indicazione del nome dell'artista. Tutti sono alla gelatina, del formato 30x38 ca. Presso la Fondazione sono presenti anche altri due negativi dell'intero, ambedue contrassegnati con lo stesso numero - 902 - ma diversi tra loro: l'uno, inv. 0170

CASO 7.

Al di là dei pochi casi sopra discussi, in cui è possibile identificare con precisione i dipinti fotografati da Carlo Naya in occasione delle varie autorizzazioni a lui concesse nel corso degli anni, un solo altro documento è emerso, datato all'aprile del 1877, in grado di offrirci indicazioni precise sui contenuti delle campagne fotografiche da lui condotte (doc. B.76 e schema C.6). Si tratta di una comunicazione dell'Accademia di Belle Arti diretta al Ministero dell'Istruzione Pubblica, che accompagnava l'invio di 31 fotografie, in ottemperanza alla norma stabilita dalla circolare del 23 giugno 1876 (doc. A.63), e ne allegava l'elenco.

Quell'elenco cita fotografie di opere in parte mai fotografate in precedenza, che andavano quindi ad accrescere il catalogo del fotografo: alcune sculture innanzitutto, che si trovano infatti elencate a partire dal 1880, e inoltre il *Beato Lorenzo Giustiniani* di Gentile Bellini, il *San Giorgio* di Andrea Mantegna, e uno dei teleri di Carpaccio del ciclo di Sant'Orsola, *Il sogno della santa*, prima non previsto. Ma altre opere erano già state riprodotte: l'*Assunta* di Tiziano, il *Convito in casa di Levi* di Veronese, la *Venere* di Giovanni Contarini, una *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini, la *Vergine col bambino*, *San Giovannino e altri santi*, e tre dei teleri del ciclo di Sant'Orsola, di Carpaccio.

Questo secondo gruppo di riprese, apparentemente non giustificato, può però motivarsi con la realizzazione di negativi di formato diverso rispetto al 35x27 che fino al 1875 risulta essere l'unico disponibile per le riproduzioni dai dipinti originali. Dopo quella data infatti, si nota una significativa diversificazione dei formati che si arricchirono dell'«extragrand» (cm 55x44) e dell'«imperial», quest'ultimo di dimensione variabile a seconda dei soggetti, e oscillante dai cm 80x150 della *Cena in casa di Levi* di Veronese, ai 54x82 della *Gloria di Venezia*, dello stesso autore, a Palazzo Ducale, e via dicendo¹⁶⁹.

I formati maggiori riguardavano naturalmente i soggetti più noti e diffusamente apprezzati, ma - sembrerebbe - anche quelli in cui le dimensioni degli originali e il gran numero di personaggi raffigurati sarebbe stato meglio apprezzato in una fotografia "imperiale" piuttosto che nel tradizionale «grand format». I sei soggetti "imperiali" disponibili nel 1880 riguardano infatti, oltre alla *Gloria di Venezia* del Veronese, a Palazzo Ducale, la *Cena in casa di Levi*, tre dei teleri del ciclo di Sant'Orsola di Carpaccio, e la nota *Processione in Piazza San Marco* di Gentile Bellini. Rispetto a quest'ultimo dipinto, Sandra Moschini Marconi afferma:

Dei tre dipinti eseguiti da Gentile per la Scuola di S. Giovanni Evangelista dovrebb'essere questo il primo in ordine di tempo e ad ogni modo è il più famoso di tutto il ciclo, anche per il suo interesse documentario nei confronti dell'antico aspetto della Piazza, ove non molti anni

(scheda 1735) propone il dipinto senza cornice, l'altro, inv. FN1356 (scheda 91345) lo inquadra con parte delle modanature laterali, escludendo quelle superiore e inferiore.

¹⁶⁹ In relazione all'ipotesi formulata rispetto alle riprese condotte nel 1877, è opportuno ricordare un nucleo di 100 positivi di Carlo Naya - quasi tutti in doppia copia - presenti presso la Biblioteca Marciana di Venezia, li trasmessi nel 1880 dalla Prefettura locale, a seguito della domanda di tutela di legge per le opere dell'ingegno avanzata quell'anno dal fotografo. Il deposito, che potrebbe a prima vista considerarsi un utile riferimento per dare una cronologia alle riprese condotte nel precedente più prossimo periodo, si rivela in realtà fuorviante, dal momento che tutte quelle stampe riguardano dipinti tra i più famosi, già elencati nei cataloghi del 1870 (86) e 1872 (14), e tutte sono nell'unico formato standard allora in uso. Il confronto tra loro delle due copie di uno stesso soggetto ha inoltre evidenziato - costantemente - piccole diversità determinate dalla presenza di ritocchi in uno degli esemplari, che nell'altro sono assenti. Ciò riconduce naturalmente alla nota vicenda giudiziaria che vide Naya parte lesa nella causa intentata, poco prima della morte, contro quattro fotografi veneziani (Paolo Salviati, Carlo Ponti, lo Studio fotografico Antonio Perini, e la ditta Coen, assieme al loro "complice" Tommaso Sargentini), per la violazione della legge sulla protezione delle opere dell'ingegno. Ciò che sembra di poterne dedurre è che la tutela per quelle fotografie sia stata richiesta solo tardivamente, dopo che la violazione era stata scoperta, e in vista di un'eventuale azione legale, che fu infatti avviata nel dicembre del 1881. Diversamente dal 1868, in questo caso l'elenco delle fotografie protette, non è rilevabile dalla Gazzetta Ufficiale, ma i dati dell'intero nucleo sono ora consultabili online nell'OPAC SBN di Venezia: <http://polovea.sebina.it/SebinaOpac/Opac>. Cfr. L. Bizio, *Processo per contraffazione di fotografie*, Venezia, Tipografia C. Naya, 1882. Cfr. inoltre: *Elenco delle dichiarazioni per diritti d'autore sulle opere d'ingegno inscritte nel registro generale del Ministero durante il mese di giugno 1880 per gli effetti delle leggi del 25 giugno 1865, n. 2337, e del 10 agosto 1875, n. 2652, e delle Convenzioni internazionali in vigore*, in *Supplemento al n. 171 della Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, del 17 luglio 1880, iscrizione n. 14840; e *Supplemento al n. 194 della Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, del 13 agosto 1880, iscrizione n. 14893.

dopo l'esecuzione di quel dipinto si compivano vari mutamenti. Sulla Basilica nello sfondo si vedono ancora i mosaici originali e questa è forse la parte più preziosa del quadro dal punto di vista storico anche per la chiarezza con la quale sono raffigurati e per la loro fedeltà attestata dal confronto con l'unico antico mosaico rimasto attualmente sulla facciata»¹⁷⁰.

Il grande "affresco" d'epoca che il dipinto presenta poteva certo essere meglio apprezzato in dimensioni più importanti rispetto a quelle tradizionali¹⁷¹.

Per alcuni anni, la disponibilità di fotografie in formato imperiale rimase costante e si trova infatti confermata nel 1882. Successivamente essa fu arricchita, e ai precedenti soggetti se ne aggiunsero altri otto¹⁷², anch'essi tra i più famosi e generalmente di grandi dimensioni.

Vi era compresa anche una presenza non veneziana, *L'estasi di Santa Cecilia* di Raffaello, della Pinacoteca di Bologna (n. 1000). Di questa fotografia non è stato reperito nessun esemplare che consenta di comparare il modello di riferimento con quello già citato a proposito di Giovanni Battista Brusa. La presenza fin dal 1875 di altri soggetti riferiti alla Pinacoteca di Bologna¹⁷³, l'aggiunta a partire dal 1882 di un dettaglio del dipinto (n. 1000a)¹⁷⁴, tutto ciò fa pensare ad una specifica campagna fotografica condotta sul posto, e al dipinto originale come modello, e non ad una sua copia come nel caso di Brusa.

Al di là delle precedenti brevi considerazioni, non è comunque facile determinare le ragioni e le modalità nella progressione dei formati, qui solo esemplificata, dal momento che esse coinvolgono aspetti plurimi e diversificati, legati ad una domanda difficilmente determinabile e misurabile che fa riferimento ad aspetti del gusto e a comportamenti socio-culturali di un'amplissima massa di fruitori, proveniente da tutto il mondo, ed espressione quindi di diverse culture e diversi modi di vita. In Naya, la diversificazione dimensionale dei negativi prese avvio dal settore della veduta, per estendersi, a partire dalla seconda metà degli anni '70, anche alle opere d'arte, arricchendo gradualmente, anche se non in modo eclatante, le singole dotazioni.

La nota dell'Accademia dell'aprile del 1877 da cui è partito questo discorso, né l'elenco che vi era allegato, danno indicazioni utili a identificare le 11 sculture che vi sono citate. Attraverso il confronto dei cataloghi del 1875 e 1880 se ne può però avere un'idea, e si può verificare che i soggetti delle fotografie sono con tutta probabilità da identificare con i gessi della collezione Farsetti, allora custoditi all'Accademia di Belle Arti. È quindi nell'ambito di Antonio Canova che ci porta il nostro fotografo.

Dello scultore, Naya aveva già fotografato in precedenza il gesso dell'*Ercole e Lica* (n. 258), ugualmente all'Accademia, che appare elencato nel catalogo del 1875, assieme ai due marmi "colossali", l'*Ettore* ed l'*Ajace* (nn. 256 e 257), della collezione di Jacopo Treves dei Bonfili¹⁷⁵. Nel

¹⁷⁰ S. Moschini Marconi 1955, p. 62.

¹⁷¹ Può essere interessante notare che Naya aveva fotografato il dipinto tra i primi, prevedendone tre dettagli regolarmente elencati nel 1870 e nel 1872, che nei cataloghi successivi si riducono a soli due. Per contro, nel 1880 fu disponibile l'intero dell'opera in formato imperiale di cm 85x43.

¹⁷² I nuovi soggetti disponibili in formato imperiale a partire dal catalogo del 1889, sono i seguenti: n. 902. Giovanni Bellini, *Madone avec l'Enfant entre deux Anges* (Église du Redempteur); n. 519. Paolo Caliari, *La Vierge avec l'Enfant, le petit St. Jean et autres Saints* (Académie); n. 554. Vittore Carpaccio, *Le Martyre et les funérailles de S.te Ursule* (Académie); n. 753. Jacopo Tintoretto, *Le Paradis* (Palais Ducal); n. 770. Jacopo Tintoretto, *Arianne et Bacchus* (Palais Ducal); n. 24. Vecelli Tiziano, *L'Assomption de la Vierge* (Académie); n. 487. Tiziano Vecellio, *Présentation de la Vierge au temple* (Académie); n. 1000. Raffaello Sanzio, *S.te Cécile et Saints* (Pinacotèque [sic] Bologne).

¹⁷³ Nel catalogo del 1875 figurano 26 titoli correlati alla Pinacoteca di Bologna, e relativi, oltre che a Raffaello, ai seguenti artisti: Francesco Albani, Francesco Barbieri (Guercino), Giuliano Bugiardini, Ludovico Carracci, Cima da Conegliano, Lorenzo Costa, Innocenzo Francucci da Imola, Francesco e Giacomo Raibolini (Francia), Bartolomeo Ramenghi (Bagnacavallo), Guido Reni, Pietro Vannucci (Perugino), Domenico Zampieri (Domenichino). Tali presenze vengono confermate anche nei cataloghi successivi.

¹⁷⁴ Dopo il 1893 il numero dei dettagli del dipinto crebbe fino a raggiungere il numero di 8. Cfr. elenco manoscritto, nn. da 11052 a 11059.

¹⁷⁵ Nel 1864 le uniche fotografie di opere scultoree presenti in catalogo riguardavano alcuni capitelli di Palazzo Ducale, il gruppo dei tetrarchi e i cavalli della Basilica, il Monumento a Colleoni, e pochi altri. Nel 1875, oltre alle tre opere di Canova citate nel testo, il catalogo comprendeva anche due sculture di autori contemporanei, la

catalogo del 1880, le opere scultoree sono più numerose¹⁷⁶, e prevedevano, tra le altre, due ulteriori inquadrature ciascuna delle due statue colossali (256a, 256b e 257a, 257b), e tredici soggetti definiti come «Statue ancienne», senza precisazione di autore, né di epoca storica o stilistica: soggetti appunto riscontrabili come parte della collezione Farsetti¹⁷⁷.

Ad interpretare alla lettera i documenti, bisognerà allora concludere che due dei gessi elencati nel catalogo del 1880 erano stati fotografati tra il 9 dicembre 1875, data del rinnovo del permesso, e il 23 giugno 1876, data dell'entrata in vigore dell'obbligo di invio al Ministero di una copia delle fotografie. Le rimanenti dovrebbero essere state realizzate tra il giugno e il dicembre di quell'anno, e inviate a Roma nel maggio dell'anno successivo.

Ma queste riprese fanno sorgere anche una domanda. L'*Ercole e Lica* era all'epoca collocato nella Sala XV delle Gallerie, faceva parte del normale percorso di visita, e veniva sempre citato nelle guide all'esposizione che periodicamente si stampavano. Poteva quindi costituire un soggetto di interesse per i visitatori. Non così sembra essere stato invece per i gessi della collezione Farsetti, raccolti nella sala delle statue, usata allora anche come deposito dei dipinti che transitavano all'Accademia in occasione di restauri, e per necessità contingenti diverse. Come dice Enrico Noè, «Un magazzino o poco più»¹⁷⁸. Dopo una lunga disattenzione determinata da nuovi gusti artistici, i gessi Farsetti erano stati dimenticati, e nulla che riguardi una sala delle statue appare nelle guide delle Gallerie degli anni '60-'70 dell'Ottocento. Dopo il suo arrivo a Venezia nel 1894, Giulio Cantalamessa liberò quella sala e trasferì i gessi nei locali scolastici, per far posto al nuovo allestimento della collezione pittorica.

Anche in questo caso quindi, come già a Sant'Alvise, Naya si interessò di opere che non facevano parte del circuito di visita usuale, stimolato evidentemente da esigenze diverse: che si tratti di un'occasione contingente, una commissione poi usata per incrementare il proprio catalogo, o un vero progetto d'impresa, resta da capire.

Dopo le comunicazioni qui discusse, le carte dell'Accademia di Belle arti ci restituiscono solo poche altre notizie sull'attività del nostro fotografo. Troviamo nuovamente una sua richiesta nel maggio 1878 (docc. B.77 - B.79), inviata a Roma al Ministero, accompagnata da una lettera che caldeggiava una risposta positiva dell'autorità superiore, essendo Naya «il migliore e il più capace fotografo di Venezia, e quello che per potenza di mezzi e di larghi commerci ha portato innanzi quest'arte, in ogni suo ramo», ma nulla sappiamo di cosa egli abbia fotografato in quell'occasione, né se copia delle fotografie realizzate furono poi consegnate all'Accademia e se altrettante furono inviate a Roma, come era successo l'anno precedente.

Luigi Ferrari (1810-1894), il nuovo direttore dell'Istituto di Belle Arti¹⁷⁹ nominato a seguito della riforma intervenuta l'anno precedente, trasmise a Roma un'ulteriore richiesta del nostro fotografo per il rinnovo del permesso nell'agosto del 1879 (docc. B.82 - B.86).

Il contenuto della lettera lascia qualche dubbio sulla reale situazione sottostante a quella comunicazione; lascia cioè il dubbio se quella richiesta di rinnovo del permesso fosse dovuta sulla base di precise disposizioni ministeriali o non si sia trattato piuttosto di uno scrupolo del nuovo direttore. Se fosse vera la seconda delle due ipotesi, allora significherebbe che qualche ulteriore innovazione, che non è stato possibile identificare, era intervenuta nel sistema dei permessi fissato

Leda e il cigno, bronzo di Angelo Giordani (n. 312), e *L'immacolata*, statua in marmo di L. Piccoli (n. 364). Nel 1880 la scultura del Giordani ebbe anche un'ulteriore inquadratura «de face» (n. 312a).

¹⁷⁶ Ai gessi della collezione Farsetti, si aggiunsero infatti due marmi di Luigi Minisini, il *Frà Paolo Sarpi assassiné* (n. 372 e 372a) e *La pudicité* (n. 371 e 371a), ambedue in due diverse inquadrature, il gruppo *La Paix* di Zandomenighi (n. 375), presente al Museo Correr e *L'enlèvement de Ganimède*, «Groupe ancien dans le Palais Ducal à Venise, attribué à Phidias» (n. 376).

¹⁷⁷ Sulla collezione Farsetti, cfr. E. Noè, *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, in *Arte Veneta*, n. 65 (2008), pp. 224-270, con ricca bibliografia specifica.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 226. La guida delle Gallerie del 1887, in relazione alla sala delle statue, afferma: «Questa sala destinata a raccogliere le statue, riproduzioni dell'antiche, per oggetto di studio, serve ancora di deposito temporario per i dipinti che, asportati dalle chiese o d'altri luoghi, dietro autorizzazione del r. Governo devono essere restaurati. Nella stessa sala sono collocati alcuni quadri di pertinenza dell'Accademia e sono i seguenti [...]». Cfr. *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1887, p. 79.

¹⁷⁹ Cfr. R. Lazzaro, scheda *Ferrari Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 46 (1996), pp. 633-635.

pochi mesi prima nel nuovo statuto accademico (doc. A.67)¹⁸⁰ tale che l'intervento ministeriale fosse richiesto solo inizialmente, ma non per eventuali successivi rinnovi. La presenza tra le carte dell'Accademia di quella richiesta di Naya, che pure era stata inviata a Roma, ed evidentemente poi restituita, potrebbe supportare tale possibilità che tuttavia è difficilmente racchiudibile nel quadro generale della situazione.

L'autorizzazione giunse comunque solo parecchio tempo dopo, nel mese di ottobre, e a seguito di un sollecito di Ferrari, a cui Naya si era evidentemente rivolto dopo una attesa molto più lunga che in precedenza. Nel concederla, il Ministero raccomandava l'obbligo della consegna delle due copie delle fotografie, e ribadiva il divieto di staccare i dipinti dal luogo dove erano conservati, consentendo semmai solo l'elevazione di eventuali palchi, o l'uso di cavalletti o trespoli, per portare le macchine all'altezza necessaria.

Dalla fine degli '70 dunque, i documenti presenti all'Accademia di Belle Arti relativi a Carlo Naya tacciono. Dopo quella data è necessario trasferirsi al Museo Correr.

CARLO NAYA E DITTA NAYA. LE RIPRESE AL MUSEO CORRER.

I documenti presenti presso l'archivio storico del Museo Correr non sono molti, e riguardano tutti riprese ben identificate sulle quali mi soffermerò brevemente.

Al Museo civico Naya chiese di fotografare alcuni dipinti nel luglio del 1879 (docc. B.80 - B.81), specificando nella comunicazione gli oggetti di suo interesse. Si tratta dei seguenti:

- Carpaccio, Due Veneziane
- Antonello da Messina, Piccola testa
- G. Bellini, Doge Mocenigo
- Gentile Bellini, Doge Foscari

Ai quattro titoli però aggiunte anche la formula «qualche altro [oggetto] che credesse di scegliere». Non sappiamo se sia stata questa la prima richiesta avanzata al Correr, come parrebbe dai documenti emersi, ma, a giudicare dal confronto dei cataloghi del 1875, immediatamente precedente a questa comunicazione, e di quello del 1880, immediatamente successivo, sembrerebbe che la risposta dovesse essere affermativa. A partire dal 1880, troviamo infatti elencate tre voci relative al Museo:

- n. 1983. Carpaccio, Deux Dames Venitiennes;
- n. 1986. Gentile Bellini, Portrait du Doge Foscari;
- n. 1987. Leonardo da Vinci, Portrait de Cesare Borgia.

Rispetto ai quattro titoli sopra indicati, due vennero quindi esclusi: la *Piccola testa* di Antonello da Messina e il ritratto del Doge Mocenigo, di Gentile Bellini, mentre vi appare il *Ritratto di Cesare Borgia*, di cui non si fa cenno nella richiesta.

Non vi è traccia delle due stampe positive per ognuna delle fotografie eseguite, che Naya avrebbe dovuto consegnare al Museo nel rispetto della prassi lì stabilita. Dell'intera sua attività esplicita al Correr - in questa e in occasioni successive - una sola stampa è presente, e riguarda il *Marco Agrippa*, una ripresa autorizzata a Naya nell'agosto del 1880 (docc. B.87 - B.88)..

Si tratta di una fotografia di formato «grand». Sul verso, tra le note manoscritte, vi è anche la registrazione d'ingresso dell'immagine, al n. 120 del 1880. La Fondazione Musei Civici Venezia conserva anche un negativo dello stesso soggetto¹⁸¹, ma se pure di dimensioni coerenti con la stampa

¹⁸⁰ Cfr. cap. 5, pp. 143-144.

¹⁸¹ Cfr. www.archiviodellacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. 01393 (scheda 727) e inv. 00002 (scheda 1575). La fotografia del *Marco Agrippa* appare elencata in catalogo a partire dal 1882: cfr. p. 80, n. 399. Non è senza importanza ricordare che proprio nel 1880, il Museo civico fu trasferito dalla sede primitiva a San Zandegolà, al Fondaco dei Turchi, dove rimase fino al 1922, quando fu nuovamente trasferito nell'ampia zona delle Procuratie nuove dove ancora oggi è visitabile. Il 1880 fu dunque un momento alquanto laborioso per il Museo e per quanti intendevano operarvi. La cerimonia d'inaugurazione della nuova sede fu molto solenne, e la notizia fu ripresa anche dalla Gazzetta Ufficiale italiana. Cfr. *Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Inaugurazione IV luglio MDCCCLXXX*, Venezia, Prem. Stab. Tip. di P. Naratovich, 1880; *Il R. Museo civico di Venezia*, in *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, n. 161, 6.7.1880, p. 2776. Nel 1898 poi, l'organizzazione di una specifica sezione dedicata al Risorgimento comportò anche una risistemazione delle collezioni, e il Museo civico trovò un'identità in parte diversa rispetto alla precedente, e una nuova prospettiva di sviluppo (v. *infra*).

citata, si tratta di una diversa ripresa, probabilmente successiva. Il negativo è su gelatina, e rispetto alla stampa positiva mostra una leggerissima variazione nell'inquadratura dell'immagine che non ne cambia la valenza descrittiva, e che denota attenzione al rispetto di alcune regole iconografiche prestabilite, analogamente a quanto facevano negli stessi anni a Firenze i Fratelli Alinari con i propri operatori.

A parte due richieste avanzate nel 1881 (docc. B.89 - B.90) e 1883 (non trascritta) per delle fotografie su commissione¹⁸² che non furono accolte in catalogo, data la specificità dei soggetti, bisognerà aspettare il 1885 per trovare al Museo Correr altri documenti relativi al nostro fotografo (doc. B.91) in relazione stavolta alla fotografia di una vera da pozzo e di alcuni bassorilievi.

In quel periodo infatti, il catalogo Naya si stava arricchendo di soggetti scultorei ed architettonici legati all'interesse ormai diffuso per le arti decorative. Nel catalogo del 1889 apparve per la prima volta una specifica partizione ad essi dedicata - *Détails architectoniques et d'ornements* -, costituita ex novo, e con numerazione separata dai rimanenti negativi. Non diversamente da gran parte delle architetture da tempo disponibili, ogni voce vi è contrassegnata da una indicazione stilistica utile a collocare anche cronologicamente i soggetti. Solo due erano i formati disponibili: il «placca» (18x24) e il «medio» (17x13)¹⁸³; per nessuna fotografia era disponibile il formato maggiore.

A proposito di questa nuova serie, allestita anche grazie alle riprese autorizzate dal Museo Correr, tornano alla mente i cataloghi predisposti da Pietro Bertoja nel 1868 e 1882, che intendevano fornire una “storia fotografata dell'architettura”¹⁸⁴ e della decorazione a Venezia. Se il confronto tra le raccolte predisposte dai due fotografi è molto complesso, data la diversa loro consistenza e concezione, e a volte anche delle classificazioni stilistiche, sembra però palesarsi in Naya l'intenzione di rispondere, con la nuova serie dei suoi 250 soggetti, alle esigenze mirate di una specifica utenza professionale piuttosto che ad interessi anche culturali o educativi, che traspaiono invece in Bertoja. A giudicare dai due cataloghi di quest'ultimo, e dai pochi elementi documentari reperiti, parecchi dei soggetti da lui proposti - i principali palazzi del Canal Grande, gli interni ed esterni di Palazzo Ducale e dei principali monumenti della Piazza, ecc. - trovavano analoga corrispondenza anche nella produzione di Naya e di altri studi fotografici, pur se all'interno di gruppi d'immagini diversamente organizzati. La diversa consistenza tra la silloge predisposta dallo

Cfr. G. Mariacher, *Tesori della quadreria Correr a Venezia*, Milano, Aldo Martello editore, 1961, pp. 5-6; G. Romanelli, [Premessa] in *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia, scritta da Vincenzo Lazari*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1859, copia dell'originale conservato presso la Biblioteca del Museo Correr, edito in occasione del 250° anniversario della nascita di Teodoro Correr, Venezia, Musei Civici Veneziani, 2000. Cfr. anche G. Lorenzetti, *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste, Edizioni Lint, 1974, ristampa 1988, pp. 475, 642 e 731. Nel 1877 fu messo a punto il nuovo regolamento del museo che dette luogo a qualche polemica. Cfr. *Museo Correr e Civico*, in *Bullettino di Arti, industrie e curiosità veneziane*, ottobre-novembre 1877, comunicazione firmata X, e risposta della redazione (consultata in estratto).

¹⁸² Del febbraio 1881 è una richiesta avanzata su commissione dello scultore toscano Augusto Passaglia per la fotografia del progetto da lui presentato al concorso per l'erezione del monumento a Vittorio Emanuele II, che la municipalità aveva deliberato. Nel 1883 invece Naya fotografò la «Lettre Ducale d'Antonio Veniero», relativa a Tintoretto, per conto di Charles Yriarte. Per quest'ultimo documento cfr. Museo Correr, Archivio Storico, 1883, n. 150.

¹⁸³ Il formato placca era riservato a 197 soggetti sui 250 disponibili; altri 45 erano disponibili solo nel formato medio, mentre per i rimanenti 8 - tutti capitelli di Palazzo Ducale - era possibile la scelta tra i due. Probabilmente, la loro dimensione più aderente agli standard produttivi dei decenni seguenti, ha fatto sì che questi negativi non rientrassero nella vendita al Museo Correr del cospicuo fondo di negativi cui ho fatto cenno a nota 2. Nell'elenco manoscritto presente all'Archivio Turio Böhm, quelle lastre, pur presenti, non risultano più raggruppate come serie specifica e ben identificata, come nei cataloghi ottocenteschi, ma si inseriscono in modo sequenziale all'interno di un raggruppamento che comprende varie riprese di opere nelle chiese veneziane, nei musei, nei palazzi, ecc. Sono però tutt'ora identificate con il numero loro apposto nel 1889.

¹⁸⁴ Il richiamo è naturalmente al catalogo di Carlo Ponti, *Cenni sulla storia fotografata dell'architettura di Venezia. Illustrazioni storiche dei principali monumenti di Venezia, vendibile presso il sig. Ponti ottico fabbricatore sulla Riva degli Schiavoni*, Venezia, Tip. di Giuseppe Grimaldo, 1855.

studio Naya e il contenuto dei cataloghi di Pietro Bertoja, non rispecchia in sostanza una proporzionale diversa vocazione dei due studi fotografici rispetto a questo tema¹⁸⁵.

Ciò che però traspare sullo sfondo di ambedue le raccolte - di Naya e Bertoja - è un riferimento specialistico a qualche studioso, o a qualche precedente studio in ambito architettonico ai quali ambedue i fotografi potrebbero essersi riferiti. Come nel 1868 Bertoja aveva chiesto la collaborazione dell'Accademia di Belle Arti nella predisposizione della sua "storia fotografata della pittura", è possibile che un comportamento analogo sia stato adottato - da ambedue i fotografi - anche per le raccolte di architettura, al di là della fama che gli edifici stessi avevano acquisito nel tempo, e al di là della tradizione culturale che li riguardava.

Un'ulteriore richiesta avanzata dallo studio Naya nel gennaio del 1890 (doc. B.92) potrebbe ben collegarsi a queste tematiche. Alcuni dei soggetti elencati nel testo della lettera riguardano infatti dei dettagli architettonici e dei rilievi: ma di essi non vi è traccia nel successivo catalogo del 1893, tanto che non resta che ipotizzare che quelle fotografie siano state eseguite su commissione. L'ultima delle voci in quell'elenco - la Sala d'armi - fa tuttavia sorgere qualche dubbio al riguardo, al momento non chiaribile.

È questo l'ultimo documento di questo tenore rintracciato al Museo Correr relativo allo studio fotografico di Carlo Naya. Dopo tale data, vi furono ulteriori contatti, ma relativi ad una situazione del tutto diversa, sulla quale mi soffermerò più avanti.

I CATALOGHI GENERALI DELLO STUDIO DI CARLO NAYA.

Qualche parola specifica va spesa sui cataloghi pubblicati dallo studio Naya, in relazione alla riproduzione delle opere d'arte.

Il catalogo del 1864 è prevalentemente dedicato alle vedute della città e ai suoi luoghi monumentali più noti, ma vi sono, in apertura, le 13 fotografie relative agli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni¹⁸⁶, e più oltre una sostanziosa raccolta di 240 titoli relativi ad altrettante traduzioni grafiche di dipinti tra i più noti, parecchie anche di autori moderni, i cui originali vengono indicati come presenti in varie città, italiane ed europee: Milano, Firenze, Napoli, Parigi, Roma, Monaco, Vienna, Dresda, Madrid, e altre ancora. Vi si trovano naturalmente anche soggetti veneziani; questi ultimi però, in numero piuttosto limitato sul totale: solo una quarantina¹⁸⁷.

Il catalogo del 1870 ha carattere monografico, dal momento che è dedicato alle sole fotografie riprese da opere originali frutto delle intense campagne condotte negli anni immediatamente precedenti. Oltre al completamento delle riprese nella Cappella degli Scrovegni che prevede ora 52 negativi, vi si trovano elencati solo soggetti veneziani, principalmente dell'Accademia di Belle Arti, delle chiese e di Palazzo Ducale, ad eccezione di qualche esemplare riferito a sedi diverse.

Nel 1872, mentre si accrescono i negativi relativi all'Accademia e a Palazzo Ducale, fanno apparizione il Palazzo Reale, una decina di opere di artisti contemporanei, ma soprattutto vari dipinti presenti nelle Pinacoteche di Bologna e Parma.

Il 1875 non vede variazioni sostanziali, a parte tre importanti "nuovi arrivi", e cioè Ca' Rezzonico, e il Museo di Castelvecchio e la chiesa di San Zeno, a Verona. Si constata anche un certo incremento nelle dotazioni relative a Palazzo Ducale e Palazzo Reale, oltre ad un numero interessante di riprese realizzate nelle chiese della città.

La situazione si conferma anche nel 1880, dove continua il leggero ma costante accrescimento dei titoli relativi alle Gallerie dell'Accademia e alle chiese. Troviamo stavolta anche il Museo Correr, con i tre soggetti già precedentemente segnalati, oltre a un solo dipinto di Giovanni Bellini, nella cattedrale di Murano.

Negli anni successivi, a parte qualche aggiustamento per le opere delle Gallerie, e qualche negativo in più anche per le chiese, non si notano variazioni rilevanti. Con il 1875-1880 le riprese a Palazzo

¹⁸⁵ Da una verifica nei cataloghi dello studio Naya, risulta che la nuova serie deriva in gran parte da riprese realizzate appositamente, e non da una riorganizzazione su basi diverse di soggetti preesistenti. Il riscontro condotto in relazione alle vere da pozzo ha mostrato la compresenza, nella piccola serie di immagini ordinate con il titolo *Puits* della sezione vedutistica, e nella serie dei *Détails*, di un solo soggetto che potrebbe ricondursi ad un'unica ripresa. Si tratta dei negativi n. 254. *Puits dans une cour à St. Samuel*, nel primo gruppo, e n. 2131. *Puits à St. Samuel*, nel secondo. Cfr. Catalogo Naya 1889, pp. 92 e 106. La serie *Puits* comprendeva solo 4 soggetti, mentre nella nuova serie dei *Détails* i titoli dedicati alle vere da pozzo sono 21.

¹⁸⁶ Cfr. S. Filippin, *Carlo Naya...*, cit.

¹⁸⁷ Per alcuni titoli non viene indicata la sede dove si trova il dipinto, che resta spesso di difficile identificazione.

Ducale e Palazzo Reale si possono dire concluse, e non verranno incrementate negli anni successivi. Anche i soggetti relativi ad altre sedi verranno confermati, almeno fino al 1893.

Un dato eclatante segna però il periodo tra il 1882 e il 1889, e cioè la drastica riduzione del numero di soggetti riprodotti da traduzione grafica, che a partire dal 1864 era andato costantemente aumentando, e che subisce ora una repentina decrescita (da 566 a 62 unità) che lascia sopravvivere solo l'11% della dotazione in precedenza costituita. Si rende cioè evidente una situazione giunta a maturazione, che segnala una sorta di cambiamento "epocale" nell'attività dello studio Naya, e probabilmente anche di altri fotografi. Mettendo in relazione tra loro la sempre maggiore offerta di soggetti e di formati, con l'andamento dell'offerta di fotografie tratte da incisioni, litografie e simili si ha la concreta percezione del notevole sviluppo che, tra gli anni '70 ed '80 dell'Ottocento, ebbe la fotografia di riproduzione delle opere d'arte a Venezia.

Lo schema C.7 mostra chiaramente che il grande sforzo produttivo dello studio Naya ebbe luogo entro il 1875. Dopo di allora, il lavoro fu certo sostenuto e variato con aggiustamenti, arricchimenti di soggetti e soprattutto di dettagli, ma la parte fondante della proposta d'immagini rimase sostanzialmente la stessa per lungo tempo, almeno fino alla pubblicazione dei tre cataloghi monografici pubblicati nell'ultimo decennio del secolo, che assumono caratteristiche diverse, tali da segnalare un considerevole cambiamento sulla scena fotografica veneziana.

Tra il 1893 e la fine del secolo intervenne anche la riorganizzazione dell'archivio di negativi attraverso la rinumerazione di molti dei soggetti esistenti e l'adozione di un diverso criterio rispetto al passato per le nuove riprese. A giudicare la nuova situazione come essa traspare dai cataloghi di fine secolo, sembrerebbe che solo una parte dei soggetti sia stata rifotografata con le nuove lastre ortocromatiche, forse a motivo dei significativi cambiamenti che intervennero in quegli anni, di cui si dirà più avanti. La correzione dei riferimenti numerici spesso visibile nei negativi lascia comunque aperto il problema.

Dopo il 1893, l'attività dello studio Naya non si identificò con il contenuto dei soli tre cataloghi monografici pubblicati nell'ultimo quinquennio del secolo, ma conobbe un nuovo ulteriore e sostanzioso incremento negli anni successivi, che porta oggi il totale dei negativi presenti nell'Archivio Turio Böhm a circa 3450 unità, in rapporto alle 860 circa che si possono contare nell'ultimo catalogo generale del 1893 in relazione all'intero settore delle opere d'arte.

Sullo sfondo della vicenda Naya appare una trasformazione della scena fotografica veneziana, attorno alla metà degli anni '90 dell'Ottocento, soprattutto nel settore della riproduzione delle opere d'arte. Vi concorsero vari fattori: le modificazioni del gusto e delle abitudini culturali dei fruitori, le innovazioni tecniche in ambito fotografico, la stessa diversa provenienza sociale dei fruitori. Ma sembra che alla nuova situazione non sia estraneo l'arrivo a Venezia dei due grandi studi fotografici dei Fratelli Alinari e di Domenico Anderson, portatori di mezzi economici ed organizzativi molto superiori rispetto a quelli presenti in loco, che in breve tempo "occuparono" spazi produttivi molto ampi, tanto da influire sull'attività stessa degli studi fotografici locali.

UNA FOTOGRAFIA: *L'INCREDULITÀ DI TOMMASO*.

Prima di chiudere questa sezione dedicata a Carlo Naya, torno brevemente all'Accademia di Belle Arti, e ad una fotografia datata 13 maggio 1870, oggi conservata nel Fondo storico.

Si tratta dell'esemplare inv. n. 55, che riproduce il dipinto di Cima da Conegliano, *L'incredulità di Tommaso*, oggi alla National Gallery di Londra, protagonista di una vicenda che suscitò a suo tempo scalpore e parecchie polemiche, e sulla quale si sono intrattenuti vari studiosi¹⁸⁸. Il dipinto si trovava

¹⁸⁸ Cfr. A.D. Bertolini, *L'incredulità di San Tommaso - Pala d'altare in Portogruaro, ora al British Museum in Arte e Storia*, a. XIII (V° della nuova serie), n. 18, 10 settembre 1894, pp. 137-140; E. Ortis, A. Alessandrini, *Il doppio trasferimento di San Tommaso*, in *Portogruaria*, Portogruaro, Informa edizioni, 1995, pp. 10-20; A. Hamber, "A Higher Branch of the Art". *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Gordon and Breach Publisher, 1996, pp. 354-355 e 361, nota 71; M. Visentin, *L'Incredulità di San Tommaso. La vendita del Cima di Portogruaro*, in P. D'Alconzo (a cura di), *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno (Napoli, 18-20 aprile 2007), Napoli, ClioPress, 2007, pp. 301-316; E. Ortis Alessandrini, *Presenze di Cima da Conegliano a Portogruaro e nel Veneto orientale*, in A.M. Spiazzi, L. Majoli (a cura di), *Tra Livenza e Tagliamento. Arte e cultura a Portogruaro e nel territorio concordiese tra XV e XVI secolo*, atti della giornata di studio (Portogruaro, 28 novembre 2008), Portogruaro -

allora nel duomo di Portogruaro¹⁸⁹, e dopo lunghe e penose trattative, e controversie legali, nel 1870 fu ceduto al museo londinese. L'Accademia di Belle Arti fu coinvolta in modo diretto nella vicenda, sia per aver curato in anni precedenti alcuni restauri della tavola, sia in quanto responsabile dell'esatta identificazione dell'opera da esportare.

Nel 1869, in prossimità della conclusione delle trattative, il Municipio di Portogruaro stabilì che prima della vendita, l'opera dovesse essere fotografata, e nel novembre di quell'anno ne incaricò Carlo Naya.

Anche in questo caso ci furono dei problemi, dal momento che il risultato ottenuto non soddisfece inizialmente la committenza. Fu in seguito trovato un accordo, e Bartolomeo Marcovich, che collaborava con Carlo Naya come ritoccatore, si recò sul posto, e davanti al dipinto intervenne per quanto necessario sulla lastra negativa. La fotografia, così definitivamente approvata, fu stampata in una cinquantina di copie, e consegnata agli aderenti alla pubblica sottoscrizione che nel frattempo era stata lanciata.

Nella lettera in cui il Ministro Cesare Correnti autorizzava la vendita del dipinto, ordinava che una sua fotografia fosse consegnata all'Accademia di Belle Arti «per accertare l'identità di esso quadro oggetto della presente risoluzione, e per conservarne la memoria»¹⁹⁰.

Dopo la vendita, il pittore Eugenio Bonò fece una copia del dipinto traendola dalla fotografia di Naya¹⁹¹, ed esso ancora oggi si trova sull'altare che ospitava il dipinto originale. La vicenda poteva ora dirsi chiusa.

Di questa fotografia, fino a qualche tempo fa era noto il solo esemplare presente a Portogruaro, con la documentazione archivistica della vicenda. Il ritrovamento dell'esemplare di pertinenza dell'Accademia di Belle Arti ha quindi un importante carattere documentario, dal momento che, allo stato delle conoscenze, esso costituisce uno dei soli due esemplari superstiti di quel gruppo di stampe allora realizzate¹⁹².

È interessante notare che quel negativo fu subito accolto in catalogo dal fotografo, e continuò ad essere riproposto negli anni successivi, almeno fino al 1893, sempre riferito ad un'opera presente a Portogruaro, evitando quindi l'indicazione della sua nuova localizzazione¹⁹³. Oggi esso non esiste più. Il soggetto non è reperibile nell'elenco manoscritto presente presso l'archivio Turio Böhm né nel più recente elenco degli anni '80 del Novecento.

Resterebbe da capire come la copia di Bonò abbia potuto essere realizzata solo sulla base della fotografia, dopo che il dipinto aveva ormai preso la strada dell'Inghilterra, senza più la possibilità di una verifica, almeno cromatica. Ma questa è un'altra storia.

Lascio per ora lo studio Naya per soffermarmi brevemente sull'attività veneziana dei due grandi studi fotografici prima citati, che intervennero attivamente nella vita fotografica locale: la Fratelli Alinari e Domenico Anderson.

Vicenza, Comune di Portogruaro - Terra Ferma, 2009, pp. 169-183, in particolare pp. 171-177; L. Majoli, *Carlo Naya (1816-1882). Cima da Conegliano, L'incredulità di Tommaso*, in A.M. Spiazzi, L. Majoli (a cura di), *Rinascimento tra Veneto e Friuli: 1450-1550*, catalogo della mostra (Portogruaro, 7 agosto - 17 ottobre 2010), Portogruaro - Crocetta del Montello, Città di Portogruaro - Terra Ferma, 2010, pp. 122-125.

¹⁸⁹ Nel 1861 il dipinto era stato provvisoriamente trasferito in una sala del Municipio, dal momento che le condizioni ambientali all'interno della chiesa erano ritenute responsabili dei numerosi sollevamenti della pellicola pittorica ai quali più volte si era cercato di ovviare.

¹⁹⁰ Citato in L. Majoli, *Carlo Naya...*, cit., p. 124. Dice Anthony Hamber che «This case is an important early example of the use of photography to produce a verifiable likeness as part of a legal and administrative process for the purchase and export of a painting». A. Hamber, «A Higher Branch of the Art»..., cit. p. 355.

¹⁹¹ Cfr. L. Majoli, *Carlo Naya...*, cit., p. 125.

¹⁹² Tra tutte le fotografie presenti all'Accademia di Belle Arti, questa è la sola su cui sono con cura riportati i riferimenti protocollari, a testimonianza della sua importanza come documento di una vicenda tanto problematica.

¹⁹³ Cfr. Catalogo Naya 1870, p. 12: «948, Cima da Conegliano, Cristo fra i discepoli e l'incredulità di S. Tomm. - Portogruaro»; e Catalogo Naya 1893, p. 24: «948. L'incredulité de St. Thomas, Portogruaro, Veneto».

I FRATELLI ALINARI, DOMENICO ANDERSON E LA FOTOGRAFIA DI RIPRODUZIONE A VENEZIA (DOCC. B.1 - B.6 E B.7 - B.9).

Ho già detto come attorno alla metà degli anni '90 dell'Ottocento la fotografia veneziana dedicata alla riproduzione delle opere d'arte mostrasse tutti i segni di un cambiamento importante, come un punto di non ritorno sul quale sarebbe stata costruita poi l'attività futura. È il periodo intorno al quale si collocano alcuni documenti relativi ai due colossi della fotografia italiana di allora che, quasi contestualmente, videro in Venezia una fonte di sviluppo delle rispettive attività produttive.

I documenti reperiti relativi alle due aziende sono molto pochi se rapportati a quelli di altri fotografi, e alla mole di riprese che ambedue vi condussero, e riguardano tutti i loro rapporti con il Museo Correr.

Domenico Anderson ad agosto (docc. B.7 - B.8) e gli Alinari a settembre del 1893 (docc. B.1 - B.2), chiesero l'autorizzazione a fotografare opere del Museo civico. Domenico Anderson era giunto in città personalmente; gli Alinari avevano invece inviato a Venezia il loro operatore Natale Magnini, a cui, per conoscenza, venne inviato l'assenso alla richiesta pervenuta da Firenze.

Come era stato per Naya, anche per Alinari e Anderson la condizione posta per l'ottenimento dell'autorizzazione era, oltre alla realizzazione delle riprese in orari non contrastanti con il buon funzionamento del museo, e l'assunzione di eventuali spese per la movimentazione delle opere, la consegna di due stampe positive delle fotografie realizzate.

Nel giugno seguente infatti, ambedue le ditte trasmisero al Correr due esemplari di fotografie che si possono ritenere quelle relative alle riprese effettuate nei mesi precedenti (docc. B.3 e B.9)¹⁹⁴: Alinari direttamente, Anderson per tramite dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei monumenti del Veneto.

Alinari rinnovò analoga domanda altre due volte: nel 1895, rivolgendosi stavolta al Sindaco della città¹⁹⁵ (docc. B.4 e B.5), e nel 1899 (doc. B.6). Nello stesso arco cronologico invece, per Anderson non sono emerse ulteriori notizie¹⁹⁶.

Considerati gli scarsi elementi documentari emersi, a fronte invece di una attività fotografica che si conosce intensa, è quindi importante soprattutto il riferimento ai cataloghi pubblicati dalle due ditte¹⁹⁷.

I FRATELLI ALINARI E I DIPINTI NELLE CHIESE VENEZIANE.

La Fratelli Alinari fu a Venezia attorno alla metà degli anni '80 dell'Ottocento, e le fotografie che realizzò in quell'occasione sono elencate nella terza appendice al catalogo generale pubblicata nel 1887, già ben ricca di immagini d'architettura, di particolari decorativi e vedute, ma anche di un certo numero di riproduzioni da dipinti dell'Accademia di Belle Arti, Palazzo Ducale, oltre che di alcune sedi ecclesiastiche.

¹⁹⁴ Di esse, al momento, non vi è traccia nei cataloghi della Fondazione Musei Civici, ma non è da escludere che esse si trovino nel nucleo di circa 4000 unità non ancora catalogate. Cfr. nota 32.

¹⁹⁵ La ragione per cui nel 1895 gli Alinari si rivolsero direttamente al Sindaco di Venezia, e non alla Direzione del Museo Civico, o al suo Conservatore, come era successo in precedenza e come succederà in futuro, non è chiara. Lascia qualche dubbio anche l'esatta valenza della formula autorizzativa allora adottata. Nel testo della comunicazione si legge infatti che «per questa volta può essere accordato il permesso ai Signori Alinari di riprodurre in fotografia alcune opere d'arte esistenti in questo Museo». Tale formula, che non appare in alcuno degli altri casi, potrebbe arieggiare una qualche valutazione, da parte degli apparati amministrativi del Museo, del problema della regolamentazione delle riprese fotografiche delle opere della collezione. Tale ipotesi si basa sul contenuto del doc. B.99, relativo a Carlo Naya e alla vicenda a lui collegata, su cui mi soffermerò più avanti, nel quale si accenna all'assenza di un regolamento specifico per i fotografi.

¹⁹⁶ Una comunicazione relativa a Domenico Anderson, datata al 1918, è presente presso l'archivio del Museo Correr, e riguarda la richiesta avanzata dal fotografo al Ministero della Pubblica Istruzione di poter fotografare a Roma «le opere d'arte del Veneto trasportate colà e che si trovano fuori dalle casse». È evidente che Anderson intendeva profittare della presenza delle opere veneziane, lì trasportate per proteggerle da possibili danni bellici. Cfr. Museo Correr, Archivio storico, 1918, n. 51, lettera della R. Soprintendenza alle opere d'arte del Veneto e della Provincia di Mantova - Regie Gallerie di Venezia, alla Direzione del Museo Correr, prot. n. 166 del 14.12.1918.

¹⁹⁷ Per la Fratelli Alinari sono stati considerati i seguenti cataloghi: Terza appendice al catalogo generale, 1887; *Venezia e il Veneto, catalogo N° 4*, 1894; *Églises et "Scuole" de Venise*, 1906. Per Domenico Anderson invece, i seguenti: *Catalogo generale 1907 e Catalogo III. Venezia e il Veneto*, 1915.

Probabilmente proprio nel 1893, oltre alle riprese al Correr, l'operatore Natale Magnini fotografò anche alcuni altri dipinti nelle chiese della città e alle Gallerie dell'Accademia perché, nel catalogo dedicato al Veneto e a Venezia, pubblicato nel 1894, il numero dei soggetti vi è superiore rispetto al 1887. Da questo catalogo si possono individuare anche le riprese da poco effettuate al Museo Correr, e i soggetti delle 20 fotografie che nel giugno del 1894 furono inviate in doppia copia¹⁹⁸.

Come ben dice Luigi Tomassini¹⁹⁹, la situazione di relativo stallo determinata nell'attività della ditta a seguito della morte, nel 1890, di Romualdo e Giuseppe Alinari, non impedì alla ditta fiorentina di sviluppare ulteriormente la propria attività, che non subì rallentamenti significativi dopo la perdita dei fondatori, e che continuò, con atteggiamento espansivo, verso una copertura sempre più ampia del territorio nazionale.

Ho riportato nello schema C.8 alcuni dati riassuntivi relativi alle campagne fotografiche effettuate a Venezia dalla ditta fiorentina e da Domenico Anderson. Da esso si può seguire la progressione nel tempo delle rispettive produzioni, che possono anche essere confrontate tra loro e con la produzione di Carlo Naya nello stesso torno d'anni. Ad esso rimando quindi per i dettagli necessari.

Ho già notato in precedenza, che nel 1895 gli Alinari aprirono una propria sede veneziana a San Moisè, segno ulteriore dell'interesse che la città offriva per la ditta fiorentina che in questo modo si confrontava direttamente con i fotografi locali, e tra di essi soprattutto con la ditta Naya, che era allora una delle più accreditate e attive in ambito fotografico.

L'attività svolta a Venezia dagli Alinari dopo il 1894 (o il 1895 ?) si può in parte verificare in una bella pubblicazione di una decina d'anni successiva, dedicata alle chiese e Scuole di Venezia, predisposta da Vittorio Alinari con la collaborazione di Osvaldo Böhm, e pubblicata in lingua francese²⁰⁰. Molto illustrata, redatta come una guida alla visita dei luoghi, ma nel tono di un saggio storico-critico, con frequenti riferimenti alla letteratura artistica più accreditata, aggiornata anche sul recente testo di Pompeo Molmenti e Gustav Ludwig sul Carpaccio²⁰¹, in un caso riporta anche un documento d'archivio di prima mano, reperito da Osvaldo Böhm. Lo stesso Böhm vi firmò una breve introduzione storica sulla fondazione delle chiese e delle Scuole della città, utile ad inquadrare il percorso di visita che poi Vittorio Alinari illustrò.

In concomitanza delle descrizioni delle varie emergenze artistiche, la "guida" cita, luogo per luogo, i numeri delle fotografie Alinari relative ai singoli soggetti: architetture, sculture, dipinti, e in qualche caso anche opere di arte minore, potendo quindi essere letta come catalogo "monografico" della produzione relativo a quei luoghi.

Proprio dal confronto tra questa pubblicazione e il precedente catalogo del 1894, si può verificare la progressione intervenuta nel frattempo rispetto ai soggetti veneziani. Dallo schema C.8 è evidente come nel decennio a cavallo tra i due secoli vi sia stato un notevole arricchimento dei soggetti, che passò, per le sole chiese e Scuole, dai 27 del 1887 ai 44 del 1894, per balzare poi a ben 268 nel 1906²⁰².

¹⁹⁸ Si tratta delle seguenti: n. 12542. Esterno dell'edificio; nn. 12543. e 12544. Il loggiato con veduta del Canale; n. 12545. Braciare in ferro battuto; n. 12546. Busto in bronzo di un giovine di A. Rizzo; n. 12547. Busto in marmo di Carlo Zenò; n. 12548. Candelabro in bronzo, di Alessandro Vittoria; nn. 12549 e 12550. due dettagli del candelabro in bronzo del Vittoria; da n. 12551. a n. 12554. quattro diversi puteali; n. 13432. Ansuino da Forlì, *Ritratto di giovine in profilo*; n. 13433. Giovanni Bellini, *La trasfigurazione*; n. 13434. Giovanni Bellini, *Ritratto del Doge Mocenigo*; n. 13435. Gentile Bellini, *Ritratto del Doge Francesco Foscari*; n. 13436. Vittore Carpaccio, *L'incontro di Sant'Elisabetta con Maria*; n. 13437. Vittore Carpaccio, *Due cortigiane ad un balcone*; n. 13438. Ignoto, *Ritratto di Cesare Borgia*, attribuito a Leonardo; n. 13439. Ignoto del XV secolo, Pannelli di una cassa con storie allusive a sponsali; n. 13440. Luigi Vivarini, Quadro a tre scomparti rappresentante la Vergine e Santi; n. 13441. Cosimo Tura, *La Pietà*. Cfr. Catalogo Alinari 1894, pp. 14 e 33.

¹⁹⁹ L. Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Primi appunti per una ricerca*, in A.F.T., n. 5 (gennaio 1987), pp. 59-71, in particolare p. 62.

²⁰⁰ *Églises et "Scuole" de Venise...*, cit.

²⁰¹ P. Molmenti, G. Ludwig, *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano, Hoepli, 1906. Tra gli studiosi a cui il testo fa frequente riferimento ricordo anche Giovanni Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe, Jacob Burckhardt, e altri ancora.

²⁰² Ai 268 soggetti riferiti nello schema C.8, bisognerebbe aggiungere quelli relativi alla Basilica di San Marco e a Chioggia, lì non indicati in quanto non comparabili con i dati degli altri studi fotografici. Va anche rilevato che nel Catalogo Alinari 1894 si nota l'assenza di due fotografie relative ad opere presenti nel Seminario Patriarcale di Venezia che erano invece presenti nel 1887. Non sono emersi dati che possano spiegarne la ragione. Rilevo però che nel periodo tra il 1887 e il 1894, Alinari riorganizzò il proprio archivio di negativi, ed è quindi

Più che soffermarmi a descrivere nei dettagli la produzione fotografica veneziana di Alinari di questo periodo, sintetizzata nello schema sopra citato, mi pare interessante mettere a confronto l'attività espletata dalla ditta a Venezia con quella dello studio Naya, e verificare se vi sia o meno coincidenza di scelte: se cioè i rispettivi atteggiamenti aziendali evidenzino un sostanziale equilibrio, e le due ditte fossero quindi in aperta concorrenza tra loro, o se invece siano presenti diversità significative nei rispettivi approcci alla materia, tali da giustificare l'ingresso a Venezia della ditta fiorentina, a fronte di spazi di mercato in precedenza non occupati.

Tale verifica, pur parziale, sembra offrire alcune indicazioni che lasciano intravedere una qualche difformità nel rispettivo orizzonte culturale.

Sono stati confrontati tra loro i dati quantitativi ricavabili dalla pubblicazione di Alinari sulle chiese e Scuole, del 1906, con il catalogo di analogo argomento pubblicato da Naya nel 1900, dedicato anch'esso alle opere pittoriche presenti nelle chiese veneziane. Ne emerge un quadro di un certo interesse.

Se si esclude Chioggia, non considerata da Naya, e limitando la verifica alla città e alle sue isole più prossime, si nota che il numero di "luoghi" considerati dalla ditta fiorentina è significativamente maggiore rispetto a quelli previsti dalla seconda: 45 nel primo caso e solo 32 nel secondo²⁰³. Un calcolo analogo si può fare in relazione ai soggetti rappresentati nei due testi e agli artisti che vi sono considerati. In questo caso ne risulta che Alinari proponeva un totale di 268 negativi e di 56 artisti, mentre Naya ne elencava rispettivamente 214 e 31. Ne deriva che il numero medio di negativi segnalati da Alinari per ogni sede è di 5,96, mentre in Naya la stessa media è di 6,69²⁰⁴. Quanto agli artisti il dato medio per le due ditte è di 4,79 negativi per artista in Alinari e 6,90 nel caso di Naya. Rispetto ad Alinari, pare quindi presente in Naya una qualche maggior propensione a concentrare il proprio interesse su alcune sedi e sulle opere di alcuni artisti.

Si tratta naturalmente di un'indicazione di tendenza più che di una conclusione di valore assoluto. In quei dati è infatti compreso un elemento qualitativo che andrebbe distinto dal puro dato quantitativo, dal momento che i valori indicati si riferiscono al numero di negativi, e non ai dipinti fotografati. Parecchi negativi considerati nel computo - in ambedue le entità - riguardano infatti dettagli dei dipinti, che in alcuni casi sono numerosi, e influiscono sui calcoli sopra riportati. Ad un primo e semplice esame, sembra tuttavia che la depurazione in tal senso dei dati mostri un'accentuazione del fenomeno di "concentrazione" evidenziato nel caso di Naya piuttosto che una sua diminuzione.

Va infine precisato che il diverso riferimento cronologico considerato - 1900 e 1906 - potrebbe aver influito sui dati rilevati per Naya, essendo quello un periodo di grande mobilità e vivacità nella fotografia veneziana.

Qualche ulteriore spunto interessante emerge anche se si confrontano i comportamenti dei due studi fotografici in relazione alle fotografie realizzate all'Accademia di Belle Arti. In questo caso il confronto si può operare tra due cataloghi tra loro più prossimi: quello di Naya del 1893, e quello di Alinari del 1894.

Facendo un calcolo analogo al precedente, risulta che il numero di negativi relativi ad opere dell'Accademia di Belle Arti segnalato in Alinari è di 143, distribuite su 44 artisti, con una media

probabile che proprio in quella fase le due lastre siano stati espunte dal catalogo. Cfr. L. Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica...*, cit. Nel 1896, la ditta Alinari pubblicò anche un catalogo dedicato alle fotoincisioni nel quale sono elencati 7 soggetti provenienti dalle chiese veneziane e altri 10 dalle Gallerie dell'Accademia. Tra di esse si trovano alcuni dei titoli più noti: *L'Assunta* e la *Presentazione della Vergine al tempio* di Tiziano, il *San Lorenzo Giustiniani* del Pordenone, e altri ancora. Mancano invece altri titoli ugualmente molto noti e richiesti come la *Cena in casa di Levi* di Veronese, né vi appare alcun dipinto di Tintoretto o di Carpaccio. Cfr. *Catalogo delle fotoincisioni edite per cura dei Fratelli Alinari fotografi - editori Firenze*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1896.

²⁰³ Il dato di 214 negativi evidenziato nello schema C.8 comprende anche un soggetto relativo alla Scuola grande di San Rocco - un particolare della Crocifissione del Tintoretto (n. 26) - in realtà non presente nel catalogo Naya del 1900 e lì inserito solo per uniformare i dati e consentirne un migliore confronto. Esso tuttavia figurava nelle proposte Naya fin dal 1875.

²⁰⁴ Per maggiore chiarezza, schematizzo di seguito i dati e i calcoli effettuati:

Alinari:	negativi n. 268	sedi eccles.: 45	media: 5,96;	num. artisti: 56	media: 4,79;
Naya:	negativi n. 214	sedi eccles.: 32	media: 6,69;	num. artisti: 31	media: 6,90.

per artista di 3,25 opere. Per parte sua Naya elenca 236 titoli per 78 autori, con una media di 3,03 opere per artista²⁰⁵.

Ciò sembra suggerire una situazione opposta alla precedente, seppure di un valore poco significativo, e cioè qualche maggior concentrazione su alcune opere da parte di Alinari rispetto a Naya.

In realtà è necessario considerare un aspetto importante, e cioè la diversa collocazione cronologica dei due gruppi di dati: il 1893-1894 in questo caso, e il 1900-1906 nel precedente. L'energico intervento di Alinari a Venezia si colloca infatti nel periodo immediatamente successivo a quello qui considerato, e plausibilmente a partire dal 1895, data di apertura della sede veneziana, che certo offrì molto maggiore agio operativo in loco.

Un'analisi più approfondita del catalogo di Naya del 1895 ca. mostrerebbe che per alcuni degli artisti considerati sono previsti un gran numero di soggetti, mentre per altri se ne contano pochissimi, in parecchi casi solo uno, influenzando quindi in modo determinante sulla valutazione. Se si espungessero dai valori presi in considerazione i dipinti degli artisti più noti della scuola pittorica veneziana, e sui quali si concentrava in ambedue i casi il maggior interesse - Giovanni Bellini, Carpaccio, che con il ciclo di Sant'Orsola dava materia per molte riprese, Paolo Veronese, Tiziano e Tintoretto - il dato mostrerebbe una tendenza diversa. Procedendo in quel modo ne conseguirebbero i seguenti risultati: per Alinari, una media per artista di 1,77, mentre per Naya una media di 1,97, mostrando una tendenza analoga alla prima rilevata, seppure anche questa di entità poco rilevante²⁰⁶.

Un atteggiamento diverso di Alinari rispetto a Naya sembra emergere anche se si abbandona l'approccio quantitativo e si considera invece l'aspetto qualitativo della questione. La verifica mostra infatti scelte differenti tra le due ditte in ordine agli artisti prescelti e ai relativi soggetti.

In Alinari troviamo ad esempio autori che Naya non considera: Benvenuto Tisi, Carlo Crivelli e comprensibilmente un Piero della Francesca. Ma la scelta di Alinari è in parte diversa da Naya anche in relazione agli stessi artisti di scuola veneta: contrariamente allo studio veneziano, essi accolgono, ad esempio, Lazzaro Bastiani, Bartolomeo Montagna, di cui Naya prevedeva solo un dipinto, ma del Museo di Verona; e ancora, Lorenzo Veneziano e Niccolò Semitecolo, forse tralasciati da Naya in ragione del loro appartenere ad un'epoca precedente rispetto a quella del massimo splendore della pittura veneziana.

Una qualche minor frequenza nell'uso dei dettagli sembra riscontrarsi in Alinari rispetto a Naya, e diverso è anche il modo in cui essi vengono trattati. Troviamo ad esempio in Naya, nel caso di opere di grandi dimensioni, negativi che ripartiscono l'opera in parti ordinate. Nella *Cena in casa di Levi*, gli 8 dettagli sono organizzati nel modo seguente: Prima parte a sinistra, seconda parte, il centro del dipinto, seconda parte a destra, prima parte a destra, Vi si aggiungono poi i "ritratti" di Paolo Veronese e dell'imperatore Vitellio, oltre al gruppo di bevitori ai piedi delle scale, a destra. Alinari propone invece: il ritratto di Paolo Veronese, e una testa d'ignoto (la stessa figura che Naya denomina Vitellio?) oltre alle teste del Cristo e dell'Apostolo Giovanni.

I CATALOGHI MONOGRAFICI DELLO STUDIO NAYA: 1895 CA. - 1900.

I cataloghi monografici pubblicati nell'ultimo quinquennio del secolo - sui dipinti dell'Accademia (1895 ca.), sull'opera di Giovanni Battista Tiepolo (1896 ca.) e sui dipinti presenti nelle chiese (1900) - assumono caratteristiche diverse rispetto ai cataloghi generali che lo studio Naya aveva fino ad allora pubblicato. Abbandonano la lingua francese che li aveva caratterizzati a partire dal 1872, e tornano ad essere in lingua italiana, come quelli del 1864 e del 1870, rivolgendosi evidentemente ad un'utenza diversa, stavolta prevalentemente italiana. Soprattutto, non sono una semplice riproposizione in veste ortocromatica di un archivio di negativi già stabilizzato; evidenziano bensì cambiamenti nel gusto, riflettono il procedere degli studi storico-artistici, palesano riferimenti culturali differenti, e segnano uno spartiacque tra un prima e un dopo.

²⁰⁵ Riporto anche qui il calcolo effettuato:

Alinari:	negativi n. 143	artisti n. 44	= 3,25 opere per artista in media;
Naya:	negativi n. 236	artisti n. 78	= 3,03 opere per artista in media.

²⁰⁶ Anche in questo caso riporto il calcolo effettuato:

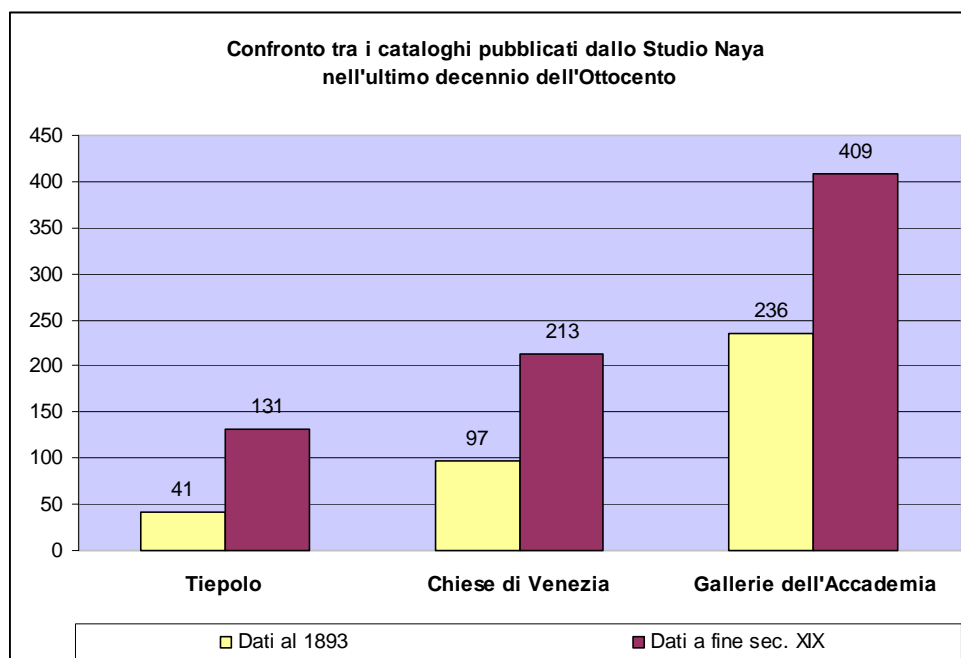
Alinari:	negativi n. 69	artisti n. 39	= 1,77 opere in media per artista;
Naya:	negativi n. 144	artisti n. 73	= 1,97 opere in media per artista.

A ciò probabilmente non è estranea la specifica situazione gestionale dello studio fotografico, che in quegli anni vide l'uscita di Tomaso Filippi e l'assunzione della responsabilità direttiva da parte del proprietario Antonio Dal Zotto, e poi di Giuseppe Trevisan. Ma altri elementi di natura diversa sembrano aver influito nella riorganizzazione dei cataloghi di quella fine secolo, molto evidenti soprattutto per il catalogo dedicato alle Gallerie dell'Accademia.

Rispetto a quanto presente nel 1893, in quest'ultimo si trova un notevole incremento di soggetti, che raggiungono ora le 409 unità rispetto alle 236 precedenti, incremento associato ad una qualche maggior presenza anche nel numero degli artisti, che passano da 78 a 90²⁰⁷.

Ma soprattutto appaiono diversi i riferimenti culturali sottostanti: parecchie opere vengono espunte dal catalogo, mentre altre fanno il loro ingresso, e così per gli artisti. Aumentano in modo significativo i dettagli proposti, ma qualche altro prima presente viene eliminato. Non trascurabile è anche una diversa scelta dei soggetti riprodotti, che vede un certo ricambio, dando quindi luogo ad un catalogo molto diverso dal precedente.

Un significativo incremento riguardò anche le opere presenti nelle chiese e quelle relative a Giovanni Battista Tiepolo che passano da 97 a 213 soggetti nel primo caso e da 41 a 131 nel secondo.



Al di là dell'aumento deciso del numero di soggetti fotografati, sembrano diversi soprattutto i riferimenti culturali sottostanti, che si esprimono in un contenuto in parte nuovo che va oltre il recepimento dei risultati dei più recenti studi in ambito storico-artistico, che portarono ad alcune riattribuzioni e a più precise definizioni autoriali e degli stessi titoli delle opere. Questo aspetto è evidente in modo molto netto soprattutto nel catalogo relativo alle Gallerie dell'Accademia.

²⁰⁷ Se si ripete il semplice calcolo sopra effettuato anche sui dati del catalogo Naya del 1895 ca., emerge che a fronte di un incremento di ben 173 unità rispetto al 1893, il numero di artisti aumenta di sole 12 unità giungendo al numero totale di 90, con una distribuzione media per artista di 4,54 opere, a fronte del 3,03 precedente, evidenziando un'acutizzazione del fenomeno di concentrazione delle scelte di cui si è detto. Ecco il calcolo:

- Catalogo Naya 1893: n. dei negativi: 236; n. degli artisti: 78 media artista: 3,03;

- Catalogo Naya 1895 ca.: n. dei negativi: 409 n. degli artisti: 90 media artista: 4,54.

Anche in questo caso tuttavia, i dati mostrano un qualche piccolo margine di aleatorietà dovuto alla diversa organizzazione dei due cataloghi. Rispetto al 1893 infatti, questo del 1895 ca. distingue, ad esempio, con maggior dettaglio le copie dei dipinti, le scuole pittoriche, e suddivide in tre diversi autori l'unica voce "Bonifacio Veneziano" presente nel 1893. Va anche notato che proprio tra la fine del 1894 e i primi mesi del 1895 si ebbe una nuova situazione espositiva alle Gallerie che potrebbe aver influito nelle scelte di Naya, e sulla quale mi soffermerò tra poco.

Nello schema C.9 è riassunta la portata, se non il contenuto, di tale trasformazione, ben percepibile da un solo e semplice dato: tra tutti, solo sette dei titoli elencati nel catalogo del 1893 vengono riproposti senza alcuna variazioni nel 1900; tutti gli altri appaiono sottoposti ad un riesame che influisce in vario modo sul contenuto: una vera piccola “rivoluzione”. Eccone qualche esempio.

Senza contare le variazioni di minore entità, come è la precisazione del nome di Andrea Cordeglia in Andrea Previtali (n. 110, *Madone et Saints*), viene ad esempio riattribuito il dipinto *Sainte Famille et Saint Jean Baptiste* (n. 254), prima assegnato a Lorenzo di Credi e ora elencato come Scuola di Filippino Lippi. Due dipinti prima assegnati ad Antonio Vivarini, *La Vergine annunciata* e *l'Arcangelo Gabriele*, (nn. 581 e 583), appaiono ora sotto il nome di Bernardo Parentino. Per non dire dell'acribia attributiva che si esplicò nei confronti di Bonifacio Veneziano, figura che troviamo nel 1895 ca. suddivisa in tre diverse personalità - Bonifacio I°, Bonifacio II° e Bonifacio III° - tra i quali vengono distribuite le opere²⁰⁸.

Se si confronta poi l'elenco degli autori e delle opere nelle due pubblicazioni, si notano diversità importanti. Alcuni artisti prima considerati vengono del tutto ignorati. Non troveremo più, ad esempio, Francesco Beccaruzzi, Pietro da Cortona, Ghirlandaio, Gregorio Lazzarini, Lorenzo Lotto, Francesco Maggiotto, Palma il Giovane, Francesco Vecellio, e parecchi altri, sostituiti da nomi che fecero allora il loro ingresso in catalogo. Solo per citarne alcuni ricordo Jacopo Bellini, Benedetto Caliari, Carlo Crivelli, Jacobello del Fiore, Piero della Francesca, i due Pennacchi Girolamo e Pier Maria, Nicolò Semitecolo, e così via.

Ma anche per gli artisti di cui è confermata la presenza, vengono riconsiderati i soggetti, eliminandone alcuni e inserendone altri. Anche qui, qualche esempio. Di Paolo Veronese non vengono più riproposti i dipinti *La Madeleine aux pieds du Christ* (n. 123) e *St. Jérôme* (n. 518), quest'ultimo inserito solo nel 1893, e al loro posto troviamo invece ben sette altre opere prima non previste²⁰⁹. Per Tiziano non troviamo più il *Vénus et Adonis* (n. 91) e al suo posto ci sono invece *La visitazione di S. Elisabetta* (n. 141) e *Il procuratore Jacopo Soranzo* (n. 212), mentre i dettagli previsti per *La presentazione della Vergine al tempio* si riducono da nove a sette. A Rocco Marconi viene espunto *La femme adultère* (n. 831) mentre a Giovanni Bellini vengono aggiunte tre opere: una *Madonna col bambino* (n. 232), la *Madonna in trono col bambino addormentato sulle ginocchia* (n. 233) e il polittico con le allegorie, *Bacco e Marte, Venere dominatrice del mondo, la Fortuna, la Verità e la Calunnia* (n. 256).

Se si esclude un generale incremento che riguarda una buona parte degli artisti confermati - significativo ad esempio in Jacopo Tintoretto e Giovanni Battista Tiepolo -, ciò che rimane si distribuisce abbastanza equamente in un maggior numero di dettagli e in una maggiore attenzione alle opere dei primitivi e del Settecento.

La complessità della situazione è palese, ed è meglio percepibile nei casi di opere già presenti nel catalogo del 1893 per le quali, in molti casi - soprattutto per le opere maggiori - si assiste ad un proliferare di dettagli il cui numero può variare considerevolmente, da uno solo fino ad arrivare, nel caso dell'*Assunta* di Tiziano, al numero di ben 16, con un quantitativo che nella maggior parte dei casi varia tra i tre e i sei.

Un discorso analogo vale anche per i dipinti delle chiese: ricordo che il già citato²¹⁰ trittico di Giovanni Bellini nella chiesa dei Frari, *Madone et saints* (n. 1120) passa da 6 dettagli nel catalogo

²⁰⁸ Pietro Paoletti, nel catalogo delle Gallerie dell'Accademia da lui pubblicato nel 1903, si sofferma sulla figura di questo pittore, ora definitivamente chiamato Bonifacio de' Pitati. Dice tra l'altro Paoletti: «L'esistenza di un altro pittore Bonifazio (di casato Pasini) da Verona morto nel 1540 in quella città, da lui mai abbandonata o lasciata, fece congetturare ad alcuni scrittori l'esistenza di un Bonifazio I veronese, che avrebbe lavorato in Venezia, e che sarebbe quindi diverso dal Bonifazio Pitati (ivi morto, come si è detto, nel 1553) da essi chiamato Bonifazio II veronese. Certi caratteri stilistici di parecchie pitture nelle quali oltre al Pitati ebbe mano qualcuno dei suoi allievi o seguaci (Domenico Biondo, Stefano Cernotto, Vitruvio Buonconsiglio, Antonio Palma, Polidoro da Lanzano, Jacopo Pistoia, Battista e Marcantonio di Bonifazio, ecc.) ed altre con date posteriori alla sua morte, furono invece attribuite ad un Bonifazio III, veneziano. Supposizioni e congetture che non possono più oltre reggere in piedi». Cfr. P. Paoletti, *Catalogo delle R.R. Gallerie...*, cit., p. 86.

²⁰⁹ Si tratta delle seguenti: *S. Matteo e S. Marco* (n. 174); *S. Luca e S. Giovanni* (n. 175); *La Crocifissione* (n. 177); *L'annunziata* (n. 178), che prevede anche due dettagli (nn. 194 e 195); *Apoteosi della Battaglia di Lepanto* (n. 193); *Martirio di S. Cristina nel lago di Bolsena* (n. 220) e infine *Il popolo di Mira va incontro a S. Nicolò* (n. 221).

²¹⁰ Cfr. Caso 5, pp. 189-190.

del 1893 a ben 13 in quello del 1900; per parte sua, la pala Pesaro di Tiziano, nella stessa chiesa, passa da 3 a 5 dettagli. E si potrebbe continuare.

Nel corso del tempo, il catalogo Naya si era andato gradualmente arricchendo di qualche nuova opera, ma mai prima di allora si era assistito ad un così significativo cambio di orientamento. Mi pare questo il segnale di un forte cambiamento nel mondo fotografico veneziano, che certamente coinvolse anche altri studi fotografici in città.

Le ragioni di tale cambiamento sono naturalmente molto articolate. Vi influì certo l'arrivo a Venezia, nell'ottobre del 1894, di Giulio Cantalamessa (che nel maggio successivo assunse la direzione delle Gallerie) con l'incarico specifico di verificare la conduzione del precedente direttore Nicolò Barozzi, di controllare le attività di restauro condotte da Guglielmo Botti ma, per quanto qui concerne, soprattutto per condurre «a tempo di record» il riallestimento del Museo archeologico, di Palazzo Ducale, e delle Gallerie dell'Accademia, in vista dell'inaugurazione della prima mostra internazionale d'arte, nel maggio dell'anno successivo²¹¹.

Il riallestimento delle Gallerie²¹² e l'ampliamento della superficie espositiva, che comprendeva ora anche gli spazi della Chiesa della Carità, fu certo uno dei motivi che "obbligarono" i fotografi al riesame dell'archivio di negativi dedicato alle Gallerie.

La guida predisposta da Pietro Paoletti, e pubblicata nel 1903 afferma che

Numerose e non lievi sono le differenze che il lettore potrà facilmente riscontrare comparando questo sommario catalogo con gli altri più o meno vecchi. Sono differenze di cenni biografici, di attribuzioni o paternità artistiche, di provenienze, di misure e persino di materiali. Tuttavia, se parte di ciò che ha l'aspetto di novità, non è che il risultato di pazienti nuovi esami e rettifiche, altra e non piccola parte si deve a nuovi concetti rispetto alla critica artistica e a non pochi documenti o dati non conosciuti o trascurati dagli estensori degli antecedenti cataloghi²¹³.

Questa revisione, frutto delle ricerche storico-critiche che trovarono espressione nella nuova guida delle Gallerie, ebbe il proprio impulso fondamentale nell'attività di Cantalamessa, dopo il suo arrivo a Venezia.

Nella guida Paoletti non faceva cenno al riallestimento delle Gallerie, ma si può immaginare che l'incarico avuto dal Ministero sia stato espletato non solo con una diversa distribuzione delle opere, ma anche con l'esposizione di parte di quelle presenti nei depositi. Paoletti afferma:

Ragioni di ordine economico impedirono peraltro di fornire e di raccogliere in un piccolo libro, come questo, le prove di quanto qui in proposito e per la prima volta si pubblica; ma queste prove e tutti gli elementi fondamentali della critica, lo studioso potrà, e fra non molto, rinvenirli nel ben grandioso catalogo storico-artistico che l'egregio e benemerito prof. cav. Giulio Cantalamessa sta allestendo.

Nulla di tutto ciò fu possibile, perché nel 1907 Cantalamessa venne trasferito a Roma e non poté portare a termine il lavoro che aveva avviato. Già in Paoletti tuttavia, sono evidenti le novità rispetto ai precedenti cataloghi, sia negli aspetti di definizione storico-critica, sia rispetto alla distribuzione

²¹¹ G. Manieri Elia, *L'archivio fotografico di Soprintendenza. Storia, conservazione e ricerca*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studi (Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 153-163, in particolare pp. 155-157.

²¹² Tra il 1879 e il 1882 fu riorganizzato il percorso di visita, probabilmente in relazione ai lavori per la costruzione della nuova sala dove sarebbe stata collocata l'*Assunta* di Tiziano, aperta al pubblico nel 1885. La numerazione dei dipinti all'interno delle varie sale fu però conservata. Nella guida del 1882 si trova infatti che l'intera collezione Contarini è posta all'inizio del percorso, nelle sale da I a III anziché, come in precedenza nelle sale da V a VII. La sala IV è ora la sala delle statue, e non più quella delle riduzioni accademiche dove erano conservati i disegni, dei quali non si fa più nemmeno menzione. La sequenza delle sale successive rimase invece invariata. Con l'apertura della nuova sala dell'*Assunta*, ci fu anche una riorganizzazione dell'esposizione di cui danno conto le guide pubblicate dopo di allora, anche se il vero cambiamento si ebbe solo nel decennio successivo. Cfr. *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle arti in Venezia*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1879; *Catalogo della Pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1882; *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia 1887*, cit. La nuova situazione venne recepita anche dalle guide straniere. Cfr. ad esempio A.J.C. Hare, *Venice*, 1888, cit., pp. 61-75.

²¹³ P. Paoletti, *Catalogo delle R.R. Gallerie...*, cit. Prefazione.

delle opere, che ora assumono una numerazione sequenziale del tutto diversa dalla precedente. Da qui nuove scelte cui i fotografi non poterono sottrarsi.

A questo si aggiungono le modificazioni del gusto e delle abitudini visive dei fruitori di quel luogo. Ciò appare evidente soprattutto in relazione all'arricchimento di dettagli, che acquistano ormai un valore quasi autonomo rispetto all'immagine d'insieme. Essi assumono quasi vita propria, come di nuova opera; e non più solo per dipinti ricchi di particolari interessanti, come potrebbero essere, ad esempio, i teleri del ciclo di sant'Orsola, o la *Cena* del Veronese, in cui si dispiegano scene quasi "cinematografiche", tanto sono dense di azione e di conseguenti possibilità di sguardi diversi, ricche di espressioni, movimenti, suggestioni di eventi; ma anche in altri casi, dove questo aspetto è molto meno evidente. Ad esempio, i due dipinti "gemelli" che ho poco sopra citato, l'*Annunziata* e l'*Arcangelo Gabriele*, attribuiti allora a Bernardo Parentino, ebbero anch'essi un proprio dettaglio, l'inquadratura a mezzo busto delle due figure, che non altro poteva dare se non una visione ravvicinata di parte del dipinto rispetto all'intero. Lo stesso accadde con le già ricordate figure dei santi nelle porzioni laterali del trittico dei Frari di Giovanni Bellini, e così via.

Tale "gusto del ritaglio", più che al desiderio di un esame ravvicinato dell'opera, pare piuttosto sintomo di un diverso modo di guardare cui la fotografia aveva contribuito in modo sostanziale. La familiarità ormai acquisita verso la sua tecnica traduttiva, e verso la lettura che di un'opera essa poteva dare, già evidente per gli oggetti tridimensionali, si esplicava ormai molto efficacemente e diffusamente anche nel caso dei dipinti, contribuendo, d'altro canto, al potenziamento del consumo di immagini cui oggi siamo abituati.

Ma nel grande cambiamento che si è cercato di descrivere, al di là dei documenti e dei singoli casi specifici, e al di là delle situazioni più generali - di evoluzione tecnica in ambito fotografico e di mobilità sociale - che necessariamente sollecitarono dei cambiamenti anche nella fotografia veneziana, pare evidente la presenza di uno stimolo di altra origine, e cioè quello determinato dall'arrivo sulla scena veneziana degli Alinari e di Domenico Anderson, ambedue organizzazioni produttive molto forti e tese ad "occupare" il territorio artistico veneziano in modo massiccio, tale che la loro attività non poteva essere ignorata dai fotografi locali.

Qualsiasi sia la situazione, è incontrovertibile che proprio in quel breve volgere di anni della metà dei '90, si sia resa evidente una tensione verso una visione più "moderna" della professione del fotografo, che da tempo stava maturando, e che allora giunse a pienezza. Dopo questa data, la fotografia veneziana sembra apparire diversa.

DOMENICO ANDERSON.

Domenico Anderson si pose a sua volta sulla scena veneziana con grande energia espansiva, molto più vivace di quanto la breve comunicazione sopra citata, o i pochi pezzi inizialmente fotografati²¹⁴ diano modo di pensare.

Anderson aveva ottenuto dalle Gallerie dell'Accademia una concessione di vendita delle proprie fotografie in quel sito museale (doc. B.100), e nel 1896 aveva concluso un contratto di esclusiva con la Scuola grande di San Rocco per la riproduzione fotografica di tutte le opere d'arte appartenenti alla confraternita, impedendo di fatto ad ogni altro fotografo di disporre di immagini non solo del ciclo tintoretiano ma anche degli altri artisti, e più tardi degli oggetti del "tesoro". Non vi sono al momento notizie sull'avvio del rapporto di Anderson con le Gallerie dell'Accademia, ma dal complesso della documentazione emersa, si può supporre che esso possa collocarsi attorno alla metà degli anni '90 dell'Ottocento²¹⁵.

Dovendo esprimere in sintesi l'atteggiamento di Anderson verso le opere d'arte veneziane, per come emerge sfogliando il Catalogo generale della ditta, del 1907, si ha l'impressione di una sistematica "appropriazione" iconografica e commerciale dei luoghi d'arte veneziani, non diversamente da Alinari, con metodo molto professionale e criteri precisi, frutto di una managerialità che traspare alla lettura stessa dell'elenco dei negativi. Vi si intravede un'organizzazione ben diretta e curata,

²¹⁴ Come per Alinari, nemmeno per Domenico Anderson sono emerse le fotografie consegnate al Museo Correr nel giugno 1894.

²¹⁵ La vicenda che impegnò Domenico Anderson con la Scuola grande di San Rocco a partire dal 1896, e le modalità del suo avvio, associata al contenuto del documento B.100, suggeriscono tale datazione. Il rapporto di Anderson con la Scuola grande è oggetto di uno studio della scrivente che non è stato possibile riassumere in questa sede.

con precise regole comportamentali attente alla “mission” aziendale: coprire il più possibile i bisogni fotografici della città, sia in ambito vedutistico che artistico²¹⁶.

Il suo iniziale interesse per gli oggetti del Museo Correr si diresse essenzialmente verso opere di arte cosiddetta minore: legature, alcune mariegole, gemme e cammei. Fotografò due soli dipinti: la *Beata Vergine che regge Cristo morto* o *Pietà* di Cosmè Tura (n. 12041), e *Le cortigiane* di Carpaccio (n. 11897)²¹⁷.

Il catalogo Anderson del 1907 è organizzato secondo una scansione piuttosto usuale all'epoca, in due sezioni: in una si trovano le immagini di città, le architetture e le partiture decorative, la statuaria, e nell'altra le opere di pittura²¹⁸. Questa è a sua volta ordinata sulla base del nome dell'artista autore dell'opera. Di ogni artista quindi si trova elencato tutto il posseduto, indipendentemente dal luogo dove l'opera si trova, ivi compresi i disegni. Il catalogo comprende anche 7 opere di autori moderni, ben 6 delle quali alle Gallerie dell'Accademia²¹⁹, e una alla Fondazione Querini Stampalia²²⁰.

Nel 1915 il fotografo pubblicò un aggiornamento del catalogo generale, dedicato a Venezia e al Veneto²²¹. Per la città, esso prevedeva un'aggiunta di poco più di un centinaio di soggetti. L'incremento riguardava soprattutto le opere delle Gallerie dell'Accademia, ove ben 38 dei nuovi titoli comprendevano soprattutto opere quattro-cinquecentesche²²² ma anche dei secoli successivi. Ricordo i cinque ritratti di Rosalba Carriera, due vedute di Michele Marieschi, due dipinti di

²¹⁶ Diversamente dalla Fratelli Alinari, gli studi su Domenico Anderson sono a mia conoscenza carenti, essendosi gli interessi degli studiosi diretti soprattutto alla figura del fondatore dello studio fotografico, James (Isaac Atkinson), ma raramente all'attività successiva della grande azienda. Ne ricordo qui alcuni: P. Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1878, pp. 93-94; James Anderson (scheda), in G. Bollati, H. Gernsheim, D. Palazzoli (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, catalogo della Mostra (Firenze, ottobre-dicembre 1879 - Venezia, gennaio-marzo 1980), pp. 139-140; P. Becchetti, *Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson*, in *A.F.T.* n. 4 (1986), pp. 56-67; F. Recine, *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, ScriptaWeb, 2006, pp. 43-45, quest'ultimo tuttavia semplice rielaborazione di dati già in precedenza pubblicati; M. Miraglia, *Dalla “traduzione” incisoria alla “documentazione” fotografica*, in A. Moltedo (a cura di), *La Sistina riprodotta*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, pp. 221-231 e 268-282; M. Maffioli, *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996, pp. 42-43 e 81-89; S. Paoli, *Domenico Anderson e Ditta Anderson* (schede), in M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il “ricetto fotografico” di Brera*, Milano, Electa, 2000, ad vocem; *Domenico Anderson* (scheda), in M. Ceriana, C. Quattrini (a cura di), *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca di Brera dal 1882 al 2000*, Quaderni di Brera, 10, Firenze, Centro Di, 2004, pp. 52-53. Una breve scheda sul fotografo è pubblicata da Alinari in http://www.alinariarchives.it/ajax_modal_popup.php?mp=biografiaFotografo&id=52. Altre citazioni si trovano in pubblicazioni varie, soprattutto in quelle dedicate agli Alinari presso i cui archivi è oggi custodito il fondo di negativi della ditta romana, pervenuto nel 1963.

²¹⁷ Ad eccezione dei due dipinti citati, l'esatta identificazione degli oggetti allora fotografati da Anderson pone dei problemi dal momento che il riscontro con la guida del Museo non è possibile in modo diretto. Consultando la pubblicazione infatti, sembra di poter dedurre che essi fossero numerati sia in base alla teca, o all'armadio che li conteneva, sia singolarmente all'interno dei rispettivi contenitori, con una numerazione che si ripeteva analoga sempre da 1, contenitore per contenitore, impedendo quindi un esatto riscontro. Le indicazioni poste da Anderson nella sua richiesta (doc. B.7) paiono riferirsi a questi ultimi. Cfr. *Guida del Museo civico e Raccolta Correr di Venezia*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1885, pp. 40, 67, 69, 73, 91-93, 97 e 111.

²¹⁸ Anderson vi comprende anche altre forme d'arte, quali ad esempio i mosaici, le ceramiche, ecc.

²¹⁹ Fabris [Placido] (XIXe siècle): *Amour et Psyché* (n. 12129); *La Vierge, l'Enfant, Ste Cathérine et St Antoine de Padoue* (n. 12130); *La Vierge et l'Enfant* (n. 12131); *Deux Vieillards* (n. 12132); *Une nouvelle du Boccace* (n. 12133); *La masque du Canova* (n. 11489).

²²⁰ Giannetti Raffaello: *Jean Barbanzo libre Marie reine d'Hongrie du Château nouveau* (n. 12230).

²²¹ Nel 1911 Anderson aveva pubblicato un supplemento al catalogo generale, anch'esso organizzato allo stesso modo, nel quale l'aumento dei negativi è molto significativo, ma non riguarda Venezia. Cfr. *1^{er} Supplément au Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*, Rome, 1911. Nel *Supplément* vi è in realtà la citazione di un'opera di Gentile Bellini al Museo Correr (n. 11697), *Il Doge Giovanni Mocenigo*, ma il titolo era già presente nel catalogo generale del 1907 con un diverso numero (n. 11663). Più che di una nuova ripresa, si potrebbe perciò pensare ad una rinumerazione del negativo, oppure ad un semplice errore materiale.

²²² A puro titolo esemplificativo ricordo i seguenti: *La presentazione di Gesù a Simeone* del Carpaccio (n. 22503), *l'Annunziata* di Pier Maria Pennacchi (n. 22521), e due dipinti di Tintoretto, *La purificazione della Vergine* e *Il figliol prodigo* (nn. 22507 e 22508).

Sebastiano Ricci, e una *Veduta di un'isola* del Canaletto (n. 22502). L'implementazione riguardava anche la raccolta dei disegni di cui apparvero ora alcuni esemplari di Leonardo da Vinci e alcuni fogli del "Libretto degli schizzi", prima non riprodotti. Un buon numero di nuovi soggetti riguardavano poi il Museo Correr - soprattutto con i dipinti di Pietro Longhi - e anche il Palazzo Ducale.

Un certo incremento, seppure di minor portata, vi fu anche per le chiese. Troviamo ora rappresentate la Chiesa dei Gesuiti che nel 1907 non vi appariva, e i dipinti della chiesa di San Rocco. Alla Madonna dell'Orto venne aggiunto *Lo sposalizio di Santa Caterina* di Paris Bordone (n. 11805), e a San Giorgio Maggiore *La Vergine in trono, col bambino e Santi* di Sebastiano Ricci (n. 22572); e più ricca era anche l'offerta relativa alla chiesa di San Pietro Martire a Murano, presente nel 1907 con un solo dipinto. Ai Frari infine era stata fotografata l'intera serie della *Via Crucis* di Domenico Tiepolo, allora presente nella Sacrestia della chiesa²²³. Pur non considerate in questa breve disamina, significativo è l'incremento dei soggetti relativi ai mosaici della Basilica di San Marco e di Santa Fosca a Torcello²²⁴.

Come era prevedibile, i nuovi soggetti non mostrano rispetto al passato un approccio diverso della ditta romana nei confronti delle opere d'arte cittadine, se non nel senso di un arricchimento dell'archivio di negativi.

Volendo procedere ad una verifica quantitativa, analogamente a quanto fatto per Alinari, ci si avvede presto che il catalogo del 1907 presenta dei dati spurii. Con frequenza, infatti, uno stesso dipinto (leggi: negativo) appare citato sotto il nome di più artisti, in rapporto alle diverse attribuzioni che ne venivano proposte, giustificate molto spesso (ma non sempre) dall'indicazione del nome dello studioso cui l'attribuzione è riferita. Per i soggetti veneziani, tale situazione è verificabile in ben una quarantina di casi²²⁵.

Anche per Anderson comunque, proporrò quanto già fatto per Alinari, estrapolando dal catalogo generale del 1907 i dati relativi alle chiese, e confrontandoli con la pubblicazione Alinari del 1906. Considerata la loro prossimità cronologica, e collocandosi ambedue a oltre un decennio dalle prime campagne fotografiche veneziane, essi sono in grado di esprimere in modo efficace la posizione relativa delle due ditte.

Se si confrontano allora quei dati, è evidente che l'intervento della ditta fiorentina era a quell'epoca globalmente più consistente rispetto a quello di Anderson, che in gran parte dei casi prevedeva un minor numero di soggetti per le varie sedi (cfr. schema C.8).

Non considerando le voci relative alla Scuola grande e alla chiesa di San Rocco, non comprese nella campagna fotografica di Alinari se non per poche riprese antecedenti al 1894, e che per Naya prevede un solo soggetto risalente alla prima metà degli anni '70, il catalogo di Anderson evidenzia 221 voci a confronto delle 260 presenti in Alinari, con una minore consistenza di quasi il 20%.

Facendo un calcolo analogo a quello realizzato in precedenza per Alinari, si possono comparare i comportamenti delle due ditte, anche in relazione allo studio Naya. I risultati che si ottengono sono i seguenti:

Alinari:	negativi: 260	;	sedi eccles.: 44;	artisti: 56	medie:	luogo 5,91; artista 4,64;
Anderson:	negativi: 221;		sedi eccles.: 37;	artisti: 42	medie:	luogo 5,97; artista 5,26;
Naya:	negativi: 213	;	sedi eccles.: 31;	artisti: 31	medie:	luogo 6,87; artista 6,87.

²²³ Le quattordici *Stazioni della via Crucis* di Gian Domenico Tiepolo furono realizzate per l'Oratorio del Crocefisso della chiesa di San Polo (1749). Trasportate nella sacrestia dei Frari, sono poi state restituite alla sede originaria nel 1950.

²²⁴ Fin dal 1907, il catalogo generale di Anderson prevedeva naturalmente molti altri soggetti, alcuni dei quali presenti in collezioni private: la collezione De Maria (1 soggetto), la collezione Guggenheim (2), la collezione Querini Stampalia (10) e la collezione di Austin Henry Layard (16). La raccolta Layard, oggi alla National Gallery di Londra, fu fotografata anche da Alinari e da Giovanni Battista Brusa. Alla campagna fotografica condotta da quest'ultimo fotografo, Francesca Mambelli ha dedicato un saggio nel testo di prossima uscita (febbraio 2015), A. Bacchi, F. Mambelli, M. Rossini, E. Sambo, *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2014.

²²⁵ Nel 1915 le attribuzioni dubbie sono molto inferiori rispetto a qualche anno prima, analogamente ai riferimenti agli studiosi che li avevano proposti. Alcuni casi si notano tra i dipinti delle Gallerie dell'Accademia, ma in numero molto inferiore a prima.

Al di là del numero maggiore di soggetti proposto da Alinari, che prevede riprese anche in siti non contemplati da Anderson e Naya (es. la chiesa dei Mendicanti, la chiesa della Fava, la chiesa di San Giorgio dei Greci, ecc.), le medie sopra indicate denotano una propensione di fondo ben chiara, che vede la tendenza a concentrare l'interesse su specifici monumenti o artisti crescere gradualmente da Alinari, ad Anderson per trovare in Naya il valore più elevato.

Se poi si osservano i dati esposti nello schema C.8 si noterà che le diversità sono anche altre. Il caso più evidente è offerto dalla basilica dei Frari, per la quale vi è notevole disparità di trattamento, con 16 e 17 negativi rispettivamente in Alinari e Anderson, e ben 26 in Naya: differenza facilmente rintracciabile nel molto maggior numero di dettagli offerti dalla ditta veneziana rispetto alle altre due, soprattutto nel caso del già ricordato trittico di Giovanni Bellini²²⁶. Evidente poi, nel caso di Alinari, è l'intenzione di realizzare una documentazione il più possibile esauriente del luogo, dal momento che sono previsti anche due soggetti non presenti né in Anderson né in Naya, il *Sant'Ambrogio a cavallo che scaccia gli ariani*, di Giovanni Contarini (n. 13238A), e la *Madonna in trono circondata da San Francesco d'Assisi, Gerolamo, Caterina da Siena, Antonio da Padova*, di Bernardino Licinio (n. 13238B).

Diverso è il caso della chiesa di Sant'Alvise, che mostra ugualmente una certa disparità di dati, ma in questo caso di origine diversa. Anderson riprodusse solo *L'ultima cena* di Bonifacio (n. 11775) e la *Salita al Calvario* del Tiepolo, quest'ultimo con un dettaglio (nn. 13660 e 13661), e questi titoli furono confermati nel 1915. Alinari scelse invece un dipinto di Jacobello del Fiore (n. 20734), e riprodusse, senza dettagli, le tre tele del Tiepolo che andavano in origine a costituire il trittico della Passione (nn. 13223, 13223a e 13223b), oltre a quattro delle otto tavolette allora attribuite al Carpaccio, e oggi assegnate a un seguace di Lazzaro Bastiani²²⁷. Per parte sua Naya scelse il Bonifacio, riprodusse il trittico di Tiepolo, con un dettaglio della tela principale e tutte le otto tavolette "carpaccesche"²²⁸.

Rispetto a queste ultime, John Ruskin, nel suo *St. Mark's Rest*, subito dopo essersi soffermato sulla *Salita al Calvario* di Tiepolo, affermava:

Then return to the entrance of the church, where under the gallery, frameless and neglected hang eight old pictures, - bought, the story goes, at a pawnbroker's in the Giudecca for forty sous each, - to me among the most interesting pieces of art in North Italy, for they are the only examples I know of an entirely great man's work in extreme youth. They are Carpaccio's, when he cannot have been more than eight or ten years old, and painted then half in precocious pride and half in play. I would give anything to know their real history. "School pictures" C.C. call them! as if they were merely bad imitations, when they are the most unaccountable and unexpected pieces of absurd fancy that ever came into a boy's head, and scabbled, rather than painted, by a boy's hand, - yet, with the eternal master-touch in them already²²⁹.

attribuzione per parte sua segnalata da Vittorio Alinari, assieme a quella tradizionale di "Scuola veneta del XV sec." e alla più recente proposta da Gustav Ludwig e Pompeo Molmenti ad un pittore della scuola di Lazzaro Bastiani²³⁰.

²²⁶ In Alinari, il trittico del Bellini prevede 7 dettagli, mentre in Naya ben 13; la pala Pesaro di Tiziano prevede 3 dettagli anziché 5 come in Naya; lo stesso succede col dipinto di Alvise Vivarini che in Naya prevede anche un dettaglio, assente invece in Alinari. Quanto a Bartolomeo Vivarini, Naya prevede 2 opere, una delle quali con dettaglio, mentre Alinari solo una.

²²⁷ Si tratta delle seguenti: *Rachele e Giacobbe* (n. 20735), *La presa di Gerico* (n. 20736), *Giobbe* (n. 20737) e *Giuseppe che riceve i suoi fratelli e Mosè sul monte Sinai* (n. 20738).

²²⁸ Si tratta delle seguenti: *Tobia e l'Angelo* (n. 63), *Incontro di Salomone con la Regina di Saba* (n. 64), *Incontro di Rachele con Giacobbe* (n. 65), *Giuseppe riconosciuto dai fratelli* (n. 66), *Adorazione del vitello d'oro e Mosè riceve le tavole sul monte Sinai* (n. 67), *Giosuè sotto le mura di Gerico* (n. 68), *La statua di Nabucodonosor* (n. 69) e *Giacobbe schernito dai figli* (n. 70).

²²⁹ J. Ruskin, *St. Mark's Rest*, cit., pp. 157-158.

²³⁰ Vittorio Alinari, nel suo testo, afferma: «Sur la paroi intérieure de la façade, à gauche de la porte, ont été accrochés huit panneaux qu'on attribue à l'école vénitienne du XVème siècle. Sur quelques un on voit la signature du Carpaccio que l'on retient apocryphe. Néanmoins Ruskin suppose qu'ils sont une œuvre de la première jeunesse du peintre et il veut le classer parmi les monuments les plus importants de l'art pictural de l'Italie du Nord. [...] Selon Ludwig et Molmenti on doit attribuer ces œuvres à l'école du Bastiani». Cfr. V. Alinari, *Églises et "Scuole"*..., cit. pp. 82-83.

Le affermazioni di Ruskin su quei piccoli dipinti - è lui infatti il responsabile dell'attribuzione a Carpaccio - ne aveva probabilmente fatto oggetto di interesse anche per i fotografi, laddove prima di allora esse non erano mai state considerate.

È evidente da tutto questo il diverso modo di porsi di fronte alle opere d'arte da parte dei tre studi fotografici, che influenzava le scelte rispettive. Il tema, naturalmente, meriterebbe di essere indagato a fondo anche rispetto alle differenti sensibilità culturali e background di ognuno di essi.

LA DITTA NAYA E IL MUSEO CORRER (DOCC. B.93 - B.112).

Il riordino delle collezioni condotto al Museo Correr nel 1898 a seguito della costituzione della sezione risorgimentale, e proseguito poi negli anni successivi²³¹, costituì una sorta di "rilancio" di quel luogo d'arte all'interno del circuito culturale e turistico cittadino, e in questo contesto si colloca l'interessante vicenda che coinvolse lo studio Naya, a partire dal 1901. A quella data, Tomaso Filippi era già attivo in proprio da qualche anno, e la ditta era gestita da Giuseppe Trevisan, una nuova figura nel mondo fotografico veneziano, che dette senza dubbio la propria impronta all'attività dello studio.

All'inizio del nuovo secolo, quindi, la ditta Naya entrò nuovamente in rapporti con il Museo Correr, su un piano diverso rispetto al passato, e che ci porta all'interno di un nuovo tema, e cioè la vendita di fotografie all'interno dei luoghi d'arte.

Tra le prime istituzioni veneziane ad avviare un tale servizio ci furono le Gallerie dell'Accademia e la Scuola grande di San Rocco, e nel 1901, quando ebbe inizio questa nuova storia, il sistema di distribuzione aveva acquisito una struttura ormai consolidata. Nel 1909 anche il Museo Correr avviò al proprio interno un servizio analogo, ma ci vollero parecchi anni perché ciò si concretizzasse. Ecco come andarono le cose.

Nel maggio 1901, il Comitato direttivo del Museo Correr si era posto il problema di disporre nella propria sede di una serie di fotografie dei più significativi oggetti delle proprie collezioni, da porre in vendita ai visitatori «a maggior reclame del Museo». La Direzione contattò allora la ditta Naya perché comunicasse la sua eventuale disponibilità ad assumerne l'incarico, e avanzasse una proposta al riguardo.

Giuseppe Trevisan, l'allora gerente della ditta Naya, riscontrò la richiesta quello stesso mese (doc. B.94), accettando in linea di massima la proposta, e indicando alcune condizioni alle quali un tale rapporto avrebbe potuto essere perfezionato.

Trevisan chiedeva che fosse innanzitutto fornito un elenco dei soggetti che la Direzione desiderava fossero fotografati per l'avvio del nuovo servizio, e che fossero indicati i formati da predisporre. Comunicava che i prezzi di vendita delle fotografie sarebbero stati gli stessi che la ditta praticava per le Gallerie dell'Accademia. La «condizione principale» a cui il lavoro avrebbe potuto essere assunto era però l'ottenimento di un'esclusiva decennale per la vendita nei locali del Museo. Una parte delle riprese richieste avrebbe potuto essere conclusa già per l'autunno, salvo completare la parte rimanente nella primavera dell'anno dopo.

La risposta di Trevisan venne quello stesso mese sottoposta all'esame della Giunta comunale per la conseguente decisione da adottarsi. Tale decisione però non giunse tempestiva, e l'8 luglio successivo (doc. B.96), la Direzione del Museo civico la sollecitò: i tempi erano ormai stretti, dal momento che nel mese di agosto l'operatore della ditta Naya sarebbe stato assente, e se si voleva disporre delle fotografie per la stagione autunnale, era necessario procedere in fretta. Ma una risposta non giunse mai.

Nell'ottobre del 1906 la questione venne nuovamente sollevata, e il Sindaco sollecitato a prendere una decisione «poiché è interesse di questa Conservazione, studiare tutti i mezzi per ottenere la più larga réclame del Museo Civico, e poiché fra questi validissima certamente è la riproduzione fotografica dei monumenti più insigni». Ma anche in questo caso non vi fu riscontro, né negativo, né positivo.

²³¹ Il lascito di Teodoro Correr fu seguito nel tempo da altre donazioni che avevano arricchito notevolmente le collezioni del Museo civico, a fine secolo in grado ormai di organizzare delle sezioni tematiche. La costituzione del Museo del Risorgimento era stata preceduta dalla costituzione del Museo vetrario di Murano, e poco dopo le raccolte settecentesche furono trasferite a Ca' Rezzonico. Cfr. G. Mariacher, *Tesori della quadreria Correr...*, cit., pp. 5-6.

Nel marzo dell'anno successivo (1907) la proposta tornò all'attenzione dei funzionari, quando il Sindaco, in una lettera dal tono un po' irritato (doc. B.98) chiese al responsabile del Museo Correr, spiegazioni in merito alla pubblicazione di una serie di 24 cartoline che riproducevano le illustrazioni presenti nell'edizione originale delle commedie di Goldoni, serie pubblicata dal fotografo Vito Generini in occasione del secondo centenario della nascita del commediografo, e che, a detta del Sindaco, era avvenuta senza le prescritte autorizzazioni.

La risposta del Comitato direttivo del Museo si potrebbe definire "tono su tono": non essendosi mai sentito il bisogno di un regolamento specifico per le riproduzioni fotografiche, il Conservatore del museo le aveva sempre autorizzate, sia ai fotografi che agli studiosi, senza indagare le ragioni delle richieste, né gli usi che delle fotografie venivano fatti. La sola condizione stabilita era la consegna di due copie dei positivi realizzati. Non vi era poi nessun obbligo di citare la provenienza dell'opera riprodotta, dal momento che, trattandosi di un'edizione, essa non poteva essere considerata un vero originale, tanto più che ve ne erano in circolazione «molti» esemplari.

Ove poi si trovi opportuno che d'ora innanzi riproduzioni fotografiche di monumenti conservati dal Museo non debbano essere fatte che per cura della stessa Conservazione, per reclame o in vantaggio del Museo stesso, io mi permetto di ricordare come, fin dal 30 maggio 1901 io abbia fatto una simile proposta con Nota n. 74, alla quale non fu mai risposto. Anzi il 13 ottobre 1906 con Nota N. 146 ho rinnovato l'istanza, perché mi sia data evasione alla proposta succitata, con notevole vantaggio del Museo Correr. Ma finora non ho ricevuto alcuna risposta (doc. B.99).

L'allora conservatore profitto quindi dell'occasione offertagli dalla lettera del Sindaco per riportare all'attenzione la sua proposta di anni prima. Contemporaneamente contattò anche Gino Fogolari, alle Gallerie dell'Accademia, per avere informazioni sulla gestione del servizio lì attivo.

Nella sua risposta (doc. B.100), Fogolari sintetizzò alcune delle disposizioni dello specifico regolamento del 1895 che disciplinava il servizio di vendita di fotografie e delle guide delle Gallerie in una gestione finanziaria separata: gli utili della vendita di fotografie presso le Gallerie dell'Accademia non venivano trattenuti in sede per normali usi amministrativi, ma erano devoluti alla Cassa di Soccorso del personale²³² i cui introiti venivano impiegati come integrazione salariale ai dipendenti.

²³² Alla fine del suo incarico di direttore dei musei di Firenze (1890-1903), Enrico Ridolfi riassunse in una pubblicazione i momenti salienti del suo «direttorato», soffermandosi sugli acquisti di nuove opere, sui ripristini di altre, sui riallestimenti di alcuni dei luoghi di cui era responsabile. Alla fine della sua relazione si soffermava anche sulla Cassa di Soccorso a cui si riferisce Gino Fogolari nella sua lettera ad Angelo Scrinzi. Dice Ridolfi: «Per ultimo, trattandosi di notizie storiche, non credo di dover tacere un piccolo beneficio che ebbi la ventura di procurare al personale di custodia delle Gallerie, Musei e Monumenti dello Stato, troppo meschinamente retribuito nella massima parte, e che perciò conduce con le proprie famiglie vita assai misera ed infelice, mentre ha in cura i tesori più preziosi e più cari della Nazione.

Io raccomandai per i vari Istituti cui era preposto, la creazione di una *Cassa di soccorso* a favore del basso personale, alimentata dalla vendita da farsi in essi Istituti, delle fotografie e cataloghi delle opere ivi contenute, i cui editori si obbligassero a rilasciare una quota da convenirsi sugli incassi fatti. Molte difficoltà dovetti superare per ottenere tale istituzione, perché l'Autorità Governativa era stata indotta parecchi anni innanzi da inconvenienti verificatisi, a vietare nelle Gallerie e nei Musei la vendita di qualsiasi oggetto; ma a me stava fortemente a cuore di sollevare per quanto fosse possibile la condizione di quei miseri impiegati perchè portassero nell'ufficio maggiore zelo, e di trovar poi modo di compensare il servizio della guardia notturna che due dei custodi dovevano prestare nella Galleria degli Uffizi, del che il Ministero dell'Istruzione Pubblica non voleva assolutamente sapere, esigendo che fosse fatto gratuitamente; e da ciò derivava nell'adempimento di quell'importante servizio, un mal umore e un dispetto che potevano tornare in grandissimo danno delle opere d'arte. Insistentemente replicai pertanto la domanda, dando assicurazione che per l'accurata sorveglianza nessun inconveniente si sarebbe verificato nella vendita, e che verrebbe supplito gratuitamente dall'Economato a quanto riguardasse la gestione della Cassa di Soccorso. E finalmente potei ottenere il sospirato assenso; e il Ministero stesso formulò il Regolamento, prelevando dagli incassi il compenso da assegnare pel servizio notturno ai Custodi della Galleria degli Uffizi [...] ed estendendo il beneficio della Cassa di Soccorso anche ai Musei e Monumenti di Firenze posti sotto altre Direzioni; nè corse molto tempo che lo estese ai Musei, Gallerie e Monumenti dello Stato in tutta Italia». Cfr. E. Ridolfi, *Il mio direttorato delle Regie Gallerie Fiorentine*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905, pp. 65-66. A quanto risulta dal Rendiconto generale della Amministrazione dello stato per l'esercizio finanziario 1976, parte III. Gestioni fuori bilancio, vol. IV., Beni Culturali e Ambientali -

I ricavi delle vendite venivano ripartiti al 50% tra fotografi e Cassa di soccorso. La responsabilità della gestione del servizio prevedeva l'intervento della Cassa in caso di perdite o danneggiamenti dei materiali, e dei fotografi, in caso di sbiadimenti o guasti dipendenti da difetti della stampa; «sul rovescio di ciascuna fotografia sarà apposto il timbro a umido della Cassa di Soccorso, di piccola dimensione e il prezzo al quale dovrà essere venduta». Presso le Gallerie dell'Accademia erano allora disponibili le fotografie dello studio Naya e di Domenico Anderson, che venivano poste in vendita con una turnazione settimanale, come da regolamento. «È un affare che va bene, molto utile pei custodi che insieme ad altri incerti possono calcolare su di una lira in più al giorno».

A seguito di queste comunicazioni furono allora ripresi i contatti con la ditta Naya alla quale venne chiesto di riformulare la propria proposta, accettando però una riduzione del periodo di esclusiva ad un quinquennio, dal momento che l'Amministrazione comunale riteneva eccessivi i dieci anni proposti nel maggio del 1901. Nel contempo, analoghi contatti vennero avviati anche con Oreste Bertani e Tomaso Filippi, per giungere al più presto a definire la questione.

La risposta di Naya (doc. B.102), giunse nel luglio successivo, accettando la riduzione del periodo di esclusiva, e confermando per il resto le condizioni già indicate anni prima. Le fotografie fornite sarebbero state tutte della «solita dimensione 21x27 Cent.ri». I contatti avviati con gli altri due fotografi ebbero invece esito negativo. Filippi rifiutò «per considerazioni economiche»; per parte sua Bertani «non ha mostrato di gradire l'offerta»: probabilmente l'affare proposto dal Museo non era del tutto appetibile.

Da allora, si dovette aspettare ancora qualche mese perché la questione tornasse all'attenzione dei responsabili, e finalmente, nel gennaio del 1908, il Comitato direttivo del Museo Correr approvò la proposta di Naya, e la sottopose al Municipio per la definitiva ratifica da parte della Giunta comunale. Il 10 marzo quest'ultima approvava le condizioni del contratto da stipularsi per la riproduzione fotografica degli oggetti d'arte del Museo e per la messa in vendita delle fotografie all'interno delle sale espositive. Non restava ora che stendere il contratto, e ottenerne l'approvazione da parte del Municipio.

Stavolta fu il Museo a procrastinare la conclusione della vicenda. Tre mesi dopo, infatti, nel giugno 1908 (doc. B.105), il Municipio sollecitò la predisposizione della bozza di contratto. Ma ancora un ostacolo si stava opponendo alla conclusione della vicenda.

A luglio, il conservatore del Museo civico comunicò al Municipio che le pratiche per la definizione del contratto dovevano essere rimandate, dal momento che «ora la Ditta Naya è in trasformazione e deve rimettere l'eventuale contrattazione definitiva a quando sia costituita la nuova Società».

Si arrivò così al febbraio del 1909 perché nuovamente il Museo civico scrivesse alla ditta Naya per riprendere la trattativa (doc. B.107), chiedendo quando essa sarebbe stata disposta alla stipula, e soprattutto quando sarebbe stato possibile avviare le riprese, dal momento che la direzione avrebbe gradito che tutto fosse pronto per l'epoca dell'Esposizione Internazionale d'arte moderna. Si riservava infine «di indicare d'accordo con la Ditta assumitrice così il numero come gli oggetti da fotografare e le condizioni così per la vendita come per lo sconto a vantaggio del Comune».

Fu sempre Giuseppe Trevisan a rispondere qualche settimana dopo (doc. B.108), confermando ancora una volta le proprie condizioni e chiedendo nuovamente di avere un elenco degli oggetti che avrebbero dovuto essere fotografati. Faceva però presente che i tempi richiesti dalla Direzione per la consegna delle fotografie e l'avvio del servizio erano troppo stretti, dato l'intenso programma di lavoro previsto nei mesi successivi, e «per lavori già in corso e pel lavoro solito di Negative e Stampa relativa per la prossima esposizione, mi riuscirà impossibile di poter fare una discreta Consegna di fotografie di oggetti esistenti nel museo per l'epoca della detta Esposizione come sarebbe desiderio di Codesta Onorevole Direzione».

L'annosa vicenda si stava finalmente avviando alla conclusione. Giuseppe Trevisan venne convocato per il 2 aprile successivo in Municipio per la definizione degli ultimi particolari prima della stesura definitiva del contratto (doc. B.109).

Il 6 maggio 1909 venne fatta la prima consegna di «Novantauna fotografie al platino nel formato di Centimetri 20x26 di soggetti esistenti in questo Museo» (doc. B.110). Le fotografie sarebbero state poste in vendita a L. 1.25; del prezzo, 80 centesimi sarebbero spettati al fotografo, e la rimanenza

sarebbe rimasta al Comune. E tuttavia, il contratto non era ancora stato firmato, né erano state ancora realizzate le nuove riprese richieste dal Museo.

A settembre infatti (doc. B.111), il conservatore del Museo sollecitò Trevisan a provvedervi al più presto. La vendita delle fotografie all'interno del Museo era evidentemente stata avviata con soggetti di cui la ditta Naya era già in possesso, e nei mesi successivi prese un proprio ritmo regolare, con richieste di soggetti mancanti da parte del Museo, consegne da parte della ditta Naya, e le relative contabilizzazioni.

Una prima richiesta di reintegro del fondo di fotografie era contenuta già nella lettera del settembre 1909, appena citata. A dicembre, il Museo trasmise al fotografo l'importo dei primi ricavi. Nel frattempo le riprese dei soggetti specificamente richiesti dal Museo Correr erano state realizzate, o almeno una parte di esse.

Poche altre comunicazioni seguono a quest'ultima - brevi note di trasmissione degli incassi, ricevute di pagamento e di consegna di gruppi di fotografie - che coprono, non è chiaro se in modo completo, il periodo fino al luglio del 1914²³³. Dopo di allora, probabilmente, poco si fece e poco si vendette. La guerra non poteva non far sentire la propria pesante cappa di morte anche su Venezia, ed influire in maniera negativa sull'andamento delle visite nei musei cittadini. Dei pochi anni nei quali il contratto fu operante, il periodo più proficuo per le vendite si colloca tra il 1912 e il 1913.

I documenti parlano di sole fotografie al platino, tutte di formato uniforme, il "placca" di 21x27 ca., corrispondente alla quasi totalità delle lastre negative oggi presenti nell'Archivio Turio Böhm.

Con la morte di Antonio Dal Zotto nel 1918, l'attività dello studio Naya fu chiusa, e l'archivio di negativi acquisito di lì a poco da Osvaldo Böhm, che doveva continuarne l'attività, ormai con nome e in un mondo del tutto diversi. Una ditta Carlo Naya era tuttavia attiva a Venezia ancora negli anni '30 del Novecento, per la vendita di oggetti d'antiquariato, al n. 78 bis di Piazza San Marco²³⁴, uno dei locali che erano stati occupati dal negozio del fotografo.

La vicenda che ho narrato si colloca nel periodo finale di attività dello studio fotografico nato dalla professionalità di Carlo Naya e dai legami personali che egli era riuscito a stabilire, che si trovava ora ad operare in un ambiente culturale e sociale diverso - nel bene e nel male - da quello da cui era partito.

Al di là degli aspetti burocratici e di costume che la vicenda può rievocare, con la rete di rapporti che si intravedono dietro le comunicazioni ufficiali, mi sembra interessante notare brevemente due aspetti che essa mette in luce.

Innanzitutto il passaggio della progettualità sulla campagna fotografica condotta in quest'occasione, dallo studio fotografico al Museo. È quest'ultimo infatti che, a quanto dicono i documenti, scelse i soggetti da fotografare e di cui porre in vendita le fotografie, individuando quelli più utili alla «réclame» del luogo espositivo. Rispetto ai criteri con i quali l'archivio di negativi Naya si era pian piano costituito nel tempo - quali che essi fossero - è chiaro che la situazione era ora notevolmente mutata.

In secondo luogo questa vicenda mette in luce nuovi aspetti della professione del fotografo, mostrando quanto essa fosse ora diversa da qualche decennio prima.

Già a partire dagli anni '70 dell'Ottocento si intravede sullo sfondo dei documenti lo sviluppo di una produzione destinata al soddisfacimento di un puro desiderio di consumo iconografico delle immagini dell'arte²³⁵, che si sviluppò poi, a ritmo sostenuto, soprattutto a partire dall'ultimo decennio del XIX secolo, tanto che le vecchie strutture produttive non ebbero più ragione di esistere. Lo studio fotografico a carattere personale, fondato soprattutto sull'abilità e sull'intelligenza del fotografo operatore, era ormai da tempo superato da una produzione dai caratteri prettamente industriali. Si può ipotizzare che la ragione per cui sia Tomaso Filippi che Oreste Bertani rifiutarono la proposta che il Museo Correr fece loro nel 1907 trovi ragione nella diversa organizzazione e struttura produttiva degli studi dei due fotografi rispetto a quella della ditta Naya, ormai guidata da

²³³ La loro cadenza è irregolare, in alcuni casi mensile, altre volte per periodi più lunghi, fino al semestre. I documenti vanno dal 30 giugno 1910 al 24 luglio 1914, e documentano la vendita di totali 1621 fotografie di formato placca, tutte al platino. Cfr. Museo Correr, Archivio Storico, 1910, n. 102; 1911, n. 64; 1912, n. 10.

²³⁴ *Guida commerciale di Venezia e Provincia*, edizione 1930, anno VIII - IX E.F., Venezia, Casa Editrice dott. Suttora & C., 1930 p. 293.

²³⁵ Sul tema dell'uso e "consumo" delle immagini cfr. R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Editrice il Castoro, 1999; tit. orig. *Vie et mort de l'image*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

Giuseppe Trevisan: a carattere “artigianale” - diremmo oggi - le prime due, ormai “industrializzata” la seconda: solo quest’ultima in grado di operare con profitto nell’ambito di un consumo di massa. Il successo commerciale si affidava a criteri diversi da un tempo, basati oltre che sulla standardizzazione delle operazioni, anche sulla capacità di gestire una rete di relazioni commerciali di nuova generazione, da leggersi oggi con occhi attenti alla storia economica e sociale della città e del Paese.

Resterebbe da capire quali soggetti siano stati fotografati a seguito del contratto lungamente corteggiato tra la ditta Naya e la direzione del Museo Civico. La verifica nell’ultimo dei cataloghi rintracciati utili in questo caso, quello del 1893, e negli elenchi presenti nell’Archivio Turio Böhm, non danno risposte certe. Gli unici soggetti afferibili al Museo elencati nel catalogo, a parte i tre in precedenza citati nei documenti - le “Dame veneziane” di Carpaccio, il ritratto del doge Foscari di Gentile Bellini, e la statua di Marco Agrippa - sono una statua di Luigi Zandomeneghi, alcune vere da pozzo e pochi altri oggetti di arte decorativa²³⁶: in tutto, dodici titoli, oggi solo in parte riscontrabili con sicurezza negli elenchi manoscritto e dattiloscritto²³⁷.

I negativi afferibili al Museo Correr attualmente presenti nell’Archivio Turio Böhm sono molti di più, oltre duecento²³⁸. Di essi però non è possibile stabilire la scansione cronologica che qui più interesserebbe: quali soggetti cioè furono richiesti dal Museo e quali altri facevano già parte dell’archivio della ditta, oltre quelli elencati nel 1893.

L’avvio della vendita delle fotografie Naya al Correr, prima che il contratto fosse firmato, e fossero realizzate le riprese previste, fa pensare che il numero di soggetti già disponibili fosse di una qualche entità non secondaria, frutto di un lavoro condotto già in precedenza, forse dopo che il riallestimento delle collezioni nel 1898 aveva dato l’opportunità di riesaminare il posseduto, anche quello dei depositi, e di allestire nuovi ambienti espositivi, senza dubbio accrescendo la visibilità pubblica del museo.

²³⁶ Eccone l’elenco completo, come ricavato dal catalogo del 1893. Nella sezione *Sujets divers*: n. 374. *Candélabre en bronze*, Vittoria Alessandro; n. 375. *La Paix* groupe en marbre, Zandomeneghi; n. 399. *Marcus Agrippa*; n. 1983. *Deux Dames Venetiennes*, Carpaccio; n. 1986. *Portrait du Doge Foscari*, Bellini Gentile. Nella sezione *Détail architectoniques et d’ornements*: n. 2129. *Réservoir de l’eau de l’ex couvent de St. Étienne* dans le Musée Correr; n. 2130. *Bas-relief, St. Martin*, Musée Correr; n. 2147. *Puits du Musée Correr*; e i nn. da 2148. a 2151. tutti elencati con la voce *Puits dans le Musée Correr*.

²³⁷ Ad esempio, i soggetti presenti nel catalogo del 1893 con i numeri 374 e 399 non figurano negli elenchi indicati, sostituiti però dai seguenti: n. 3226. *Candelabro in bronzo*, di Alessandro Vittoria e n. 3203. *Marco Vespasiano Agrippa*. Non vi è traccia invece della scultura di Zandomeneghi che appariva col n. 375. Il soggetto n. 2130. *Bas-relief, St. Martin*, è ora presente negli elenchi come *Bassorilievo San Giorgio*.

²³⁸ L’elenco manoscritto segnala 216 soggetti collegati al Museo Correr.

PER CONCLUDERE...

Ho richiamato più volte nel testo la necessità di proseguire le ricerche qui avviate, onde ricostruire adeguatamente la vicenda che lega Venezia alla riproduzione fotografica delle sue opere d'arte. Ed ho sottolineato l'importanza di analizzare i documenti trascritti nelle Appendici A e B dal punto di vista del loro legame con le discipline artistiche (ma anche storiche), in modo da poter delineare un panorama chiaro e adeguato della materia. Credo però che quanto emerso, consenta fin da ora di proporre almeno una prima e complessiva traccia evolutiva.

Nel quindicennio circa che va dalla metà del secolo XIX agli anni 1864-1865, le testimonianze documentarie sono per lo più occasionali - seppur non certo secondarie - o riconducibili a specifiche motivazioni e sollecitazioni che mostrano il crescente interesse verso le immagini fotografiche.

I casi esaminati segnalano un'evoluzione significativa che nei primissimi anni '60 giunse a maturazione. A partire dalla presenza di alcuni fotografi veneziani a grandi manifestazioni internazionali negli anni '50 con l'esposizione di riproduzioni d'arte, si giunse alla fine del 1861 a disporre di mezzi tecnici adeguati per condurre riprese complesse come furono quelle realizzate da Antonio Perini sul Breviario Grimani.

Sembra esserci stato un rapido passaggio dal negativo calotipico e all'albumine, a quello al collodio secco col quale furono realizzate quelle riprese, e che già nel 1860 era ben padroneggiato almeno da alcuni fotografi. Le testimonianze documentarie della presenza nei luoghi d'arte della lastra umida si circoscrive agli accenni che ne fece Selvatico in occasione della vicenda del "Raffaello" di Morris Moore.

Antonio Perini appare come il protagonista di questa prima stagione. I documenti pubblicati, e le tracce che si intravedono dietro di essi, ne fanno un centro di sicuro interesse.

Nato a Chioggia in parrocchia di San Giacomo Apostolo, il 29 marzo 1830¹, Perini si trasferì a Venezia attorno al 1844-1845 col padre Francesco, la madre Maria Antonia Rossetti e i fratelli, come altre famiglie chioggette che in quel periodo cercavano in città la possibilità di migliorare le proprie condizioni di vita. Nel 1851 la famiglia è segnalata al n. 845 di San Marco, al ponte dei Dai. Poi, dal 25 agosto 1860, a Dorsoduro 979, accanto al 978 dove Antonio evidentemente già operava con il proprio stabilimento fotografico². In quell'abitazione egli rimase solo per qualche anno, prima di trasferirsi nuovamente, alla fine del 1863, al 407, di San Marco dove risiedette ed ebbe la propria sede operativa negli anni seguenti.

Avviatosi inizialmente alla professione di tipografo³, si dedicò alla fotografia probabilmente all'inizio degli anni '50 dell'Ottocento. Nel 1853 ottenne la prescritta autorizzazione governativa per esercitare quella professione (doc. B.124). Le informazioni di polizia assunte in quell'occasione lo dicono «individuo d'incensurabile condotta in linea politica e morale, e che nell'epoca infausta della rivoluz. si tenne estraneo assolutamente alla politica». Di probabile intelligenza vivace, la stessa

¹ Cfr. Schede famiglia Perini Antonio, San Marco 407 e Perini Francesco, San Marco 403, Archivio storico del Comune di Venezia.

² Sembra esservi contraddizione tra i dati relativi al trasferimento della famiglia Perini dalla primitiva casa di residenza veneziana, a San Marco 845, a Dorsoduro 979, dove Perini è noto come fotografo già prima del 1860. Se ne deve concludere che vi sia stata dapprima l'apertura (o il trasferimento ?) del laboratorio fotografico, e solo successivamente della residenza.

³ Presso l'Archivio di Nicolò Tommaseo, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, una corrispondenza firmata da Antonio Fortunato Perini, dell'aprile del 1848, proponeva all'uomo politico i propri servizi di tipografo, offrendo, in sostegno della causa politica della rivoluzione, di stamparne gli scritti con la sola copertura delle spese e rinunciando invece al profitto. Alcune pubblicazioni degli anni 1848-1849 risultano in effetti edite da un Antonio Perini, ma pur essendo il nostro fotografo registrato inizialmente come tipografo, egli non sembra potersi identificare con l'estensore della lettera, né con lo stampatore di quelle pubblicazioni, che potrebbe invece identificarsi con un Fortunato Perini, nato nel 1816 ca., registrato nel 1852 tra i tipografi, con sede a S. Canziano 5400, autorizzato all'esercizio della professione il 21 settembre 1846, n° 35459 Gov. Cfr. ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, b. 265 (1852-1856), fasc. XIV.2/3, Elenchi di tipografi, litografi, librai, biblioteche circolanti, gabinetti lettura, antiquari e venditori di oggetti di belle arti e di musica.

comunicazione ci informa che dopo aver frequentato le scuole tecniche si impegnò nello studio del disegno e si interessò anche di chimica, per dedicarsi infine alla fotografia.

Nel 1859, quando ormai la più intensa fase espansiva della fotografia veneziana era avviata, chiese di poter aprire ai piedi del campanile di San Marco un negozio per la vendita al pubblico dei propri prodotti. La direzione di polizia, che anche stavolta istruì la pratica (doc. B.128), parla di Perini come uno «dei più periti cultori» della fotografia veneziana «le cui produzioni per eccellenza di riuscimento possono contendere il primato, ed hanno anche superati per vari rispetti quelle di altri stabilimenti fotografici esteri». La comunicazione afferma che a quella data Perini aveva già operato nelle «Pinacoteche» cittadine acquisendo l'abilità e la fama che gli meritavano il premio alle esposizioni di Parigi e Bruxelles, «e i suoi lavori furono e sono molto ricercati anche negli Stati lontani, ed il suo opificio importante per impiego di capitali e di molti operai». Quando nel 1873 le costruzioni addossate alla base del campanile vennero abbattute, si trasferì sotto le Procuratie, come molti altri suoi colleghi.

Impegnato su più fronti - dal ritratto, alla veduta, alla riproduzione di opere d'arte - fu il primo a tentare un obiettivo ambizioso, e cioè quello di creare con la fotografia dei "musei" virtuali onde diffondere la conoscenza di alcune importanti entità in forma monografica, una visione questa attenta sì al profitto necessario a qualsivoglia attività imprenditoriale, ma anche animata da un sincero amore e rispetto per le opere che egli fotografava, e soprattutto frutto di una visione culturalmente aperta, e della chiara coscienza del contributo che la fotografia poteva portare alla conoscenza del patrimonio artistico cittadino. Ciò riguarda sia il Breviario Grimani, sia la campagna fotografica condotta sui disegni - ambedue un decennio prima che altri in città si interessassero a quei soggetti - sia anche le riprese realizzate a Torino all'Armeria reale nel 1865; e ancora le fotografie dei rilievi settecenteschi della Cappella del Rosario che egli pare essere stato il primo a realizzare⁴, prima dell'incendio che colpì quel luogo nella notte del 16 agosto 1867.

Queste ultime fotografie sono oggi abbastanza diffuse, raccolte in album monografici o in tavole singole, a volte parte di raccolte variegata o rilegate con vedute della città. Anche Carlo Naya realizzò le stesse riprese, che troviamo elencate nel catalogo generale fin dal 1872: ma solo in quello di dieci anni dopo, quando ormai Perini era deceduto, esse vennero indicate come «les seules qui existent faites directement sur les bas-reliefs avant l'incendie».

Nel 1878 il nostro fotografo propose un'impresa analoga a quella condotta sul Breviario Grimani per un'altra opera miniata importante, *Le nozze di Mercurio colla Filologia*, anch'essa conservata alla Biblioteca Marciana, ma in veste più semplice, e nella tradizionale stampa su carta albuminata, quando ormai da tempo pubblicazioni analoghe avevano trovato una migliore espressione nella stampa al carbone o colлотipica. A giudicare dall'esemplare là conservato⁵, le fotografie furono eseguite con la usuale cura e attenzione: ma i tempi erano ormai molto diversi da quelli dell'inizio degli anni '60, e da quanto si è potuto appurare, quell'edizione non ebbe la stessa risonanza e diffusione del suo *fac-simile*. Se si escludono gli esemplari di cui si è parlato nel testo, i materiali rintracciati a lui riferiti sono pochi, ma lo confermano abile e accurato nelle manipolazioni fotografiche e nella cura delle sue edizioni. Ne è testimonianza non solo la frequente buona conservazione delle fotografie a lui attribuite, ora conservate in parecchie collezioni, ma anche le varie versioni, alcune delle quali in edizioni di pregio, con cui pubblicò il suo *fac-simile*, o anche la raccolta dedicata ai *Bassirilievi della Chiesa dei SS. Gio: e Paolo in Venezia*⁶.

Una parte di queste brevi notizie erano già note, ma credo che la pubblicazione dei documenti relativi possa contribuire a meglio delineare la sua figura umana e professionale, oltre che l'ambiente fotografico cittadino. Ciò vale anche per i docc. B.130 e B.131, datati al 1862, e relativi ad una denuncia a suo carico, poi decaduta, per la divulgazione di materiale fotografico proibito. Questi due documenti contribuiscono anche a motivare la diffusione a Venezia, ancora in età austriaca, delle tante *cartes de visite* con immagini legate ai «corifei della rivoluzione italiana» di cui, dal marzo del 1862, il

⁴ Questo è quanto suggerisce un appunto presente in uno dei tanti album che il fotografo pubblicò su quel soggetto, presente presso gli Archivi Alinari (AVQ A/ 4173 - M), che data quelle fotografie al 1859-1862.

⁵ *Facsimile delle miniature di Attavante fiorentino contenute nel codice Marciano Capella "Le nozze di Mercurio colla Filologia" che si conserva nella Biblioteca Marciana*, Venezia, Stab. Fot. A.Perini, 1878, segnatura C 239 C 003, contenente 24 fotografie.

⁶ Esempari di quest'edizione di Perini sono stati rintracciati in varie sedi, e tra le altre, nelle raccolte degli Archivi Alinari (AVQ A/ 4173 (M), della Biblioteca Hertziana di Roma (BHR: E-VEN 1825-5240 gr raro) e in collezione privata.

governo austriaco aveva concesso la circolazione nel tentativo di liberalizzare il clima di sorveglianza politica interna, vietandone solamente l'esposizione nelle vetrine dei negozi.

Dopo il 1864-1865 il suo nome scompare dai documenti, come se i suoi interessi si fossero nel frattempo diretti altrove: forse al redditizio commercio di vedute veneziane, forse ad altro⁷, forse anche limitati dall'incalzare della lunga malattia che molti anni dopo lo portò alla morte, e che certo influi sulla sua attività professionale. Nel 1870 tuttavia, fu lui ad essere interpellato per Venezia in relazione all'inchiesta industriale condotta in quegli anni dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio⁸, segno evidente che il suo nome e la sua attività erano a quell'epoca ancora fiorenti e ben rappresentative di un settore che assumeva ormai notevole importanza nell'economia nazionale. Alla sua morte, il 21 agosto 1879, solo Giovanni Jankovich lo ricordò in un breve ma accorato necrologio in cui pare ricordare una persona ormai lontana dalla vita pubblica da tempo:

Primo a fondar in Venezia un importante stabilimento di fotografia, fu il Perini, e diede impulso alla riproduzione de' monumento e al commercio.

Tecnicamente, a lui devesi in Italia la preparazione della carta alluminata ed il rapido suo estendersi nella pratica della fotografia. La riproduzione di quadri, di opere antiche; l'aver resa potente ausiliaria la fotografia delle scienze d'osservazione, son debitorici a lui della iniziativa nella nostra città.

Al Perini, primo ad affrontarne le difficoltà tecniche e le rilevanti spese, devesi oltre la riproduzione fotografica di pregiate opere antiche, la copia del Breviario Grimani, lavoro che dovunque portò rinomanza il suo nome e gli procurò meritate onorificenze.

Ingegno acuto, natura espansiva, carattere allegro, e cognizioni profonde, facevano del Perini un desiderato compagno.

Bontà d'animo ed elevatezza di sentimento avvincevano tenacemente quanti, come me ebbero la fortuna d'averlo amico⁹.

Un breve ricordo dell'«esimio fotografo» apparve anche nel giornale trevigiano *La Provincia*, città dove usava passare periodi di vacanza nell'immediata periferia, e dove aveva nel tempo intrecciato rapporti personali:

«La notizia del suo decesso sarà vivamente sentita dai tanti amici ch'egli ebbe in ogni classe anche più levata di persone che tenevano in alto pregio la versatile sagacità dell'ingegno, la rara amabilità del carattere, il nobile cuore e andavano lieti della sua familiarità e confidenza»¹⁰.

Dopo la morte del fotografo, lo Stabilimento Fotografico Antonio Perini continuò la propria attività certamente per qualche anno, probabilmente sotto la gestione di quel Zorzetto che troviamo nominato nella causa per contraffazione di fotografie intentata da Carlo Naya nel 1881. Dai segnali emersi da questo lavoro sembra di intuire un cambio di stile e di interessi nella gestione dello studio: alcuni negativi vennero con tutta probabilità alienati, forse perché non ritenuti più utili all'attività quotidiana; altri forse dispersi.

A questo riguardo ci si può chiedere se non vi sia attinenza tra la nuova situazione gestionale dello studio Perini e la tardiva notazione sopra richiamata nel catalogo generale di Naya del 1882 in

⁷ In quegli anni Perini aveva messo a punto un visore portatile che denominò Cosmorama, e che negli anni successivi migliorò, ottenendone la registrazione del privilegio (17 giugno 1864). Analogo privilegio ottenne pochi mesi dopo anche Pietro Bertoja, ugualmente per il «miglioramento del Cosmorama denominato Monoscopio portatile». Credo che gli apparecchi messi a punto dai due fotografi siano da considerare una risposta, in veste più semplice e pratica, all'aletoscopia realizzato nel 1861 da Carlo Ponti, in quanto diretti anch'essi ad enfatizzare gli aspetti della visione delle immagini. Non sono stati reperiti esemplari di tali apparecchi, ma non è da escludersi che essi possano essere assimilati a quelli che più comunemente verranno poi denominati come «grafoscopia». Cfr. ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Serie Primo versamento 1806-1870, b. 369, 1864, fasc. III/3 e Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti 1862-1866, b. 1545, fasc. 39. 8/43.

⁸ Cfr. L. Tomassini, *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento. Primi appunti per una ricerca*, in *A.F.T.*, n. 5 (1986), pp. 59-71, in particolare p. 69, nota 9.

⁹ G. Jankovich, *Cav. Antonio Perini*, in *Il Tempo*, XIX, n. 205, 23.8.1879.

¹⁰ Cfr. *La Provincia*, a. III. 23.8.1879, p. 3.

relazione ai rilievi della Cappella del Rosario, realizzati oltre quindici anni prima, e già parte del primo nucleo di fotografie che Naya presentò nel 1867 per la tutela di legge sulle opere dell'ingegno¹¹.

L'attività riproduttiva dei fotografi in ambito artistico trovò ampio sviluppo dopo l'unione del Veneto all'Italia, grazie alla nuova situazione politica e sociale che favoriva gli scambi e i contatti con il resto del Paese e con l'estero, e allo sviluppo del turismo cittadino allora in via di costante e significativo aumento. Questa seconda fase cronologica giunge almeno fino all'inizio degli anni '90 dell'Ottocento, ed è caratterizzata dall'avvio di veri progetti imprenditoriali volti a soddisfare una richiesta in rapida crescita.

In questo periodo, mentre dai documenti scompare improvvisamente il nome di Perini, appare quello di Carlo Naya, che in breve tempo diventò il principale protagonista della stagione "di mezzo" della fotografia di riproduzione veneziana. La frequenza della sua presenza nei documenti è incomparabilmente superiore a quella di qualsiasi altro fotografo in città, anche di quelli, come Giovanni Battista Brusa, o Pietro Bertoja, che furono tra i primi ad interessarsi a questo settore: tanto superiore da poter solo difficilmente essere contraddetta da altre evidenze, e che confermano una preminenza già ben attestata negli studi.

Il successo di Carlo Naya pare debitore sì all'interesse dei soggetti proposti e alla qualità delle sue fotografie, ma forse più a un diverso atteggiamento imprenditoriale rispetto a quello adottato da Perini, che consentì un suo migliore inserimento nella nuova situazione sociale venutasi a creare dopo l'Unità. Naya seppe adottare strumenti di penetrazione commerciale più consoni ai tempi, tessere una rete di rapporti sociali in città di cui certo profitò con successo. Ottimo fotografo, passò - per quanto ci è noto - direttamente dal dagherrotipo al collodio, e sembra essersi sempre adeguato alle esigenze del mercato senza mai precorrerle, e semmai sfruttandole ove possibile¹², attivando un'ottima organizzazione commerciale oltre che produttiva: Naya fu l'uomo giusto al momento giusto.

Dopo un iniziale impegno centrato soprattutto - ma non solo - sui dipinti dell'Accademia, egli allargò il proprio interesse alle opere d'arte nelle chiese veneziane. Dall'esame dello schema C.7 e dei cataloghi da lui pubblicati, è evidente come i soggetti relativi ai quei luoghi conoscano una crescita graduale e costante nel tempo, almeno fino agli anni '80 dell'Ottocento. Contemporaneamente operò anche presso il Seminario patriarcale di Venezia, dove sono conservate le opere della collezione Manfredini, allora attribuite a nomi importanti della storia dell'arte. Subito dopo scelse di dotarsi anche di riproduzioni fotografiche di opere situate nelle gallerie di Parma e Bologna, oltre che di altre provenienti dal museo di Verona. Ma qualche soggetto, come nel caso del Cima di Portogruaro, fu certo accolto in catalogo a seguito di precise commissioni.

Nel 1871 Naya parve cogliere il testimone lasciato da Antonio Perini, e produsse un'edizione monografica dedicata ai Dogi di Venezia, 30 fotografie che riproducono, quattro a quattro, le analoghe incisioni realizzate negli anni '40 da Antonio Nani¹³ con le effigi dei dogi veneziani, dalla fondazione della città alla caduta della Repubblica. Ma l'edizione pare non aver riscontrato un significativo successo, a giudicare dalla sua assenza nei cataloghi pubblicati negli anni seguenti fino al 1889, quando la raccolta venne per la prima volta segnalata. Lo stato di conservazione dell'intera serie di negativi originali al collodio, presenti nell'Archivio Turio Böhm, confermerebbe l'ipotesi di un loro scarso uso.

Tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, si affacciarono sulla scena della riproduzione artistica anche altri fotografi: Giovanni Battista Brusa per primo, tra i più presenti nei documenti

¹¹ «Collezione 2^a di n. 10 basso rilievi che esistevano nella cappella del Rosario della chiesa dei Ss. Giovanni e Paolo in Venezia». Cfr. Sommario delle dichiarazioni presentate dal 1° gennaio al 30 giugno 1868 per gli effetti della legge del 25 giugno 1865, n. 2337, sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno, 1° Supplemento al n. 242 della Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, 5 settembre 1868.

¹² Se ne ha un esempio nel caso delle fotografie dei disegni dell'Accademia di Belle Arti, nel caso della richiesta di fotografare il Breviario Grimani, e, in altro ambito, nella produzione dei suoi noti "chiari di luna" già proposti in precedenza da Pietro Bertoja, o nell'ingresso nel 1872 nel suo catalogo dell'aletoscopia ideato più di dieci anni prima da Carlo Ponti e che la legge ora gli consentiva di commercializzare.

¹³ A. Nani, *Serie dei dogi di Venezia intagliati in rame da Antonio Nani. Giuntevi alcune notizie biografiche estese da diversi*, Venezia, Dalla tipografia di Giambattista Merlo, 1840. L'edizione fu pubblicata in occasione del trasferimento di una serie di rilievi con i ritratti dei dogi dalla sede originaria di Villa Pisani, a Stra, nella nuova collocazione lungo le logge esterne di Palazzo Ducale.

reperiti. Per parte sua Pietro Bertoja si collocava in un ambito produttivo diverso, quello della fotografia d'architettura e di dettagli decorativi a esplicita finalità didattica, ma non tralasciò di occuparsi anche dei dipinti. Il suo nome appare legato a esperienze precoci in terra veneziana con la tecnica di stampa al carbone, sulla quale non sono emerse altre testimonianze specifiche - né documentarie né iconografiche - se non quella che lo riguarda. Probabilmente essa non ebbe grande diffusione, rimpiazzata solo qualche anno dopo dalla meno costosa stampa in colotipia che, almeno dal 1873, era praticata in città principalmente da Carlo Jacobi, ma anche da Giovanni Battista Brusa e forse da Carlo Naya. Di stampe al carbone si trova testimonianza solo molto tempo dopo in un inventario presente nel Fondo storico dell'Accademia di belle Arti¹⁴ dove appaiono alcune segnalazioni relative a questo procedimento nel 1913 e 1914, ma senza indicazioni precise che consentano l'identificazione degli autori e dei soggetti¹⁵.

Nel panorama veneziano significativa appare anche la presenza di Paolo Salviati, che ad un primo esame sembra connotarsi per un certo interesse verso una documentazione estensiva dell'arte cittadina, anche di quella meno famosa ed apprezzata. Salviati si affaccia tra i documenti verso la fine degli anni '70, quando ormai le tendenze di questo settore fotografico erano già ben attestate, ed in cui egli si inserì molto attivamente.

È però la presenza di alcuni fotografi sui quali vi sono scarse notizie e sporadici documenti - quelle che nel testo ho definito "comparse" - e che certo incisero in maniera minore in questo panorama cittadino, a segnalare più ancora rispetto ai nomi sopra citati l'interesse ampio verso un settore produttivo allora in rapida espansione.

Sul piano generale si può dire che anche l'interesse degli altri fotografi si diresse inizialmente all'Accademia di Belle Arti, la cui Galleria rappresentava allora il luogo espositivo più importante in città, oltre che al "museo diffuso" costituito dalle opere presenti nelle chiese. La raccolta Correr, pur ben documentata nelle guide dell'epoca, e già provvista di un'ottima guida predisposta fin dal 1859 da Vincenzo Lazari¹⁶ che per lungo tempo ne fu il direttore, dal 1880 trovò nella nuova sede del Fondaco dei Turchi «quelle riforme» che posero il museo «in armonia coi dettami della scienza, colle esigenze dei tempi e col decoro della nostra Città»¹⁷ anche in funzione didattico-educativa.

¹⁴ Inventario delle proprietà mobili dello Stato esistenti al 31 dicembre 1870 predisposto a seguito del Regolamento Generale per l'amministrazione del Patrimonio dello Stato e per la contabilità generale, annesso al R. Decreto 4 settembre 1870, n. 5851. L'inventario copre il periodo dal 1 gennaio 1871 al 31 maggio 1915.

¹⁵ Il piccolo nucleo di fotografie di 229 unità che costituisce la parte più antica del fondo fotografico presente all'Accademia di Belle Arti, antecedente agli anni '20 del Novecento, e più direttamente collegabile al periodo interessato da questa ricerca, è palesemente molto lacunoso rispetto a quanto era in origine. L'inventario predisposto a partire dal 1871 mostra alla sua chiusura, nel maggio 1915, un totale di circa 7700 unità pervenute nell'arco dei 45 anni: di essi solo il 3% circa si è conservato, o è emerso fino ad oggi. Un inventario della biblioteca redatto a partire dal 1928, con la registrazione di tutto l'esistente a quella data, segnala la presenza di alcune raccolte fotografiche, ma di esse, al momento, pare non esservi alcuna traccia. Nonostante la sua esiguità, quel fondo offre comunque un'idea, per quanto parziale, dell'ampio ventaglio di usi e di motivazioni che portarono quelle fotografie all'Accademia, e ne coinvolsero l'attività. Nel corso del testo ho accennato ad alcuni dei materiali presenti. Altri, non citati, hanno prevalentemente carattere documentario e commemorativo; qualche altro, palese funzione didattica. A solo titolo di esempio della eterogeneità del fondo fotografico, cito le tre fotografie che mostrano l'insieme e due riprese ravvicinate del monumento a Maria Brignole Sale, all'Ospedale Sant'Andrea di Genova realizzato nel 1898 da Giulio Monteverde (invv. 65, 66 e 67); la fotografia di un progetto presentato nel 1902 da Vincenzo Stefano Breda per una cantoria-orchestra da costruirsi sulla porta maggiore della Basilica del Santo a Padova (inv. 71); le due serie di fotografie che mostrano i particolari decorativi del nuovo scalone di Palazzo Franchetti realizzato su progetto di Camillo Boito (invv. da 36 a 48 e da 216 a 228); oppure ancora le 4 fotografie di anonimo, di grande dimensione - mm 645x899 - parte di una serie denominata *Il nuovo volto di Roma imperiale* (invv. da 1 a 4).

Le registrazioni inventariali di ingresso delle fotografie nel fondo dell'Accademia, restituiscono i seguenti dati disaggregati: 1871, 941; 1881, 80; 1885, 11; 1886, 20; 1896, 89; 1899, 229; 1901, 72; 1902, 57; 1909, 92; 1910, 38; 1911, probabilmente un'ottantina di unità; 1912, 2229; 1913, 1111; 1914, 291; 1915, 1293. Non sempre le registrazioni inventariali sono oggi chiaramente interpretabili, ma il dato evidenziato è sostanzialmente corretto.

¹⁶ V. Lazari, *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della Raccolta Correr di Venezia scritta da Vincenzo Lazari*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1859.

¹⁷ *Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Inaugurazione IV luglio MDCCCLXXX*, Venezia, Prem. Stab. Tip. di P. Naratovich, 1880, discorso del Presidente del Comitato Direttivo, Augusto Buzzati, pp. 9-15; la citazione è a p. 9.

In occasione del trasferimento, furono predisposti nuovi e più funzionali allestimenti, ma soprattutto fu riesaminata l'intera raccolta ed estratti oggetti dai depositi per esporli al pubblico, tanto che il catalogo pubblicato dopo quella data appare estremamente compendioso e ricco.

La nuova sede sul Canal Grande offriva l'opportunità non solo di meglio apprezzare le collezioni, ma anche di godere di un ulteriore punto di vista sulla scenografica via d'acqua, già entrata nel repertorio fotografico cittadino fin dalla prima metà degli anni '70. Alla inquadratura del Fondaco dall'altra riva del Canale, spesso ripetuta in varie epoche da vari fotografi, se ne aggiunsero altre: le riprese in scorcio dalla loggia terrena verso palazzo Vendramin, in direzione est, e dalla fondamenta verso l'ansa e l'innesto di Canale di Cannaregio in direzione ovest, che in Naya troviamo anche nella versione "chiaro di luna". Tutto ciò donò a quel luogo un'ottima visibilità pubblica, ne favorì la conoscenza presso il crescente numero di visitatori, e stimolò anche l'interesse dei fotografi.

Un certo interesse rappresentarono anche alcune collezioni private, tra le quali quella di Austen Henry Layard fu senza dubbio la più riprodotta.

A partire dagli anni '90 si delinea un diverso panorama, le cui motivazioni sono certo da collegarsi al passaggio tra due diversi "mondi" fotografici - tecnici e di fruizione - ma a cui non fu estraneo l'arrivo in città della Fratelli Alinari e di Domenico Anderson. Ambedue sono documentati per la prima volta nel 1893, a poco più di un mese di distanza l'uno dall'altro; la loro attività veneziana si intensificò poi notevolmente e velocemente, e il loro dinamismo e la loro imponente organizzazione commerciale sembrano aver influito anche sui metodi e sulle scelte degli studi fotografici locali, assorbendo fasce di utenza che non è chiaro se controbilanciate dall'espansione della richiesta o se solo fortemente concorrenziali. Se ne ha un segnale evidente nei cataloghi pubblicati dallo Studio Naya nell'ultimo quinquennio del secolo, che vedono il numero di riprese accrescersi notevolmente rispetto alla situazione immediatamente precedente.

Il 1893 è anche l'anno di pubblicazione dell'ultimo dei cataloghi Naya tra quelli reperiti, impostati secondo un criterio che la ditta veneziana aveva usato per oltre un ventennio. I successivi ebbero una fisionomia diversa e carattere monografico, segno anche questo del cambiamento organizzativo e produttivo all'interno della fotografia veneziana, determinato anche dall'avvento del nuovo procedimento ortocromatico di ripresa, che spinse molti fotografi ad intraprendere nuove e sistematiche campagne fotografiche per ottenere immagini più aderenti alle necessità di una clientela sempre più diffusa e avvertita, e dei tanti studiosi che ormai si affidavano alla fotografia come strumento fondamentale del loro lavoro. Lo si è visto non solo per Naya, ma anche nel caso di Salvati. E sarebbe da verificare se pure in fatto di ortocromatismo vi sia qualche relazione sottostante alla concomitanza dell'arrivo a Venezia degli Alinari e di Domenico Anderson e l'avvio delle nuove campagne fotografiche dell'ultimo decennio del secolo.

Nel 1895, Tomaso Filippi avviò una propria attività professionale autonoma su basi diverse rispetto a quelle che nei decenni precedenti avevano caratterizzato lo studio Naya presso il quale egli si era impiegato per tanto tempo, grazie ad una sostenuta committenza (non esclusiva peraltro del suo studio), che indica la presenza ormai diffusa di una richiesta a carattere professionale, che nei decenni precedenti era certo più limitata.

Nel 1896, Anderson stipulò un contratto di esclusiva con la Scuola grande di San Rocco per la riproduzione delle opere d'arte custodite dalla confraternita, e la vendita delle fotografie anche presso quella sede: un rapporto che ebbe vita eccezionalmente lunga - quasi 60 anni - attraverso due conflitti mondiali, e in un periodo di cambiamenti produttivi, sociali e culturali di portata rilevante. Questa vicenda è interessante perché, come per il Museo Correr, offre un punto di vista privilegiato dal quale si può osservare l'avvio nei luoghi d'arte cittadini di un sistema di sfruttamento commerciale dei beni artistici, che oggi ben conosciamo: a lungo osteggiato e contrastato in sede centrale, esso trovò poi - e tra i primi in un organismo a carattere privato - il proprio avvio e la propria evoluzione.

La sempre più fitta corrente turistica cosmopolita e intellettuale, che vide la città meta di visita tra le privilegiate nel nostro paese, contribuì in modo determinante ad indirizzare l'attività degli studi fotografici locali, non solo nel settore della veduta ma anche in quello della riproduzione artistica, verso soggetti e autori noti e di vasto interesse. L'esperienza del *Grand Tour* aveva ormai chiuso la sua epoca d'oro, ed aveva ceduto il passo ad un turismo borghese, fortemente in aumento, che al viaggio di studio preferì l'idea di viaggio come "vacanza", che aprì le porte ad un mercato d'immagini amplissimo, e stimolò i fotografi ad accrescere i propri cataloghi di soggetti sempre più numerosi. Tale domanda soddisfaceva (e soddisfa) il bisogno di tenere memoria di quanto si era visto, di stabilire una

sorta di canale privilegiato di comunicazione con i grandi artisti e temi del passato, ma aveva (e ha) anche la funzione di creare un *transfert* simbolico, di alto valore mediatico, teso a far confluire nei luoghi stessi la traccia ideale del sé, influenzandone la percezione e l'esperienza.

In questo senso, la fotografia dette un contributo notevole alla perpetuazione dei *topoi* artistici legati alla città, al sostegno di stereotipi visivi e culturali che attivamente collaborarono alla costruzione del patrimonio simbolico, culturale e artistico di Venezia.

I tradizionali legami culturali col mondo anglosassone, ora anche d'oltre oceano, furono di grande peso, e il caso dei Carpaccio di Sant'Alvise fotografati dallo Studio Naya solo dopo l'importante attribuzione avanzata da John Ruskin ne rappresenta una delle espressioni. La necessità di soddisfare le richieste e i desideri del pubblico pretese costante attenzione da parte dei fotografi, dal momento che su quei desideri veniva organizzata e pianificata la loro attività. Lamentava la ristrettezza di tale visione Pietro Selvatico già nel 1869¹⁸; ne parlò Adolfo Venturi nella sua introduzione al catalogo pubblicato da Adolphe Braun nel 1887¹⁹. Ma fu proprio grazie all'utenza generica che il settore della riproduzione delle opere d'arte ebbe modo di svilupparsi e ampliarsi nel tempo, tanto da offrire poi ricche serie di immagini in grado di soddisfare anche una parte consistente della fruizione professionale.

Quanto emerge soprattutto dalle analisi condotte sui materiali di Carlo Naya, segnala la presenza di esigenze che ben poco hanno a che spartire con il razionale e cosciente uso di un nuovo strumento a fini conoscitivi, ma paiono invece determinate dal "consumo" di immagini di cui l'arte offriva ampia messe, per soddisfare necessità diverse, legate al gusto, ma anche, oserei dire, alla sfera antropologica, dirette a soddisfare bisogni strettamente personali o socialmente diretti, quasi strumento per placare tensioni e bisogni di altrimenti difficile soddisfazione. Ne è un esempio la fotografia realizzata da Naya nel 1869 della *Salita al Calvario* di Giambattista Tiepolo, all'epoca non certo tra gli artisti più amati e le cui opere erano volentieri trascurate dalle guide; e anche il caso del dettaglio della Vergine, del dipinto *Presentazione della Vergine al Tempio* di Tiziano, su cui mi sono soffermata parlando di Giovanni Battista Brusa; o ancora infine, il caso dei due dipinti del Padovanino *St. Diacre qui recouvre la vue* e *La Sainte Vierge en gloire*.

In questo, la fotografia si rivelò strumento perfetto: capace di creare immagini nuove e autonome, sia rispetto all'originale che alle traduzioni che in precedenza se n'erano fatte, e che pur identificandosi nella mente dei fruitori con l'oggetto di culto artistico, ne costituivano però anche una deviazione.

La fotografia era capace di "ritagliare" nuovi soggetti dagli insiemi più o meno elaborati dei dipinti; consentiva e proponeva nuovi sguardi prima non immaginati, che nel tempo proliferarono, e in parte si standardizzarono. Lo sguardo analitico produsse dettagli a volontà, di qualsiasi soggetto, anche il più semplice, tanto che ci si può chiedere quanto e come esso abbia contribuito alla fortuna critica e di pubblico delle grandi opere, come certo contribuì alla soddisfazione del piacere e del gusto. Una parte importante delle fotografie di dettagli facevano appello a richiami religiosi, o all'intima sensibilità di gruppi di fruitori: quante madonne dallo sguardo dolce e materno; quanti i Gesù bambino teneri e paffuti; quante le figure di angioletti musicanti dolci e leggeri ad un tempo. Sentimenti e passioni, teatralità e melodramma, motivazioni di tipo evocativo, letterario, 'affettive'²⁰, furono quindi stimoli importanti nel sostenere questa attività fotografica, in misura non certo inferiore a quelle conoscitive.

Se ne ha un esempio anche in un altro caso non considerato nel testo, che costituisce una testimonianza delle potenzialità mediatiche che i fotografi seppero estrarre dalle opere, e riguarda le fotografie che fin dagli anni '50 dell'Ottocento ebbero a soggetto i monumenti ad Antonio Canova e a Tiziano, ai Frari, quasi a richiamare anche in fotografia «il congiungimento Natura - Ideale» che nel Veneto si esprimeva proprio nei due artisti²¹.

¹⁸ T. Serena, *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, serie IV, vol. II, 1, 1997, pp. 75-96, in particolare p. 82.

¹⁹ Dice tra le altre cose Venturi: «Vi è tanto di inedito ancora, vi sono tanti capolavori in Italia, di cui non si hanno che 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». Ad. Braun & C^{ie}, *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures faites d'après les originaux*, Paris - Dornach, Ad. Braun & C^{ie}, 1887, p. XLI.

²⁰ L'espressione è mutuata da J. WOLFF, *After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy*, in *Journal of visual culture*, 2012, 11, 3, p. 6.

²¹ S. Pinto *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1982, vol. 6**, pp. 791-1079, qui p. 1018.

Nei primi decenni del secolo, il luogo in cui sorge la chiesa non era tra i più noti della città, e certo non rientrava tra quelli più ammirati dell'iconografia veneziana tradizionale. La sua più larga fortuna iniziò sulla scia degli studi sull'architettura veneziana condotti soprattutto da Pietro Selvatico²² e John Ruskin²³. Eppure, i due monumenti furono i primi soggetti dell'interno di quella chiesa a catturare l'attenzione dei fotografi.

La loro fortuna fu sostenuta propria dalla fotografia, ed è attestata dalla frequenza con cui quei soggetti si incontrano in molte collezioni italiane e straniere, oltre che negli album e nei vari *Ricordo di Venezia* che numerosi presero la via dell'estero²⁴. Essi appaiono elencati nei cataloghi editi nel 1864 da Carlo Ponti e Carlo Naya sia in ripresa frontale che di scorcio. Pietro Bertoja, che nel 1868 ne proponeva solo la veduta frontale, vi aggiunse poi anche l'altra. Analoghe inquadrature sono presenti anche in Giovanni Battista Brusa; e non vi rinunciarono nemmeno a fine secolo gli Alinari e Domenico Anderson.

La fortuna dei due soggetti appare certo legata alla celebrità dei due grandi artisti, ambedue orgoglio veneziano di risonanza internazionale. La fama del grande pittore era da secoli incontrastata; nella chiesa era visibile la pala Pesaro, una delle sue opere più apprezzate. Seppure molto più recente, anche la notorietà di Canova era ancora ben viva nel largo pubblico, soprattutto a Venezia, nonostante le censure della critica e della sensibilità romantiche. Il monumento a lui dedicato era stato realizzato ispirandosi ad un'idea progettuale dello stesso scultore attraverso una sottoscrizione a livello internazionale promossa subito dopo la sua morte (1822) da Leopoldo Cicognara, alla quale, seppure «con generosità non soverchia»²⁵, avevano concorso parecchie nazioni.

Soprattutto il caso del monumento a Canova appare significativo. Inaugurato nel 1827, esso incontrò da subito la disapprovazione dei critici, e in maniera più velata anche dei redattori delle guide di viaggio, che si limitarono ad una semplice obbligatoria citazione nel percorso di visita interno della chiesa. Selvatico fu piuttosto netto nel giudicare il monumento: «È concetto pagano che mal s'addice ad una chiesa cristiana»²⁶. Ruskin per parte sua fu persino acido: «The tomb of Canova, by Canova, cannot be missed; consummate in science, intolerable in affectation, ridiculous in conception, null and void to the uttermost in invention and feeling»²⁷, ma ciò non influì affatto sulle scelte dei fotografi che ne proposero letture capaci di funzionare da vero agente di sensibilizzazione e rivelazione verso l'opera stessa e poi anche verso il luogo.

Dopo la ripresa frontale capace di descriverne la struttura architettonica e la distribuzione spaziale con un punto di ripresa analogo a quello proposto dall'incisione pubblicata nel fascicolo edito nel 1827, in occasione dell'inaugurazione del monumento²⁸, se ne affiancò una lettura più enfatica ed emotiva, con riprese di scorcio in direzione del transetto, con un punto di ripresa più o meno ravvicinato, in verticale od orizzontale, tutte molto efficaci dal punto di vista visivo, capaci di dare vita ai due gruppi scultorei e di stabilire delle virtuali «narrazioni» interne all'opera - non solo iconografiche - che ebbero molta fortuna. La ripresa di scorcio animava soprattutto le figure del gruppo di destra, metteva in rilievo la mestizia espressa nei loro atteggiamenti e suggeriva anche, con l'immagine della sequenza umana, una grande partecipazione popolare al compianto. Successivamente apparvero ulteriori particolari: il gruppo del genio con il leone, a sinistra, e il gruppo di donne a destra isolate dal contesto

²² P. Selvatico, *Sull'architettura e sulla scultura a Venezia*, Venezia, 1847.

²³ J. Ruskin, *The Stones of Venice*, London, 1851-1853. Edizione di riferimento, *The works of John Ruskin*, edited by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, voll. IX-X, London - New York, 1903-1904.

²⁴ La fama del monumento a Canova e delle fotografie che se ne ottennero è testimoniata anche dalla presenza della ripresa di scorcio realizzata da Carlo Naya nel volume di Walter Bentley Woodbury *Treasure spots of the world*. Il volume pubblicava fotografie a piena pagina dedicate sia a siti naturali che ad opere monumentali situate in vari paesi del mondo, accompagnate da brevi testi esplicativi. Il testo, pensato come «gift-book», intendeva offrire al pubblico «a selection of the most celebrated of the world's beauties and wonders», con immagini fotografiche che «being all picture of the unerring sun's work are necessarily true to the places they represent, without any flattery» (cfr. *Preface*). *Treasure spots of the world. A selection of the chief beauties and wonders of nature and art [...] containing twenty-eight splendid photographs*, London, Ward, Lock, and Tyler, 1875.

²⁵ P. Selvatico e V. Lazari, *Guida Artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Milano e Verona, Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano, 1852, p. 182

²⁶ Ibid.

²⁷ *The Works of John Ruskin*, cit., vol. X, p. 379.

²⁸ [L. Cicognara], *Il monumento a Canova eretto in Venezia*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1827. Nel testo è riportato anche l'elenco di tutti i sottoscrittori.

furono tra i più diffusi. Ambedue si prestavano a molti sguardi e letture diverse; in tutti però appare evidente l'intenzione di trarne una narrazione teatrale, quasi una scena tragica atta a sollecitare verso lo scultore una *pietas* che i visitatori sarebbero stati in grado di condividere, al di là delle differenze culturali e conoscenze in fatto di cose d'arte. La lettura fotografica del monumento a Canova costituisce un caso esemplare di come la fotografia abbia usato un elemento dell'immaginario culturale collettivo per creare una delle immagini topiche della basilica, quasi una sineddoche capace di influenzare forse lo stesso apprezzamento estetico dell'intero monumento.

Anche la traduzione fotografica di tanti dipinti pare aver influito in modo analogo sull'apprezzamento dell'opera originale: in un processo di continui rimandi tra fotografia e modello, in cui le immagini vengono estrapolate dal loro contesto di riferimento e inserite in un sistema comunicativo del tutto proprio. In questo, come in altri esempi presentati nel testo, mi pare si possa sostenere che, almeno a partire dagli anni '70-'80 dell'Ottocento, la fotografia influenzò il modo di guardare e di fruire dell'arte²⁹, dapprima limitatamente ad alcune opere di larga fama, e poi in forma sempre più estesa, in rapporto allo sviluppo stesso di questo genere fotografico.

²⁹ Per un'opinione diversa si veda quanto afferma Massimo Ferretti, in *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell'arte come oggetto e come modello*, in W. Settimelli, F. Zevi, *Gli Alinari fotografi a Firenze, 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1977, p. 119: «Man mano che vanno scomparendo dai cataloghi e dall'uso le fotografie di incisioni e si diffondono solo le riproduzioni dirette dall'originale, si modifica radicalmente la gravitazione della tradizione figurativa. Non cambia ancora, attraverso la fotografia, il modo di guardare l'arte, ma comincia subito a cambiare il destinatario delle traduzioni». L'affermazione di Ferretti è riportata anche da Paolo Costantini, *L'immagine di Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, in I. Zannier, P. Costantini, *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale Editrice, p. 35.

BIBLIOGRAFIA

Testi di consultazione.

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts [...] von Hans Vollmer, Leipzig, Veb E. A. Seemann Verlag, 1953.

AUER M., AUER M., *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Hermance, Editions Camera Obscura, 1985.

BELLINI P., *Dizionario della Stampa d'Arte*, Milano, Garzanti Editore, 1995.

Bollettino delle Leggi e degli Atti Ufficiali per le Provincie Venete - Anno 1850, parte prima, fasc., CLXIII, Venezia, dall'i.r. Priv. Stab. di Giuseppe Antonelli,

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Encyclopedia of 19th Century Photography, New York-London, Taylor & Francis, 2008.

Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia.

Manuale del Regno Lombardo-Veneto per l'anno bisestile 1848.

Manuale del Regno Lombardo-Veneto per l'anno 1855.

Idem, 1859.

Idem 1864-1866.

Saur Allgemeines Künstler-Lexicon.

The Dictionary of Art

Thieme-Becker Allgemeines Lexikon der Bildenden Kuenstler von der antike bis zur gegenwart.

Manuali di tecnica fotografica.

Centre for Fine Print Research, University of the West of England, Bristol
<http://archivescfr.uwe.ac.uk/fmi/iwp/cgi?-db=collotype&-loadframes> (verifica in data 3.9.2014).

The Atlas of Analytical Signature of Photographic Processes, The Getty Conservation Institute,
http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/atlas.html.

BARRESWILL C.-L., DAVANNE A., *Chimie photographique contenant les éléments de chimie expliqués par les manipulations photographiques... la gravure et la lithographie*, Paris, Mallet-Bachelier, 1854.

BELLOC A., *Traité théorique et pratique de la photographie sur collodion suivi d'éléments de chimie et d'optique appliqués à cet art*, Paris, chez l'auteur, 1854.

BLANQUART-EVRARD L.-D., *La photographie. Ses origines ses progrès, ses transformations*, Lille, Imprimerie L. Danel, 1869.

BONNET G., *Manuel de phototypie*, Paris, Gauthier-Villars et Fils, 1889.

BRAUN G. ET AD. FILS, *Dictionnaire de chimie photographique à l'usage des professionnels et des amateurs*, Paris, Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire, 1904.

CANEVA G., *Della Fotografia. Trattato pratico di Giacomo Caneva pittore prospettico*, Roma, Tipografia tiberina, ed. anastatica Firenze, F.lli Alinari, 1985.

DISDÉRI, A.-A.-E., *Manuel opératoire de photographie sur collodion instantané*, Paris, Alexis Gaudin, 1853.

DUCHOCHOIS P.C., *Photographic reproduction processes, a practical treatise of the photo-impressions without silver salts*, New York, The Scovill & Adams Company, 1891.

GEYMET T., *Photolithographie. Traits et demi-teintes. Traité pratique*, Paris, Imprimerie Seringe Frères, 1873.

GUSMANO A., *Identificazione di stampa antiche e moderne*, Milano, Antonio Ghiorzo Editore, 1990.

HANNOT A., *Exposé complet du procédé photographique à l'émulsion de M. Warnecke*, Paris, Gauthier-Villars, 1880.

HASLUCK N.P., *La fotografia. Pratica. Teoria. Applicazioni*, Torino, Utet, 1905.

HORGAN S.H., *Horgan's half-tone and photomechanical processes*, Chicago, The Inland printer company, 1913.

LEGROS M., *Encyclopédie de la photographie sur papier, collodion, verre négatif et positif et sur toile [...]*, Paris, s.n. 1856.

VAN MONCKHOVEN D.,

- *Traité général de photographie et Recherches sur l'action chimique de la lumière*, Paris, A. Gaudin et Frères Éditeur, 1856 2a.

- *A Popular Treatise on Photography*, London, Virtue Brothers and Co., 1863.

- *Photographic Optics; including the description of Lenses and Enlarging Apparatus*, London, Robert Hardwicke, 1867.

POITEVIN A., *Traité de l'impression photographique sans sels d'argent*, Paris, Leiber, Libraire-Éditeur, 1862.

SELLA G.V., *Plico del fotografo ovvero Arte pratica e teorica di disegnare uomini e cose sopra vetro, carta, metallo, ecc. col mezzo dell'azione della luce*, Torino, Tipografia Paravia e comp., 1856.

SNELLING Henry H., *The History and Practice of the Art of Photography of the Production of Pictures through the agency of light*, New York, G. P. Putnam, 1849.

SORET A., *Optique photographique*, Paris, Gauthier-Villars et Fils Imprimeurs-Libraires, 1891.

VIDAL L.,

- *Photographie au charbon. Recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives [...]*, Paris, Leiber Libraire Éditeur, 1869.

- *Photographie au charbon. Recueil pratique de divers procédés de tirage des épreuves positives [...]*, Paris, Librairie Centrale des Sciences Alfred Vibien, 1870.

- *Traité Pratique de Phototypie ou impression à l'encre grasse sur une couche de gélatine*, Paris, Gauthiers-Villars, Imprimeur-Libraire, 1879.

- *La Photographie appliquée aux arts industriels de reproduction*, Paris, Gauthier-Villars, 1880.

VOGEL H.,

- *Handook of the practise and art of photography*, Philadelphia, Benemrman & Wilson, Publishers, 1871.

- *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano, Fratelli Dumolard, 1876.

Cataloghi di studi fotografici.

FRATELLI ALINARI

- *Terza appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tipografia G. Barbera, 1887.

- *Venezia e il Veneto, Catalogo N° 4, Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1894.

- *Catalogo delle fotoincisioni edite per cura dei Fratelli Alinari fotografi - editori Firenze*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1896.

- ALINARI V., *Églises et "Scuole" de Venise*, Florence, Alinari Frères Éditeurs, 1906.

DOMENICO ANDERSON

- *Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur*

photographe, Rome, 1907.

- 1^{er} *Supplément au Catalogue général des reproduction photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*, Rome, 1911.

- *Riproduzioni fotografiche pubblicate da D. Anderson. Catalogo III. Venezia - Padova - Castelfranco Veneto - Campo S. Piero - Conegliano - Ferrara - Fontanellato - Mantova*, Roma, 1915.

- *Supplément au Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*, Roma, 1921.

PIETRO BERTOJA

- *Catalogo delle fotografie formanti la collezione cronologica delle arti architettoniche ornamentali in Venezia dello stabilimento fotografico di Pietro Bertoja in Venezia*, Venezia, 1868.

- *Catalogo descrittivo delle fotografie artistiche. 1^a Sez. Architettura e scultura. Archeologia e Ornamenti*, Venezia, Tip. Tondelli, 1882.

ADOLPHE BRAUN

- Braun A., *Venise. Académie des Beaux-arts. Catalogue des dessins reproduits en fac-simile par Adolphe Braun*, Mulhouse, Imprimerie De L.L. Bader, 1868.

- Braun Ad. & Cie, *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures faites d'après les originaux Peintures, Fresques, Dessins et Sculptures des principaux Musées d'Europe, des Galeries et Collections particulières les plus remarquables*, Paris - Dornach, Ad. Braun & Cie, 1887.

- Maison Ad. Braun & Cie, *Catalogue des reproductions inaltérables au charbon d'après les chefs d'œuvre de la peinture dans les musées d'Europe, les Galeries et collections particulières les plus remarquables*, Paris - Dornach - New York, Braun Clément & Cie, Succ.^{rs}, 1907

GIOVANNI BATTISTA BRUSA

- *Photographies éditées par Giov. Batt. Brusa*, Milan, 1882.

CARLO NAYA E STUDIO NAYA

- *Catalogo generale delle fotografie di Carlo Naya*, Venezia, Prem. Stabil. Tip. di P. Naratovich, Imp., 1864.

- *Fotografie di Carlo Naya in Venezia*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1870.

- *Catalogue Général des Photographies éditées par M.r C. Naya [...]*, Venise, 1872.

- *Catalogue général des photographies éditées par Naya & Schoefft [...]*, Venise, 1875.

- *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*, Venise, Imprimerie C. Naya, 1880.

- *Idem*, 1882.

- *Idem*, 1889.

- *Idem*, 1893.

- *Catalogo generale delle opere esistenti nella R. Accademia di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Tip. Ant. Filippi, s.d.

- *Catalogo generale delle opere di Tiepolo Giambattista riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Tip. Ant. Filippi, s.d.

- *Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle Chiese di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Prem. Stab. Tip-Lit. Visentini cav. Federico, 1900.

ANTONIO PERINI

- *Catalogue des dessins originaux de Raphaël, Leonard de Vinci, etc. etc. conservés a l'Académie des Beaux-arts à Venise, par Antoine Perini*, Venezia, Antonelli, 1865.

CARLO PONTI

- *Cenni sulla storia fotografata dell'architettura di Venezia. Illustrazioni storiche dei principali monumenti di Venezia, vendibile presso il sig. Ponti ottico fabbricatore sulla Riva degli Schiavoni*, Venezia, Tip. di Giuseppe Grimaldo, 1855.

- *Catalogo di fotografie dei quadri classici presso Carlo Ponti ottico di Venezia*, Venezia, Prem. Stabil. Tip. di P. Naratovich, imp., 1864.

- *Catalogo di fotografie dei quadri di autori classici del formato della carta di visita presso Carlo Ponti ottico di Venezia*, Venezia, Prem. Stabil. Tip. di P. Naratovich, imp., 1864.
- *Catalogo Generale delle Fotografie pubblicate da Carlo Ponti in Venezia Ottico e Fotografo di S. M. il Re*, Venezia, Tip. Fontana Ottolini, 1872.

Cataloghi di collezioni museali.

- *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella I.R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, dalla Prem. Tip. di Pietro Naratovich, 1854.
- *Idem*, 1856.
- *Idem*, 1857.
- *Idem* 1862.
- *Catalogo degli oggetti d'arte esposti al pubblico nella R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1868.
- *Idem* 1869.
- *Idem* 1879.
- *Catalogo della pinacoteca della R. Accademia di Belle Arti*, Venezia, dalla Prem. Tip. di P. Naratovich, 1882.
- *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*, Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1887.
- ANGELINI P., KORSUNOVA M. NEPI SCIRÈ G., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni di Giacomo Quarenghi: vedute e capricci*, Milano, Electa, 1996.
- Di GIAMPAOLO M. (a cura di), *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni emiliani*, Milano, Electa, 1993.
- FERINO PAGDEN S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni umbri*, Milano, Electa, 1984.
- FOGOLARI G., *I disegni delle r.e Gallerie dell'Accademia*, Venezia, Milano, Alfieri e Lacroix, 1913.
- GAVAZZA E., MAGNANI L., ROTONDI TERMINELLO G., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Catalogo dei disegni antichi. Disegni genovesi*, Milano, Electa, [2002].
- *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1885.
- *Guida per la R. Accademia delle Belle Arti in Venezia con alcune notizie riguardanti detto stabilimento*, Venezia, dalla Tip. di Giuseppe Antonelli, 1835
- LEONCINI L. (a cura di), *Da Luca Cambiaso a Domenico Piola: disegni genovesi dell'Accademia di Venezia*, Milano, Skira, 2007.
- MOSCHINI MARCONI S.,
- *Gallerie dell'Accademia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria di Stato, 1955.
- *Gallerie dell'Accademia. Opere d'arte del XVI secolo*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria di Stato, 1962.
- *Gallerie dell'Accademia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII e XIX*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria di Stato, 1970.
- NEPI SCIRÈ G., *Gallerie dell'Accademia. Storia della collezione dei disegni*, Milano, Electa, 1982.
- NEPI SCIRÈ G., PERISSA TORRINI A., (a cura di), *Da Leonardo a Canaletto: disegni delle Gallerie dell'Accademia, catalogo della mostra (Venezia 1999)*, Milano, Electa, 1999.
- PAOLETTI P., *Catalogo delle R.R. Gallerie di Venezia*, Venezia, Tip. Visentini, 1903.
- PERISSA TORRINI A., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni del Figino*, Milano, Electa, 1987.
- PERISSA TORRINI A. (a cura di), *Gallerie dell'Accademia. Disegni di Humbert de Superville*, Milano, Electa, 1991.

- PIETROGIOVANNA M., *Gallerie dell'Accademia. Disegni fiamminghi e olandesi*, Milano, Electa, [2010.]
- PROSPERI VALENTI RODINÒ S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Disegni romani, toscani e napoletani*, Milano, Electa, 1989.
- ROSENBERG P. (a cura di), *Gallerie dell'Accademia. Disegni francesi*, Milano, Electa, [2004].
- RUGGERI U., *Gallerie dell'Accademia di Venezia: catalogo dei disegni antichi. Disegni lombardi*, Milano, Electa, 1982.
- SELVATICO P., *Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell'I.R. Accademia di Venezia*, Venezia, Tip. Naratovich, 1854.

Guide di viaggio.

- COGHLAN F., *Handbook for Travellers in Italy; comprising North Central and Southern, also the Island of Sicily* [...], London, Tallant and Allen, 21 Paternoster Row, 1857.
- FLEURY H., *En Italie*, Vienne, Imprimerie et Lithographie de Joseph Timon, 1861.
- *Guida fedele del forestiero per la città di Venezia*, Venezia, Giovanni Brizeghel, Tip. Lit e Libraio, 1877.
- *Guida storico-statistica monumentale dell'Italia e delle isole di Sicilia, Malta, Sardegna e Corsica*, Milano, presso Ferdinando Artaria e figlio editori, 1857.
- *Handbook for Travellers in Northern Italy: embracing the continental states of Sardinia, Lombardy and Venice, Parma and Piacenza, Modena, Lucca, and Tuscany as far as the Val d'Arno*, London, John Murray, 1852, 4a.
- *Handbook for Travellers in Northern Italy comprising Piedmont, Liguria, Lombardy, Venetia, Parma, Modena, and Romagna*, London, John Murray, 1860, 8a.
- *Idem*, 1863, 9a.
- *Idem*, 1866, 10a.
- *Idem*, 1869, 11a.
- *Idem*, 1877, 14a.
- HARE A.J.C., *Venice*, London, George Allen, 1888, 2a.
- *Idem*, 1891, 3a.
- HARE A.J.C., ST. CLAIR BADDELEY, *Venice*, London, George Allen, 1904, 6a.
- LAZARI V., SELVATICO P., *Guida artistica e storica di Venezia e delle isole circonvicine*, Venezia, Coi tipi dello Stabilimento Nazionale di Paolo Ripamonti Carpano, 1852.
- LORENZETTI G., *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*, Trieste, Lint, 1988.
- MOSCHINI G.A., *Nuova Guida di Venezia di Mons. G.A. Moschini Canonico della Cattedrale di S. Marco, Cavaliere della corona di ferro ecc. II. edizione con emende ed aggiunte, Adorna d'intagli in rame*, Venezia, a spese degli Editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1847.
- *Nuovissima guida del viaggiatore in Italia*, Milano, Ferdinando Artaria, 1852.
- PAOLETTI E., *Il Fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti ed illustrati da Ermolao Paoletti*, Venezia, Tommaso Fontana Edit., 1837-1840.
- SEDRAN A., *Guida del duomo concattedrale di Portogruaro*, Portogruaro, Scuola di cultura sociale editrice, 1981.
- *Venezia e le sue lagune*, Venezia, nell'i.r. Privil. Stabilimento Antonelli, 1847.
- ZANOTTO F., *Nuovissima guida di Venezia e delle isole della sua Laguna*, Venezia, Gio. Brizeghel Tip.Lit. Editore, 1856.

Guide commerciali.

- *Guida Commerciale di Venezia per l'anno 1853*, Anno Quarto, Venezia dalla Tipografia Andreola, 1853.
- *Nuova guida commerciale della città di Venezia pel 1857*, Anno primo, Venezia, Tipografia Municipale di Gaetano Longo, 1857.
- *Idem*, Anno secondo, 1858.
- *Guida commerciale per l'anno 1863*, Venezia, Tipografia di G. B. Andreola, 1863.
- *Guida Commerciale di Venezia per l'anno 1869 compilata per cura di Vittorio Mangiarotti impiegato alla Camera di Commercio*, Anno secondo, Venezia, Reale tipografia di Gio. Cecchini editore, 1869.
- *Guida commerciale di Venezia e Provincia. Edizione 1930, anno VIII-IX E.F.*, Venezia, Casa Editrice dott. Suttora e C., 1930.

Bibliografia generale.

- AGOSTI G., *Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro*, in G. Bora (a cura di) *M.o Giovanni Morelli Collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1994, pp. 41-52.
- AGOSTI G., *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.
- AGOSTI G., NEGRI M.L., SOLZA C., *Il fondo Morelli nella Biblioteca dell'Accademia di Brera*, in M. Panzeri, G. Orazio Bravi (a cura di), *La figura e l'opera di Giovanni Morelli: materiali di ricerca*, atti del convegno (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 1987), Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, 1987, pp. 115-204.
- AGOSTI G., MANCA M.E., PANZERI M. (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del Convegno (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo, P. Lubrina, 1993.
- AGOSTINETTI N., *Ulisse Pellegrini reporter a Venezia*, in *Il fotografo nella tradizione popolare veneta*, Padova, Quaderni del Lombardo Veneto, 1989, pp. 36-44.
- ANDALORO M. (a cura di), *San Marco, Basilica patriarcale in Venezia: i mosaici, le iscrizioni, la pala d'oro*, Milano, Fabbri, 1991.
- ARGAN G.C., *Il valore critico della stampa di traduzione*, in *Studi e note dal Bramante al Canova*, Roma, M. Bulzoni, 1970, pp. 157-165.
- ARNALDI G., PASTORE STOCCHI M., *Storia della cultura veneta*, vol. 6, *Dall'età napoleonica alla prima guerra mondiale*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1986.
- Arte storia restauri della Basilica di San Marco a Venezia. Ferdinando Ongania editore e la Basilica di San Marco*, Quaderni della Procuratoria, Venezia, Marsilio, 2010.
- AUF DER HEYDE A., *Gli inizi della Zentral-Commission di Vienna. Un modello di tutela e la sua ricezione in Italia (1850-1870)*, in G. Perusini, R. Fabiani (a cura di), *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Vicenza, Terra Ferma, 2008, pp. 23-38.
- AUF DER HEYDE A., *Per l'«avvenire dell'arte in Italia»: Pietro Selvatico e l'estetica applicata alle arti del disegno nel secolo XIX*, Pisa, Pacini Editore, 2013.
- EVERY-QUASH S., *Victoria & Albert, Art & Love. Incessant personal exertion and comprehensive artistic knowledge: prince Albert's interest in early Italian art*. Essay from a study day held at the National Gallery, London, 5-6 June 2010, Royal Collection Trust, 2012, online al seguente url:

<http://www.royalcollection.org.uk/sites/default/files/V%20and%20A%20Art%20and%20Love%20%28Avery-Quash%29.pdf> (verifica in data 11.1.2015).

BAHATTIN Ö., *The Photographers Of Constantinople. Pioneers, Studios And Artists From 19th Century Istanbul*. 1. *Text And Photographs*. 2. *The Album*, Istanbul, 2003.

BARBIERI G., *Il mito di Tiziano nel XIX secolo e il valore della critica 'anagrafica'*, in C. Furlan, M. Grattoni D'Arcano (a cura di), *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, atti del convegno (Pordenone, 25-26 novembre - Udine 27 novembre 1999), Udine, Editrice Universitaria Udinese, 2001, pp. 179-185.

BASSI E., *L'Accademia di Belle Arti di Venezia nel suo bicentenario, 1750-1950*, Venezia, Accademia di Belle Arti, 1950.

BASSI E., *La R. Accademia di Belle Arti di Venezia*, Firenze, Felice Le Monnier, 1941.

BASSI E. (a cura di), *Disegni della Accademia di Belle Arti*, s.l., s.n., 1959.

BATTÉ L., *Le Raphaël de M. Morris Moore : Apollon et Marsyas : documents accompagnés de préface, de traductions, de notes et d'une étude par Léon Batté*, Paris - Londres, A. Taride - William Jeffs, 1859.

BAYLE ST. JOHN, *The Louvre or, Biography of a Museum*, London, Chapman and Hall, 1855.

BECCHETTI P., *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.

BEGUIN S., *Apollon et Marsyas? "Le Raphaël de Morris Moore"*, in *Raphaël dans les collections françaises*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1983, pp. 133-136.

BELLOMO G.L., *La pala d'oro dell'I.R. Patriarcale Basilica di S. Marco considerata sotto i risguardi storici, archeologici ed artistici dal can. Mons. Giovanni Bellomo, nell'occasione in cui venne nuovamente restaurata e collocata all'altar maggiore il 15 maggio 1847, con un Discorso di S. Em. Jacopo Monico cardinale e patriarca di Venezia, letto nel medesimo giorno*, Venezia, Co' Tipi di Pietro Naratovich, 1847.

BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e istituzioni*. 1. *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*; 2. *Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, Firenze, 1987-1991.

BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936, trad. it. consultata *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1991.

BENJAMIN W., *Kleine Geschichte der Photographie*, 1931, trad. it. consultata *Piccola storia della fotografia*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 1991.

BERARDI E., *Un progetto speciale, la riscoperta del Fondo MPI*, in *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra*, catalogo della mostra (Roma, 10 maggio - 28 giugno 2013), Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2013, pp. 9-13.

BERENSON B., *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*, in *The Nation*, vol. 57, n. 1480 (November 1893, pp. 346-347, ora in H.E. Roberts (ed.), *Art History through the Camera's Lens*, Amsterdam, Overseas Publishers Association, 1893, pp. 127-131, e in trad. it. in *Quaderni di Palazzo Pepoli Campogrande*, n. 9 (2006), Soprintendenza PSAE di Bologna, pp. 25-30.

BERGER J., *Questione di sguardi*, Milano, Il Saggiatore, 1998.

BERTI A., *Elogio di Gio. Battista Tiepolo letto il dì 10 agosto 1856 nell'Imp. Reg. Accademia di Belle Arti in Venezia dal dott. Antonio Berti*, in *Atti dell'Imp. Reg. Accademia di belle Arti in Venezia per la distribuzione dei de' premi fatta nel giorno 10 agosto 1856*, Venezia, nel Priv. Stabilimento Nazionale di Giuseppe Antonelli, 1856. pp. 3-27.

BETTINI S., *Forma di Venezia*, Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 1960, 2005 2a.

BIGGI M.I. (a cura di) *Pietro Bertolja scenografo e fotografo*, Firenze, Alinari, 2013, pp. 45-51.

- BINOTTO R., *Personaggi illustri della marca trevigiana. Dizionario bio-bibliografico dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996.
- BISSON L.-A., E A.-R., *Recueil: œuvres d'Albert Dürer. Photographies par Bisson*, Paris-Londres, Clément Éditeur - P. et D. Colnaghi et C.^e, 1854-1857.
- BIZIO L., *Processo per contraffazione di fotografie*, Venezia, Tip. C. Naya, 1882.
- BLANC C., *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris, V.^e Jules Renouard, Libraire Editeur, 1867.
- BOLLATI G., GERNSHEIM H., PALAZZOLI D. (A CURA DI), *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano - Firenze, Electa - Alinari, 1979.
- BOLLOCH J., DE FONT-RÉAULX D., *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, realizzato nell'ambito della mostra "L'oeuvre d'art et sa reproduction photographique" (Paris, Musée d'Orsay, 27 juin - 24 septembre 2006), Paris - Milano, Musée d'Orsay - 5 Continents Editions, 2006.
- BONETTI M.F., MAFFIOLI M. (a cura di), *L'Italia d'argento. 1839-1859. Storia del dagherrotipo in Italia*, Firenze, Alinari, 2003.
- BONETTI M.F., DALL'OLIO C., PRANDI A., *Roma 1840-1870: la fotografia, il collezionista e lo storico. Fotografie della collezione Orsola e Filippo Maggia*, catalogo della mostra (Roma, 18 gennaio - 9 marzo 2008 e Modena, 15 marzo - 4 maggio 2008), Milano-Roma, Peliti Associati, 2008.
- BORA G. (a cura di), *Mo. Giovanni Morelli: collezionista di disegni. La donazione al Castello Sforzesco*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1994.
- BORDINI S., *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Milano, Electa, 1991, pp. 581-601.
- BOREA E., *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, Edizioni della Normale, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2009.
- BORLINETTO L., *I moderni processi di stampa fotografica*, Milano, O. Pettazzi, 1878.
- BORLINETTO L., *I prodotti fotografici italiani e i principali progressi della fotografia*, in *L'Italia alla Esposizione universale di Parigi nel 1867: rassegna critica descrittiva illustrata*, Firenze, Le Monnier, 1868 [?], pp. 107-121.
- BOSCHETTO A. (a cura di), *Immagini di Venezia e della laguna nella fotografia degli Archivi Alinari e della fondazione Querini Stampalia*, Firenze, Alinari, 1979.
- BOURQUELOT É., *Souvenir e Voyage d'un Provençois dans le nord de l'Italie, année 1856-1858*, Provins, Imprimerie et Librairie de Lebeau, 1859.
- BOVO A.M., *Domenico Bresolin "Pittore paesista e fotografo"*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore Manlio Brusatin, a.a. 1996-1997.
- BOYER L., *La photographie de reproduction d'œuvres d'art au XIXe siècle en France, 1839-1919*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art contemporaine sous la direction de Roland Recht, Institut d'Histoire de l'Art, Université Marc Bloch, 2004.
- BOYER L., *Adolphe Braun, 1812-1877, et la reproduction photographique des œuvres d'art*, Mém. de maîtrise : Histoire de l'art : Strasbourg 2, 1998.
- BROGI C., *A proposito del divieto fatto ai fotografi di trarre riproduzioni nei musei e gallerie dello stato. Considerazioni di Carlo Brogi con una premessa di Giovanni Rosadi*, Firenze, Tip. di E. Ariani, 1904.
- BROWN J.K., *Contesting images: photography and the World's Columbian Exposition*, Tucson - London, University of Arizona Press, 1994.
- BRUGNOLI P., MARINELLI S., PRANDI A., *Lotze. Lo studio fotografico - 1852-1919*, catalogo della mostra (Verona, 1984), Verona, Comune di Verona, 1984.
- BRUSATIN M., *Storia delle linee*, Torino, Einaudi, 1993.

BURY M., *Le statut de l'ébauche dans le discours critique au 19e siècle: le cas des Pensées de Pascal*, in S. Stephen (ed.), *Esquisses/ Ebauches. Project and Pre-Texts in Nineteenth-Century French Culture*, New York, Peter Lang Publishing, 2007, pp. 11-22.

BERTELLI C., BRIGANTI G., GIULIANO A. (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, Electa - Bruno Mondadori, 1986.

CACCIN A. (a cura di), *La chiesa dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Bologna, Tamari, 1959.

CALLEGARI P., CURZI V. (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Bologna, Bononia University Press, 2005.

CALLEGARI P., GABRIELLI E., *Pietro Toesca e la fotografia: saper vedere*, Milano, Skira, 2009.

CARAFFA C. (a cura di), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011.

Carlo Naya. Pubblicazione alla di lui memoria, Venezia, Filippi, 1882.

CARTIER-BRESSON A., *Le travail du négatif: l'Italie, un champ expérimental pour les pionniers de la photographie*, in *Eloge du négatif. Les débuts de la photographie sur papier en Italie (1846-1862)*, catalogo della mostra (Parigi, 18 febbraio - 2 maggio 2010 - Firenze, 10 settembre - 24 ottobre 2010), Firenze, Alinari, 2010, pp. 17-23.

CARTIER-BRESSON A. (sous la direction de), *Le vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval - Paris Musées, 2008.

CASSANELLI R., *Conservazione e restauro dei monumenti in Lombardia, 1850-1859*, in R. Cassanelli, S. Reborà, F. Valli (a cura di), *Milano pareva deserta...: 1848-1859. L'invenzione della Patria: Incontro di studio sulle Arti* (Milano, 19-21 marzo 1998), Milano, Comune di Milano, Settore cultura e musei, Raccolte storiche, 1999, pp. 291-302.

CASSANELLI R., *La fotografia delle origini a Milano e il caso dell'Accademia di Brera*, in S. Paoli (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, 29 ottobre 2010 - 10 gennaio 2011), Torino, Umberto Allemandi & C., 2010, pp. 19-28.

CASSANELLI R., *Morris Moore, Pietro Selvatico e le origini dell'expertise fotografico*, in T. Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, vol. 1, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 41-47.

Catalogo della Raccolta Fantoni nel Museo Civico di Vicenza per la storia del 1848 in particolare e del risorgimento nazionale in generale, Vicenza, Stab. Tip. Luigi Fabris, 1893.

Catalogue de l'Exposition institué par l'Association pour l'encouragement et le développement des Arts industriels en Belgique, 2^{me} édition, Bruxelles, Imprimerie de E. Guyot et Stapleaux Fils, 1856.

Catalogue Général de l'Exposition Universelle de 1867 à Paris, publié par la Commission Imperiale, Paris, 1867.

CAVALCASELLE G.B., *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico. G.B. Cavalcaselle al signor Ministro della pubblica istruzione* (1862), ripubblicato in *Rivista dei Comuni Italiani* (1863), Roma, Ermanno Loescher e C°, 1875.

CAVALCASELLE G.B., CROWE J.A., *A New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*, London, John Murray, 1864-1866.

CAVALCASELLE G.B., CROWE J.A., *A history of painting in north Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan Friuli, Brescia*, London, John Murray, 1871.

CAVALCASELLE G.B., CROWE J.A., *Tiziano, la sua vita e i suoi tempi con alcune notizie della sua famiglia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1877-1878.

CAVALCASELLE G.B., CROWE J.A., *Raphael: his life and works*, London, John Murray, 1882-1885.

CAVANNA P., *Un'astratta fedeltà. Le campagne di documentazione fotografica 1858-1898*, in *Dal disegno alla fotografia. L'armeria reale illustrata 1837-1898*, catalogo della mostra (Torino, 15 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Torino, Umberto Allemandi & C., 2003, pp. 79-98.

CAVANNA P., *Un lungo sguardo*, in *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra*, catalogo della mostra (Roma, 10 maggio - 28 giugno 2013), Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2013, pp. 77-80.

[CECCHINI G.B.], *Lettura del Segretario nella pubblica adunanza del 4 agosto 1872*, in *Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia, dell'anno 1871*, Venezia, Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1872, pp. 55-57.

CELOTTI L., *Disegni originali di Raffaello per la prima volta pubblicati esistenti nella Imperial Regia Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, Tipografia di Giuseppe Antonelli, 1829.

CERIANA M., QUATTRINI C. (a cura di), *Per Brera. Collezioni e doni alla pinacoteca dal 1882 al 2000*. Quaderni di Brera 10, Firenze, Centro Di, 2004.

CHIARI MORETTO WIEL M.A., *Sulle incisioni da Tiziano dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, t.138 (1979-80). Classe di scienze morali, lettere ed arti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1980, pp. 321-340.

CHIARI MORETTO WIEL M.A., *Incisioni da Tiziano: catalogo del fondo grafico a stampa del Museo Correr*, Venezia, La stamperia di Venezia, 1982.

CHIARI MORETTO WIEL M.A., *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori*, catalogo della mostra (Venezia, 1994), Milano, Electa, 1994.

CICOGNARA L., *Le fabbriche più cospicue di Venezia misurate, illustrate, ed intagliate dai membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1815-1820.

CICOGNARA L., *Descrizione di tre tavole rappresentanti la Pala d'Oro nella R. Basilica di S. Marco*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1820.

[CICOGNARA L.], *Il monumento a Canova eretto in Venezia*, Venezia, Dalla Tipografia di Alvisopoli, 1827.

COE B., *La macchina fotografica dal dagherrotipo allo sviluppo immediato*, Milano, Garzanti, 1978.

COGGIOLA G., *Breviario Grimani della Biblioteca Marciana di Venezia. Ricerche storiche e artistiche*, in S. Morpurgo, S. De Vries (a cura di), *Il Breviario Grimani. Riproduzione fotografica completa*, con uno studio introduttivo del dott. G. Coggiola, Leiden, A.W. Sijthoff edit., 1908, pp. 41-48.

COGLIATI ARANO L., *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: apparato critico*, Milano, Electa, 1980.

COGLIATI ARANO L. (a cura di), *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, catalogo della mostra (Venezia, 10 settembre 1966 - 28 febbraio 1967), Venezia, Soprintendenza alle gallerie e alle opere d'arte per le provincie di Venezia, Belluno, Padova, Rovigo, Treviso, Vicenza, 1966.

COLLAVIZZA I., *Emanuele Antonio Cicogna (1789-1868) erudito, collezionista e conoscitore d'arte nella Venezia dell'Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Corso di Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte, a.a. 2012-2013.

CONTARINI G.B., *Spiegazione della Basilica Patr. Metropol. di S. Marco Ev. Si aggiungono curiose notizie, alcune note, nonchè cenni intorno il Santo, e di lui sacro corpo*, Venezia, nella Tipogr. e Pond. Cartallier, 1849.

CONTI A., *Storia di una documentazione*, in W. Settimelli, F. Zevi (a cura di), *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1977, pp. 148-170.

CONTINI M.T., *Strumenti fotografici 1845-1950*, Roma, Nuova Editrice, 1990.

- COSTANTINI P., *Vedute e dettagli: the photography of Carlo Naya*, Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, 1992.
- COSTANTINI P., ZANNIER I., *Cultura fotografica in Italia: antologia di testi sulla fotografia, 1839-1949*, Milano, Angeli, 1985.
- COSTANTINI P., ZANNIER I., *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Venezia, Arsenale, 1986.
- COSTANTINI P., ZANNIER I., *Venezia nella fotografia dell'Ottocento*, Venezia, Arsenale - Böhm, 1986.
- CURMER L., *Les évangiles des dimanches et fêtes de l'année suivis de prières à la Sainte Vierge et aux saints*, Paris, Léon Curmer Éditeur, 1864.
- D'AUTILIA G., *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012.
- DA VILLA URBANI M., *La Basilica di San Marco e la Pala d'Oro*, Venezia, Storti Edizioni, 2005-2007.
- DA VILLA URBANI M., *Il fondo Ongania*, in *Il Museo di San Marco*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 203-207.
- DAL CANTON G., *Una fonte per la storia dell'arte a Venezia*, in D. Resini (a cura di), *Tomaso Filippi fotografo: Venezia fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Venezia, 16 dicembre 2000 - 4 febbraio 2001), Venezia, I.R.E., 2000, pp. 29-32.
- DAL PINO C., *Pittura e fotografia degli esordi: storia di una relazione complicata. Il caso esemplare di Domenico Bresolin*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, supervisore G. Dal Canton, 2010.
- DAMERINI G. (a cura di), *Scenografi veneziani dell'Ottocento: Francesco Bagnara, Giuseppe e Pietro Bertoja*, Venezia, Neri Pozza, 1862.
- DAVANNE M. A., *Notice sur la vie et les travaux de A. Poitevin*, Paris, Gauthier-Villars, Imprimeur-Libraire, 1882.
- DE KIRIAKI A.S., (a cura di), *La Chiesa di Santa Maria dei Derelitti della Casa di ricovero. Note e Illustrazioni pubblicate dalla Congregazione di Carità nella occasione del suo ristaurato 6 settembre 1907*, Venezia, Tip. Orfanotrofio di Antonio Pellizzato, 1907.
- DE SCOLARI G., *Del celebre quadro di Paolo Caliari La famiglia di Dario della nobile casa Pisani di Venezia ora nel museo nazionale di Londra e del suo modelletto originale ad olio esistente in Verona, memoria del cav. Giuseppe De Scolari*, Verona, Antonio Merlo, 1895.
- DEBRAY R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Milano, Il Castoro, 1992.
- DEL BRAVO C., *Etica o poesia, e mecenatismo: Cosimo il Vecchio, Lorenzo, e alcuni dipinti*, in P. Barocchi, G. Ragionieri (a cura di), *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno, Firenze, Olschki, 1983, pp. 201-216.
- DELACROIX E., *Diario*, a cura di Lamberto Vitali, Torino, Giulio Einaudi editore, 1854.
- DELESSERT B., *Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais, accompagnée de reproductions photographiques de quelques unes de ses estampes*, Paris-Londres, Chez Goupil et C^{ie} - D. Colnaghi et C^{ie}, 1853-1855.
- DELZANT A., *Paul de Saint-Victor*, Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1886.
- Descrizione della Basilica di S. Marco in Venezia nonché dell'antico tesoro di S. Marco e della pala d'oro a lume del forestiere*, estratto da Venezia in miniatura, Venezia, a spese di G. Minzon, 1851, pp. 93-197.
- Dettagli di altari, monumenti, sculture ecc. della Basilica di San Marco in Venezia, riprodotti dal vero in eliotipia da C. Jacobi*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1881-1885.
- VON DEWITZ B., SIEGERT D., SCHULLER-PROCOPOVICI K., *Italien sehen und sterben: photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, Heidelberg, Braus, 1994.

DIMOND F., *Prince Albert and the application of photography*, in F. Dimond e R. Taylor (eds.), *Crown & Camera. The Royal Family and Photography 1842-1910*, London, Penguin Books, 1987, pp. 45-49.

I Dogi di Venezia, Venezia, Prem. Stab. Tip. di P. Naratovich, 1871.

DUSI N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet, 2003.

EMILIANI A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Alfa, 1978.

ERRERA A., *Tablelle statistiche e documenti per la storia e statistica delle Industrie Venete e accenni al loro avvenire del professore Alberto Errera, opera premiata nel 1869 dal Regio Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti*, Venezia, Stabilimento Privilegiato Giuseppe Antonelli, 1870.

Esposizione Universale del 1867 a Parigi, parte seconda. Atti ufficiali della I. Commissione francese, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1867.

Facsimile del Breviario Grimani, Venezia, F. Ongania, 1880.

Ferdinando Ongania. La Basilica di San Marco 1881-1893, catalogo della mostra (Venezia, 16 luglio - 27 novembre 2011), Venezia, Marsilio, 2011.

FERINO PAGDEN S., *Raffaello come test-case della validità del metodo morelliano*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri (a cura di), *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, atti del convegno* (Bergamo, 4-7 giugno 1987), vol. 2°, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1993, pp. 331-349.

FERINO PAGDEN S. (a cura di), *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Firenze, Olschki, 1982.

FERRARI G.E., *Presentazione*, in *Breviario Grimani. Riproduzione in fac-simile*, Milano, Electa Editrice, 1970, pp. 9-12.

FERRARIS M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Bari, Laterza, 2009.

FERRETTI M., *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in A.C. Quintavalle, M. Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi a Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 217-238.

FIGUIER L., *La Photographie au Salon de 1859*, Paris, Imprimerie de Ch. Lahure et C.^{ie}, 1860.

FILETI MAZZA M., *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze, Leo S. Olschki, 2014.

FILIPPIN S., *Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane*, in Brunetta G.P. e Zotti Minici C.A. (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 305-362.

FRANZOI U., *Il Palazzo Ducale di Venezia nella rappresentazione grafica dal XV al XIX sec.*, Treviso, Canova, 1989.

FRANZOI U., DI STEFANO D., *Le chiese di Venezia*, s.l., Alfieri, 1976.

FRANZOI U., PIGNATTI T., WOLTERS W., *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Treviso, Canova, 1990.

FRIZOT M. (sous la direction de), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Larousse - VUEF, 2001.

FRODL W., *I primordi della Scuola Viennese di Storia dell'arte*, in M. Pozzetto (a cura di), *La scuola viennese di storia dell'arte*, Gorizia, Grafica Goriziana, 1996, pp. 22-34.

FUMO A., *Le fotografie del fondo Ongania*, in *Il Museo di San Marco*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 213-217.

FUSCO M.A., *Il «luogo comune» paesaggistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia*, Annali 5, Il paesaggio, a cura di C. De Seta, pp. 753-801.

GALLO R., *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia - Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1967.

- GAUTIER T., *Italia*, Paris, Victor Lecou Éditeur, 1852.
- GERLI C.G., *Disegni di Leonardo Da Vinci incisi sugli originali da Carlo Giuseppe Gerli riprodotti da Giuseppe Vallardi*, Milano, Presso gli editori Pietro e Giuseppe Vallardi, 1830.
- GIACCHETTI V., *Sulla sotto-confessione antico sotterraneo e sulla pala d'oro della Chiesa di S. Marco in Venezia. Notizie del Sacerdote D. Valentino Giacchetti Sacrista dell'Imp. Reg. Basilica suddetta*, Venezia, Dalla Tip. di Pietro Cordella, 1838.
- GILARDI A., *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1985.
- Gli Alinari editori: il contributo iconografico degli Alinari all'editoria*, catalogo della mostra (Firenze, 2002-2003), Firenze, Alinari, 2002.
- GIRAULT DE PRAGEY P.J., *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra offrant dans leur ensemble une synthèse de l'ornementation mauresque en Espagne au XIII^e siècle reproduits en photographie par M.M. Bisson frères*, Paris, Gide & Baudry, 1853.
- GRISERI A., *Il disegno*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 2, Grafica e immagine, I. Scrittura Miniatura Disegno, Torino, Giulio Einaudi, 1980, pp. 187-286.
- GULLINO G., *L'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti, dalla rifondazione alla seconda guerra mondiale (1838-1946)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006.
- GUNTHER A., *La conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1999.
- GUNTHER A., POIVERT M., *Storia della fotografia dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2008.
- GUSMANO A., *Identificazione di stampe antiche e moderne*, Milano, Antonio Ghiorzo Editore, 1990.
- HAHNLOSER H.R., POLACCO R., *La pala d'oro*, Venezia, Canal & Stamperia Editrice, 1994.
- HAMBER A., "A Higher Branch of the Art": *Photographing the Fine Arts in England, 1839-1880*, Amsterdam, Overseas Publishers Association, 1996.
- HASKELL F., *A martyr of attributionism: Morris Moore and the Louvre Apollo and Marsyas*, in *Revue de l'Art*, 42, 1978, pp. 77-78, trad. it. *Un martire dell'attribuzionismo: Morris Moore e l'Apollo e Marsia del Louvre*, in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 224-258.
- HASKELL F., *The Painful Birth of the Art Book*, Walter Neurath Memorial Lectures, Thames and Hudson, 1987, ed. consultata *La Difficile Naissance du livre d'art*, Reunion des Musée Nationaux, Paris, 1992.
- HEILBRUN F., *Figure e ritratti*, realizzato nell'ambito della mostra "Figures et portraits" (Paris, Musée d'Orsay 7 marzo - 4 giugno 2006), Paris - Milano, Musée d'Orsay - 5 Continents Editions, 2006.
- HEWISON R., *Ruskin a Venezia*, Venezia, The British Centre, 1983.
- HOCKNEY D., *Secret Knowledge. Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, London, Thames & Hudson, 2001, trad. id. *Il segreto svelato*, Milano, Mondadori Electa, 2002.
- HUMFREY P., CLIFFORD T., WESTON-LEWIS A., BURY M. (eds.), *The Age of Titian. Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, Edinburgh, National Galleries of Scotland, 2004.
- IMDAHL M., *Couleur, Les écrits des peintres français de Poussin à Delonay*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996.
- International Exhibition 1862 Official Catalogue, Industrial Department*, London, Truscott, son & Simmons, 1862.
- ISNENGI M., WOOLF S., *Storia di Venezia. L'Ottocento*, parte 3a. *La Società veneziana 1797-1918*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2002.
- IVINS M.W. JR., *How Prints look. Photographs with a Commentary*, Boston, Beacon Press, 1964.

- IVINS M.W. JR., *Prints & Visual Communication*, Cambridge, The MIT Press, 1978.
- JACOBI C., *Raccolta di riproduzioni di sessanta disegni originali dei più grandi artisti italiani. Michelangelo, Raffaello, Leonardo da Vinci... : tratti dalla collezione di G. Colbacchini in Venezia*, Venezia, F. Ongania, 1877.
- JAMMES I., *Blanquart-Evrard et les origines de l'édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographique édités 1851-1855*, Genève, Librairie Dros, 1981.
- JOHNSON G.A. (ed.), *Sculpture and Photography. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- JUSSIM, E., *Visual Communication & the Graphic Arts*, New York - London, R. R. Bowker, 1983.
- KEARY E.M., *A catalogue of the Accademia delle Belle Arti at Venice compiled by M. Keary with biographical notices of the painters and engraved reproductions of some of their works*, London, William Heinemann, 1894.
- KRAUSS R., *Retaining the Original? The State of the Question*, in *Studies in the History of Art*, special Issue *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions*, atti del convegno (Center for Advanced Study in the Visual Arts and John Hopkins University, march 1985), Washington, National Gallery of Art, 1989, pp. 7-11.
- L. DE M., *Risposta all'articolo del sig. Francesco Zanotto inserito nella Gazzetta privilegiata di Venezia n. 268, del 25 novembre 1847 intorno alla illustrazione della palla d'oro di San Marco compilata dal Canonico Monsig. Giovanni Bellomo*, estratto dal *Vaglio* n. 52, s.l., s.n., [1848].
- LABARTE J., *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, Librairie Archéologique de Victor Didron, 1856.
- LACAN E., *Esquisses photographiques à propos de l'Exposition Universelle et de la guerre d'Orient. Historique de la photographie, développement, applications, biographies et portraits*, Paris, Grassart Editeur e A. Gaudin et frères, 1856.
- LANCE A., *Excursions en Italie*, Paris, Bance Éditeur, 1859.
- LANZI L., *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, vol. 3, ove si descrivono la scuola veneziana e le scuole lombarde di Mantova, Modena, Parma, Cremona e Milano*, ed. consultata, Milano, dalla Società Tipog. de' Classici Italiani, 1825.
- LASSAM R.E., GRAY M. (a cura di), *The Romantic Era. La calotipia in Italia 1845-1860*, Firenze, Alinari, 1988.
- LAWSON J., *The stones of Venice. Ruskin's Venice in photographs*, Edinburgh, Scottish National Portrait Gallery, 1992.
- LAZARI V., *Notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia, scritta da Vincenzo Lazari, ripresa in facsimile dell'ed. Venezia, Tipografia del Commercio, 1859*, Venezia, Musei civici veneziani, 2000.
- Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, s.l., Ferd. Ongania, 1903.
- Le Bréviaire Grimani à la Bibliothèque Marciana de Venise*, Venezia, Ferdinando Ongania Editore, 1906.
- LEVEY M., *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*, New Haven - London, Yale University Press, trad. it. *Giambattista Tiepolo. La sua vita, la sua arte*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1988.
- LEVI D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1988.
- LEVI C.A., *Collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo 14. ai nostri giorni*, Venezia, Ferd. Ongania, 1900.

LIGUORI F., R., *Interventi di restauro del patrimonio edilizio della città tra ripristino e conservazione*, in P. Callegari, V. Curzi (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 147-174.

LOCATELLI V., "Es sey das Sehen eine Kunst". *Sull'arte della connoisseurship e i suoi strumenti*, online al seguente url: http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/365/1/Valentina_Locatelli_Es_sey_das_Sehen_eine_Kunst_Sull%27arte_della_connoisseurship_e_i_suoi_strumenti.pdf (verifica 11.1.2015).

LONGHI R., *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista [1964]*, in *Ricerche sulla pittura veneta, 1946-1969. Viatico per cinque secoli di pittura veneziana [...]*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 181-186.

LOVISA D., *Il Gran Teatro di Venezia ovvero descrizione esatta di cento delle più insigni prospettive, e di altrettante celebri pitture della medesima città, il tutto disegnato, e intagliato eccellentemente da periti artefici, con la narrazione della fondazione delle chiese, monasteri, spedali, isolette, e altri luoghi sì pubblici, come privati [...]*, Venezia, 1715 post.

LYONS C.L., PAPADOPOULOS J.K., STEWART L.S., SZEGEDY-MASZAK A., *Antiquity and Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles, Getty Publications, 2005.

MAFFIOLI M., *Il Belvedere. Fotografi e architetti nell'Italia dell'Ottocento*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.

MAFFIOLI M., QUINTAVALLE A.C. (a cura di), *Fratelli Alinari fotografi in Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, catalogo della mostra (Firenze, 2 febbraio - 2 giugno 2003), Firenze, Alinari, 2003.

MAJOLI L., *Carlo Naya (1816-1882). Cima da Conegliano, L'incredulità di Tommaso*, in A.M. Spiazzi e L. Majoli (a cura di), *Rinascimento tra Veneto e Friuli: 1450-1550*, catalogo della mostra (Portogruaro, 7 agosto - 17 ottobre 2010), Portogruaro - Crocetta del Montello, Città di Portogruaro - Terra Ferma, 2010, 122-125.

MAMOLI ZORZI R., *Tiepolo e gli scrittori angloamericani nell'Ottocento*, in L. Puppi (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia - Vicenza - Udine - Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1998, pp. 337-346.

MANIERI ELIA G., *Testimonianze del patrimonio storico artistico veneziano*, in D. Resini (a cura di), *Tomaso Filippi fotografo. Venezia fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra (Venezia, 16 dicembre - 4 febbraio 2001), Venezia, IRE - Istituzioni di Ricovero e di Educazione, 2000.

MANIERI ELIA G., *L'archivio fotografico di Soprintendenza. Storia, conservazione e ricerca*, in *Gli archivi fotografici delle Soprintendenze. Tutela e storia. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studi (Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2010, pp. 153-163.

MARIACHER G., *Tesori della quadreria Correr a Venezia*, Milano, Aldo Martello Editore, 1961.

MARIN C., *La voce della critica: la pubblicizzazione delle arti nella stampa lombardo-veneta (1800-1848)*, Treviso, Canova, 2011.

MARINELLI S., MAZZARIOL G., MAZZOCCA F. (a cura di), *Il Veneto e l'Austria. Vita e cultura artistica nelle città venete 1814-1866*, catalogo della mostra (Verona, 1989), Milano, Electa, 1989.

MARIUZ A., *Giambattista Tiepolo: "Il vero mago della pittura"*, in G. Pavanello (a cura di), *Tiepolo*, Verona, Cierre, [2008], pp. 349-365.

MASON S., *Un itinerario nelle Gallerie dell'Accademia e dintorni, tra pittura, committenza e collezionismo*, in *Venezia. Le Gallerie dell'Accademia*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2004, pp. 37-67.

MASSARI S., NEGRI ARNOLDI F., *Arte e scienza dell'incisione da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987.

MAZZARIOL M., *Ferdinando Ongania (1842-1911) editore-libraio nella Venezia italiana*, in *The book of Venice. Il libro veneziano, Miscellanea marciana*, vol. XX (2005-2007), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana - La Musa Talìa - Oak Knoll Press, 2009, pp. 411-454.

MAZZARIOL M. (a cura di), *Ferdinando Ongania 1842-1911, editore in Venezia. Catalogo*, Venezia, lineadacqua - Fondazione Querini Onlus, 2011.

MAZZARIOL M. (a cura di), *Ferdinando Ongania editore a San Marco*, Venezia, Marsilio, 2008.

MAZZUCCHI A., *Breviario Grimani : ms. Lat. I, 99 = 2138, Biblioteca nazionale Marciana, Venezia: nota di commentario all'edizione in fac-simile*, Roma, Salerno, 2009.

MCCAULEY E.A., *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven - London, Yale University Press, 1994.

MENAPACE F., *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, Udine, Chiandetti editore, 1981.

MESCHINELLO G.A., *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo Innalzamento; Spiegazione delli Mosaici, e delle iscrizioni; un Dettaglio della preziosità delli marmi, con tutto ciò che di fuori e di dentro vi si contiene, e con varie riflessioni e scoperte*, Venezia, presso Bartolomeo Baronchelli, 1753-1754.

MICHELOTTO, V., *L'attività dello studio fotografico di Tomaso Filippi a Venezia (1895-1948)*, tesi di laurea, Università di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali, relatore Antonio Giusa, aa. 2003-2004.

MINESSO S., *Indirizzo agli artisti d'ogni genere di Stefano Minesso inventore del nuovo metodo di ricavare i bassi-rilievi d'ornamento e di figura simili affatto agli originali e senza bavature premiato dall'Imperiale regio Istituto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venezia, Presso Giuseppe Antonelli, 1831.

MINISTERO DELL'INTERNO, *Gli archivi dei regi commissari nelle province del Veneto e di Mantova 1866, I. Inventari*, Roma, 1968.

MIRAGLIA M., *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'Arte italiana, Grafica e immagine*, tomo II - *Illustrazione Fotografia*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 436-451.

MIRAGLIA M., *Culture fotografiche e società a Torino, 1839-1911*, Torino, Allemandi, 1990.

MIRAGLIA M., *Dalla "traduzione" incisoria alla "documentazione" fotografica*, in A. Moltedo (a cura di), *La Sistina riprodotta*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1991, pp. 221-282.

MIRAGLIA M., CERIANA M. (a cura di), *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il ricetta fotografico di Brera*, Milano, Electa, 2000.

MIRAGLIA M., *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2001.

MOLMENTI P., LUDWIG G., *Vittore Carpaccio. La vita e le opere*, Milano, Hoepli, 1906.

MOLMENTI, P., BERTOLINI G., *Ferdinando Ongania editore: in memoria*, Venezia, a cura della famiglia Ongania, [1912].

MONTAGU J., *The "Ruland/Raphael Collection"*, in H.E. Roberts (ed.), *Art History through the Camera's lens*, Amsterdam, Overseas Publishers Association, 1995, pp. 37-57.

MOORE M., *H.R.H. Prince Albert and the Apollo and Marsyas by Raphael : to the public a statement with an appendix*, Paris, Renou et Maulde, 1859.

MOORE M., *Raphael's Apollo and Marsyas: A European Scandal (1885)*, Whitefish, MT, Kessinger Publishing, 2009.

MORELLI G. (LERMOLIEFF I.), *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff*, Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1880, trad. it. *Le opere dei maestri italiani nelle Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1886.

- MORETTI L. (a cura di), *Cavalcaselle Giovanni Battista. Disegni da antichi maestri*, Vicenza, Neri Pozza, 1973.
- MORO L., *Occhi che non vedono*, in *Fotografare le belle arti. Appunti per una mostra*, catalogo della mostra (Roma, 10 maggio - 28 giugno 2013), Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2013, pp. 7-8.
- MORPURGO S., DE VRIES S. (a cura di), *Il Breviario Grimani. Riproduzione fotografica completa a cura di Salomone Morpurgo e Scatone De Vries con uno studio introduttivo del dott. G. Coggiola*, Leiden, A.W. Sijthoff edit., 1903-1908.
- MOZZO M., *Il fondo fotografico di Cavalcaselle alla Biblioteca Nazionale Marciana. Ricognizione preliminare*, in A.M. Spiazzi, L. Majoli, C. Giudici (a cura di), *Gli archivi fotografici delle soprintendenze. Territori veneti e limitrofi*, atti della giornata di studio (Venezia, 29 ottobre 2008), Crocetta del Montello, Terra Ferma, 2008, pp. 34-49.
- MOZZO M., *Cavalcaselle e il restauro della basilica di San Francesco di Assisi*, in A.C. Tommasi (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle, conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnago, 28-29 novembre 1997), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 107-124.
- MOZZO M., *Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione*, in E. Castelnuovo e G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, Torino, Einaudi, vol. IV, [2004], pp. 848-870.
- MURARO M.T., *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902. L'immagine e la scena*, Venezia, Marsilio, 1998.
- Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Inaugurazione IV luglio MDCCCLXXX*, Venezia, Prem. Stab. Tip. di P. Naratovich, 1880.
- Museo Civico e Raccolta Correr. Regolamento ed Istruzioni*, Venezia, Gaetano Longo, 1879.
- Museo Correr e civico*, estratto dal *Bullettino di Arti, industrie e curiosità veneziane*, ottobre-novembre 1877, Venezia, Tipografia Emiliana, 1877.
- NANI A., *Serie dei dogi di Venezia intagliati in rame da Antonio Nani. Giuntevi alcune notizie biografiche estese da diversi*, Venezia, Dalla tipografia di Giambattista Merlo, 1840.
- NAYA C., *I dogi di Venezia*, Venezia, Stabilimento Tip. Naratovich, Stabilimento Fotogr. Naya, 1871.
- NEGRI ARNOLDI F., *Tecnica e scienza*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 4, *Ricerche spaziali e tecnologie*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1980, pp. 103-224.
- O'BRIEN C., BERGSTEIN M. (eds.), *Image and Enterprise. The Photographs of Adolphe Braun*, London, Thames and Hudson, 2000.
- ONGANIA F., *Catalogue des tableaux, objets d'art et de curiosité en vente chez F. Ongania*, [Venezia], Bortoli, [1913].
- ORTIS ALESSANDRINI E., *Presenze di Cima da Conegliano a Portogruaro e nel Veneto Orientale*, in Spiazzi A.M. e Majoli M. (a cura di), *Tra Livenza e Tagliamento. Arte e cultura a Portogruaro e nel territorio concordiese tra XV e XVI secolo*, atti della giornata di studio (Portogruaro, 28 novembre 2008), Portogruaro - Vicenza, Comune di Portogruaro - Terra ferma, 2009, pp. 169-183.
- ORTIS E., ALESSANDRINI A., *Il doppio trasferimento di San Tommaso*, in *Portogruaria*, Portogruaro, Informa Edizioni, 1995, pp. 10-20.
- OTTANI CAVINA A., *Federico Zeri, dietro l'immagine: opere d'arte e fotografia*, Torino, Allemandi, 2009.
- OZENDES E., *Photography in the Ottoman Empire, 1839-1919*, Cagaloglu, Istanbul, Iletisim Yayinlari, 1995.
- PALLUCCHINI R., *Mostra degli incisori veneti del Settecento, Venezia, Ridotto, 28 giugno - 30 settembre 1941*, Venezia, Libreria La Serenissima 1941.

- PAOLI S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra (Milano, 29 ottobre 2010 - 10 gennaio 2011), Torino, Umberto Allemandi & c., 2011.
- PARKINSON H., LUND SIMMONDS P., *The illustrated record and descriptive catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*, London, E. and F. N. Spon, 1866.
- PASCOLATO, A., *Per i signori Sargenti, Perini, Ponti e Salviati contro erede Naya in punto violazione di diritti d'autore. Conclusionale dell'avv. Alessandro Pascolato*, Venezia, Tip. Naratovich, 1882.
- PASSAVANT J.D., *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1839, ed. consultata *Raphaël d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Paris, Jules Renouard Éditeur, 1860, 2a.
- PAVANELLO G., ROMANELLI G., *Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, Milano, Electa, 1983.
- PAVANELLO G., STRINGA, N., *Ottocento Veneto. Il trionfo del colore*, Treviso, Canova, 2004.
- PEIRCE C.S.S., *Semiotica*, a cura di M. Bonfantini, con la collaborazione di G. Proni, Milano, Bompiani, 2003.
- PERINI A., ZANOTTO F., *Fac simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani conservato nella biblioteca di S. Marco, eseguito in fotografia da Antonio Perini, con illustrazioni di Francesco Zanotto*, Venezia, A. Perini, 1862.
- PERINI A., *Armeria Reale di Torino*, Venezia, A. Perini, 1865.
- PERINI A., *Fotografie delle Miniature di Attavante Fiorentino contenute nel codice marciano XXXV cl XIV mss. lat. Martianus, Cappella De Nuptiis Philologiae et Mercuri*, Venezia, A. Perini, 1878.
- PETERS D., *Reproduced Art. Early Photographic Campaigns in European Collections*, in A. Meyer e B. Savoye (eds.), *The museum is open. Towards a transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 45-57.
- PETERS D., *From Prince Albert's Raphael Collection to Giovanni Morelli: Photography and the Scientific Debates on Raphael in the Nineteenth Century*, in C. Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin - München, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2011, pp. 129-144.
- PIETRUCCI N., *Biografia degli artisti padovani*, Padova, Tipografia Bianchi, 1858.
- POMIAN K., *Collezione*, in *Enciclopedia*, vol. 3, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1978, pp. 330-364.
- POMPEATI A., *Ferdinando Ongania editore: nella ricorrenza del centenario della nascita. Conferenza del prof. Arturo Pompeati all'Ateneo Veneto*, Venezia, G. Dorigo, 1943.
- PINTO S., *La promozione delle arti negli Stati italiani*, in *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1982, vol. 6**, pp. 791-1079.
- PRANDI A., *Venezia: le fotografie e le loro storie*, in Brunetta G.P. e Zotti Minici C.A. (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 389-404.
- PRANDI A., *Luigi Borlinetto. «Fin dal 1844 mi sono occupato della daguerrotipia e fotografia ..»*, in M.A. Chiari Moretto Wiel, A. Gentili (a cura di), *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, Padova, Il Poligrafo, 2008, pp. 391-396.
- PUNGILEONI L., *Elogio storico di Giovanni Santi pittore e poeta padre del gran Raffaello di Urbino*, Urbino, per Vincenzo Guerrini, 1822.
- PUPPI L. (a cura di), *Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita*, atti del convegno (Venezia, Vicenza, Udine, Parigi, 29 ottobre - 4 novembre 1996), Padova, Il Poligrafo, 1998.
- QUADRI A., *La piazza di San Marco in Venezia considerata come monumento d'arte e di storia opera di Antonio Quadri segretario dell'I.R. Governo di Venezia e membro ordinario del Veneto Ateneo Con XVI tavole in rame*, Venezia, dalla Tipografia di commercio, 1831.
- QUADRI A., *Otto giorni a Venezia, opera di Antonio Quadri*, Venezia, per Francesco Andreola, 1830.

- QUADRI A., *Otto giorni a Venezia, di Antonio Quadri. - 16. ed. nuovamente riveduta, corretta e con notabili aggiunte arricchita con alcuni cenni sui murazzi, sulla diga di Malamocco, sulla strada di ferro e sul livello del mare*, Venezia, Premiata tipografia Cecchini, 1853.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A.C., *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, Paris, Impr. de Rignoux, 1824.
- QUATREMÈRE DE QUINCY A.C., *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino, ed. it. corretta e ampliata a cura di F. Longhena*, Milano, per Francesco Sonzogno q.m G.B, 1829.
- QUINTAVALLE A.C., *Gli Alinari*, Firenze, Alinari, [2003].
- Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Venezia, Ferd. Ongania edit., 1911.
- Raccolta di 120 principali disegni originali di Michelangelo, Raffaello, Leonardo, Tiziano e d'altri celebri artisti esistenti nella R. Accademia di Belle Arti in Venezia*, Venezia, F. Ongania succ. Münster, 1876.
- RECINE F., *La documentazione fotografica dell'arte in Italia dagli albori all'epoca moderna*, Napoli, Scriptaweb.it, 2006.
- REGIA ACCADEMIA RAFFAELLO, *Atti del IV centenario della nascita di Raffaello, XXVIII marzo MDCCCLXXXIII*, Urbino, Tipografia della Cappella, 1883.
- Regolamento per l'esecuzione della legge 12 giugno 1902, n. 185 sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità ed arte e della legge 27 giugno 1903, n. 242 sull'esportazione degli oggetti d'antichità ed arte*, Roma, Tip. L. Cecchini, 1903.
- Repertoire des collections photographiques françaises*, Paris, La Documentation Française, 1966.
- RICHTER J.P., *The Literary Works of Leonardo da Vinci, compiled and edited from the original manuscripts*, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1883.
- Ricordi fotografici degli artisti contemporanei in Toscana*, Firenze, Le Monnier, 1858-1859..
- RIDOLFI E., *Il mio directorato delle Regie Gallerie Fiorentine*, Firenze, Tipografia Domenicana, 1905.
- RIO A.F., *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris, Debécourt Libraire-Éditeur, 1836, trad. it., *Della poesia cristiana nelle sue forme*, Venezia, Co' Tipi del Gondoliere, 1841.
- RIPPA BONATI M., *Acque senza onde e cieli senza nuvole. La Venezia di metà Ottocento nelle fotografie di Michele Kier*, in S. Filippin (a cura di), *L'acqua e la luce. La fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Venezia, 3 marzo - 12 giugno 2011), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2011, pp. 17-21.
- RITTER D., *Venice in old photographs: 1841-1920*, London, L. King, 1994.
- RITTER D. (a cura di), *Ottocento: immagini di Venezia 1841-1920*, Venezia, Arsenale, 1994.
- RITTER D., *Venedig in Fruhen Photographien von Domenico Bresolin "pittore fotografo": Sammlung Siegert*, catalogo della mostra (München, 14 novembre 1996 - 16 febbraio 1997), München, Edition Braus, 1996.
- RITTER D., *Venedig in historischen Photographien, 1841-1920*, München, Beck, 1996.
- RITTER D., *Sulle tracce del pittore-fotografo Domenico Bresolin*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 323-330.
- ROBERTS H.E. (ed.), *Art History through the camera's lens*, Amsterdam, Overseas Publishers Association, 1995.
- ROBINSON J.C., *A critical account of the drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford, Oxford, At the Clarendon Press, 1870.
- ROMANELLI G. (a cura di), *Venezia Quarantotto: episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*, Milano, Electa, 1998.

- ROMANELLI G. (a cura di), *Palazzo Ducale. Storia e restauri*, Venezia, Arsenale Editrice, 2004.
- ROMEI F., TOSINI P., *Collezioni veneziane nelle foto di Umberto Rossi. Dipinti e disegni dal XIV al XVIII secolo*, Napoli, Electa, 1995.
- RONCAGLIA E., «Noi siamo riflessi degli antichi». *Mito e realtà di Venezia nella fotografia del XIX secolo*, in G.P. Brunetta (a cura di), *La bottega veneziana. Per una storia del cinema e dell'immaginario cinematografico*, atti del convegno (Venezia, 4-6 maggio 2005), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2007, pp. 113-143.
- RONCAGLIA E., *Carlo Naya fotografo veneziano: il ruolo della fotografia del XIX secolo nella rappresentazione del paesaggio urbano*, tesi di dottorato, Università degli studi di Padova, Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo, 2009.
- RONCAGLIA E., *Il cappello di Proust: guide di viaggio, itinerari e fotografia della Venezia tra XIX e XX secolo*, in Brunetta G.P. e Zotti Minici C.A. (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 405-422.
- ROSENBLUM N., *Adolphe Braun: Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in K. Collins (ed.), *Shadow and Substance. Essay on the history of Photography. In honour of Heinz K. Henisch*, Bloomfield Hills (MI), The Amorphous Institute Press, 1990, pp. 191-196.
- ROSSINI G. (a cura di), *Venezia fra arte e guerra 1866-1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi*, Venezia-Milano, Soprintendenza BAPPSAD di Venezia e Laguna - Mazzotta, 2003.
- ROUBERT P.-L., *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique a l'épreuve de la photographie : 1839-1859*, Paris, Monum, Editions du Patrimoine, 2006.
- ROUILLÉ A., *La photographie: entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.
- RULAND C., *The works of Raphael Santi da Urbino as represented in the Raphael collection in the Royal Library at Windsor Castle formed by H.R.H. the Prince Consort, 1853-1861 and completed by Her Majesty Queen Victoria*, s.l., s.n., 1876.
- VON RUMOHR C.F., *Italienische Forschungen*, Berlin und Stettin, in der Nicolaischen Buchhandlung, 1827-1831.
- RUSKIN J., *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*, Arundel Society, 1854.
- RUSKIN J., *The Stones of Venice*, 1851-1853, ed. consultata *The works of John Ruskin*, in E.T. Cook, A. Wedderburn (eds.), voll. IX-X, London - New York, 1903-1904.
- RUSKIN J., *St. Mark's Rest*, 1883, ed. consultata The Mershon Company, [1889 ?].
- RUSSO R. (a cura di), *I Sorgato imprenditori fotografi. Lo studio modenese*, catalogo della mostra (Modena, 6 dicembre 2008 - 25 gennaio 2009), Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 2008.
- SARTI M.G., *Il restauro dei dipinti a Venezia alla fine dell'Ottocento. L'attività di Guglielmo Botti*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2004.
- SCARAMELLA L., *La fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, Edizioni De Luca, 1999.
- SCHAEFFER J.M., *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris 1987, trad. it. *L'immagine precaria. Sul dispositivo fotografico*, Bologna, Clueb, 2006.
- SCHARF A., *Arte e fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.
- SCHREIBER G., *Das technische Zeichen*, versione italiana riveduta e corretta da Carlo Felice Biscarra, con una lettera di Pietro Estense Selvatico, *Il disegno lineare. Corso pratico per artisti e industriali e specialmente per le scuole tecniche normali e professionali*, Torino, Ermanno Loescher, 1872.
- SCHWARZ H., *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

- SELVATICO P., *Sull'educazione del Pittore Storico odierno italiano*, Padova, co' Tipi del Seminario, 1842.
- SELVATICO P., *L'arte insegnata nelle accademie secondo le norme scientifiche* in *Atti della Imp. Reg. Accademia delle belle arti in Venezia per la distribuzione de' premi fatta nel giorno 8 agosto 1852*, Venezia, Co' tipi di Pietro Naratovich, 1852, pp. 7-31, poi come *Sui vantaggi che la fotografia può portare all'arte* in *Scritti d'arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1859, pp. 337-341, ora anche in P. Costantini, I. Zannier (a cura di), *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*, Milano, Angeli, 1985, pp. 183-186.
- SELVATICO P., *Storia estetico-critica delle arti del disegno, ovvero l'Architettura, la pittura, la statuaria considerate nelle correlazioni fra loro e negli svolgimenti storici, estetici e tecnici*, Venezia, co' tipi di Pietro Naratovich, 1856, pp. 259-281.
- SELVATICO P., *Della opportunità di trattare in pittura anche soggetti tolti dalla vita contemporanea*, in *Scritti d'Arte*, Firenze, Barbera, Bianchi e Comp., 1859, pp. 165-188.
- SELVATICO P., FOUCARD C., *Monumenti artistici e storici delle provincie venete descritti dalla Commissione istituita da S.A.I.R. il Serenissimo Arciduca Ferdinando Massimiliano Governatore generale*, Milano, I.R. Stamperia di Stato, 1859.
- SERENA T., *Pietro Selvatico e la musealizzazione della fotografia*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa - Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV, volume II, 1*, Pisa, 1997, pp. 75-96.
- SERENA T., *La Venise de Piot*, in C. Barbillon et G. Toscano (sous la direction de), *Venise en France: du romantisme au symbolisme*, Paris, École du Louvre, 2006, pp. 289-305.
- SERENA, T., *Il disegno, il gusto, l'industria. La fondazione della Scuola di Disegno Pratico nel contesto del dibattito italiano*, in *Il Selvatico. Una scuola per l'arte dal 1867 ad oggi*, catalogo della mostra (Padova, 11 febbraio - 12 marzo 2006), Treviso, Canova, 2006, pp. 26-39.
- SERENA T., *The Words of the Photo Archive*, in C. Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin-München, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2011, pp. 57-71.
- SERNAGIOTTO L., *Natale e Felice Schiavoni, vita, opere, tempi*, Venezia, Tip. Municip. di Gaetano Longo, 1881.
- SERNAGIOTTO M., *Il cavaliere Guglielmo Botti di Pisa professore di pittura: lettera del cav. Matteo Sernagiotto*, Treviso, Tipografia Zoppelli, 1879.
- SEROUX D'AGINCOURT J.B.L.G., *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, Treuttel et Würtz, Libraires, 1823.
- SESTI E., *Gli Alinari e le origini della fotografia a Firenze*, in M. Falzone del Barbarò, M. Maffioli e E. Sesti (a cura di), *Alle origini della fotografia. un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari, 1989, pp. 59-63.
- SETTIMELLI W., ZEVI F. (a cura di), *La Famiglia Alinari e la fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1977, pp. 13-31.
- SHAFFNER P. E OWEN W., *The illustrated record of the International Exhibition of the industrial arts and manufactures, and the fine arts, of all nations, in 1862*, London - New York, The London Printing and Publishing Company, s.d. [1862].
- SIEGERT D., *Venedig in frühen Photographien 1848-1905*, Ebersberg, Achteinhalb Lothar Just, 1984.
- SIGNORINI R., *Appunti sulla fotografia nel pensiero di Charles S. Peirce*, 2009, online, al seguente url: http://www.sisf.eu/public/pdf/Signorini_Peirce_2009.pdf (verifica 12.1.2015).
- SORANZO C., *Un'occhiata al Breviario del Cardinale Domenico Grimani, esistente nella R. Biblioteca Marciana di Venezia*, Venezia, Coi tipi Ripamonti-Ottolini, 1870.
- SPALLETTI E., *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica, l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 2: *L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979.

- SPALLETTI E., *Fra traduzione e riduzione*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920*, Firenze, Alinari, 1985, pp. 101-128.
- SPIAZZI A.M., DE GRASSI M., GALASSO G., *Andrea Brustolon 1662-1732 "Il Michelangelo del legno"*, Milano - Belluno, Skira - Comune di Belluno, 2009.
- TAINÉ H., *Voyage en Italie, Tome II. Florence et Venise*, Paris, Librairie de L. Hachette et C.ie, 1866.
- TAYLOR R., *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865. A Compendium of Photographers and Their Works. Photographies exposées en Grande-Bretagne de 1839 à 1865. Répertoire des photographes et de leurs oeuvres*, Ottawa, National Gallery of Canada, 2002. Dati consultabili online al seguente url: <http://peib.dmu.ac.uk/index.php> (verifica in data 12.1.2015).
- TOGNERI DOWD C., ANDERSON J. (eds.), *The travel diaries of Otto Mündler, 1855-1858*, Leeds, printed for the Walpole Society by W. S. Maney & Son, 1985.
- TOMASSINI L., *L'Italia nei cataloghi Alinari dell'Ottocento. Gerarchia della rappresentazione del bel paese fra cultura e mercato*, in A.C. Quintavalle, M. Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari. Fotografi a Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 147-216.
- TOMMASI A.C. (a cura di), *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del Convegno (Legnago - Verona, 1997), Venezia, Marsilio, 1998.
- TRAVALLONI L., *Le incisioni in rame di fronte alla fotografia. Memoria del professore Luigi Travalloni letta all'Assemblea Generale della Commissione Conservatrice de' Monumenti nelle Marche il giorno 19 maggio 1872*, Fermo, Tipografia Paccasassi, 1872.
- UZIELLI G., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Roma, Tipografia Salviucci, 1884.
- VALCANOVER F., *Tiziano. Il principe dei pittori*, Firenze, Edizioni Il Fiorino, 1999.
- VALLI F., *Piero Selvatico e i "Bolognesi". I disegni dell'Accademia di Venezia*, in S. Marinelli e A. Mazza (a cura di), *La pittura emiliana nel Veneto*, Verona, Banca Popolare di Verona - Banco S. Geminiano e S. Prospero, 1999, pp. 293-308.
- VANZELLA G. (a cura di), *Venezia agli albori della fotografia: 1850-1870*, in *Associazione Trevigiana Antiquari, Antiquari ai Carraresi, XIV Esposizione nazionale di antiquariato, 12-21 settembre 2008*, s.l., stampa Unigraf, Preganziol (TV), 2008.
- VANZELLA, G. (a cura di), *Padova. I fotografi e la fotografia nell'Ottocento*, s.l., Gruppo Carraro, 1997.
- VASARI G., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, con introduzione di Maurizio Marini, Torriana, Orsa Maggiore Editrice, 1991.
- VELUDO G., *La pala d'oro della Basilica di San Marco in Venezia. Illustrazione di Giovanni Veludo già prefetto della Biblioteca Marciana*, estratto dall'Opera: *Il tesoro di San Marco in Venezia, illustrato da A. Pasini*, Venezia, Ferd. Ongnai Edit., 1887.
- Venezia. Le Gallerie dell'Accademia*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2004.
- VENTUROLI P. (a cura di), *Dal disegno alla fotografia. L'armeria reale illustrata 1837-1898*, catalogo della mostra (Torino, 15 ottobre 2003 - 11 gennaio 2004), Torino, Umberto Allemandi & C., 2003.
- VISENTIN M., *L'Incredulità di San Tommaso. La vendita del Cima di Portogruaro*, in P. D'Alconzo (a cura di), *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, atti del convegno di studi (Napoli, 18-20 aprile 2007), Napoli, ClíoPress, 2007, pp. 301-316.
- WAAGEN G.F., *Treasures of Art in Great Britain: Being an Account of the Chief Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Illuminated Mss., &c. &c.*, London, John Murray, 1854.
- WALLER F., *Jacob August Lorent in Orient*, in A. Wieczorek, M. Tellenbach, C.W. Sui, *To the Holy Lands. Pilgrimage Centres from Mecca and Medina to Jerusalem. 2008*, Mannheim, Reiss-Engelhorn Museum, 2008, pp. 30-37.

- [WEIGEL R.], *Rudolph Weigel's Kunstlager-Catalog*, Zweiundzwanzigste Abtheilung, Leipzig, Rudolph Weigel, 1850.
- IDEM, Dreiundzwanzigste Abtheilung, 1851.
- IDEM, Vierundzwanzigste Abtheilung, 1852.
- IDEM, Fünfundzwanzigste Abtheilung, 1853.
- IDEM, Sechsendzwanzigste Abtheilung, 1855.
- IDEM, Siebenundzwanzigste Abtheilung, 1856.
- IDEM, Achtundzwanzigste Abtheilung, 1857.
- IDEM, Neunundzwanzigste Abtheilung, 1859.
- IDEM, Dreissigste Abtheilung, 1860.
- IDEM, Einunddreissigste Abtheilung, 1861.
- IDEM, Zweiunddreissigste Abtheilung, 1863.
- IDEM, Dreiunddreissigste Abtheilung, 1864.
- IDEM, Vierunddreissigste Abtheilung, 1866.
- [WEIGEL R.], *Rudolph Weigel's Kunstcatalog*. Ni. 35. Schlussheft, Leipzig, Rudolph Weigel, s.d., [1867].
- WILKINS W.N., *Letters on connoisseurship or the anatomy of a picture*, London, Chapman and Hall, 1857.
- WÖLFFLIN H., *Fotografare la scultura*, a cura di B. Cestelli Guidi, Mantova, Tre Lune, 2008.
- WOODBURY W., *Treasure spots of the world. A selection of the chief beauties and wonders of nature and art*, edited by Walter B. Woodbury, London, Ward, Lock and Tyler, 1875.
- ZANNIER I., *Venezia*, Archivio Naya, Venezia, O. Böhm, 1981.
- ZANNIER I., *Storia della fotografia italiana*, Bari, Laterza, 1986.
- ZANNIER I. (a cura di), *Segni di luce*, vol. 1, *Alle origini della fotografia in Italia*, vol. 2, *La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo, 1991-1993.
- ZANNIER I. (a cura di), *Sublime fotografia. Il Veneto. Una breve storia*, Venezia, Corbo e Fiore, 1992.
- ZANNIER I. (a cura di), *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, Nuova Italia Scientifica, 1993.
- ZANNIER I., *Storia e tecnica della fotografia*, Bari, Laterza, 1993.
- ZANNIER I., *L'occhio della fotografia*, Roma, NIS, 1993.
- ZANOTTO F., *Pinacoteca dell'I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, Venezia, 1830-1834.
- ZANOTTO F., *Storia della pittura veneziana*, Venezia, dalla Tip. di Giuseppe Antonelli, 1837.
- ZANOTTO F., *Trenta disegni di Raffaello posseduti dalla I. R. Accademia di Venezia, illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, Nella Tipografia Gaspari, 1844, 1860 (2a).
- ZANOTTO F., *Il Palazzo ducale di Venezia*, Venezia, Antonelli, 1842, ed. consultata 1853-1861, 2a.
- ZANOTTO F., *Pinacoteca Veneta ossia Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia illustrati da Francesco Zanotto*, Venezia, 1858-1860.
- ZANOTTO F., *San Pietro martire di Tiziano e la Madonna di Giambellino arsi la notte 16 agosto 1867 in Venezia*, Venezia, Stab. Naz. di G. Grimaldo Edit., 1867.
- ZANOTTO F., MORO M., *Venezia in miniatura, o principali vedute e pianta di questa città disegnate da Marco Moro e brevemente descritte a lume del forestiero da Francesco Zanotto*. 1. *Il canal grande*; 2. *La piazza di S. Marco e la chiesa, l'ex palazzo ducale e suoi contorni*; 3. *Interno della città, cioè i tre*

sestieri di S. Marco, Castello e Cannaregio; 4. Interno della città, cioè i tre sestieri di Dorsoduro, S. Polo e la Croce, Venezia, G. Minzon, 1847-1851.

ZAVA BOCCAZZI F., *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia, Ferdinando Ongania, 1965.

ZIEGLER J., *Compte rendu de la photographie à l'Exposition universelle de 1855*, Dijon, Imprimerie de Douillier, 1855.

ZINELLI F.M., *Osservazioni intorno alla dagherrotipia, alla fotografia ed alla stereoscopia*, Venezia, Giuseppe Grimaldo Tip. Calc., 1859.

ZOTTI MINICI C.A., *Ottica e fotografia*, in Brunetta G.P. e Zotti Minici C.A. (a cura di), *La fotografia come fonte di storia*, atti del convegno (Venezia, 4-6 ottobre 2012), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2014, pp. 423-438.

ZOTTI MINICI C.A., RONCAGLIA E., *Venezia è una questione di punti di vista: traiettorie e sguardi nella fotografia del Diciannovesimo secolo*, in *Luci sulla città. Venezia e il cinema*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 33-43.

Periodici

«A.F.T. RIVISTA DI STORIA E FOTOGRAFIA»

- BECCHETTI P., *Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson*, n. 4 (1986), pp. 56-67.
- FILIPPIN S., *Carlo Naya e gli affreschi di Giotto a Padova. La prima campagna fotografica, tra mercato e conservazione*, n. 50 (2009), pp. 18-30.
- MIGLIORINI C., *La fotografia come modello. L'Accademia di Belle Arti di Firenze*, n. 19 (1994), pp. 43-51.
- TOMASSINI L., *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento, I*, n. 5 (1987), pp. 59-71.
- TOMASSINI L., *Gli Alinari e l'editoria fotografica in Italia fra Ottocento e Novecento, II*, n. 6 (1987), pp. 62-71.

«Archiv für Die Zeichnenden Künste»

- *Dessins de grands Maîtres reproduits par la Photographie d'après les Originaux de la Galerie de Florence par Alinari Frères publiés par L. Bardi, à Florence (1858)*, a. IV (1858), pp. 455-461.

«Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America»

- MAHARD M., *Berenson Was Right! Why We Maintain Large Collections of Historical Photographs*, vol. 22, no. 1 (Spring 2003), pp. 9-12.

«Art History»

- COOPER R., *The popularization of Renaissance Art in Victorian England: The Arundel Society*, vol. 1, no. 3 (September 1978), pp. 263-291.
- FAWCETT T., *Visual facts and the nineteenth-century art lecture*, vol. 6, n. 4 (December 1983), pp. 442-460.
- FAWCETT T., *Graphic versus Photographic in the nineteenth-century reproduction*, vol. 9, n. 2 (June 1986), pp. 185-212.

«Art Journal»

- FREITAG W.M., *Early Uses of Photography in the History of Art*, XXXIX, n. 2 (winter 1979-1980), pp. 117-123.

«Arte e Storia»

- BERTOLINI A.D., *L'incredulità di San Tommaso - Pala d'altare in Portogruaro, ora al British Museum*, a. XIII (V° della nuova serie), n. 18, 10 settembre 1894, pp. 137-140.

«*Arte Veneta*»

- BASSO A.D., *Un soffitto di meravigliosa bellezza: Paolo Veronese riscoperto nella chiesa di San Sebastiano*, n. 67 (2010), pp. 226-230.
- CORSATO C., *Bellini '800. Il restauro della pala di Santa Caterina già ai Santi Giovanni e Paolo*, n. 68 (2011), pp. 323-326.
- NOÈ E., *La statuaria Farsetti: opere superstiti*, n. 65 (2008), pp. 224-270.

«*Bollettino dei Musei Civici Veneziani*» - «*Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia. Bollettino*»

- MARTINELLI PEDROCCO E., *Catalogo dei bozzetti de "fondo di bottega" di Giammaria Morlaiter*, 1981, XXVI N.S., n. 1-4, pp. 21-34.
- SANT C., SCOTTON F., *Tra pittura e fotografia: una curiosa tavoletta a Ca'Pesaro*, s. III, 2 (2007), pp. 125-126.

«*Bulletin de la Société Française de Photographie*»

- BAYLE-MOULLARD, *Nouveau procédé photographique de M. Taupenot, Docteur ès sciences, professeur de Chimie au Prytanée impérial militaire*, t. 1 (1855), n. 9, pp. 233-253.
- *Bibliographie* [rubrica], t. XXII (1876), n. 6, pp. 166-168.
- VAN MONCKHOVEN D., *Le procédé dit «Lichtdruck» ou phototypie*, t. XVII (1871), n. 8, pp. 196-198.
- *Procès-verbal de la séance du 2 juillet 1869*, t. XV (1869), pp. 169-184.
- *Procès-verbal de la séance du 10 avril 1874*, t. XX (1874), n. 4, pp. 85-96.
- *Procès-verbal de la séance du 3 novembre 1876*, t. XXII (1876), n. 11, pp. 281-293.
- *Récompenses décernées par le jury pour la XI^e Exposition de la Société Française de Photographie*, t. XXII (1876), n. 7, pp. 182-191.

«*Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*»

- BAES E., *Notes sur le Bréviaire Grimani et les manuscrits à miniatures du commencement du XVI^e siècle*, a. XXVIII (1889), pp. 143-151.

«*Corriere Italiano*»

- F.Z. [Francesco Zanotto], *Apollo e Marsia.- Un dipinto ed un disegno di Raffaello*, 13.5.1857, n.p..

«*Deutsches Kunstblatt*»

- PASSAVANT J.D., *Apollo und Marsias, ein Bild, angeblich von Raphael, in Besitz des Malers Morris Moore in London*, n. 44, 1.11.1855, p. 388.

«*Fotologia*»

- COSTANTINI P., *Ferdinando Ongania editore veneziano e l'illustrazione della Basilica di San Marco*, n. 1 (giugno 1984), pp. 4-10.
- COSTANTINI P., *Dall'immagine elusiva all'immagine critica. La raccolta Ellis e la costruzione dell'immagine fotografica di Venezia*, n. 3 (luglio 1985), pp. 12-29.
- COSTANTINI P., *Pietro Selvatico: fotografia e cultura artistica alla metà dell'Ottocento*, n. 4 (dicembre 1985), pp. 54-67.
- COSTANTINI P., *Il Fondo Ongania nell'Archivio Storico della Procuratoria di San Marco a Venezia*, n. 6 (dicembre 1986), pp. 46-47.
- COSTANTINI P., «*Una Rivoluzione nell'Arte del Disegno*». *L'Ingresso della Fotografia nella Produzione d'Immagine di Venezia*, n. 11 (settembre 1989), pp. 77-83.
- MARTURANO C., *Tommaso Sargenti*, n. 13 (primavera-estate 1991), pp. 75-77.
- ZANNIER I., *Alle origini della fotografia: Ferdinand Brody*, n. 8 (autunno-inverno 1987), pp. 12-17.
- ZANNIER I., *Domenico Bresolin, un maestro del XIX secolo*, n. 10 (autunno-inverno 1988), pp. 23-31.

«*Gazette des Beaux-Arts*»

- BLANC C., *Les dessins de Raphaël*, a.1, t. IV (Octobre - Novembre - Décembre 1859), pp. 193-209.
- DURRIEU P., *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani, I*, a. XXXIII (1891), s. III, t. V, pp. 353-367.
- DURRIEU P., *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani, II*, a. XXXIII, s. III, t. VI (juillet 1891), pp. 55-69.

- GRUYER F.A., *Apollon et Marsyas tableau de Raphaël*, t. III (juillet 1859), pp. 5-20.
- MICHEL A., *La légende de Saint-François dans l'art*, t. XXXI, s. II (janvier 1885), pp. 55-62.

«*Gazzetta di Venezia*»

- VELUDO G., *Breviario Grimani*, n. 335, 14.12.1875, Rubrica Appendice.

«*Gazzetta Ufficiale di Venezia*»

- P.S., *Progressi della fotografia in Venezia*, n. 105, 8.5.1852, p. 149.

«*Giornale del centenario di Dante Alighieri*»

- *Ritratto di Dante fatto da Raffaello*, n. 22, 10.9.1864, p. 177.

«*Histoire de l'Art*»

- BOYER L., *Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XXe siècle*, n. 52 (2003), pp. 45-55.

«*History of Photography*»

- COSTANTINI P., *Ferdinando Ongania and the Golden Basilica: a documentation programme in 19th century Venice*, vol. 8 (1984), n. 4, pp. 315-328.
- HANNAVY J., *Roger Fenton and the British Museum*, vol. 12 (1988), n. 3, pp. 193-204.
- DATE C., HAMBER A., *The origins of photography at the British Museum, 1839-1860*, vol. 14 (1990), n. 4, pp. 309-325.
- MACFARLANE D., *Arresting Strangeness: Walter Benjamin's Proust and Carlo Naya's Giotto*, vol. 31 (2007), n. 2, pp. 134-150.
- ROSENBLUM N., *Adolphe Braun: A 19th century career in photography*, vol. 3 (1979), n. 4, pp. 357-372.
- WOOD D.R., *The daguerreotype in England; some primary material relating to Beard's Lawsuits*, vol. 3 (1979), n. 4, pp. 305-309.

«*Il Tempo*»

- JANKOVICH G., *Cav. Antonio Perini*, n. 205, 23.8.1879.

«*Il Tomitano*»

- *Inaugurazione del monumento ad Andrea Brustolon*, XIV, n. 16, 19 agosto 1885.

«*Image*»

- BUERGER J.E., *Carlo Naya: Venetian Photographer - The Archaeology of Photography*, vol. 26, n. 1 (1983), pp. 1-18.
- ROSENBLUM N., *Adolphe Braun, Revisited*, vol. 32, n. 1 (1989), pp. 1-16.
- WOOTERS D., *Daguerreotype portraits by William E. Kilburn*, vol. 33, 1990, nos. 1-2, pp. 21-29.

«*Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*»

- GRIMM H., *Zur Eintstehung des Breviarium Grimani*, vol. 1 (1880), pp. 242-244.

«*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*»

- CHMELARZ E., *Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der K.K. Hofbibliothek*, t. IX (1889), pp. 429-445.

«*Journal of visual culture*»

- WOLFF J., *After Cultural Theory: The Power of Images, the Lure of Immediacy*, 2012, 11, 3, p. 6.

«*Kermes. La rivista del restauro*»

- MOZZO M., *Una nuova documentazione fotografica per gli affreschi della basilica superiore di San Francesco*, in G. Basile (a cura di), *La realtà dell'Utopia*, atti del I° convegno internazionale di primavera del restauro (Assisi, 21-24 marzo 2001), supplemento 47 (2002), pp. 43-48.

«*La Lumière*»

- A.T.L., *Plico del fotografo per Giuseppe Sella*, a. 6, n. 49, 6.12.1856, p. 191.
- CLAUDET A., *Fac-simile photographique des anciens documents*, a. 6, n. 4, 26.1.1856, p. 11.
- LACAN E., *Exposition Universelle. Photographie, 6^{me} article*, a. 5, n. 42, 20.10.1855, p. 165.
- LACAN E., *Les Inondation de la Loire. Vue stéréoscopiques de M. Ferrier*, a. 6, n. 29, 19.7.1856, p. 113.
- LACAN E., *Exposition photographique de Bruxelles, VI*, a. 6, n. 41, 11.10.1856, p. 157.
- VOGEL C.F., *Nouvelle méthode pour voir les épreuves en relief, e Photographie sur étoffes de soie et de coton*, a. 6, n. 6, 9.2.1856, p. 23.
- VOGEL C.F., *Écrans à apposer sur les vitres jaunes du laboratoire des photographes*, a. 6 n. 38, 20.9.1856, p. 146.
- VOGEL C.F., *Garde-vue photographique*, a. 6, n. 44, 1.11.1856, p. 170.
- VOGEL C.F., *Moyen de mesurer le temps d'exposition pour le tirage des épreuves positives*, a 6 n. 47, 12.11.1856, p. 183.
- VOGEL C.F., *Dessin sur verre dépoli. Pour la multiplication par les procédés photographique*, a. 7 n. 4, 24.1.1857, p. 15.
- VOGEL C.F., *Nécrologie. MM. Coèn e Malécarne*, a. 7, n. 19, 9.5.1857, p. 74.
- VOGEL C.F., *Iconographie acoustique*, a. 7, n. 20, 16.5.1857, p. 79.

«*L'Art, Revue Hebdomadaire Illustré*»

- SELVATICO P., *La photographie dans l'enseignement du dessin*, I, t. III (1875), pp. 424-426.
- CÉRÉSOLE V., *Le Bréviaire Grimani*, a. II, tome IV (1875 e 1876), pp. 128-132 e 160-162.

«*Le Moniteur de la photographie*»

- *Revue de la Quinzaine* [rubrica], a. 17, n. 21 (1.11.1878), p. 164.
- VIDAL L., *La photographie au Musée du Louvre*, a. 24, n. 23, (1.12.1885), pp. 178-179.

«*MDCCC 1800*»

- COLLAVIN A., *Francesco Zanotto e alcuni cataloghi d'arte della Venezia ottocentesca*, I (2012), pp. 67-80.
- CECCHINI I., *L'Assunta arriva in museo*, in corso di stampa.

«*Mittheilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*»

- VON EITELBERGER R., *Archäologische Notizen. Rafael's „Apollo und Marsyas”*, V. Jahrgang, n. 2 (Februar 1860), p. 53.
- VON EITELBERGER R., *Rafael's „Apollo und Marsyas”*, V. Jahrgang, n. 3 (März 1860), pp. 61-67.
- BOCK F., *Der Schatz von St. Marcus in Venedig*, VI. Jahrgang, n. 8 (August 1861), pp. 194-200.

«*Nova Revista de História da Arte e Arqueologia*»

- MOZZO M., *I disegni e le fotografie, due strumenti di rilevazione a confronto nel restauro della basilica di San Francesco di Assisi diretto da Cavalcaselle*, n. 3 (2000), pp. 69-79.

«*Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*»

- MILANESI G., *Dell'erudizione e della critica nella storia delle belle arti*, vol. 1, fasc. 3 (marzo 1866), pp. 442-450.
- MILANESI G. *Sulla Storia della Pittura in Italia dei signori Crowe e Cavalcaselle*, vol. VII, fasc. 1 (gennaio 1868), pp. 144-157.
- CONESTABILE DELLA STAFFA G.C., *Scavi, Monumenti, Musei e insegnamento della scienza delle Antichità*, vol. XXVII, fasc. 10 (ottobre 1874), pp. 345-384.

«*Paragone*»

- TOESCA I., *Miscellanea di disegni a Venezia*, a. VII, n. 77 (maggio 1856), pp. 50-55.

«*Photographic Notes. Journal of the Photographic Society of Scotland and of the Manchester Photographic Society* »

- NORRIS H., *Dry collodion. To the Editor of Photographic Notes*, vol. 1, n. 10 (1.9.1856), pp. 157-158.

- [SUTTON T.], *Exposition Universelle, Liste officielles de Récompenses accordées à la Photographie*, vol. 1, n. 2 (25.1.1856), pp. 3-4;

- [SUTTON T.], *The subject of Dry Collodion* [...], vol. 1, 1.10.1856, pp. 183-184.

- [SUTTON T.], *The most interesting recent photographic experiments* [...], vol. 1, 1.11.1856, pp. 215-216.

«*Raccolta Vinciana*»

- FUMAGALLI M., *Le annotazioni di Morelli alle fotografie di dipinti e disegni di Leonardo e dei maestri lombardi e rinascimentali trascritte da Giulio Carotti*, n. 31 (2005), pp. 379-448.

«*Rassegna d'Arte*»

- LOESER C., *Note intorno ai disegni conservati nella R. Galleria di Venezia*, a. III, n. 12 (dicembre 1903), pp. 177-184.

«*Revue des deux mondes*»

- DELABORDE H., *Les Préraphaélites à propos d'un tableau de Raphaël*, a. XXVIII, t. 6 (1858), pp. 241-260.

- DELACROIX E., *Le dessin sans maitres, par Mme Élisabeth Cavé*, a. XX, t. VII (15 septembre 1850), pp. 1139-1146, ripubblicato in *Œuvres Littéraires*, Paris, Les Éditions de G. Grès & C.ie, 1923, vol. 1, Études esthétiques, pp. 9-22.

«*Revue Photographique*»

- *Reproduction de dessins de Raphaël, par MM. Alinari frères de Florence*, t. IV (1859), p. 90.

- *Rapport sur le prix fondé par M. le duc de Luynes*, t. IV (1859), p. 141.

«*Rivista contemporanea nazionale italiana*»

- PAVAN A., *Cenni storico-artistici sul celebre Breviario Grimani e sul Fac-simile che ne fu tratto con le tavole fotografiche in miniatura da Antonio Perini di Venezia*, vol. XLI, a. XIII (1865), pp. 56-67.

«*Scienza e Cultura*»

- COSTANTINI P., «*Una verità che l'arte non può ottenere*». *Gli ambienti scientifici del Veneto e le prime indagini sulla fotografia (1839-1846)*, n. 1, pp. 225-237.

«*Studi di Memofonte*»

- MOZZO M., *Il restauro di Cavalcaselle nella documentazione fotografica: interventi e interpretazioni*, n. 7 (2011), pp. 59-89.

«*Studi Veneziani*»

- LERMER A., *Eine verhinderte Publikation zum Dogenpalast in Venedig: Pietro Selvatico und Germano Prosdocimis Arbeiten für dei Monumenti artistici e storici delle Provincie Venete*, n.s. XLI (2001), pp. 281-294.

«*teCla, Rivista di temi di Critica Letteraria e Artistica*»

- AUF DER HEYDE A., «*.. si dica quel che si vuole, Raffaello c'entrato di certo*»: *il Cenacolo di S. Onofrio, un cantiere per la connoisseurship ottocentesca*, n. 4 (2011), pp. 86-104.

«*The British Journal of Photography*»

- A.J.W., *Photography in Venice*, 3 April 1874, pp. 161-162, ora in MAGGI A., *Carlo Naya & Photography in Venice*, «*Fotostorica*», n. 27-28 (2004), pp. 40-43.

«*The Burlington Magazine for Connoisseurs*»

- SIMKHOVITCH G.V., *A Predecessor of the Grimani Breviary*, vol. 10, n. 48 (march 1907), pp. 400-405.

«*The Connoisseur*»

- VAN MUYDEN G., *Recent Improvements in Photography*, vol. 3, n. 1 (1888), pp. 28-34.

«*The Fine Arts Quarterly Review*»

- BECKER E., RULAND C., *The "Raphael Collection" of H.R.H. the Prince Consort*, vol. 1 (May-October 1863), pp. 27-39.

«*Visual Resources*»

- CADELL J.F., "*Second Hand Images*": *On Art's Surrogate Means and Media - Introduction*, vol .26, Issue 3 (2010), pp. 214-225.

- HAMBER A., *The Photography of the Visual Arts, Part I.*, vol. 5, Issue 4 (1989), pp. 289-310.

- HAMBER A., *The Photography of the Visual Arts, Part II.*, vol. 6, Issue 1 (1989), pp. 19-41.

- HAMBER A., *The Photography of the Visual Arts, Part III.*, vol. 6, Issue 2 (1989), pp. 165-179.

- HAMBER A., *The Photography of the Visual Arts, Part IV.*, vol. 6, Issue 3 (1990), pp. 219-241.

- HAMBER A., *The use of Photography by Nineteenth Century Art Historians*, vol. 7, Issue 2-3 (1990), pp. 135-161.

- HAMBER A., *Communicating Colour: Advances in Reprographic Technology 1840-1967*, vol. 15, n. 3 (1999), pp. 355-370.

- HAMBER A., *Building Nineteenth-century Photographic Resources: The South Kensington Museum and William Blackmore*, vol ,26, Issue 3 (2010), pp. 254-273.

APPENDICI

AVVERTENZE ALLE APPENDICI A E B.

All'interno di ogni singola sezione - tematica e nominativa - i documenti sono disposti in ordine cronologico e, nell'Appendice B, in ordine alfabetico per nei manierismi lessicali e ortografici, che nei segni di interpunzione, che nel caso di errori ortografici. Data la frequenza delle difformità rispetto alle abitudini linguistiche attuali, e per non appesantire eccessivamente i testi, ho introdotto la formula "[sic]" solo nei casi in cui potessero insorgere equivoci, oppure una lezione risultasse fuorviante o palesemente errata.

I testi sono stati trascritti per intero, ad eccezione di qualche caso segnalato con la formula "[omissis]".

Sottolineature e testo barrato si intendono presenti negli originali.

Laddove l'esatta trascrizione di forme grafiche allora in uso avrebbe potuto ingenerare dubbi nella lettura, ho scelto modalità equivalenti che meglio riuscissero comprensibili. Mi riferisco, ad esempio, all'uso delle parentesi tonde in luogo delle barre oblique, oppure all'incolonnamento dei testi in sequenza, perfettamente leggibili nei manoscritti, anche se non allineati, ma che in trascrizione avrebbero potuto ingenerare dubbi.

I segni diacritici usati sono da interpretarsi come segue:

[...]: lezione non identificata di un termine;
[... ...]: lezione non identificata di due o più termini;
[testo]: lezione dubbia;

Quando l'*Oggetto* delle comunicazioni non era presente nei documenti si è provveduto ad inserirlo tra parentesi quadre, per facilitare l'individuazione dei contenuti.

Il nome del fotografo *Carlo Naya* è presente nei testi sia nella versione comunemente usata di "Naya", sia nella forma "Naija".

Spesso, accanto ai testi, nei documenti sono presenti annotazioni di vario tenore che sono state trascritte solo qualora connesse all'argomento principale. Nelle trascrizioni esse vengono identificate con il termine "ANNOTAZIONE/I". Invece, il termine "NOTA/E" viene usato per evidenziare particolarità o aggiungere ulteriori informazioni utili alla chiara valutazione dei documenti trascritti, il cui contenuto deve intendersi a commento dei testi.

I dati indicati all'inizio di ogni documento riportano le intestazioni dei corrispondenti e dei rispettivi ruoli istituzionali secondo una forma normalizzata, trascurando indicazioni di indirizzo o vocative di cui si incontra ampia varietà, e che sono generalmente riportate nel testo dei documenti, ma che, se trascritte nelle intestazioni avrebbero potuto ingenerare poca chiarezza.

Dato che l'Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti - che costituisce la fonte documentaria principale di questo lavoro - è tuttavia in fase di riordino, alcuni dei riferimenti archivistici indicati potrebbero in futuro essere modificati. Tali situazioni dovrebbero comunque essere molto limitate.

Nei casi in cui uno stesso documento sia presente sia nell'Archivio dell'Accademia di Belle arti che presso l'Archivio di Stato di Venezia, si è scelto di riportare il testo con lezione più chiara.

Per l'identificazione dei firmatari ho fatto riferimento *in primis* alle edizioni del *Manuale del lombardo veneto* delle annate 1855, 1859, 1864-66. Sulla base di quel testo, le indicazioni - onomastiche e di ruolo - sono state spesso italianizzate. Per il periodo successivo al novembre 1866 le fonti sono state varie, soprattutto i due testi seguenti: *Gli archivi dei regi commissari nelle province del Veneto e di Mantova 1866*, a cura del Ministero dell'Interno, Roma 1968, 2 voll. e M. Bencivenni, R. dalla Negra, P. Grifoni, *Monumenti e Istituzioni*, parte prima *La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860-1880*, Firenze 1987 e parte seconda *Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze 1992. Nonostante le verifiche, in alcuni casi non è stato possibile sciogliere i nomi.

Gli archivi citati sono identificati come segue:

- AABAVe Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia;
- ASVe Archivio di Stato di Venezia: ASVe;
- Museo Correr, Archivio Storico;
- Biblioteca Museo Correr.

APPENDICE A

	docc. nn.
1. Apollo e Marsia: il “Raffaello” di Morris Moore.	1-8
2. La Pala d’oro nella Basilica di San Marco: una fotografia mancata.	9-21
3. Il <i>Fac-simile</i> del Breviario Grimani.	22-31
4. Copisti, pittori e fotografi sulla scena della riproduzione artistica.	32-72

APOLLO E MARSIA: IL "RAFFAELLO" DI MORRIS MOORE (1857)
(docc. A.1 - A.8)

Doc. A.1

Speditore: I.R. Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione - Vienna Prot. n. 5067/ 78 Data: 22.03.1857

Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Province Venete - Bissingen-Toggenburg Prot. n. 9703/ 1216 Data 27.03.1857

Oggetto: Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione, perché sia incaricata l'Accademia delle B. A. di Venezia, di lasciare che l'Inglese Morris Moore possa fotografare il Disegno a penna di Raffaello, esistente all'Accademia, e di cui il detto inglese possiede il quadro, rappresentante "Apollo e Marsia"

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti, b. 961 1857-1861 - fasc. XXXVII 12/19.

37 17/19

5067

Hochgeborener Graf!

Ein Engländer, Morris Moore, Besitzer eines Bildes Apollo und Marsyas, das mit der im Besitze der Akademie von Venedig befindlichen, denselben Gegenstand darstellenden im Cataloge delle opere d'arte nella sala delle sedute I.R. Accademia di Venezia vom Jahre 1854, pag. 40, sub N 7 aufgeführten Federzeichnung [...] nicht nur die gleiche Größe hat, sondern wenige kleine Abänderungen ausgenommen, gänzlich übereinstimmt, hat auf seiner Durchreise die Bitte gestellt, ihm zu gestatten, die genannte Zeichnung nicht nur besichtigen, sondern auch photographieren zu dürfen, wegen er sich anboth, der Akademie von Venedig eine Photographie nach dem in seinem Besitze befindlichen Bilde abzutreten.

Da dem Eigenthümer eines noch nicht allgemein als authentisch anerkannten Gemäldes natürlich wesentlich daran liegen muß, in den Besitz einer möglichst genauen Copie der als authentisch anerkannten Handzeichnung desselben Meisters zu gelangen, welche dem Bilde möglicher Weise zu Grunde lag; die Photographierung, die Zeichnung, welche photographiert wird, in keiner Weise gefährdet, ein Original durch eine getreue Copie durchaus nicht im Werthe verliert, sondern durch eine solche nur an Ruf gewinnen kann, jene Photographierung demnach auch der Akademie von Venedig seinen Eintrag thut, endlich aber Kunstwerke ein Gemeingut der ganzen gebildeten Welt sein sollen, und gerade mit Bezug auf sie, die größte Liberalität angezeigt erscheint, so finde ich dem Verlangen des Herrn Morris Moore stattzugeben.

Eure Excellenz wollen daher die Akademie von Venedig ungesäumt beauftragen, Herrn Morris Moore, den ich unter einem von diesem Erlaße [rerständige], und der nächster Tage in Venedig eintreffen wird, anstandslos / natürlich unter der geeigneten jede Möglichkeit der Beschädigung des Originales [... ..] Beaufsichtigung und Vorsicht zugestatten, die [ror]bezeichnete Zeichnung unter der Bedingung durch den ihr geeignet scheinenden Photographen photographieren zu lassen, daß er der Akademie dafür eine Photographie nach dem in seinem Besitze befindlichen [gleichartigen] Bilde übergebe.

Genehmigen Eure Excellenz die Versicherung meiner vollkommensten Hochachtung.

Wien, am 22. März 1857

Thun m/p

[...] die richtige Abschrift zum Amtsgebrauche,

Venedig, am 28. März 1857

Der H.H. Hilfsämtern dienstbar

[firma illeggibile]

An seine des H.H. wirklichen Herrn Geh. Rathes und Ritter des Ordens der [...] dem I [prima] Classe [...]
Statthalter in Venedig

Grafen von Bissingen-Nippenburg.

Excellenz

ANNOTAZIONI:

- nel registro di protocollo, in risposta alla lettera del Ministero: S'incarica vocalmente il s. Ispettore delle Gallerie di permettere al S. Morris Moore tosto che si presenterà di trarre sotto la di lui sorveglianza e direzione l'accennata fotografia.

- sulla prima facciata del foglio, a matita: b[revi] m[anu] al Sig. Tagliapietra perché esponga storicamente le operazioni fotografiche richieste dal Sig. Moore circa i due disegni da lui fatti estrarre. P. Selvatico

NOTA: la trascrizione del testo, a cura di Francesca Marino, è stata alquanto complessa in quanto la grafia con cui è stesa - denominata Sütterlinschrift - non è più in uso. Essa fu insegnata nelle scuole tedesche fino al 1940, e poi abbandonata. Per comodità di lettura se ne dà la traduzione:

«L'Inglese Morris Moore, proprietario di un quadro Apollo e Marsia, corrispondente al disegno a penna in possesso dell'Accademia di Venezia, raffigurante lo stesso soggetto e citato nel Catalogo delle opere d'arte nella Sala delle Vedute dell'Accademia stessa dell'anno 1854, a pag. 40, sub N. 7, e di cui risulta avere non solo le stesse dimensioni, bensì esserne, ad eccezione di poche e piccole differenze, in tutto e per tutto identico, ci ha fatto pervenire durante il suo viaggio la richiesta di autorizzazione, non solo a visionare il detto disegno, bensì anche a fotografarlo. Ragione per cui si è offerto di dare in cambio all'Accademia di Venezia una fotografia del quadro in suo possesso. Dato che al possessore di un quadro, non ancora ufficialmente riconosciuto quale autentico, interessa in particolar modo entrare in possesso di un copia sotto forma di disegno possibilmente precisa e riconosciuta quale autentica dello stesso maestro e utilizzata molto probabilmente quale base al disegno; dato che il fotografare il disegno in questione non danneggia l'originale, dato che l'originale non perde nulla in valore di fronte all'esistenza di un copia fedele, anzi una fotografia può dare un contributo positivo all'Accademia di Venezia; ma, soprattutto, dato che le opere d'arte dovrebbero costituire bene comune dell'intero mondo della cultura e che per questo motivo la più grande liberalità è sicuramente opportuna, così mi sento di accogliere la richiesta del Sig. Moore. Sua Eccellenza vorrà quindi incaricare l'Accademia di Venezia, di permettere al Sig. Morris Moore, che ho avvisato tramite permesso e che arriverà nei prossimi giorni a Venezia, di procedere senza limitazioni ad ottenere la fotografia del disegno succitato, naturalmente nella condizione più adatta a che l'originale non venga danneggiato, sotto controllo e sorveglianza e ad opera di un fotografo ritenuto idoneo dall'Accademia. La condizione è che il Sig. Morris conceda una fotografia del quadro in suo possesso.

Sua Eccellenza voglia accettare l'espressione dei miei più profondi ossequi.

[omissis]»

Doc. A.2

Mittente:	Alberto Andrea Tagliapietra	Prot. n.	--	Data:	20.05.1857
Destinatario:	I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza	Prot. n.	362	Data	21.05.1857
Oggetto:	[Relazione sulla fotografia realizzata da Antonio Perini]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878, b. 175, fasc. Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie.				

All'Inclita Presidenza della I.R. Accademia delle Belle Arti

Venezia 20 Maggio 1857

In base all'ossequiato Ministeriale Dispaccio 22 Marzo a.c. N. 5067 col quale venne accompagnato a questa Accademia il Sig.r Morris Moore Inglese, col permesso di poter fotografare il disegno di Raffaello, con la indicazione però di B. Montagna, rappresentante Apollo e Marsia, ed esistente nella collezione dei disegni originali cornice XXXV. N.° 7; il detto Sig.^r Moore si presentò all'oggetto suddetto in unione al fotografo Sig.^r Perini.

Quindi la Commissione Presidiale aderendo agli ordini dell'Eccelso Ministero, ed alle raccomandazioni private del Sig.^r Co.^{te} Francesco Thun, diede facoltà al sottoscritto di trarre dalla collezione ed apprestare il detto disegno agli usi fotografici; ed in conseguenza lo scrivente levato il disegno dalla cornice lo trasportò nel cortile dell'Accademia, perché sopra un telajo rimanesse esposto al sole, com'è di uso nelle operazioni sud.^{te}; ed ivi rimane personalmente fino che le stesse furono compiute.

Oltre al detto disegno però il medesimo Sig.^f Moore si mostrò desideroso di far anche fotografare altra piccola figura di Raffaello, che Egli disse essere un primo studio dell'Urbinate, relativo all'Apollo, e ciò pure gli venne accordato, in adesione al sud.¹⁰ Dispaccio; e fu fatto anche di questo il medesimo trasporto e collocazione in faccia al sole, sempre alla presenza dello scrivente fino che fu fotografato; ed esaurite che furono le dette operazioni, vennero ambidue i disegni riposti nelle rispettive loro cornici, senza lesione di sorte.

Avendo il detto Sig.^f Morris Moore, lasciato all'Accademia due copie fotografate dei detti disegni, queste vennero collocate in una separata cornice unitamente ad un'altra fotografia eseguita a Londra, sopra un dipinto di Raffaello, a cui si riferisce appunto il sud.¹⁰ disegno di Apollo e Marsia.

E di ciò lo scrivente rende esato ragguaglio affinché questa I.R. presidenza sia a perfetta cognizione che il tutto fu eseguito regolarmente.

L'Ispettore delle I.I. R.R. Gallerie

A.A. Tagliapietra.

Doc. A.3

Mittente:	Alberto Andrea Tagliapietra	Prot. n.	--	Data:	20.05.1857
Destinatario:	I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza	Prot. n.	361	Data	21.05.1857
Oggetto:	[Indicazioni di Tagliapietra per una regolamentazione del servizio di copia dei dipinti e sull'attività dei fotografi]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878, b. 175, fasc. Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nelle Gallerie.				

All'Inclita Presidenza della I.R. Accademia di Belle Arti
Venezia 20 Maggio 1857.

La sempre maggiore affluenza di artisti stranieri e nazionali che muniti di regolare permesso, si presentano nelle Gallerie di questa Accademia per trar copia, o fare studii pratici dei celebri antichi dipinti, o disegni in esse raccolti, e le esigenze ognor più indiscrete degli stranieri, mi costringono pel coscienzioso adempimento de' miei obblighi a provocare dalla non mai abbastanza lodata saggezza di codesta Inclita Presidenza, alcuni provvedimenti, onde io possa meglio guarentire la doverosa e non lievi responsabilità, del preziosissimo tesoro, affidato all'immediata mia custodia: ed ecco quanto io reputo opportuno di rispettosamente proporre:

1. - Che non sieno messi [sic] a trar copie o studii dai dipinto o disegni contenuti nelle Gallerie artisti ignoti all'Accademia, giacchè essendo molto scarso il numero degli inservienti adetti alle medesime, riesce impossibile una assidua sorveglianza sui detti artisti, per cui potrebbe avvenire che taluno di essi per incuria o malizia apportasse danni al dipinto, o disegno che sta copiando.
2. - Concesso che sia ad un artista straniero o regionale di trar copie nelle Gallerie, non possa egli per la esecuzione del prescelto lavoro tenere impedito se non per un moderato e discreto tempo da fissarsi da questa Presidenza, il posto che occupa, altrimenti avverrà, che taluno proceda per mesi e mesi e forse per qualche anno (del che abbiamo un esempio attuale) e ciò con danno di altri i quali non possono approfittare di quell'originale.
3. - Che non sia permesso se non a tre artisti per volta, di copiare o far dei parziali studii da un medesimo quadro, senza mai staccarlo dal luogo dove è collocato.
4. - Che non sia mai permesso di trar copie a pari dimensioni degli originali, meno nel caso che un qualche distintissimo personaggio od una Accademia amasse avere la copia nella precisa grandezza dell'Originale.
5. - Che venga abolito l'uso delle graticole sui quadri, quantunque in questo mi sia sempre adoperato per quanto ho potuto a vietarlo; meno però in casi eccezionali, ove si tratti di trar copie in grandi dimensioni; come pure soltanto in simili casi, potrà essere accordato di fotografare qualche dipinto o disegno, mentre diversamente, l'affluenza dei fotografi potrebbe ingombrare di troppo, con l'apparecchi delle loro preparazioni le sale accademiche. Assolutamente poi e senza alcuna restrizione, sieno proibiti i così detti lucidi, eseguiti sui dipinti o disegni stessi.
6. - Finalmente che si debba a norma della grandezza dei dipinti, stabilire pella esecuzione delle copie o studii, una conveniente distanza dall'originale, e ciò per non togliere la visuale agli amatori che tutto

giorno appositamente si recano a visitare le Gallerie; e per impedire altresì che gli artisti copiatori possano toccare con le mani od altro il dipinto che stanno copiando.

Nutro la subordinata fiducia, che valutate da quest'Inclita Presidenza le indicazioni ora da me esposte, ed alle quali saprà nella sua saggezza dare quell'estensione maggiore di cui possono essere capaci, Ella sarà sollecita d'innalzare alla Superiorità le preposizioni più acconcie, sulle quali venga stabilito un utile regolamento per la maggior disciplina delle Gallerie, onde evitare tutti gli inconvenienti che senza di esso potrebbero accadere; mentre le disposizioni prese finora, o che fosse per prendere in seguito di proprio suo sentimento l'Ispettore Accademico, potrebbero essere tacciate d'arbitrio, di sinistra prevenzione, d'irragionevolezza, senza la formale autorizzazione superiore che espressamente le prescriva; e in forza delle quali sieno rese pubblicamente ostensibili.

L'Ispettore delle II. RR. Gallerie

A.A. Tagliapietra

Doc. A.4

Speditore:	I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza	Prot. n.	361	Data:	21.05.1857
Destinatario:	I.R. Luogotenenza delle Province Venete	Prot. n.	1639/ 1960	Data	23.05.1857

Oggetto: Si domandano istruzioni relativamente ai permessi da concedersi agli artisti, che frequentano le Gallerie per oggetto di studio; proponendo subordinatamente tre misure da emanarsi sull'argomento.

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti, b. 957 (1857-1861), fasc. XXXVII. 1/3.

Eccelsa I.R. Luogotenenza

Il benemerito Ispettore delle Gallerie Accademiche Sig.^r Andrea Tagliapietra, col Rapporto che ho qui l'onore d'innalzare, mi fa presenti i pericoli a cui vanno esposti, e i dipinti, e i disegni de' maestri antichi, per la soverchia condiscendenza a permettere che artisti forestieri, anche non noti, si pongano a copiarli per lungo tempo. Tale condiscendenza già inveterata in quest'Accademia, diventa difficile lo infrenarla senza superiori ordini in proposito, perché i forestieri d'uno in altro se ne trasmettono la notizia, e qui vengono spesso a chiedere, quasi per diritto, ciò che infine è soltanto frutto di cortesia, e prova indubbia essere questa dote connaturata a Veneziani.

Saggiamente il Tagliapietra avverte a tre misure restrittive converrebbe condursi onde ovviare possibili inconvenienti

1.° - A non permettere studii e copie ad artistici affatto ignoti, perché essendo scarso il numero dei bidelli è impossibile vegliarli del continuo; e d'altronde, quando pure ciò si potesse, converrebbe avere una tal quale guarentigia del loro carattere morale, per andar sicuri che o per malevolenza, o per incuria non appartassero danno al dipinto che stanno copiando. - Il Regolamento interno aveva ciò provveduto, esigendo al § 79 che gli artisti non studenti dell'Accademia (quindi anche i forestieri) i quali bramassero studiare nelle Gallerie, fossero presentati da un Consigliere Accademico. Ma da gran tempo ad una simile misura non si dà più corso.

2.° - Non permettere che una copia di un dipinto duri oltre tre mesi, specialmente ove siavi bisogno d'impalchi o trespoli che ingombrino le sale. Vi hanno taluni anche adesso, che da più di un anno tengono palchi entro le sale, né mostrano di voler finire sì presto ad usarne.

3.° - Non concedere mai che dai disegni originali si traggano calchi o fotografie. Molte e gravi ragioni inducono a questa misura.

a) I disegno originali son tutti in piccoli fogli, su carta per lo più guasta da secoli; e il rimuoverli dalle loro cornici può essere cagione di gravissimi danni.

b) Le dimensioni dei disegni originali possono permettere, in un momento di distrazione di un sorvegliante, un trafugamento.

c) Il calco fatto sui predetti disegni, dovendo eseguire col mezzo di ferro o legno puntato, può agevolmente lacerarli.

d) Egualmente inopportuno torna il valersi della fotografia per estrarre i detti disegni e perché è forza esporli al sole onde la macchina fotografica possa riprodurli, e perché gli apparati fotografici disturbano, insozzano, appestano stanze e sale.

Sugli accennati punti mi chiede il Tagliapietra ed istruzioni ed ordinanze, ma io non credo di aver le facoltà ad emanarle, specialmente nella mal determinata mia mansione di f.f.di Presidente, mansione che mi rende incerto fino a qual segno si limiti il mio potere. Laonde invoco da codesta Eccelsa Superiorità, normali precise in proposito, affinché in nessun modo possa essere nonché probabile, possibile, il più menomo guasto ai preziosi tesori accolti nello Stabilimento.

A comprovare meglio come sieno necessarie simili normali, mi fo a narrare quanto avvenne ultimamente rispetto ad una fotografia estratta da un disegno di Raffaello. Il Sig.^r Morris Moore inglese, stimando d'aver un dipinto di Raffaello il cui disegno fosse posseduto dall'Accademia, bramava di tale disegno una fotografia e me la fece chiedere dal Console Inglese Sig.^r Harris. - Io (mancando, confesso al mio dovere) consentii senza chiederne licenza a codesta Eccelsa Magistratura. - Infinite pene ci diemmo il Tagliapietra ed io, per accontentare il Moore. Ma non essendo allora perfezionata tale arte, la fotografia non riuscì, offersi allora in cambio un disegno a guisa di fac-simile del detto disegno originale, e questo disegno che venne accettato fu eseguito da uno dei nostri giovani.

Non contento di ciò il Sig.^r Moore, si portò recentemente a Vienna e ottenne dall'Eccelso Ministero dell'Istruzione sì largo permesso e tali e tante raccomandazioni (V. Dispaccio Ministeriale 27 Marzo p.p. N.° 9703) che la Presidenza, la quale fungeva i miei obblighi durante la mia assenza, dovette permettere al detto Sig.^r Moore, non solo di estrarre la fotografia del ricordato disegno, ma di cavarne altre da altri e di ritenere per se le negative; di guisa che il rammentato inglese è ora libero di riprodurre quanti più esemplari brama da tal negativa, ed anche di smerciarli. - Promise invero di non far mercato di codesta troppo benevola concessione del Ministero, ma pare che a simile promessa non s'attenesse, perché giorni sono vidi il disegno sulle vetrine del negozio Antonelli sotto le Procuratie, probabilmente a scopo di vendita. Lo che non mi pare invero decorosissimo per l'Accademia. - Si aggiunga, che per estrarre simili fotografie si dovettero staccare i disegni dalla cornice e porli al sole, sotto la continua vigilanza del Tagliapietra disturbato per conseguenza nelle sue funzioni, le quali di certo non sono quelle di farsi guardiano ai preparativi di un fotografo.

Se tutto ciò si fosse fatto a decoro e a vantaggio dell'Accademia, stimerei proficui anche tali disagi. Ed invero a me piacerebbe che lo Stabilimento medesimo diventasse editore di fotografie tratte dai migliori fra suoi disegni originali, fotografie che mettendo in pubblico codesto preziosi monumenti, potrebbero giovare agli artisti, e servire a comporre un album da regalarsi a cospicui personaggi. - Ma sopporci [sic] a questo per essere inutilmente graditi ai forestieri, non mi pare ne' doveroso, né opportuno. - L'esempio del Sig. Moore arrischia d'essere contagioso, e la eccentrica curiosità inglese potrebbe, per avventura, volere, che ad ogni piè sospinto i preparati fotografici venissero ad ingombrare le sale accademiche. Tutto ciò mi permisi narrare a maggior riprova della necessità di restringere, con provvidi ordinamenti, le concessioni di studio agli stranieri. Né si creda con questo d'apparir meno liberali di altri Musei, perché in quello, ad esempio, di Parigi, somma è la difficoltà d'ottenere permessi per copiare ed anche disegnare da quadri o disegni.

Gli ordinamenti quindi che ad ottenere lo scopo mi parrebbero più acconci, sarebbero i seguenti, oltre quelli dal Sig.^r Tagliapietra indicati.

1.° - Che non venisse ammesso nelle Gallerie per trar copia dai dipinti o disegni, nessun forestiero il quale non fosse munito d'una commendatizia del proprio Console residente in Venezia, o di altra persona autorevole, nota al preposto dell'Accademia, o a qualcuno dei Consiglieri Accademici.

2.° - Che non fosse permesso di trarre mai fotografie dai disegni originali, se non per solo profitto e conto dell'Accademia, e per assentire ad desiderio di altri Stabilimenti congeneri, o di personaggi di alta sfera.

3.° - Che nessun artista forestiere od indigeno, potesse occupare intorno alla copia di uno o di altro dipinto, più di tre mesi.

4. Che per estrarre le dette copie non venissero concessi impalchi o trespoli ingombranti le sale, se non nel caso che da qualche Sovrano venisse inviato appositamente un artista per trarre copia da uno od altro dipinto.

Nella speranza che queste misure, e quelle consigliate dal Tagliapietra, possano essere trovate opportune da codesta Eccelsa Superiorità, e sancite con speciale decreto, attendo tra breve dalla compiacenza della medesima quelle istruzioni che nella sua saggezza stimerà del caso.

Venezia 21 Maggio 1857

P. Selvatico.

Doc. A.5

Mittente: Morris Moore Prot. n. -- Data: 25.05.1857
 Destinatario: Francesco Zanotto Prot. n. -- Data --
 Oggetto: [Comunicazioni personali]
 Rif. archiv.: Biblioteca Museo Correr, Lettere autografe, P.D. 595, n. 637.

Firenze Maggio 25 / 57

Lunedì

Caro Signor Zanotto

Arrivai qui sabato sera alle ore dieci dopo essermi fermato per alcun tempo a Padova, Rovigo, Ferrara e Bologna.

A Bologna trovai che il direttore della Galleria aveva ben studiato l'articolo del Corriere Italiano!

L'affare non manca di pubblicità. [Ieri] essendo stato festa non vi posso dare alcun ragguaglio sul effetto che ha fatto qui. Il mio principale scopo nel scrivervi così presto è d'avvertirvi che sarete a tempo d'impostarmi una lettera, se v'arrivasse tal pensiero, fino a domenica prossima, indirizzandola a Morris Moore Posta Restante Firenze. E' certo che non partirò per Milano prima di Martedì o mercoledì o oltre. Mi raccomando l'affare Bembo - Gradenigo - Capodilista etc.

Dopo domenica ventura sarà meglio indirizzare Posta Restante Milano, ma questo solamente per una settimana cioè fino a Domenica ventura a otto, dopo la quale data dirigete a Londra, cioè 27 Soho Square London.

Salutandovi cordialmente come pure il prof. Cadorin

Vostro

Morris Moore

P.S. Ieri mattina trovai una lettera da Londra colla buona nuova che il mio articolo sull'affare del Paolo di Ca' Pisani aveva fatto molto effetto.

NOTA: Il post scriptum si riferisce alla vendita alla National Gallery di Londra, da parte di Vettor Pisani, del dipinto di Paolo Veronese Alessandro Magno riceve l'omaggio della famiglia di Dario avvenuta, con qualche clamore, nel giugno 1857.

Doc. A.6

Mittente: Morris Moore Prot. n. -- Data: --
 Destinatario: Francesco Zanotto Prot. n. -- Data --
 Oggetto: [Comunicazioni personali]
 Rif. archiv.: Biblioteca Museo Correr, Lettere autografe, P.D. C 595, n. 638.

Giovedì Mattina

Caro Sig.^r Zanotto

Vi mando una copia del Corriere Italiano. Vi è qualche errore tipografico ed hanno ommesso la nota. Questo sarà stato una svista. Tutto è accomodato. Ho pagato 3 Napoleoni meno 4 Zuanziger per la pubblicazione e 30 copie.

Vostro

M Moore

Mi è stato detto che i ritratti non furono mai del Capodilista.

Ho già mandato una copia al Cadorin

Doc. A.7

Mittente: I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. 16399 Data: 17/06/1857
 Destinatario: I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 447 Data: 22/06/1857
 Oggetto: [Si approva il regolamento per artisti e fotografi proposto dall'Accademia di Belle Arti]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Atti del Soprintendente Botti
 Guglielmo 1874-1878, b. 175, fasc. "Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nella Galleria"..

N.° 16399

Alla Presidenza dell'i.r. Accademia di belle arti in Venezia

Sono approvate le discipline proposte da codesta Presidenza col rapporto 21 Maggio p.p. N.° 361, onde ovviare ai pericoli cui i dipinti e i disegni originali dei maestri antichi possono trovarsi esposti per la soverchia e poco cauta condiscendenza usata verso chi domanda di trarne copia.

La Presidenza le farà trascrivere in foglio separato, con la indicazione del presente approvativo decreto, e disporrà perché siano tenute esposte nell'interno dell'Accademia a comune notizia.

Si rende l'allegato.

Venezia 17 Giugno 1857

[firma illeggibile]

Doc. A.8

F.Z. [Francesco Zanotto], *Apollo e Marsia. - un dipinto ed un disegno di Raffaello*
Corriere Italiano, mercoledì 13.5.1857, n.p.

Il signor Morris Moore, uomo ben conosciuto in fatto di belle arti, il quale trascorse gran parte di sua vita a percorrere musei, gallerie e città ricche in monumenti, scoperse a Londra, alcuni anni or sono, un insigne dipinto di Raffaello, rappresentate Apollo e Marsia. Non andò guari ch'ei seppe esistere fra li disegni appartenuti al pittore Bossi, ed acquistati dalla munificenza sovrana, e da questa donati alla nostra academia, un disegno originale colla precisa composizione di Raffaello, sotto il quale, di mano del Cicognara, era stato scritto di *Benedetto Montagna*, tratto forse in errore quell'egregio dal avere appunto Benedetto e non Bartolommeo come poscia fu detto, intagliato il soggetto medesimo; quando lo stile e la scuola affatto diverse, lo palesavano opera esimia dell'Urbinate.

Per confrontar dunque il dipinto col disegno, fin dal marzo 1854, cercò modo il Morris Moore di possedere una fotografia del secondo, e per ciò col mezzo del signor Edoardo Cheney, pregava il sig. Rawdon Browne, che da più anni onora di sua dimora Venezia, a procurargliela. Ad onta però delle sollecitudini prese dal signor Browne, non fu possibile ad esso di averla, essendogli stata negata dal segretario della r. accademia sig. M. Selvatico, e ciò per ignorate cagioni.

Due mesi appresso, cioè nel maggio 1854, il barone Marocchetti, scultore stabilito a Londra, pregato dal Morris Moore medesimo, scriveva ad un suo amico inglese, forse il signor Leeves, residente in Venezia, di rinnovar la domanda al sig. M. Selvatico, il quale questa volta rispondeva non poter permettere che tratta fosse alcuna fotografia da quel disegno, se prima non l'avesse ottenuta il direttore della galleria nazionale inglese, signor Eastlake, col quale erasi impegnato; e che tosto dopo ne riceverebbe una copia. Ma non si verificò mai l'opera della fotografia, e quindi neppure la promessa. Sembra adunque che l'impedimento per ottenerlo derivasse da *Eastlake*.

Pochi di appresso di questo ultimo fatto, il signor Giuseppe D. Böhm, direttore dell'i.r. academia degli incisori di [Z]ecca, ed i.r. incisore di camera a Vienna, conoscitore espertissimo di belle arti, e già possessore di disegni originali di Raffaello, recandosi per ordini dell'imperiale governo in Italia, affine di esaminare lo stato del cenacolo di Leonardo e di altri celebrati dipinti, colse quella occasione per vedere il disegno in parola, conoscendo già per fama il dipinto posseduto dal Morris Moore, ma quel disegno era stato tolto dalla cornice e perchè lo vedesse si trasse da una custodia della stanza del segretario. Chiese allora il signor Böhm al marchese Selvatico di mandargliene una fotografia, *ma ad onta delle più positive sue promesse non la potè mai avere*, come egli stesso con queste precise parole, scriveva al Morris Moore da Vienna il 22 luglio 1855 la lettera del quale veniva pubblicata il 1 del seguente settembre nei giornali inglesi. Nè solamente si levò dalla cornice il disegno in questione, ma s'impedì che fosse veduto da alcuni intelligenti forestieri, siccome testimoniar possono li sigg. Guglielmo Smith, già negoziante di stampe a

Londra, e Guglielmo Carpenter, capo del dipartimento delle incisioni e stampe nel museo britannico, i quali venuti nell'autunno dell'anno 1854 in Venezia, e quivi fermatisi quattro giorni, non fu loro possibile, per quanto fecero, di veder quel disegno, negato loro quando sotto d'uno, quando sotto l'altro pretesto. Il Smith pure intese a Venezia, come egli stesso riferì a Morris Moore allorchè fu di ritorno a Londra, che saria inutile pensare alla fotografia, e che l'impedimento derivasse, dal soprannominato Eastlake.

Il riconoscimento poi di quel disegno per parte dell'onorevole ed intelligentissimo sig. Böhm, accaduto come si disse nel maggio 1854, valse a far sì che allora soltanto, e non prima, fosse valutato di Raffaello, e non del Montagna, e fu allora che il M. Selvatico valendosi di quel riconoscimento, pubblicava nel catalogo dei disegni antichi esistenti nella r. accademia veneta di belle arti dato fuori il 31 luglio di quell'anno, ed essere stato esso disegno riconosciuto indubbiamente di Raffaello, e possederne il signor Morris Moore un dipinto tenuto dell'autore stesso; senza accennare aversi allora corretto soltanto, a merito del Morris Moore, e del Böhm, lo sbaglio commesso dal Cicognara, anzi in quella vece, incorse egli in due altri errori rilevantissimi, e sono il primo nell'asserire essersi attribuito quel disegno a Bartolommeo Montagna, in luogo di Benedetto, il quale intagliò quel soggetto, come si disse e come fu scritto dal Cicognara; il secondo nell'aver affermato essere il dipinto di Raffaello, posseduto dal Morris Moore, un poco più piccolo del disegno, quando è in vece maggiore in altezza di circa tre oncie, ed in larghezza circa un'oncia e mezzo.

Nello scorso gennaio recandosi a Venezia da Londra il signor Alessandro Barker, e volendo ottenere una fotografia del disegno in questione, a ciò sollecitato dal Morris Moore, non fu possibile a lui di mandare ad effetto il desiderio, appunto per la negativa che ebbe dalla R. Accademia. Il che viene a confermare più ancora le cose superiormente esposte, e mostra il deliberato consiglio di nascondere per alcune viste quel disegno.

Prima però di questo ultimo fatto cioè nel 1856, aveva il Morris Moore interposto, per mezzo dei signori Higgins e Dawkins di Londra, il signor Harris console generale inglese in Venezia, affine di ottenergli la sospirata fotografia, ed egli, valendosi dei propri mezzi, fè sì che quella volta non potesse essere a lui negata. Ma accade però, che chiamatosi un artista ignorante o prevenuto, non potè questi o disse di non poter trarre la fotografia ricercata; e sì che il marchese Selvatico propose, al signor Harris, di farne eseguire, in quella vece, la copia in disegno, da un giovane studente dell'accademia, e questa copia si spedì, al possessore del quadro in Inghilterra.

Tutte le particolarità notate ed altre ancora infinite, ma di minor rilievo, si pubblicarono in parecchi giornali, e sembrando impossibile il non potersi cavare da quel disegno una fotografia, mosse M. Passavant, direttore della galleria di Francoforte sul Meno, a ricercarne a Venezia la causa. Ricevette in risposta, dipendere l'impossibilità dal fatto, che l'originale disegno è eseguito sopra carta di tinta rossa; tinta, la quale per il fotografo risponde a perfetta oscurità. Quella ricerca, e la risposta che la seguì venne pubblicata il 1 novembre 1855 dal Passavant medesimo nel giornale berlinese di belle arti intitolato *Deutsches Kunstblatt*.

Non è da dirsi quindi di quale e quanta indignazione fosse preso il detto signor Morris Morre, nel vedere tante contraddizioni, tanti errori, tante sorgere questioni e basse gare, affine di velare le male arti esercitate contro di lui; e perciò tre articoli pubblicava in vari giornali inglesi, nell'agosto 1855 e nel maggio 1856, nei quali lagnavasi di tutti coloro che avevano dapprima quasi tentato nascondere il disegno, poi non potendo in ciò riescire, impedito che fosse reso noto mediante la fotografia.

Se non che risposto avendosi a quegli articoli, nel giornale l'*Examiner* in data 7 giugno 1856, in modo da far credere essere calunnie le cose esposte dal Morris Moore; svisando, o meglio *falsando* i fatti da lui resi noti; quando quei fatti erano suffulti [sic] da documenti inopponibili; fecesi egli a [s]mascherare quelle falsità in un articolo pubblicato nel giornale privilegiato di Berlino intitolato *Vossische Zeitung* in data 13 febbraio decorso; e per vederla una volta finita recossi egli stesso a Vienna affine di ottenere dal supremo ministero della pubblica istruzione, un regolare permesso per poter trarre dal combattuto disegno la fotografia dichiarata *impossibile*. Ed egli in fatti l'ottenne tostamente; e la ottenne con quella liberalità propria del governo austriaco, il quale ama e cura di sorreggere gli studi, diffondere le istituzioni, promuovere il bene, premiare gl'ingegni; ed era quindi il Morris Morre munito di largo decreto, col quale mettevasi in grado, e di levare liberamente l'agognata fotografia, e di trarne altre se lo avesse creduto, dai disegni posseduti dalla veneta accademia, i quali potessero venire in soccorso dei di lui studii.

Giunto l'onorevole signor Morris Morre a Venezia, trovò aperta ai suoi desiderii la R. accademia, assente il signor Selvatico dal signor Tagliapietra, e condottovi seco l'esperto fotografo signor Perini, tostamente, e con tutto l'esito, cavò la fotografia antecedentemente annunciata per *impossibile*, e così esso eziandio ne

trasse un'altra, da un altro disegno di Raffaello, in cui si scorge aver quel sommo tracciato il primo pensiero, o meglio le forme d'Apollo, di cui poi se ne valse nel dipinto di Apollo e Marsia, dal Morris Moore posseduto; disegno, quest'ultimo, chiuso nella cornice XXIII sotto il N. 16, ed accennato nel catalogo, siccome *povera cosa anche come intelligenza del vero*; e per sopraggiunta, *parere copiata*, quella figura, *da uno dei nudi del Signorelli nel Duomo di Orvieto*; quando mostra, in quella vece, la mano mirabile di colui, che con detta franchezza, tracciava le anatomiche parti e segnava con giustezza sicura le appicature, siccome potrà giudicare ciascuno che ha cognizione d'arte e fior d'intelletto. Queste cose volemmo render palesi per molti riguardi, quelli cioè, di smentire le favole promulgate da parecchi giornali stranieri; di svelare le arti usate da chi amava che quel disegno fosse, per secondi fini, ignorato; di dimostrare l'ignoranza di alcuni che vogliono far credersi maestri in arte, quando dell'arte non sanno nemmeno i principii; di rendere maggiormente noto il disegno, veramente insigne di Raffaello posseduto dalla veneta accademia, il quale deve agli studii e alle ricerche del Morris Moore, il suo riconoscimento; in fine di offrire un tributo di grazie doverose e solenni all'eccelso ministero, che volle con liberale animo acconsentire che se ne traesse quella fotografia, senza la quale né si sarebbe potuto smentire i giornalisti bugiardi e gl'ignoranti; né si sarebbe diffuso un originale preziosissimo, a vantaggio della storia e delle arti gentili; la di cui fotografia, già deposta dal Morris Moore nella R. accademia veneta, potrà ivi vedersi.

F. Z.

LA RIPRODUZIONE DELLA PALA D'ORO (1859-1861 E 1879)
(docc. A.9 - A.21)

Doc. A.9

Mittente:	Carlo Czoernig barone di Czernhausen	Prot. n.	216	Data:	29.07.1859
			C.C.		
Destinatario:	Fabbriceria della Basilica di San Marco - Presidente	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Raccomandazione in favore di Albert Comesina]				
Rif. archiv.:	ASVe, Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5.				

216/ C.C.

Illustrissimo Signor Conte!

L'I.R. Commissione Centrale per la ricerca e la conservazione dei monumenti d'antichità, desiderando di conoscere in dettaglio il prezioso tesoro che il Duomo di S. Marco conserva nella così detta palla d'oro, ha incarico [sic] il Signor Cavaliere Comesina Conservatore per la città di Vienna presso la sullodata Commissione Centrale, di esaminarle e farle una descrizione artistica di questo antichissimo monumento dell'arte d'oreficeria e di Cesellatura, munendola d'un adeguato disegno della palla d'oro.

Recandosi ora il prefato Signor Cavaliere in codesta Capitale, io mi pregio d'introdurlo colla presente presso la persona di V.S. Illustrissima interessandola in pari tempo di compiacersi d'assistere nel suo intento, e di rendergli agevole per quanto potrà il disimpegno dell'avuto incarico. //

Approfitto di questo grato incontro per esprimerle Signor Conte i sensi della distinta mia considerazione e stima.

Vienna li 29 Luglio 1859

Il Consigliere intimo attuale di S.M. Imp. Reale apostolica

Presidente dell'I.R. Commissione Centrale

Carlo Barone Czernhausen

All'Illustrissimo Signor Conte Guido de Rizo Presidente della fabbriceria di S. Marco a Venezia

Doc. A.10

Mittente:	Giovanni Battista Meduna	Prot. n.	91	Data:	01.09.1859
Destinatario:	Fabbriceria della Basilica di San Marco	Prot. n.	378	Data:	02.09.1859
Oggetto:	[Sul lucido della Pala d'oro che Albert Comesina chiede di realizzare]				
Rif. archiv.:	ASVe, Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5.				

N. 91

Alla Spettabile Fabbriceria della I.R. Basilica in Venezia

Sul tema propostomi da cotesta Spettabile Fabbriceria dell'opera che vorrebbe eseguire l'Onorevole Sig.^f Cav.^e Comesina Conservatore dei Monumenti d'antichità intorno la Palla d'Oro, insigne monumento di questa Classica Basilica mi emerge di sommessamente esporre quanto segue.

L'Eccelsa I.R. Luogotenenza col venerato Dispaccio sena numero 29. Agosto testè spirato abilita il Sig.^f Cav.^e Comesina ad esaminare e fare una descrizione artistica della Palla d'Oro.

Al contrario il Sig.^f Cav.^e Comesina vorrebbe aver libera la Palla d'oro oltre che della grata e della custodia di ferro, anche degli specchii che la garantiscono, per potervi improntare in ogni parte della carta o tela da lucido per delinearla sopra in tutte le sue parti; e per questo lavoro ritiene che in quest'anno dovrebbe occupare alcuni mesi ed in altri due anni alcuni altri mesi.

Questo meccanico lavoro è ben diverso da quello puramente scientifico pel quale fu abilitato dall'Eccelsa Luogotenenza.

Per eseguire siffatto malagevole lavoro, nel quale in riguardo alle sacre funzioni della Basilica non potrebbe prestarsi che brevi ore per giorno dovrebbe impiegare non pochi mesi.

Nelle condizioni speciali di quel prezioso monumento storico Patrio, quel lavoro non potrebbe egli farlo che con grave pericolo di danno, e mediante grave spesa di sorveglianza e di prestazioni di più persone.

Le gemme preziose, gli smalti, e le lamine d'oro delle quali è arricchita quell'opera, sublime per pregio artistico e per Patria Memoria, costituiscono tale l'inestimabile valore che fu provvida cura e soggetto di gran riflessi per ripristinarla con ingente dispendio e per farvi que' presidii che volgono a mantenerla incolume.

Connessi alla cassa di custodia vi sono tre specchi del valore di oltre F.ⁱ 800. e questi sono fissi nella cassa, e la cassa congiunta alla palla. La garantiscono poi un serramento di lamiera di ferro, ed una grata pure di ferro mobili, scorrenti entro canali nella parte anteriore della cassa.

Per estrarre questa serranda di volta in volta occorre una spesa. Per levare gli specchi fissi sarebbe necessario scomporre la cassa con pericolo di rottura per que' imprevedibili accidenti che sono da temersi, tanto più se ci dovesse ripetere più volte la stessa manomissione.

Resa così esposta la Palla, comunque vi si dovesse delegare un custode costante sul luogo, a maggiore garanzia renderebbesi necessaria la presenza di una guardia armata. Sorveglianza indispensabile giorno e notte, o diversamente sarebbe necessario ricomporre la cassa e riporre gli specchi e le serrande di ferro ciascun giorno, ma in tal caso forse mancherebbe il tempo, e sarebbe duopo di rilevante spesa giornaliera, con sempre uguale pericolo di danni.

Osservo inoltre che per eseguire il disegno traendone un lucido, come vorrebbe il Sig. Cav.^e Camesina, è necessario imprimervi una carta od una tela da lucido sopra superficie ineguale e passarvi sopra colla matita con grave pericolo di guasto negli smalti sottilissimi, nelle perle, ed in altre esili parti, pericolo tanto maggiore pei varii corpi salienti a piani rientranti componenti il complesso della Palla.

Io ritengo invece che il valente artista possa meglio trarne copia a mano libera, e che più facilmente sia in grado di eseguire un disegno, e col tatto artistico imprimervi la vera caratteristica delle figure e degli oggetti che deve immettere e vuol fare il vetro ritratto.

Con tal mezzo gli specchi possono rimanere, e la Palla nulla soffrirebbe.

E' da considerarsi inoltre che levando gli specchi, ed esponendo per molto tempo la Palla all'azione dell'Atmosfera alla fine renderebbesi necessario ripetere la politura, e per eseguirla dovrebbe scomporre la Palla per ricomporla sostenendo ingente dispendio.

Siccome io trovo che cotesta Spettabile Fabbrica, annuendo da se ai desiderii dell'Sig.^r Cav.^e Camesina ben differenti dall'assenso ottenuto dall'Eccelsa Luogotenenza si espone a gravissima responsabilità, nè eviterebbe la censura del pubblico (che, geloso della conservazione in questa Monumentale Città del più prezioso Monumento di storiche memorie con ribrezzo vedrebbe il pericolo del danno) per mio subordinato parere ritengo che debba essa rappresentare la cosa alle sagge viste dell'Eccelsa Luogotenenza, tanto riguardo al pericolo di danni summenziati [sic], come per le conseguenti spese di molta entità.

Non è a dubitarsi che in riguardo alle esposte circostanze l'assenso al Sig.^r Cav.^e Camesina sarà limitato entro i confini del possibile mentre al contrario la Spettabile Fabbrica dovrebbe esonerarsi da questa responsabilità che tanto eminentemente l'aggraverebbe.

Venezia 1° Settembre 1859

G B Meduna

Doc. A.11

Mittente:	I.R. Accademia di Belle Arti - Commissione mista [per l'esame della richiesta di Albert Camesina]	Prot. n.	379	Data:	21.09.1859
Destinatario:	--	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Processo verbale della seduta tenutasi nel giorno stesso da una Comm. ^{ne} mista, onde pronunciare un parere artistico sul punto proposto dall'ossequiato Rescritto Luogot. ^{lc} 13 cor. Set. ^e N° 28891				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. "Facsimile della pala d'Oro della Basilica di S. Marco 1859-1961".				

Imp. r. Accademia di Belle Arti

Venezia 21 Sett.^e 1859

Raccoltisi i sottoscritti nelle stanze accad.^{che} in base ad Ordinanza presidenziale del 20 corr. Sett.^e N. 364 e data lettura ai Rapporti dell'Ing.^{re} Gio. Batta Meduna, della Fabbrica della Patriarcale Basilica, e

dell'imp. Direz.^{ne} delle Pubbliche Costruz.ⁿⁱ e discusso a lungo l'argomento convennero d'accordo nel seguente

Voto

La Commissione avanti tutto si associa pienamente all'ing.^{re} sig.^r Meduna ed alla i.r. Direz.^{ne} delle Pubbliche Costruzioni nel respingere qualunque idea [che] obblighi di metter mano a quel prezioso monumento d'arte d'Archeologia e di storia ch'è ad un tempo la Pala d'oro della nostra Patriarcale Basilica.

I due rapporti dell'ing.^{re} delle Fabbriceria e dell'Ufficio delle Pubb.^e Costruz.ⁿⁱ sviluppano troppo bene e mettono in chiaro i pericoli, cui potrebbe andar soggetta la Pala, se si aderisse al desiderio del sig.^r Cav.^e Camesina, perchè la Comm.^{ne} trovi necessario di ripetere un esame che fu dai medesimi pienamente esaurito. Si limita pertanto a convenire, in ogni loro parte, coi rapporti stessi, per quanto riguardano timori esternati, e per la conseguenza che da questi timori sono da dedurne.

Ne consegue che non possa essere in alcuna maniera da essa approvato il metodo proposto da sig.^r Cav. Camesina per trar copia della Pala. - Un lucido generale, è quasi inutile a dirlo, torna impossibile. Per poco che una persona abbia cognizione del prezioso icone bizantino di cui si tratta saprà come tutta la superficie presenti irregolarità ed ineguaglianze infinite in causa del gran numero di gemme e di pietre preziose di cui è seminato e come ogni minimo tratto presenti frequenti le sporgenze prodotte da rilievi dell'architettura e degli Ornamenti. Bisognerebbe quindi contentarsi di trarre il lucido parziale di qualche figura, che, per essere incisa a bulino sopra una superficie piana, acconsentisse questo genere di riproduzione; di tutto il resto della pala converrebbe contentarsi di trar le misure, riportandole poscia sulla carta staccata. - Questo sarebbe il solo mezzo di cui potrebbe servirsi il Cav.^e Camesina se d'altra opera di minor pregio si trattasse, onde procurarsi la riproduzione matematicamente precisa, che a quanto pare è da esso desiderata. Ma ciò sarebbe oltremodo pericoloso perché gli smalti che coprono le figure potrebbero staccarsi per la sola pressione della matita, e il contatto dell'aria annerirebbe presto le lamine e sarebbe necessaria una non lieve spesa per la ripolitura, dovendosi per questa operazione disfare affatto la Pala e staccarne pezzo da pezzo. Tuttociò senza contare i pericoli di rubamenti e di guasti indicati dall'Ing.^r Meduna.

Abbandonata dunque affatto questa idea che non è punto conciliabile colla conservazione del prezioso tesoro, e che l'Accademia non può quindi in alcun modo approvare, ed ammesso per principio ineccezionabile che non debbano esser tolti gli specchi, che custodiscono la Pala, la Comm.^{ne} dichiara non esservi altro mezzo che trarre la copia ad occhio aiutandosi con misuraz.ⁿⁱ prese al disopra della superf.^e delle lastre e con tutti quegli altri mezzo meccanici, che l'arte somministra ad un Architetto, e che torna inutile il suggerire. La Commis.^{ne} anzi aggiunge che una copia eseguita ad occhio da valente artista tornerebbe senza contrasto più precisa di qualunque copia a lucido, ed i suoi componenti conoscerebbero più di un artista anche in Venezia abilissimo a dare una copia ad occhio precisa ed uno di essi, il sig.^r Cadorin, tra gli altri se ne assumerebbe senza alcun pensiero l'impegno.

Detto ciò la Comm.^{ne} altro non può aggiungere se non chiudere colla stessa idea con cui ha dato principio al suo voto, che, cioè, in qualunque caso la Pala non abbia ad essere in alcun modo messa in pericolo, e che gli specchi non abbiano ad essere in alcun modo rimossi.

La Commissione
M. Grigoletti
Paolo Fabris
Lodovico Cadorin
Fed.^{co} Moja
A.A. Tagliapietra

Doc. A.12

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 379 Data: 22.09.1859
 Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Si riscontra l'osseq.^{to} Luog.^{lc} Rescritto 13 cor. sett.^e N. 28891, relativo alla copia che il sig.^r Cav. Camesina vuol trarre della Pala d'oro della Basilica di S. Marco. Si innalza il voto esternato in proposito da una Com.^{ne} e si restituiscono i comunicati.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. "Fac-simile della pala d'Oro della Basilica di S. Marco 1859-1961".

Eccelsa Imp. r. Luogotenenza

Venezia 22 Sett.^e 1859

La Presidenza accademica, considerando quanta fosse l'importanza dell'argomento di cui tratta l'ossequiato luog.^{lc} Rescritto 13 corr. set. N. 28891, trovò necessario di ajutarsi dei lumi dei distinti artisti che fan parte del Consiglio e sottoporre la questione ad una Com.^{ne} mista, la quale riscontrasse se in arte potesse esservi mezzo di trar una copia della Pala d'oro della nostra Patriarcale Basilica, combinando la precisione più assoluta della copia stessa, colla sicurezza e conservazione di quel prezioso monumento. La Com.^{ne} esaminò le carte tutte che han relazione a questa pendenza, si recò anche nel sito onde studiare praticamente la soluzione della proposta a lei fatta, ed in concluso divenne al voto che si ha l'onore di rassegnare in copia. Da questo rileverà codesta Eccelsa Carica come i suoi componenti associandosi in tutto ai voti pronunziati dall'ing.^{re} della Fabbriceria e dalla i.r. Direz.^{ne} delle Pubbliche Costruz.ⁿⁱ escludano affatto il mezzo proposto dal sig.^r Cav. Camesina, e mettano per principio ineccezionabile che la Pala non abbia ad essere tocca e non abbiano ad essere rimossi gli specchi che la presidiano. Se non ostante a tanti voti unanimi il sig.^r Cav. Camesina, munito di poteri superiori, insistesse nella sua idea di trar un lucido della Pala l'Accademia, come gli altri uffici interpellati, declinerebbe per parte sua qualunque responsabilità in proposito e questo voto parla troppo chiaramente perché la Presidenza trovi necessario di aggiungere in questo punto la sua parola.

Piuttosto conferma l'asserto della Com.^{ne} là dove dichiara che a Venezia si troverebbe più d'un artista capace di eseguire con tutta la precisione possibile la copia desiderata, senza sobbarcarsi alla gravissima responsabilità di rimuovere gli specchi, e potrebbe anche nominare alcuno, se non credesse di fare un torto, proponendolo, alla nota perizia del sig.^r Cav.^e Camesina. Essa vive in cambio sicura che un così distinto artista, viste le difficoltà che farebbe sorgere la sua prima idea, si adatterà ben volentieri a modificarla, e mostrerà col fatto egli stesso quanto la perizia in un'arte valga a surrogare perfettamente l'opera del meccanismo e della manualità.

Per la Presidenza

Trevisini

Ferrari

Doc. A.13

Mittente: I.R. Ministero del Culto e della Pubblica Istruzione Prot. n. 15321/152 Data: 01.03.1860
 Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Appoggia la richiesta del Camesina per poter realizzare un lucido della pala d'oro]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. "Fac-simile della pala d'Oro della Basilica di S. Marco 1859-1961".

N:° 15321/152

L'I.R. Ministero del Culto e Pubbl.^a Istruzione

All'I.R. Luogotenenza delle Province Venete

In seguito al rapporto 29 settembre 1859 N. 30651 con cui venne riferito, che relativamente alla rilevazione divisata dal Conservatore signor Camesina della Pala d'oro in Venezia fu chiamata a dar parere un'apposita Commissione, e che questa ha dichiarata ammissibile soltanto l'esecuzione di un disegno a mano libera per non pregiudicare la superficie a smalto, ma non ha convenuto nel progetto del medesimo di trarre sul lucido l'impressione delle figure e fregi di questa Pala, fu sentito l'autorevole parere della Commissione Centrale per la ricerca e conservazione dei monumenti d'antichità.

Secondo questo parere l'esecuzione di un disegno a mano libera non corrisponderebbe se non in modo affatto secondario allo scopo, che deve aver una copia fedele di questo prezioso monumento artistico, mentre in ciò trattasi non solo di una caratteristica mediante l'artista dell'impressione totale, ma di delineare esattamente i tratti più sottili dell'originale onde poter porre sotto gli occhi del conoscitore le singolarità su cui si basa il fine delle singole tavole [Tafeln]^(*).

Ciò per altro può ottenersi soltanto colla composizione di Pause [Pausen]^(*).

I pericoli che si teme possano da ciò derivare per l'originale, sono, secondo l'opinione della Commissione Centrale, quando in ciò si adoperi l'esperta mano di un artista, affatto illusorj.

In prova di ciò osserva essa, che da tutte le pubbliche biblioteche viene senza difficoltà permesso di formare la Pause [Pausen]^(*) delle miniature nelle quali l'unione delle tinte col fondo è molto meno assodata, perciò anche il pericolo di un danneggiamento è molto maggiore, qualora il copista rispettivo possiede l'esperienza a ciò necessaria.

Un pregiudizio nei smalti per i quali il colore non solo viene dato meccanicamente sul fondo, ma viene fuso con un processo chimico, non può colle sole Pause mai essere prodotto, quando ciò non si facesse a bella posta.

Oltre di ciò vi è anche la circostanza, che la formazione di Pause dietro la Pala d'oro deve essere eseguita dal sig.^r Carnesina, artista, il quale ha in egual modo copiato li non meno preziosi e grandi dipinti a smalto dell'altare di Werdun in Klosterneuburg, e ciò senza il minimo pregiudizio dei medesimi, ed al quale allorchè trovavasi in Venezia venne dal Bibliotecario Valentinelli dato senza alcuna difficoltà il permesso per la formazione di Pause dietro i smalti molto interessanti che esistono nella Biblioteca, come ciò avviene senza ostacolo in tutte le Biblioteche.

Siccome il parere della Commissione Centrale è giustissimo, e dispiacerebbe sommamente, che per un timore del tutto infondato non sortisse il suo effetto il lodevole sistema del sig.^r Carnesina ch'è principalmente destinato per uso delle pubblicazioni della Commissione Centrale stessa, codesta Luogotenenza viene incaricata di influire con zelo ed energia affinchè, qualora il medesimo ripettesse la domanda di poter copiare la Pala d'oro non gli sia fatta più alcuna difficoltà, e da lui non si pretenda che il pagamento delle spese occorse per mettervi una guardia, essendosi esso già dichiarato disposto di sostenerle, coi proprj mezzi.

Si rendono gli allegati del rapporto succitato.

Vienna 1° Marzo 1860

Thun

per copia conforme di traduzione ad uso d'ufficio

Venezia 20. Maggio 1860

L'I.R. Direttore degli Ufficj d'Ordine

A. Civrani

NOTE: - ^(*) tra parentesi quadra nell'originale;

- trascritta dalla traduzione ad uso d'ufficio;

- nel contesto della lettera, il termine "Pause" (non tradotto, ma lasciato in lingua tedesca) ha il valore di "lucido" o "calco";

- copia della lettera venne inviata all'Accademia di Belle Arti in data 14.5.1860 (prot. n. 14590), perché esprimesse un proprio parere al riguardo.

Doc. A.14

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti - Commissione Prot. n. 314 Data: 20.06.1860
mista [per l'esame della richiesta di Albert Camesina]

Destinatario: -- Prot. n. -- Data: --

Oggetto: Processo Verbale della Seduta tenutasi nel giorno stesso da una Commissione mista, incaricata di pronunciare parere sul modo proposto dal Cav.^o Carnesina onde trarre copia in disegno della Pala d'Oro di questa Patriarcale Basilica, e che la Fabbriceria della Basilica stessa trova inopportuno. Ciò in obbedienza dell'osseq.^{to} Dispaccio Luogot.^{le} 14. Maggio pass.^o N.^o 14590.

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5.

N.^o 314.

unito al N.^o 469. A.

I.R. Accademia delle Belle Arti

Venezia 20. Giugno 1860

Raccoltisi i sottoscritti nelle stanze presidenziali in seguito ad ordinanza 18 corr.^{te} Giugno N.^o 266, presero n diligente esame tutti gli anteatti, e visitata la Pala da quelli tra i componenti la Commissione che non ne avevano un'idea precisa divennero tutti d'accordo al seguente

Voto

Trova la Commiss.^o giustamente accennato dall'Ing.^{re} in Capo Sig.^r Tommaso Meduna esistere un differente grado di pericolo, tra il cavare lucidi da miniature eseguite sulla carta o sulla pergamena, e cavarli da pitture a smalto eseguite su lamina di metallo.

Sebbene quest'ultimo non sia (come osserva eruditamente l'Ecc.^{so} Ministero nel suo venerato Dispaccio 1.^o Marzo N.^o 15321./152.) applicato meccanicamente sul fondo, ma fuso con esso mediante processo chimico, egli è indubitato non poter il colore, neppure colla fusione usata in simili circostanze, compenetrarsi col metallo così da formare con esso un tutto compatto e da rendere impossibile lo scrostamento. Le lamine di metallo per quanto sottili si vogliono immaginare non hanno sicuramente nè la duttilità nè l'elasticità della carta e della pergamena, di conseguenza offerendo una resistenza maggiore alla pressione del calco e della matita adoperata, costringono lo smalto tra due resistenze di eguale rigidità, e rendono più probabile il pericolo di un frangimento.

Detto tuttocì a risposta della interpellanza Luogotenenziale ed a dilucidazione dell'opinione esposta dall'Ingeg.^{re} in capo Sig.^r Meduna, se il Cav.^o Carnesina usasse di una matita assai tenera, e meglio ancora di un pennello finissimo, e di una estrema diligenza e leggerezza nel segno, si potrebbe assicurare che gli smalti non soffrissero danno da questo lavoro.

Però s'intende sempre che il lucido, come si è detto dalla Commiss.^o Accademica anche nell'antecedente verbale 21. 7bre N. 379, potrebbe essere tratto soltanto dalle figure e da qualche fregio eseguito a bulino ed a smalto, e sopra una superficie piana ed eguale, mentre per alcune figure le cui vesti sono ornate di gemme incastonate nel fondo questa operazione si renderebbe assai difficile, come sarebbe d'altra parte impossibile per tutta la decorazione architettonica e per gran parte di quella ornamentale. Tagliando con diligenza pezzettini di carta o tela da lucidi in misure tali da poter essere applicati nei vani risultanti dal rilievo si otterrà sicuramente una esatta riproduzione di queste porzioni di superficie, ma per tutto il resto sarà sempre necessario servirsi di altri mezzi cavando le misure e riportando poscia a mano libera sulla carta il disegno.

La Commissione non ritorna su queste circostanze già nell'altro verbale accennate perché dubiti un solo momento essere intenzione dell'illustre Cav.^o Carnesina trarre della Pala d'oro un lucido di un sol pezzo ed anche solo generale; questa idea sarebbe così assurda che non potrebbe cadere in mente umana per poco che avesse cognizione del prezioso tesoro, e fosse guidata non già da conoscenze artistiche, ma dal solo, e naturale buon senso. La Commissione le ricorda soltanto per dimostrare che il parziale vantaggio tratto dal Cav.^o Carnesina dal lato dell'esattezza anche se immenso non vale a compensare i pericoli gravi ai quali potrebbe andar soggetto un sì prezioso tesoro, esposto come sarebbe per tempo sì lungo a mille pericolose influenze.

Ed è su questi danni appunto, non già sulla possibilità o meno di eseguire in tutto od in parte il lavoro progettato dal Cav.^o Carnesina o sul pericolo degli smalti che si fonda precipuamente il voto negativo già pronunciato dalla Commiss.^o Accademica e superiormente citato. Lasciando da parte il pericolo degli smalti, che pur potrebbe con suprema diligenza, ed eseguito essendo il lavoro da abilissimo artista, essere

evitato, sorge inevitabilissimo, e necessario anzi, l'altro danno dell'ossidamento della superficie. Rimanendo per tanti mesi di seguito esposta la Pala all'azione dell'atmosfera, e di una atmosfera così piena di iodio e di cloro come è quella delle lagune, coll'acqua marina a due o tre metri al più di distanza, non passerebbero due mesi che le lamine metalliche sottilissime delle quali la Pala si compone, si vedrebbero sconciamente annerite. Allora si renderebbe necessaria la faticosa e dispendiosissima operazione della pulitura, che eseguita e compiuta pochi anni sono ebbe a costare anni di fatiche e spese ingenti, essendo necessario per questa operazione scomporre ogni volta la Pala pezzo per pezzo, scassonare tutte le gemme ridurla insomma nella miriade di frazioni di cui è composta.

Accanto a questo sorgerebbe gravissimo l'altro pericolo quello di rubamenti che anche col mantenimento d'una guardia sarebbe assai difficile l'evitare; primo perché la preziosità del tesoro sarebbe solletico troppo forte alla cupidigia ed alle mille astuzie dei ladri, perché una sola guardia potesse bastare a salvarla, poscia perché la guardia non il solo giorno ma anche tutta la notte dovrebbe rimanere alla custodia della Pala e sarebbe necessario quindi costituire un appostamento entro la chiesa e ronde, e mille altri imbarazzi più difficili a sciogliere in pratica di quello che a prima giunta potrebbe essere pensato. Che se si pensasse allora e per queste, e per altre possibili difficoltà (come sarebbe la scarsità di luce e le uffizature della chiesa) di trasportare in altro sito la Pala, chi non vedrebbe le spese ingenti che sarebbero necessarie per questa operazione, ed il danno pur grande che potrebbe derivarle da questo trasporto ?

Ecco le ragioni per le quali l'antecedente Commiss.^o si dichiarò opponente al progetto di disegno proposto dal Cav.^o Carnesina per trar il fac-simile della Pala d'oro tante volte citata, ed accordò la preferenza ad un disegno eseguito a mano libera disegno già in parte reso inevitabile dalle condizioni della Pala, ed ecco perché anche la Commiss.^o attuale dichiara pericoloso il lucido ed opina che il vantaggio tratto dalla esattezza di un lucido non giunga a compensare i danni gravissimi che sarebbero per derivare alla Pala per questo metodo di riproduzione.

La Commissione però volendo per quanto stà in essa favorire i desiderii del Sig.^r Cav.^o Carnesina quando ciò possa farsi senza pregiudizio del prezioso monumento, anche perché sarebbe suo desiderio l'aver una riproduzione della Pala riproduz.^o finora mancante, chiude coll'accennare che si potrebbe ricorrere in luogo del disegno a mano libera ad una o più fotografie della Pala qualora sempre queste produzioni potessero essere eseguite sul sito, e senza toccarla menomamente.

La Commissione

firmati

C Blaas

M. Grigoletti

A.A. Tagliapietra

Paolo Fabris

Lod.^{co} Cadorin

Per la Presidenza

firmato = Ferrari

Per copia conforme all'Originale che si conserva agli Atti dell'I.R. Accademia

Dall'Ufficio di Cancelleria dell'I.R. Accademia di B.^{le} Arti

Venezia 18. Settembre 860.

V. Zenoni

NOTA: il verbale costituisce l'allegato A del documento A.18.

Doc. A.15

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti - Commissione Prot. n. 469 Data: 01.07.1860
 permanente di pittura

Destinatario: -- Prot. n. -- Data: --

Oggetto: Processo verbale della visita fatta nel giorno stesso dalla Commiss.^c permanente di pittura, insieme ai due artisti fotografi Antonio Perini ed Ant.^o Sorgato alla Pala d'Oro di questa Patriarcale Basilica affine di rilevare quale fosse il metodo migliore per ottenere il fac-simile coi mezzi fotografici; ciò in base alle dichiarazioni fatte dalla Commiss.^{ne} stessa nel suo verbale del 20. Giugno pass.^o N.^o 314.

Rif. archiv.: AABAVE, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. "fac-simile della Pala d'oro della Basilica di S. Marco 1859-1861.

Unito al N. 469

Imp. r. Accademia di Belle Arti

Venezia 1° Luglio 1860

Raccoltisi i sottoscritti nelle stanze presidenziali in seguito ad invito verbale si recarono nella Marciana Basilica di qui in compagnia della Com.^{ne} perman.^{te} di pittura chiamata appositamente onde fornir loro quei lumi che fossero necessari all'argom.^{to}.

Esaminata quindi attentamente la Pala e fatti i più maturi studii in proposito divennero d'accordo in via di conclusione al seguente

Voto

E' un fatto che per riprodurre fedelmente in qualsiasi posiz.^{ne} un oggetto qualunque il mezzo preferibile ad ogni altro è la fotografia.

Nel caso concreto però della riproduzione della Pala d'Oro si opporrebbero ad ottenerla in grado soddisfacente, oltre alla situazione in cui è collocata, alla tinta dei dipinti e delle pietre preziose che l'adornano, soprattutto i riflessi degli specchi da cui è protetta.

Ma a questo inconveniente potrebbe essere ovviato levando gli specchi stessi, ed in qualunque caso ci sarebbe assai minor male del levarli per eseguire un lucido, essendochè il tempo impiegato anche per ottenere molte tavole fotografiche sarebbe sempre sensibilmente minore di quello impiegato per seguire l'altro sistema.

Adoperando il Colodion secco in luogo dei colodi ordinarii si potrebbe operare un risultato che soddisfacesse pienamente i desiderii della Superiorità.

Peraltro i sottoscritti concordemente convengono, nell'opinione che per ottenere una copia la più vicina possibile all'originale e superiore anche a quella ottenibile mediante lucido, disegno, ecc. (date le difficoltà inevitabili e locali di sinuosità e di rilievi che intersecano e rompono la Pala in ogni senso) il mezzo preferibile sia quello dell'uso della Camera oscura. L'immagine in questo caso proiettata dall'oggetto sul vetro spolito della macchina, anziché imprimersi da se sola, come per le ordinarie prove fotografiche, in una superficie chimicamente preparata, verrebbe disegnata invece sul vetro stesso (o sopra carta) da qualunque artista capace ed abituato a simil genere di lavori. Questo metodo non renderebbe minimamente necessario levare gli specchi che presidiano la Pala e molto meno poi rimuovere quel prezioso tesoro dal sito ove attualmente si trova.

Antonio Perini

Ant. Sorgato

NOTA: La lettera costituisce l'allegato B del documento A.18.

Doc. A.16

Mittente: Giovanni Battista Meduna Prot. n. 118 Data: 29.08.1860

Destinatario: Fabbriceria della Basilica di San Maro Prot. n. 415 Data: 30.08.1860

Oggetto: [Si oppone alla richiesta del Camesina per poter realizzare un lucido della pala d'oro]

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5.

N. 118 C.

Alla Spettabile Fabbriceria della Metropolitana Basilica

La Palla d'oro di questa nostra Basilica può copiarsi esattamente con disegno a mano libera senza levare gli specchi che la garantiscono!

Ciò io annunciava nel mio rapporto N.° 91 1° Settembre 1859 per evitare gli inevitabili pericoli di danno che deriverebbero se per alcun tempo le si togliesse quella difesa, allo scopo di trarne la grafica delineazione colla materiale lucidatura. Ora poi sono in grado di asserire con incontendibile prova che la copia della detta Palla può eseguirsi con perfettissima imitazione ugualmente colla esistenza degli specchi traendone i contorni sopra quelli. Il saggio che mi pregio accompagnare a cotesta Spettabile Fabbriceria eseguito dal distintissimo Sig. Prosdocimi condotto con rara maestria, con esattezza la più scrupolosa ed artisticamente sentita, serve indubbiamente a provocare la possibilità di raggiungere il desiderato scopo, purchè chi si presta sia bile disegnatore. Questo saggio di uno dei riparti comprende due modi diversi. Il disegno della sola figura a contorni semplici, e quello di uno de' riparti, a coloritura ed oro in parte, ed in parte col tracciato dei principali andamenti. In detti saggi non una linea benchè secondaria diversifica dall'originale; in nessuna parte vi è dissimiglianza dall'originale nè nell'insieme nè nei dettagli, sicchè rappresentano in modo così preciso l'originale che posti a confronto quelli con questo si trova tale uguaglianza da poterle ritenere opere di una stessa mano. Non altrimenti sarebbero riusciti questi disegni senza l'osservata precisione poichè i tanto variati dettagli che comprendonsi nella figura e nelle parti accessorie non corrisponderebbero colle giuste gradazioni se il contorno principale ed i secondarii non fossero così precisi come sono. Ciò posto è provato che la copia fedele la più scrupolosa può eseguirsi senza togliere gli specchii di custodia laonde con così manifesta possibilità sarebbe strano e sconsigliato il levarli per adottare nella copia un mezzo di puerile meccanismo il quale esporebbe la preziosa Palla ai danni inevitabili, la cui responsabilità col permetterli essendo di cotesta Fabbriceria deve costringerla ad opporsi efficacemente.

Nè dicasi, come era ritenuto che col levare uno ad uno gli specchi che la guarentiscono di volta in volta, che al disegnatore abbisogna in una parte per la materiale lucidatura sopra le lamine, e sopra i fragilissimi e sottilissimi smalti, il danno non possa esservi o lo sia minore che ciò è falso! Il danno sarebbe ugualmente inevitabile!

Prescindendo dagli urti nelle parati prominenti derivanti dal tener forma o per fermare la carta trasparente, e dal passarvi sopra per lunga pezza nei contorni delle figure e nei svariati dettagli.

Astrazion fatta dal pericolo di sconnettere gli smalti leggeri e fragili incassati nei minutissimi cavi in lamine sottili e tratti da orletti ancor più sottili sì, che col passarvi sopra la carta colla matita potrebbero staccarsi.

E non contando i molti altri pericoli di guasto de' quali ho già fatto cenno altre volte; prescindendo da tutto ciò diceva il danno certo [inevitabilità ?] della Palla senza la garanzia degli specchi sarebbe quello derivante dall'azione dell'atmosfera, qui prevalente, umida e pregna di sostanze ed agenti corrosivi da farne in breve perdere la lucentezza e da obbligare ancora a quella pulitura che cotesta lodata Fabbriceria ricorda quanto costosa [riesca] ed a quali conseguenze condusse.

Esposta la Palla d'Oro, come volevasi colla falsa presunzione di non potersi fare altrimenti, sarebbero indubbiamente conseguenti i danni suesposti non solo ma quelli ancora imprevedibili: la cui entità potrebbe essere rilevante.

Dimostrato essendo adunque con prova incontendibile che vi è modo di trar copia esattissima della Palla d'oro senza togliere gli specchii, cotesta lodata Fabbriceria, che è responsabile della conservazione, deve opporsi assolutamente in precedenza per ogni contraria disposizione, che se è supponibile non non [sic] avvenga l'insistente ricerca lascia temerla.

Appoggiata adunque cotesta Spettabile Fabbriceria al saggio eseguito dal Sig.^r Prosdocimi dovrà insistere perché in via assoluta venga deciso di non levare gli specchii, al quale effetto col rimettere i saggi stessi alla I.R. Accademia delle Belle Arti che deve pronunziare il suo voto riputatissimo potrà lusingarsi di avere appoggio nella fondata ragionevole opposizione.

Deciso che venga in senso favorevole, come non è a dubitarsi, perché illogico sarebbe il temere al contrario, chiederà pure che Le siano restituiti i due disegni pei quali ebbe già a sostenere la spesa al solo scopo di provare l'inutilità assoluta di levare i ripetuti specchii e la possibilità di effettuare la copia fedele esattissima coll'esistenza di essi.

Venezia 29 Agosto 1860

Gio. Batta Meduna

NOTA: la lettera costituisce l'allegato C del documento A.18.

Doc. A.17

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti - Commissione Prot. n. 469 Data: 12.09.1860
 mista [per l'esame dei disegni eseguiti da Germano Prosdocimi]

Destinatario: -- Prot. n. -- Data: --

Oggetto: Processo verbale della seduta tenuta dalla Com.^{ne} accad.^a incaricata dalla Presidenza dell'esame e giudizio di un fac-simile a disegno e a colori di un comparto della pala d'oro della Basilica di S. Marco, fac-simile eseguito dal sig.^r Germano Prosdocimi per incarico della Fabbriceria di quella chiesa ed accompagnato alla Presidenza colla Nota 31 agosto pas.¹⁰ N° 415

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. "Fac-simile della pala d'Oro della Basilica di S. Marco 1859-1961".

Unito al N. 469 D.

Imp. r. Accademia di Belle Arti
 Venezia 12 Sett.^e 1860

Raccoltisi i sottoscritti nelle stanze presidenziali in seguito ad invito cor. Sett.^e N. 445 esaminarono diligentemente ed attentamente i due fac-simile della Pala d'oro, uno a contorni, l'altro a colori, eseguiti dal sig. r. Germano Prosdocimi, senza rimuovere la Pala stessa dal sito, ed anzi senza levare neppure gli specchi, che la guarentiscono.

Quindi portatisi nella Basilica stessa li confrontarono con quel comparto di cui sono la riproduzione e da questo confronto ricavarono la certezza che la più scrupolosa fedeltà, specialmente in quello a contorni, sussiste tra la copia e l'originale, fedeltà che essi attestano sulla loro parola.

I contorni sono eseguiti in questo disegno con una precisione ammirabile, il carattere dell'originale è reso con tutta la verità desiderata, e per soprappiù il sig.^r Prosdocimi ha aggiunto una seconda prova a colori nella quale volle dare un saggio di quanto si potrebbe ottenere, senza rimuover la pala dal suo sito e senza alterare lo stato suo attuale, anche con questo sistema.

In conseguenza di ciò si confermarono sempre più inconcussamente nell'idea che un ottimo fac-simile della intiera Pala si possa ottenere anche eseguendo come su questo saggio il lucido sopra gli specchi, e senza quindi sguarnire quel prezioso capo d'arte delle custodie che sono al medesimo a un tempo riparo e difesa.

E' ben vero che un eguale risultato non si potrebbe ottenere da alcun altro artista, ma poiché abbiamo la fortuna che questo distinto artista esiste, ed esiste qui fra noi, abilissimo in modo superiore a qualunque altro nell'eseguire con verità, carattere e precisione sifatto genere di lavori d'imitazione, ne verrà almeno necessaria la conseguenza che sarebbe ben un voler affatto gratuitamente compromettere lo stato e la sicurezza della Pala, se il sig.^r Cav.^{te} Camesina persistesse nel suo proposito di averne il fac-simile coi metodi ordinari d'un lucido, in parte già dimostrato impossibile. I sottoscritti raccomandano quindi i disegni del sig.^r Prosdocimi e questo loro voto (che può servire di conclusionale a tutti gli altri finora emessi in proposito da autorità rispettabili e competenti in materia) affinché la Presidenza si compiaccia innalzarlo alla Superiorità corredato da tutto quell'appoggio e da quei validi sussidii che l'importanza dell'argomento, e l'amore sempre da essa dimostrato alle arti nostre non possono a meno di guarentire

La Commissione

C. Blaas

A.A. Tagliapietra

M. Grigoletti

Lod. Cadorin

Paolo Fabris

NOTE: - la lettera costituisce l'allegato D del documento A.18;

- la copia del documento presente all'Archivio di Stato (b. 1195) è firmata anche da Luigi Ferrari.

Doc. A.18

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 469 Data: 18.09.1860
 Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. 28608/ 3684 Data: 04.10.1860

Oggetto: Si riscontra l'osseq.^{to} Dispaccio Luogot.^{le} 14. pass.^o Mag. N.^o 14590. vertente sulla copia della Pala d'oro che dovrebbe esser fatta dal sig.^r Cav.^r Carnesina, e si innalzano due voti emanati in proposito da una Commiss.^{ne} Accademica ed alcuni saggi di fac-simile delle Pala stessa eseguiti dal sig.^r Germano Prosdocimi senza levar gli specchi che la presidiano.

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle Provincie Venete, serie Atti, b. 1195, fasc. LXXVII. 12/5.

Venezia 18. Settembre 1860.

N. 469

Eccelsa I.R. Luogotenenza

Affine di evadere l'osseq.^{to} Luogot.^{le} Dispaccio 14. Mag. pass.^o N.^o 14590. vertente sul modo di trar copia della Pala d'oro di questa Patriarcale Basilica, la scrivente Presidenza ha creduto conveniente convocare una seconda volta la Commissione permanente di pittura e di chiamare a far parte di essa anche il distinto artista Prof.^r Carlo Blaas, il quale, assente da Venezia col permesso di più mesi, non avea potuto aggiungere il peso de' suoi lumi artistici a quella prima tornata.

La Commis.^{ne} si radunò il g[ior]no 20. Giugno e la discussione, che, restando ligia al quesito Luogotenenziale, avrebbe dovuto aggirarsi soltanto sul punto della differenza esistente fra i lucidi tratti da miniatura e quelli che possono essere cavati da lamine d'oro a smalto colorato, non poté a meno di portarsi anche sul campo principale. La persona nuovamente chiamata a far parte della Commissione, lo stretto legame che unisce la questione secondaria ora proposta con quella più vitale di potere o no cavare un lucido dalla Pala d'oro, più ancora l'interesse che l'onorevole Corpo Accademico e l'intera città ha sempre creduto di dover prendere in ciò che riguarda un sì prezioso tesoro; tutto dovea consigliare la Presidenza a lasciar libero il campo alle discussioni. La scrivente crede quindi aver compiuto un suo dovere agendo in tal modo ed offrendo a codesta Eccelsa Carica nel verbale, che allega in A, non solo la risposta al quesito Luogotenenziale; ma un secondo voto sulla questione principale, voto, il quale riassume anche l'opinione del prof. Carlo Blaas così giustamente dalla Superiorità stimata ed in tanti incontri a buon diritto desiderata ed entra quindi su una nuova fase, per gravità ed importanza maggiore. Essa è però tanto più lieta nel presentarlo in quantochè la voce del sullodato professore venne a confermare quanto era stato prima dagli altri membri giudicato, essere, cioè, estremamente pericoloso ed inconsulto il persistere nell'idea di levare gli specchi che presidiano la Pala d'oro allo scopo di cavarne un lucido, visto che i molti inconvenienti i quali accompagnerebbero una tale impresa, non sarebbero convenientemente bilanciati dal vantaggio che se ne trarrebbe a beneficio dell'arte. E più ancora poiché un tal voto viene in qualche modo a spiegare l'altro antecedentemente innalzato, ed a dimostrare riverentemente all'Eccelso Ministero non aver da questo affare la Commissione mai creata una questione di puntiglio, nè essersi mai essa opposta alla massima di trar lucidi parziali della Pala d'oro, sotto il riflesso che questi sieno di impossibile esecuzione, ma soltanto in vista dei pericoli varii ai quali, se si levassero gli specchi andrebbe incontro inevitabilmente il prezioso Icone durante questo lungo e penosissimo lavoro.

Che sia impossibile trarre un lucido totale co' metodi soliti (lucido che pure sembrava richiesto dapprima) è bastevolmente dimostrata dalle condizioni della Pala, e pur poco che le medesime sieno conosciute, ad ogni profano torna facile il giudicarlo. Che si possano trar lucidi di alcune parti nessuno lo nega, ma vi si oppongono i pericoli gravi tante volte citati. Ecco perché si era detto nel primo voto della Commis.^e che meglio sarebbe riescito un disegno a mano libera quando eseguito da abile artista, e di questi artisti la Commissione si era impegnata di indicarne più d'uno alla Superiorità, impegno che ora tiene, come il vedrà dal processo di questo Rapporto.

Presa la Commissione tra la responsabilità da un lato non piccola che la gravava trattandosi d'un argomento così delicato, e che avea già richiamato l'attenzione di tutto il paese, e il desiderio dall'altro di obbedire ai voti dell'Eccelso Ministero e di assecondare possibilmente una impresa che pur dovea recare non piccolo vantaggio all'arte, avea chiuso il suo voto col far vedere che qualcosa, senza levare gli specchi, si potesse ottenere una o più fotografie della Pala, questo sarebbe il metodo più sicuro per raggiungere lo scopo vagheggiato dal Cav.^e Carnesina, senza che la Pala stessa potesse temere il più piccolo detrimento. La Presidenza credette di cogliere questa idea della Commissione ed incarnarla. Chiamati quindi i due più distinti fotografi della città, i sig.ⁿⁱ Ant.^o Sorgato ed Antonio Perini li invitò a

recarsi sul sito in compagnia della Commiss.^o di pittura, ed esaminata la Pala e le condizioni sue topografiche ed artistiche a dichiarare in un voto ragionato e sottoscritto le loro opinioni in questa proposta.

Risultato fu il parere che si allega in B nel quale i due provetti artisti dichiarano concordemente l'impossibilità di ottenere buone fotografie dalla Pala d'oro senza rimuoverla dal sito e più ancora senza levare gli specchi perché questi riflettendo la luce e le figure geometriche dell'opposto finestrone, impediscono quasi affatto la fedele proiezione dell'immagine sull'apparecchio fotografico. Essi consigliavano in tal caso, o di levare gli specchi per cavare le fotografie della Pala coi metodi ordinari, locchè avrebbe sempre lasciata esposta la Pala per un periodo ben minore che per la esecuzione dei lucidi, o meglio servirsi soltanto della camera oscura riverberando l'immagine sul vetro spolito della macchina e disegnando quindi sul vetro stesso.

Sebbene quest'ultimo mezzo sembrasse alla Presidenza assai preferibile all'altro, non era però quello che la potesse persuadere completamente, le sorse quindi in mente la idea di chiedere su questo proposito l'opinione anche del distinto artista Germano Prosdocimi il quale abilissimo nell'eseguire fac-simili di miniature e d'altre opere antiche, s'è acquistato in questo ramo d'arte tale una fama in paese da far sì che il suo voto sull'argomento possa essere rispettato e richiesto. Il Sig.^r Prosdocimi, chiamato a pronunciarsi, dichiarò che non solo un lucido generale della Pala era possibile senza levare gli specchi, ma che anzi egli s'impegnava con un proprio sistema di eseguirlo in tal modo meglio che qualunque altro artista l'avrebbe fatto coi metodi soliti. Ciò non solo egli asseriva (che si avrebbe potuto crederla vana milaneria) ma s'impegnava di dare un saggio dell'opera sua e questo saggio la Fabbriceria della Marciana Basilica interpellata in proposito dal Prosdocimi, si obbligava di altra parte di compensare coi propri fondi. Messa a questo punto la Presidenza avrebbe creduto di mancare al proprio dovere e di non servire convenientemente gl'interessi della Superiorità e neppure a quelli dell'arte se non avesse accettata la prova. Acconsentì quindi di attendere questo saggio prima di ritornare la abbassata posizione, sicura che tanto codesta Eccelsa Carica, come l'Eccelso Ministero le avrebbero ben volentieri perdonato l'involontario ritardo, qualora il medesimo avesse fornito i mezzi di sciogliere felicemente una sì delicata vertenza.

I risultati per buona sorte coronarono i suoi voti. La Spettabile Fabbriceria della Marciana, con sua Nota 31. Agosto pass.^o N.° 415, accompagnò alla Presidenza gli enunciati saggi, corredati da un voto dell'Ingeg.^{te} Meduna, e questi saggi (che si allegano in C, in unione al voto stesso) sono riesciti di tale perfezione che meglio sicuramente nessun altro artista avrebbe potuto fare anche eseguendo i lucidi col metodo di cui voleva servirsi il Cav.^o Carnesina. Il giudizio pronunciato su di essi dalla Com.^e perm.^{te} di pittura, giudizio che si aggiunge in D, varrà meglio di qualunque parola che potesse avanzare in proposito la scrivente, a farne valere l'eccellenza, e tanto codesta Carica quanto l'Eccelso Ministero dopo averli ispezionati non potranno sicuramente non confortare della propria convalidazione il voto accademico conclusionale; essere cioè inconsulto e pericoloso il persistere nel voler trar lucidi dalla Pala d'oro levando gli specchi che la presidiano qualora così felici risultati si possono ottenere anche senza mettere a gravi repentagli un così prezioso tesoro.

I saggi sono cavati da uno dei tanti scompartimenti in cui è divisa la Pala d'oro e sono uno a contorni e l'altro a colori, quest'ultimo pel caso che il Sig.^r Cav.^r Carnesina volesse stampare le tavole della sua opera colla cromolitografia. Della loro fedeltà all'originale fa piena fede il voto della Commiss.^o permanente di pittura; della loro perfezione qualunque potrà convincersi qualora voglia farne confronto colle migliori opere di questo genere pubblicate così in Francia, come in Germania.

Dopo la produzione di questi saggi altro non resta alla Presidenza che attendere sommessamente quelle decisioni che all'Eccelso Ministero piacerà in proposito emanare, non senza pregare codesta Ecc.^{sa} Carica a volersi interessare perché i saggi sieno a suo tempo restituiti alla Fabbriceria, essendo essi proprietà della medesima.

Si ritornano i comunicati

Per la Presidenza

B. D. Trevisini

L. Ferrari

A.A. Tagliapietra

Doc. A.19

Mittente: I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. 1131 Data: 16.01.1861
 Destinatario: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 21 Data: 24.01.1861
 Oggetto: [La Commissione centrale per la scoperta e la conservazione dei monumenti aderisce alle conclusioni avanzate dall'Accademia di Belle Arti]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, IX. Oggetti d'arte 1839-1875, b. 96, fasc. "Fac-simile della pala d'Oro della Basilica di S. Marco 1859-1961".

N. 1131

Alla Presidenza della I.R. Accademia di Belle Arti

Venezia

L'Eccelso I.R. Ministero pel Culto e Pubblica Istruzione mediante dispaccio 5. gennajo 1861 N 18694 partecipò che l'I.R. Commissione Centrale pella conservazione dei monumenti trovò di desistere dal progetto di far copiare la Pala d'Oro nella Chiesa di S. Marco, ritenendo contemporaneamente a notizia l'ultimo voto offerto dalla Commissione Accademica sui saggi di copia esibiti dal Sig.^r Germano Prosdocimi, i quali vengono retrocessi a codesta Presidenza pell'ulteriore restituzione degli stessi alla Fabbriceria di S. Marco che risulterebbe averne assunto la spesa.

Tanto in esito al rapporto 18. 7bre 1860 N 28608.

Venezia 16. Gennajo 1861.

[firma illeggibile]

Doc. A.20

Mittente: R. Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 3218 Data: 02.04.1879
 Divisione I^a
 Destinatario: Regio Istituto di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 217 Data: 05.04.1879
 Oggetto: Copia della Pala d'oro nella Basilica di S. Marco
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. 1/5, Oggetti diversi 1879-1883, b. s.n.

L'onorevole Fabbriceria di S. Marco. mi fa sconoscere che le quante volte il Signor Pittore Francesco Zanin sia disposto a sottostare alla spesa di L. 6,- ch'è indispensabile ogni qualvolta si apre la Pala d'oro, e si accontenti che questa apertura succeda nei momenti, e nei giorni che ciò possa effettuarsi senza portare ostacolo all'esercizio dei divini Ufficj, essa non ha difficoltà alcuna contro il permesso da Lui chiesto di copiare la Pala d'oro.

Aggiunge anche che, per sua parte, è disposta a procurargli tutte quelle facilitazioni che saranno compatibili coll'oggetto.

Ciò mi affretto partecipare alla V.S. Ill.^a in riscontro al pregiato foglio 11. Marzo p.p. e per analoga comunicazione all'interessato.

Il Prefetto

Sormani Moretti

Doc. A.21

Mittente: R. Istituto di Belle Arti Prot. n. 217 Data: 09.04.1879
 Destinatario: Francesco Zanin - Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Copia della Pala d'oro nella Basilica di S. Marco
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. 1/5, Oggetti diversi 1879-1883, b. s.n.

La R. Prefettura con nota 2 aprile corr. N. 3218 mi partecipa che l'onorevole Fabbriceria di S. Marco non ha difficoltà alcuna contro il permesso da Lei chiesto di copiare la Pala d'oro le quante volte Ella sia disposto a sottostare alla spesa di L. 6 ch'è indispensabile ogni qualvolta si apre la Pala d'oro, e si accontenti che questa apertura succeda nei momenti, e nei giorni in cui possa effettuarsi senza portare ostacolo all'esercizio dei divini Uffici.

Aggiunge anzi che, per sua parte, è disposta a procurargli tutte quelle facilitazioni che saranno compatibili coll'oggetto.

Ciò mi affretto parteciparle ad opportuna di Lei norma.

Il Direttore

L. Ferrari

IL FAC-SIMILE DEL BREVIARIO GRIMANI (1861-1862)

Doc. A.22

Speditore:	Antonio Perini	Prot. n. --	Data: 16.11.1861
Destinatario:	I.R. Biblioteca Marciana	Prot. n. 200	Data: 16.11.1861
Oggetto:	[Fac-simile del Breviario Grimani]		
Rif. archiv.:	Biblioteca Nazionale Marciana, Archivi Storici, 1861, n. 200.		

All' i.r. Biblioteca Marciana
Venezia

Compiuta felicemente la riproduzione colla fotografia dei disegni contenuti nel Breviario Grimani, sento il bisogno di manifestare ai Signori Preposti, Coadiutori ed addetti a cod.^a i.r. Biblioteca i sensi della più sentita gratitudine per le cure impiegate affine di facilitarmi l'adempimento dell'ardua e gelosa impresa; dichiarando che quantunque dal canto mio abbia la coscienza di aver corrisposto pienamente alle giuste esigenze e condizioni impostemi dai Signori Preposti a piena garanzia del prezioso documento d'arte, e non abbia mancato di servirmi di congegno apposito ad evitare il contatto delle mani e di adoperare processi chimici pronti onde esporlo il meno possibile alla luce sebbene [sic] dell'ombra, come possono attestare i Signori Impiegati della Biblioteca ch'ebbero missione di sorvegliare il lavoro continuamente; nulla ostante nell'atto di annunciare il termine del mio lavoro imploro da codesta i.r. Direzione che alla presenza mia e degli altri Impiegati che ne presero parte venga praticato un esame scrupoloso di ciascuna carta di esso Breviario a convinzione che nulla ha sofferto né per la brevissima esposizione di circa 10 minuti per pagina, ben inteso all'ombra, né per il contatto o negligenza nell'uso.

Venezia il 16 Novembre 1861

Antonio Perini
fotografo

ANNOTAZIONE in calce: "Esaminato carta per carta l'indicato Breviario Grimani, in questo giorno 16 corrente, il sottoscritto assicura che non fu minimamente danneggiato per l'uso fattone dal fotografo Sig.^r Antonio Perini. Alla verificazione di quest'atto furono pure presenti il Vice bibliotecario Gio. Batt. Prof. Veludo, il Coadiutore Giovanni Lorenzi e il Diurnista Spiridione Stella, sorvegliante al lavoro."

Venezia, 16. Novembre 1861.

Giuseppe Valentinelli, Bibliotecario
Giovanni Veludo Vicebibliot.^o
Giambattista Lorenzi Coadiutore
Spiridione Stella diurnista
sorvegliante al lavoro.

Doc. A.23

Speditore:	Antonio Perini	Prot. n.	Data: 03.12.1861
Destinatario:	I.R. Accademia di Belle Arti	Prot. n. 10	Data: 03.12.1861
Oggetto:	[Richiesta di partecipare all'Esposizione Universale di Londra del 1862]		
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 178, fasc. Esposizioni nazionali ed internazionali 1861-1878.		

All'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia

Incaricato il sottoscritto dall'Eccelso Ministero di formare tutti li Fac-simile de' preziosi documenti tratti dal pubblico archivio e dalla Biblioteca Marciana, onde comprenderli nella grande opera de' Monumenti Germanici che si pubblica a Vienna; e poco poi incaricato del pari di estrarre parecchie tra le miniature comprese nell'insigne Breviario Grimani, conservato nella stessa Biblioteca; otteneva dalla relativa superiorità la permissione di formare un Fac-simile di tutte quelle maravigliose miniature, pubblicandole con illustrazioni storiche ed artistiche dell'egregio Sig.^r Francesco Zanotto.

Prima però di rendere di pubblica ragione questa opera, la prima che verrà data fuori col mezzo della fotografia, fu il sottoscritto eccitato da parecchi alti personaggi, e forestieri, massime inglesi, di produrla [?] alla grande esposizione che va ad effettuarsi in Londra, ne' primi mesi del prossimo venturo anno.

Ed è perciò che si presenta a cotesta I.R. Accademia affinché, dalla speciale Commissione, istituita all'oggetto, nel suo seno, sia prenotata questa sua produzione eminentemente giovevole allo studio dell'arte, alla quale unirebbe altri due volumi, cosicchè consisterebbe il da rimettersi a Londra - 1° Il Fac-simile del Breviario ora detto, legato nel pari Fac-simile delle coperte originali - 2. Il Fac-simile delle insigni pergamene commesse dall'Eccelso Ministero - 3. La riproduzione, in grande scala, delle prospettive e dei dipinti che si ammirano in questa nostra patria.

E poiché la Onorevole Commissione incaricata, abbia più spiccatamente un'idea del come riuscirono le miniature dell'unico più che raro Breviario, a norma eziandio de' manifestati desideri, dal giorno 15 del corrente mese in poi, ad ogni avviso che la prefata Commissione vorrà degnarsi comunicare, indicando giorno ed ora, il Sig. Francesco Zanotto, illustratore dell'opera stessa, presenterà, a nome del sottoscritto, per intanto i primi saggi, e parte de' Fac-simile ridotti a tutta perfezione; riserbandosi poscia di produrre l'intera opera legata colle coperte accennate, a tempo opportuno per lo invio alla esposizione.

Venezia 3. Dicembre 1861.

Antonio Perini

Doc. A.24

Speditore:	Comitato Centrale per l'Esposizione di Londra del 1862 - Vienna	Prot. n.	1611/ L.A.	Data:	17.02.1862
Destinatario:	Camera di Commercio ed Industria della Provincia di Venezia	Prot. n.	1420/ 81 E.L.	Data:	03.03.1862
Oggetto:	Il Comitato Cent. in Vienna p. l'esposiz. di Londra avverte doversi ammettere p. l'invio da qui anche le fotografie di Perini Antonio				
Rif. archiv.:	ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Primo versamento, b. 348 1862, fasc. III/3, sottofasc. Esposizione Londra 1862.				

Il Fotografo Perini Antonio di Venezia ha insinuato entro il termine stabilito una fotografia del Breviario Grimani della Biblioteca Marciana, - e ciò per la Sezione d'arte.

Siccome però le fotografie in genere appartengono alla Sezione d'industria, così non poteva che in questa Sezione esser riservato lo spazio domandato pell'oggetto, di cui sopra.

S'invita codesta onorevole Comitato filiale a partecipare tanto all'esponente sunnominato, ed ad accettare a suo tempo per l'ulteriore spedizione l'oggetto stesso, destinato dal Sig.^{re} Perini all'esposizione di Londra.

Dal Comitato Centrale per l'esposizione di Londra.

Vienna li 27 Febbrajo 1862

[Firma illeggibile e] Odoardo Falb

NOTA: nel manifesto di notifica n. 1781/669 del 17.7.1861 il nome di Falb appare indicato come Eduardo.

Doc. A.25

Mittente:	Comitato Centrale per l'Esposizione di Londra del 1862 - Vienna	Prot. n.	1699/ L.A.	Data:	07.03.1862
Destinatario:	Camera di Commercio ed Industria della Provincia di Venezia	Prot. n.	1597/ 85 E.L.	Data:	11.03.1862
Oggetto:	Il Comitato Centrale in Vienna notifica concessione al fotografo Perini da comunicargli				
Rif. archiv.:	ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Primo versamento, b. 348 1862, fasc. III/3, sottofasc. Esposizione Londra 1862.				

In relazione al foglio dello Scrivente 17 Febbraio p.p. N. 1611 s'interessa codesto onorevole Comitato filiale, di consegnare al Sg.^r Antonio Perini, fotografo a Venezia l'unito riscontro alla di lui lettera 25 Febbraio p:p: col quale viene al medesimo riservato in via definitiva lo spazio assegnatogli all'esposizione di Londra e dichiarargli in pari tempo, che nulla osta alla spedizione a Londra, da esso intenzionata di due album di vedute fotografiche e che i relativi suoi oggetti di esposizione, i quali non fossero pronti sino al termine fissato per la spedizione, possono senz'altro venir mandati, corredati

sempre dei voluti documenti credenziali, col tramite della Posta direttamente all'i.r. Commissione Austriaca a Londra (Onslow Crescent N. 6).

Vorrà pure codesto onorevole Comitato filiale farsi carico di dare i corrispondenti chiarimenti al fotografo sunnominato sulle ulteriori domande da esso avanzate colla lettera sopra citata e precisamente sul modo di spedizione e sulla cura degl'interessi degli esponenti a Londra, avvertendolo espressamente essere incaricata l'i.r. Commissione Austriaca in quella città di prestare la sua opera a tutti quegli esponenti, che non avessero nominato mandatarj speciali.

Dal Comitato Centrale per l'esposizione universale di Londra.

Vienna li 7. Marzo 1862

[Firma illeggibile]

Odoardo Fulb

ANNOTAZIONI sul verso:

- Si rimetta il comunicato in copia al fotografo Antonio Perini che all'effetto della consegna si inviterà personalmente alla Camera, ed a cui sarà pur data conoscenza della Nota presente, e volendolo esso anche copia. Quindi passi agli atti.

Firmato Il Presidente Gio Paulo[vich]

- Consegnato l'accluso al Sig.^r Antonio Perini e rilasciata copia del presente a sua inchiesta 13 marzo 1862.

Doc. A.26

Speditore:	Perini Antonio	Prot. n.	--	Data:	--
Destinatario:	Emmanuele Antonio Cicogna	Prot. n.	--	Data:	22.06.1862
Oggetto:	[Fac-simile del Breviario Grimani]				
Rif. archiv.:	Biblioteca Museo Correr, Fondo Cicogna, fasc. 877, Perini Antonio.				

Onorevole Signor Cavaliere!

Ho compiuto il fac - simile del famoso breviario Grimani, il quale è destinato a figurare alla esposizione di Londra ove lo spedisco domani.

Siccome m'importerebbe moltissimo che fosse veduto anche da un personaggio distintissimo, com'Ella è, e quale cultore delle gentili discipline ed amatore delle cose patrie, così, sebbene non abbia l'onore di conoscerla di persona, mi permetto d'invitarla ad onorare il mio Stabilimento dietro all'Accademia di Belle Arti N. 978: ove oggi mi tratterò espressamente fino alle ore 6. nella speranza di vedermi favorito.

Accolga Sig. Cavaliere, le proteste dell'alta mia considerazione

Umiliss.^o e Devotissimo

Servitore

Antonio Perini

fotografo

NOTE: - la lettera di Perini non è datata. La data di ricezione si ricava da un appunto manoscritto del Cicogna;

- il 2 settembre successivo, Francesco Zanotto inviò a Cicogna il testo da lui predisposto. Cfr. Biblioteca Museo Correr, Fondo Cicogna, fasc. 1286/6 Zanotto Francesco.

Doc. A.27

Speditore: Antonio Perini Prot. n. -- Data: 23.06.1862
 Destinatario: Comitato filiale per l'esposizione di Londra del 1862 - Venezia Prot. n. 4630/113 Data: 23.06.1862
 Oggetto: [Comunica che spedirà i materiali destinati all'Esposizione Universale, direttamente alla Commissione austriaca a Londra]
 Rif. archiv.: ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Primo versamento, b. 335 1861, fasc. III/3, sottofasc. Esposizione Londra 1862.

Spettabile Comitato filiale per l'esposizione di Londra a Venezia
 Compiuto finalmente il mio fac-simile delle miniature contenute nel Breviario Grimani che si conserva in questa Biblioteca Marciana, ho destinato oggi di spedirlo direttamente alla i.r. Commissione Austriaca a Londra, e ciò in base alla concessione ottenuta dall'i.r. Comitato Centrale di Vienna in data 7 Marzo A.C. N. 1699 comunicatami in copia da cod. Spettabile Comitato, e dal quale ora invoco la prescritta credenziale di legittimazione ad uso della Commissione di Londra.
 E pel favore in via d'urgenza anticipo i miei più vivi ringraziamenti.
 Venezia il 23 Giugno 1862
 Antonio Perini
 fotografo

ANNOTAZIONE sul verso della lettera:
 4630/113 E.L. 23/6 862

Visto nulla ostare all'emissione del chiesto documento, in seguito all'ispezione ieri fatta del fac-simile, si munisca il Perini della seg.^{te} dichiaraz.

Comitato Filiale per l'Esposizione di Londra nel 1862

La Camera di Commercio [?] nella sua qualità di Comitato filiale p. l'Esposizione Industriale del corr. anno 1862 in Londra, rilascia al sig. Antonio Perini, distinto fotografo di questa Capitale la presente legittimatoria di scorta al Suo fac-simile del Breviario Grimani il cui originale è custodito in questa Biblioteca Marciana, che in seguito a speciale abilitazione ottenuta dall'I.R. Comitato Centrale della Esposizione sud.^a residente in Vienna esso Sig.^t Perini inoltra a mezzo postale a Londra all'I.R. Commissario per l'Esposizione stessa debitamente corredato; dichiarando essere stato questo ammirabile lavoro compiuto dal Sig. Perini produttore, col solo concorso per la parte tipografica unicamente di questa Tipografia Armena ed essere questo lavoro medesimo dichiarato dal Comitato scrivente degnissimo di figurare fra le più distinte produzioni.

Venezia 23 Giugno 1862

Il Presidente

Doc. A.28

Speditore: Commissione Austriaca dell'Esposizione - Londra Prot. n. 3501 Data: 17.12.1862
 Destinatario: Camera di commercio e industria Prot. n. 11542 Data: 22.12.1862
 Oggetto: [Vendita fotografie del breviario Grimani]
 Rif. archiv.: ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Primo versamento, b. 348 1862, fasc. III/3, sottofasc. Esposizione Londra 1862.

Lodevole Camera di Commercio ed Ind.

Mi onoro di spedire alla lodevole Camera di Commercio ed Ind. qui annessa una cambiale per L. 30 (trenta) sterline sonanti a vista sulla cassa S. H. di Rothschild in Vienna colla preghiera di consegnarli al Sig. Antonio Perini come ricavo del suo facsimile del Breviario Grimani nella Biblioteca di S. Marco stato esposto e di voler spedirmi cortesemente a posta corrente la prova di ricevimento dello stesso effetto.

Nel mentre colgo questa gradita occasione per assicurare la lodevole Camera di Commercio ed Ind. della mia maggiore alta stima mi segno
 dell'onorevole Camera
 Divotissimo H. Schwarz

ANNOTAZIONE sul verso:

Venezia 23/12 62

N. 11542

All'I.R. Commissario Aus.^{ca} per l'esposizione internazionale di Londra

Le si accompagna d'ufficio munita del visto la ricevuta rilasciata da questa Ditta Antonio Perini pella cambiale a vista di L. 30 (trenta) sterline rimessa per la consegna col pregiato foglio 17 corr. N. 3501 quale ricavo del Facsimile del Breviario Grimani stato esposto.

Richiamando l'attenzione della S.V. all'avvertenza espressa nell'ultima parte dell'atto che le si acclude la si prega ad offrire schiarimenti opportuni, mentre il sottoscritto coglie l'incontro per professarle la più profonda stima ed osservanza.

Il Presidente

Gio[vanni] Paulovich

Spedito il 24/12

NOTA: trascritto dalla traduzione dal tedesco predisposta per uso d'ufficio.

Doc. A.29

Speditore:	Giuseppe Valentinelli	Prot. n.	--	Data:	17.12.1862
Destinatario:	Augusto Alber di Glanstätten [?]	Prot. n.	--	Data	--
Oggetto:	[Dono a S.M.I.R.A. della riproduzione fotografica del Breviario Grimani]				
Rif. archiv.:	ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, b. 591 (1862-1866), fasc. 11. 6/4.				

Il Pregiatissimo Consigliere

Venezia, 17 Dicembre, 1862.

Per offerirle un dato approssimativo su quanto ella riceverà, le dirò che di un esemplare simile, il Perini ha domandato a un [Rottschield] venuto da alcuni mesi a Venezia, 50 lire sterline. Del resto gli esemplari hanno differenti prezzi, dietro le gradazioni della carta e della legatura: mi pare che la copia per Sua Maestà sia accompagnata da un fac-simile [a colori] di una miniatura, locché rialza il prezzo.

Colgo la circostanza di [ripetermelo]

Devotis.^{mo} Servitore

Giuseppe Valentinelli

Doc. A.30

Speditore:	I.R. Luogotenenza delle Province Venete	Prot. n.	1388/ 863	Data:	10.03.1863
Destinatario:	Antonio Perini	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Dono a S.M.I.R.A. della riproduzione fotografica del Breviario Grimani]				
Rif. archiv.:	ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, b. 591 (1862-1866), fasc. 11. 6/4.				

Al Sig^f Antonio Perini

Fotografo

Venezia

Calle Larga presso il ponte dell'Angelo

Sua Maestà l'augustissimo nostro Imperatore con sovrana risoluzione 8 Marzo pp. si è graziosamente degnata di permettere l'accettazione delle copie fotografiche, ch'Ella ha eseguito delle miniature del prezioso Breviario Grimani conservato in questa Marciana.

E giusta partecipazione 10 detto mese N° 413 del Signor Gran Ciambellano l'[...] Maestà Sua si è compiaciuta di stabilire per quest'opera l'onorario di fiorini seicento, che qui acchiudo, nel mentre mi viene grato di darle parte di questa Sovrana Determinazione.

Accolga Signore l'assicurazione della mia stima e voglia consegnare alla mia Cancelleria Presidenziale la quietanza per l'importo suddetto munita del bollo regolare ed intestata all' I.R. Ufficio della Casa di Corte.

[non firmato]

NOTA: la lettera fu consegnata a Perini l'11 aprile successivo, assieme ai 600 fiorini donati dall'imperatore.

Doc. A.31

Speditore: I.R. Ministero del Commercio ed Economia Prot. n. 11406/ Data: 03.08.1863
 Pubblica - Vienna 2377
 Destinatario: Camera di Commercio ed Industria in Venezia Prot. n. 6056 Data: 12.08.1863
 Oggetto: [Vendita del *Fac-simile* del Breviario Grimani]
 Rif. archiv.: ASVe, Camera di Commercio Industria Artigianato Agricoltura, Primo versamento, b. 359
 1863, fasc. III/3, sottofasc. Esposizione Londra 1862.

M.M. Handels Ministerium

11406/2377

Onde mettere in evidenza tutte le vendite effettuate in Londra degli oggetti dell'ultima esposizione universale ch'ebbe luogo in quella Capitale, questo i.r. Ministero trova opportuno, di rendere pure consapevole codesta onorevole Camera di quelle vendite, le somme ricavate delle quali vennero dall'i.r. Commissione d'Esposizione spedite direttamente agli espositori di codesto circondario di Camera. A tal uopo Le si trasmettono qui unite le fatture pervenute a questa parte dall'i.r. Consigliere di Sezione, Cav. Schwarz, e riferibili alle somme, di cui sopra.

Vienna li 3 Agosto 1863

Il Ministro

firmato Löwenthal.

ANNOTAZIONI sul verso:

- in data 12.08.1863: "Invitato per ischiarimenti il fotografo A. Perini.
- in data 13.08.1863: "Richiamati gli schiarimenti occorrenti da questo fotografo Antonio Perini passi agli atti riducendosi la comunicazione a semplice formalità di notizia.

**COPISTI, PITTORI E FOTOGRAFI SULLA SCENA DELLA RIPRODUZIONE ARTISTICA.
ALCUNI CASI DI STUDIO.**

CASO 1. SUL DIPINTO DI GIOVANNI BELLINI *MADONNA CON BAMBINO IN TRONO TRA SAN PIETRO, SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA, SANTA LUCIA E SAN GIROLAMO, A S. ZACCARIA*

Doc. A.32

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti - Commissione di pittura Prot. n. -- Data: 04.02.1851
 Destinatario: I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 61 Data: 19.02.1851
 Oggetto: [Sul dipinto di Giovanni Bellini *Madonna con Bambino in trono tra san Pietro, santa Caterina d'Alessandria, santa Lucia e san Girolamo*, a S. Zaccaria, e sulle condizioni di illuminazione della chiesa]
 Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, Serie Atti (1850-1851), b. 58, fasc. X. 2/26.

Inclita Presidenza

Essendosi recata la sottoscritta Commis.^o nella Chiesa di S. Zaccaria onde ammirarvi il famoso dipinto di Giov. Bellini ivi esistente, ebbe lo sconforto di presso che non vedere il prezioso dipinto, per essere la Chiesa indotta affatto oscura, con avere dipinto sul vetro delle finestre segnatamente quelle che davano luce al classico quadro, delle figure a colori col fondo pur colorato dal che ne consegue che fioca è la luce che penetra ed è poi anche totalmente alterata dalle diversità de' colori dalle quali traspare e toglie così intieramente l'effetto di un quadro.

La Commis.^o non dirà se, o no sia conveniente per un Sacro Tempio quella oscurità prodotta da vetri dipinti che anzi opinerebbe opportunissima per il culto divino, producendo un maggior raccoglimento, ma certo quella opaca e falsa luce non è fatta per dei capi d'Arte e di alta bellezza come questo, il quale sarebbe della massima istruzione perche nelle opere più perfette del classico Autore.

Per ciò crede di suo dovere di pregare codesta Inc. Presidenza cui tanto sta a cuore l'utile ed il decoro di tutto ciò che riguarda le arti Belle di fare conoscere alla Superiorità il rappresentato inconveniente, e sommessamente intanto propone di levare immediatamente il prezioso dipinto e collocarlo in via provvisoria nella nostra i.r. Accademia dove potrebbe anche venire riparato con un leggero ristauo, e così intanto essere utilmente studiato dalla Gioventù. Potrebbe poi sentire la Fabbriceria, o chi altro spetta, se preferiscono li vetri colorati al classico dipinto del Bellini, e nel caso affermativo, si crederrebbe sostituirvi una buona copia, il che sarebbe tanto necessario, utile, e decoroso venisse fatto in molte altre Chiese nelle quali così malamente sono tenuti Monumenti, che sono la gloria delle arti nostre.

Tanto la coscienza dei fatti impone alla Commis.^o di dichiarare molto più che à prouva della largizione Sovrana per la conservazione de' nostri insigni Monumenti.

Venezia 4 Febb. 1851

Lod. Lipparini

Michel.^o Grigoletti

Seb. Santi

Giuseppe Lorenzi.

NOTA: in data 19 febbraio 1851, Pietro Selvatico trasmise la relazione della Commissione di pittura alla Luogotenenza delle Provincie Venete, reependone in toto le istanze. A sua volta la Luogotenenza scrisse alla Delegazione Provinciale di Venezia (28 febbraio) chiedendo informazioni sulla situazione del dipinto e quest'ultima alla Delegazione Provinciale la quale contattò la Fabbriceria della chiesa di San Zaccaria, che rispose con la lettera trascritta al successivo documento A.33.

Doc. A.33

Mittente: Fabbriceria della Parrocchia - Chiesa di San Zaccaria e Succursale in San Gio. in Oleo Prot. n. 14 e 16 Data: 29.04.1851

Destinatario: I.R. Delegazione Provinciale Prot. n. 6488/199 Data: 30.04.1851

Oggetto: [Sul dipinto di Giovanni Bellini *Madonna con Bambino in trono tra san Pietro, santa Caterina d'Alessandria, santa Lucia e san Girolamo*, a S. Zaccaria, e sulle condizioni di illuminazione della chiesa]

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, Serie Atti (1850-1851), b. 58, fasc. X. 2/26.

Venezia li 29 Aprile 1851

Per verità ha dovuto la scrivente non poco maravigliarsi, come dopo il lungo periodo di sei anni circa, dacché furono a sua cura dipinte a figure le vetrate della facciata maggiore della Chiesa di S. Zaccaria, insorga ora la Commissione permanente di pittura, e con essa l'Accademia di Belle Arti, a deplorare quel fatto, ravvisandolo siccome offendente i riguardi, che si devono alla gelosa custodia del quadro prezioso di Giovanni Bellino, onde sia mantenuto a portata d'essere ammirato dai visitatori ed istudiato dagli artisti.

Sempre rispettando il parere dei distinti soggetti che hanno reclamato contro quanto da si lungo tempo ha operato la Fabbriceria, egli è però indubitato, per l'unanime opinione così dei distinti forestieri, che hanno visitato la Chiesa di S. Zaccaria, come degli artisti, che pochi certamente non furono all'epoca specialmente del IX° Congresso, essersi pei lavori eseguiti dalla Fabbriceria coll'elargizione dei Parrocchiani a tal fine offerte, ridotta la Chiesa stessa in riguardo alla parte artistica, nella miglior condizione, che si potesse desiderare.

Perocché tolti dall'abbandono in che si trovavano i quadri storici colossali, che vestono le sacre mura, non che tutti gli altri dipinti, che in gran numero si conservano con somma cura e grave spesa, furono fatti ripulire dal sudiciume che li imbrattava, tesi di bel nuovo sui loro tellaj e protetti con vernice, con che in presente sono ridonati ed alla ammirazione dei visitatori, ed allo studio degli artisti, se così loro piacesse. Né per questo la coloritura che fu data alle vetriate della facciata principale ed ai sei mezzi circoli della navata ha in alcuna guisa influito ad impedirne la vista, perchè non è che la luce attraversando quei vetri assuma il colore dei medesimi, ciò solo accadere non potendo che nel dopopranzo avanzato quando il sole si volge al tramonto, e questo perché la forma con che sono le figure dipinte non permette che si verifichi se non in quel caso ed anche in modo inconcludente siffatto fenomeno. Del resto le finestre di mezzogiorno della navata principale furono protette da velabri onde togliere l'accesso ai raggi diretti solari mantenendo una luce omogenea e propria per illuminare la Chiesa come si pratica nelle Accademie. È un fatto poi insopprimibile che la luce che si ha nella Chiesa è più che sufficiente per contemplare nelle singole loro particolarità i dipinti, sempreché altre cause non vi sia oppongano. E questa facilità di visione la si ravvisa per tutti i quadri storici e per le palle degli altari, e se così non accade pel dipinto di Giovanni Bellino non sen deve ripetere la causa che dalla oscurità delle tinte prodotta da quella male augurata vernice con che tutti i quadri, che tornarono da Parigi, ridonati alle loro sedi dalla munificenza di Francesco, I° furono colà, direbbesi quasi spalmati. Codesto fatto è così evidente che sfuggire non può alle osservazioni anche del più profano delle arti belle.

La Fabbriceria pertanto non sa ravvisare motivo sufficiente per alterare il già fatto riguardo alle finestre della facciata principale, dacché nessun essenziale difetto ne consegue dal lato artistico ed è poi commendato in sostanza dalla stessa Accademia, come neppure non troverassi mai disposta ad acconsentire per la cessione della Palla di Giovanni Bellino, sia perché è proprietà della Chiesa, per cui fu dall'illustre artista dipinta, sia perché tale si fu anche la volontà sovrana spiegata nel caso del restauro della Cena in Emaus a S. Salvatore, che i quadri cioè rimangono alle Chiese per la venerazione dei fedeli, al quale oggetto furono dagli avi nostri consacrati.

Ciò però non toglie che la Fabbriceria si rifiuti di favorire per quanto le è permesso lo studio degli artisti, che anzi, poiché il Pittore Schiavoni ebbe Commissione da S.M. l'Imperatore delle Russie di fare la copia del quadro in questione, ha la medesima di buon grado acceduto alla sua domanda di trasportarlo nella Capella così detta d'oro da lui giudicata opportunissima pel suo lavoro.

Sarà in tale circostanza che la Commissione di Pittura potrà esaminare il dipinto per determinare come debbasi togliere quell'importuna vernice, che lo deturpa, sostituendone altra più propria per ravvivarne i colori, le quali operazioni tutte possono nella stessa Capella eseguirsi, come in presente nella Sagrestia

dei SS. Giovanni e Paolo si ristaura altro quadro di pregio. = Così' si ha l'onore di riscontrare l'ossequiato Decreto N. 3650/11511 Marzo p.p. ricevuto il 14 corrente.

Domenico C. [Tubiallo] Fabbricere

Gius. Manfredi Fabbricere

G. [Saccoferano] Fabb.

NOTE: - la lettera della Fabbriceria venne trasmessa alla Luogotenenza (1 maggio 1851), e quest'ultima la girò a sua volta (19 maggio) all'Accademia per le opportune deduzioni; - Felice Schiavoni ricevette la commissione per la copia del dipinto nel settembre 1850, dopo aver realizzato, per lo stesso imperatore di Russia, la copia dell'Assunta di Tiziano. Nel 1851 aveva chiesto alla Fabbriceria l'autorizzazione a copiare e spostare il dipinto. La fabbriceria inoltrò la domanda alla Delegazione Provinciale, e questa, a sua volta, alla Luogotenenza (25 maggio 1851). L'operazione di stacco fu eseguita sotto la supervisione dello stesso Schiavoni e di Alberto Andrea Tagliapietra. Quest'ultimo, in data 19 giugno, ne relazionò alla Presidenza dell'Accademia.

Doc. A.34

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 243 Data: 05.06.1851

Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Province Venete Prot. n. 13585 Data: 06.06.1851

Oggetto: [Sul dipinto di Giovanni Bellini *Madonna con Bambino in trono tra san Pietro, santa Caterina d'Alessandria, santa Lucia e san Girolamo*, a S. Zaccaria, e sulle condizioni di illuminazione della chiesa]

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, Serie Atti (1850-1851), b. 58, fasc. X. 2/26.

Venezia 5. Giugno 1851.

Eccelsa I.R. Luogotenenza

Intorno al Rapporto della Fabbriceria della Chiesa di S. Zaccaria comunicato col riverito Att.° 19. decorso N.° 10871. poche cose ha da soggiungere lo scrivente, ma queste, egli spera non contestabili.

I vetri colorati acconci ad infondere nelle chiese una sacra mestizia, e un non so quale mistero di svariata luce, che cresce all'anima il sentimento della meditazione e quasi la solleva fuor dalla terra, mal si convengono a tempj ove siervi dipinti insigni che ne formino il principale ornamento. E ciò perché, se i vetri colorati son battuti dal sole, mandano sui dipinti raggi variamente tinti che ne tolgono l'armonia e ne distruggono l'effetto; se dal sole non sono battuti scemano gran copia luce, ed impediscono che i dipinti sieno acconciamente veduti. Tanto più poi questi inconvenienti si fanno sensibili rispetto alle Tavole del puro quattrocento, perché dolcissime essendo e caste le tinte loro, e squisitamente minuto e fino il disegno, non lasciano più ammirare i sommi lor pregi, quando o vadano percossi direttamente dai raggi colorati, o manchino della necessaria luce. E questi due fatti avvengono appunto rispetto alla tavola di Gio. Bellini posseduta dalla Chiesa di S. Zaccaria, la quale per causa dei vetri colorati o non si vede affatto, o si vede tinta da svariati raggi o gialli o rossi, a seconda che il sole attraversa i vetri di così fatti colori.

Tanto egli è vero che i vetri colorati male convengono alle pitture, che nelle grandi cattedrali gotiche della Francia e della Germania, ove sono frequenti e magnifiche le invetriate a colori, non vi stanno mai dipinti di sorta, in particolare se di pregio. Né per altra ragione nella nuova chiesa gotica del Sobborgo d'An a Monaco, non fu posta pittura alcuna, giacché sendo essa illuminata da insigni Finestroni colorati, le pitture ne scapiterebbero al paragone di quei dipinti diafani delle invetriate, o veramente non si vedrebbero del tutto, o si vedrebbero male.

Afferma la Fabbriceria essere evidente anche a più profani all'arti, come non per altra causa avvenga, che non si possa vedere il nominato quadro di Giambellino, se non per la cattiva vernice che gli fu data a Parigi quando il dipinto stava colà, rimpianto trofeo delle vittorie francesi.

La vernice da cui il dipinto è coperto, e più ancora della vernice, i restauri, contribuiscono senza dubbio ad annerarlo, e quando sien tolti, il quadro si vedrà meglio; ma bene mai, finché non si levino agli attuali vetri quelle dipinture che o scemano luce alla chiesa, di per se non luminosissima, o attraversate dal sole, mandano sul quadro raggi di più colori che vietano se ne ammiri la stupenda armonia delle tinte.

S'aggiunga a conferma di ciò, che essendo la Tavola di cui è discorso illuminata principalmente dalle finestre della facciata rivolte a ponente e da quelle rotonde delle nave guardanti il mezzodi e poste di contro alla detta tavola (l'una è l'altre fornite di vetri dipinti a vari colori) ne viene che essa tavola non

possa vedersi nelle ore del mattino in cui il sole non colpisce le dette finestre, appunto perché i vetri che le riparano tolgono la luce in causa d'essere dipinti, e durante il dopo pranzo, quando il sole entra nei finestroni del prospetto, essa tavola appaja bagnata come dall'iride, giacché il sole modifica il color de' suoi raggi a seconda delle tinte che attraversano i vetri.

Ora sarebbe senza dubbio sconvenientissimo che il dipinto famoso, non potesse ammirarsi, la mattina per difetto di luce il dopopranzo per luce falsata, quale è quella che si getta variopinta sud un quadro.

Sarebbe lo stesso che un amatore d'arte, per esaminare i dipinti, armasse il suo cannocchiale di lenti or verdi, or gialle, ora rosse; o peggio le volesse, queste lenti, conformate di guisa, da presentargli le opere ch'ei prende ad osservare, tinte d'una specie di scala cromatica.

Di questi fatti si mostra non solo persuasa, ma convinta la stessa Fabbriceria pel tenore medesimo della dichiarazione ch'Ella espose sul fine del suo Rapporto. Giacché offerendosi in quella di staccar dall'altare il quadro affinché ne tragga copia il celebre artista Sig. Felice Schiavoni, Ella viene implicitamente a confessare che il dipinto posto com'è sull'altare, si vede così poco, da essere impossibile il copiarlo, e quindi dimostra senza volerlo, quanto sia necessario che si tolgano quei vetri colorati i quali tanto sceman la luce, da obbligare a levar dal sito il dipinto perché sia veduto bene in modo da esser copiato. E' chiaro che se ora potesse ammirarsi come merita, non ci sarebbe bisogno di tale incomodo ripiego, perché lo Schiavoni o qualsiasi altro ne cavassero studi.

Pare dunque allo scrivente che nell'attuali circostanze, il partito migliore sarebbe, di staccare intanto il quadro dall'altare, porlo, come desidera la Fabbriceria, nella Cappella d'oro, perché il valente pennello dello Schiavoni lo ricopiasse (coll'avvertenza però, che ove altri artisti od allievi dell'Accademia bramassero profittare di tale occasione per trarne studi, non venisse loro impedito di ciò fare: non essendo giustizia che ad una solo debba essere dato il vantaggio di copiare in tutto od in parte quel raro esemplare).

Indi una commissione Accademica esaminasse diligentemente l'opera, per vedere quali ristauri occorressero e con quali modi e diligenze condotti. Determinati questi ristauri, converrebbe poi che il quadro fosse trasportato all'Accademia affinché essi fossero eseguiti sotto l'immediata vigilanza della Commissione di pittura. Intanto dovrebbe la Fabbriceria far togliere dai vetri le inopportune dipinture, affinché, compiuto il ristauo, venisse l'opera rimessa al suo posto ove sarebbe ammirata da tutti nella pristina sua bellezza, e potrebbe venir studiata dagli artisti senza che ci fosse la brutta necessità di rimuoverla dal sito, ogni volta che si bramasse studiarla o copiarla.

Il sorrogar poi vetri bianchi a quelli attuali coloriti, mentr'è necessario per gustar degnamente l'insigne opera di cui è discorso, tornerà poi sommamente onorevole alla Fabbriceria, imperocché que' vetri son ora coperti da sì mal disegnate e peggio dipinte figure, che proprio deturpano la mirabile chiesa in cui tutto è prezioso, a riserva forse di gran quadroni fatti da non molto ristaurare, e che per dir vero non meritavano, ad avviso dello scrivente, tanta pena e spesa. - Si ritornano i comunicati.

Il Segretario f.f. di Presidente

P. Selvatico.

NOTA: In occasione dello stacco del dipinto chiesto da Felice Schiavoni, fu realizzato un restauro. Non è noto quale decisione sia stata presa relativamente ai vetri colorati.

**CASO 2. PRECARIETÀ DELLA SITUAZIONE CONSERVATIVA DI ALCUNI DIPINTI
NELLE CHIESE VENEZIANE.**

Doc. A.35

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 722 Data: 05.01.1856
[1855]

Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Province Venete Prot. n. 659/ Data: 07.01.1856
114

Oggetto: S'innalza e si appoggia un Rapp.^{to} della Commiss.^e perman.^{te} di Pittura tendente a mostrare la necessità di collocare in apposito Locale 18. Dipinti celebri delle Chiese di Venezia, onde salvarli dall'umidità.

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, Serie Atti (1852-1856), b. 312, fasc. 18. 1/5.

Eccelsa I.R. Luogotenenza!

La Commissione permanente di Pittura, sempre zelantissima a notare i guasti che vanno sofferendo nelle Chiese di Venezia gli insigni capolavori che vi si contengono, ebbe più volte ad esporre ne' suoi Rapporti, come l'umido, micidiale nei piani terreni di questa città, sia la principale causa di simili guasti, e produttore effetti sì dannosi, da non poterli vincere coi restauri, se non temporariamente.

Riflette poi, con savia assennatezza, la Commissione, che questi stessi restauri, quando frequenti, finiscono a tramutare l'opera che li subisce, in un liscio imbellettamento, il quale toglie ogni originalità al dipinto, e lo converte nel prodotto più o meno pregevole, d'un restauratore.

Ammesso dunque che un quadro, a cagione dell'umido ambiente in cui è posto, abbia mestieri di essere risarcito ad ogni tratto, è chiaro, che in capo ad un trentennio, può considerarsi perduto. Che se poi, ad impedire tanto danno, non venisse risarcito, sarebbe perduto egualmente, perché il colore, o si staccerebbe dalla tela, o si altererebbe per l'azione deleteria dell'idrogeno permanente, combinato all'ossigeno, contenuto nell'aria umida, il quale penetrando fra il colore e la tela o tavola su cui stà il dipinto, produrrebbe una carbonizzazione forzata specialmente sui colori minerali, e particolarmente sull'ossido di vitriolo (verde rame bruciato) di cui tanto si valeano i grandi maestri della pittura veneziana.

Tutto questo, con altre parole, è chiaramente dimostrato dal Rapporto della Commissione che qui ho l'onore d'innalzare, Rapporto in cui essa viene saggiamente consigliando, che se bramasi conservare a Venezia alcuni dipinti di fama mondiale, ora collocati nelle sue Chiese, è forza venire ad un rimedio radicale, cioè levarli dai siti ove adesso stanno, e collocarli in locali ove non siavi nè umidità, nè fumo di candele, nè atmosfera alterata dal fiato di molto popolo unito.

Essa Commissione espone questo urgente bisogno, a scanso d'ogni propria responsabilità; ed io quindi la assumerei, se non mi facessi sollecito di renderne avvertita codesta Ecc.^a Carica, affinché essa prendesse quei provvedimenti che sono reclamati da pericoli sì gravi e sì permanenti.

L'unico modo ch'io stimerei opportuno a conseguire lo intento, senza privar le Chiese di quelle rappresentazioni sacre che da secoli i fedeli vi adorano, sarebbe quello di togliere di là quei capolavori, surrogando copie fatte e ben condotte, a spese dell'Erario.

Simili capolavori dovrebbero poi venir deposti in una bella sala appositamente preparata, che sarebbe visitata dal pubblico, in base ad opportune discipline. Sotto di ciaschedun quadro dovrebbe stare un cartello a gran caratteri, indicante a quale Chiesa o Corporazione sacra esso appartenesse. Le copie sarebbero fornire dai più valenti allievi dell'Accademia, i quali troverebbero così un mezzo di onorata sussistenza ed un efficacissimo ammaestramento che li porrebbe in grado di farsi assai più valenti di quello ora non sieno nel maneggio del colore; imperocché accurate copie tratte da sommi originali, sono il mezzo migliore ad istruire i giovani nelle più pregevoli tecniche degli antichi.

Ma vi è un'altra ragione che deve, secondo me, militare a favore dell'esposto partito. Ora si portano di frequente in Venezia artisti forestieri, coll'unico fine di copiare i citati capolavori, e quindi ne viene che, o le Fabbricerie, a fine di non ingombrare d'impalchi gli altari, dinieghino il permesso di fare quelle copie; o veramente concedano che quegli impalchi si adattino, con grave sconcio della pulitezza delle chiese, e più grave imbarazzo dei custodi delle medesime e degli stessi artisti, quando, al ricorrere di qualche sacra solennità è forza togliere quegli impalchi. Se poi le copie si permettano, s'aggiunge un altro inconveniente e non lieve, quello cioè che nelle lunghe ore del giorno i custodi delle Chiese, lascino spesso affatto soli i copiatori, i quali non di rado, onde accertarsi dei modi tecnici con cui fu eseguito il

dipinto, o lo detergono con reagenti chimici micidialissimi, ovvero lo verniciano parzialmente, col pericolo di guastarne la freschezza e l'armonia. Tutti questi imbarazzi o danni sarebbero impediti, se i quadri stessero sotto buona custodia, in un solo Locale.

Il partito da me qui avanzato, che, come ripeto, è il solo attuabile per salvare da certa rovina que' capolavori, potrebbe forse, a prima giunta parere troppo costoso all'Erario, ma pel fatto lo è forse assai meno che non lasciando le cose come ora stanno, ed eccone la ragione.

[omissis: preventivo della spesa per la realizzazione dei dipinti in argomento]

Io son ben sicuro che se codesta Eccelsa Luogotenenza vorrà sopporre ai riflessi di S.E. il Patriarca, i fatti qui esposti, e la proposizione ch'io ardisco avanzare, l'E.S., con quella profonda intelligenza che si La distingue, colla vasta cultura del suo spirito, colla premura che l'anima alla conservazione dei capi d'opera d'arte attinenti alle chiese poste sotto la paterna sua giurisdizione, sarà per approvare la misura che qui mi onoro di innalzare.

E tanto più sarà disposta la prefata E.S. ad aderirvi, che una simile fu attuata in Ferrara sotto il Pontificato di S.S. Gregorio XVI di gloriosa memoria. Sendo le chiese di quella Città, umide al paro di quelle di Venezia e quindi i celebri dipinti colà posti sofferendo gravissimi danni, fu da lui, non solo permesso, ma favoreggiato col proprio denaro, il partito proposto da quel Municipio, di surrogare copie ai dipinti che andavano guastandosi, ponendo questi in salvo, entro ad una cospicua sala municipale, appositamente preparata.

Son del pari sicuro che codesta Ecc.^a Magistratura, presi in proposito i necessarii concerti con la ricordata E.S. il Patriarca, appoggerà presso l'Ecc.^o Ministero la proposta in modo, che sia dato sperare per essa il Sovrano consentimento.

Venezia 5. Gennaro 1856

P. Selvatico.

NOTA: Cfr. comunicazione della Commissione di pittura prot. n. 21 del 27 dicembre 1855. Questo l'elenco dei dipinti segnalati:

SS. Gio.ⁱ e Paolo - Il S. Pietro martire di Tiziano; la gran tavola di Gio.ⁱ Bellini; il Lorenzo Lotto; e il Rocco Marconi

S. M.^a dei Frari: La Pala di Tiziano della la Concezione; e la tavola del Basaiti S. Ambrogio.

S: Zaccaria - La tavola di Gio.ⁱ Bellino

S. Gio.ⁱ Crisostomo - Il fra Sebastiano dal Piombo; e la tavola del Bellini

S. Pietro Martire di Murano - Il Gio.ⁱ Bellino

S. M.^a del Carmine - Il Cima da Conegliano

S. M.^a de' Gesuiti - Il Martirio di S. Lorenzo di Tiziano

S. M.^a dell'Orto - Il Cima; e il Tintoretto S. Agnese

S. Gio. Elimosinario - Il Pordenone; e il Tiziano

S. Giuliano - La tavola del Cordegliahi.

Doc. A.36

Mittente:	Curia Patriarcale	Prot. n.	35	Data:	19.01.1857
Destinatario:	Conte di Bissingen, I.R. Luogotenente delle Province Venete	Prot. n.	2672/ 354	Data:	25.01.1857
Oggetto:	Sulla conservazione dei dipinti esistenti nelle Chiese [Ordinanza Luogotenenziale sulla tutela dei dipinti nelle chiese]				
Rif. archiv.:	ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti, b. 960 1857-1861, fasc. XXXVII. 12/9.				

N. 35 / C.P.

37 12/9

A Sua Eccellenza Il nob. sig. Conte di Bissingen I.R. Luogotenente delle Province Venete ec. ec. ec.
Venezia

Eccellenza!

Con mia grande sorpresa ho conosciuta una circolare del Municipio, (diretta a tutti i Parrochi o Rettori delle Chiese di Venezia) che pretende di essere in ciò organo dell'I.R. Delegazione, e che unisco in copia

al presente mio foglio. Non v'ha dubbio che il Municipio dee avere male inteso la Ordinanza da lui citata dell'I.R. Delegazione, conoscendo io abbastanza a ripetute pruove quale sia la prudenza e moderazione di questa Magistratura, massime dove si tratta di oggetti ecclesiastici. Che cotesta Eccelsa I.R.

Luogotenenza abbia a cuore la conservazione degli oggetti di belle arti, che tanto aggiungono al decoro de' nostri templi, io ne godo altamente, e son pronto a cooperare con tutti i miei mezzi a quei provvedimenti ragionevoli che si ritenessero opportuni. Ma mi pare non conveniente che il Municipio si rivolga ai Parrochi in un argomento così delicato, ove ne va la proprietà della Chiesa, oltre il pericolo di un gravissimo scandalo dei fedeli, senza farne motto al Patriarca. Tutta la Città conosce per la circolare divulgata, che si propone di privare molte Chiese dei capi più preziosi, per lasciar ad esse un titolo vano. Niuno certamente crederà che non ne sia stata data notizia al Patriarca, e generale sarà la querela, perché in oggetto così interessante ei se ne rimanga inerte. Questo dico rispetto all'ordine soltanto. Ora veniamo al merito della proposta.

Alcuni oggetti di arte, dicesi, sono male conservati nelle Chiese, dunque conchiudesi, si ritirino dai templi, dove ne li pose la pietà dei fedeli, e si trasportino ad essere oggetto di curiosità all'Accademia. La conseguenza non è nè giusta nè opportuna.

Non giusta; perché si dovea dire piuttosto: Si stabiliscono di concerto colla competente Autorità Ecclesiastica delle norme a garantirne ora ed in seguito la conservazione. Non opportuna; per la sconvenevolezza appunto che sia fatto oggetto di pura curiosità, insieme colle Veneri e gli Adoni, ciò che venne elargito per eccitare la pietà nei fedeli. Con ciò si contraddice all'universale consuetudine di tutto l'orbe Cattolico, che volle decorati i templi con oggetti preziosi di belle arti, intendendo anche con questo di onorare l'Altissimo. Che se si accagionassero di negligenza i Rettori di alcune Chiese, e chi non sa che non i soli Rettori delle Chiese hanno trascurati gli oggetti d'arte, e nessuno propose perciò di violare l'altrui proprietà, col che, a dir vero, si ridurrebbe per ultimo la esecuzione della proposta. L'esempio sarebbe di pessimo effetto, e lo scandalo massimo nei fedeli. Dico l'esempio di pessimo effetto, perché i fedeli da qui innanzi non più vorrebbero consumare il loro denaro, perché una volta o l'altra, abbiassi a cangiare al dono la sua destinazione; e perciò si vede come debba reputarsi non provvida la proposta anche da lato di promuovere con ciò le belle arti. I migliori capi d'opera hanno avuto origine dalla pietà dei fedeli. Ora, se si adottasse la proposta, gli artisti vedranno disseccarsi questa fonte benefica, con danno delle arti belle, che si volea favorire. E' il vizio cotesto di questi o di analoghi divisamenti, esaltati da alcuni, perché sotto un aspetto sono belli, mentre nell'ultimo risultamento molte volte contraddicono allo scopo stesso per cui si vorrebbe attuarli.

Non mi estenderò poi sullo scandalo, e sulle mormorazioni che si susciterebbero contro le Autorità, onde se anche ne avvantaggiassero le arti belle ne scapiterebbero assai più, quello che importa sopra tutto, i principii religiosi morali e di ordine pubblico.

Non aggiungo parola, poiché per Vostra Eccellenza non erano neppure necessarie quelle che mi furono strappate dal giusto dispiacere che sentii del procedimento poco regolare del Municipio che spedì quelle circolari alla mia insaputa; sebbene anche rispetto al Municipio, dee essere stato cotesta irregolarità l'effetto innocente di una inavvertenza dipendente da una falsa intelligenza della Delegatizia Ordinanza, la quale avrà avuto, non v'ha dubbio, il santissimo scopo di preservare da guasti i capi di'opera che formano uno de' più belli pregi di questa Città, mentre, l'altronde, gli ottimi membri del Municipio, pieni di religione e di zelo, non mancano di dar segni in ogni circostanza del loro ossequio verso l'autorità Ecclesiastica.

Aggradisca l'Eccellenza Vostra anche in questa occasione i sensi della sincera mia stima.

Venezia Dalla Curia Patriarcale

Lì 19 Gennaro 1857

G[iovanni] P[ietro] Aur. Mutti

**CASO 3. SUL DIPINTO DI GIOVANNI BELLINI *LA VERGINE SEDUTA IN TRONO COL DIVINO INFANTE*
SULLE GINOCCHIA, NELLA CHIESA DEI SS. GIOVANNI E PAOLO**

Doc. A.37

Speditore: I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 539 Data: 01.11.1852
 Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. 23316/ Data: 03.11.1852
 3188
 Oggetto: [Lista delle operazioni occorse per l'innalzamento e collocazione della Pala di Gio. Bellino dopo l'eseguito Restauro della medesima dal Profes.^{or} Andrea Tagliapietra, nella Nicchia sopra l'Altare nel Tempio de' S.S. Giovanni e Paolo, ed eseguite da me sottoscritto dietro verbale incarico impartitomi dal Sig.^f P. Marchese Selvatico Segretario e faciente funzioni di Presidente dell'I.R. Accademia di Belle Arti.]
 Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, Serie Atti (1852-1856), b. 315, fasc. XVIII. 9/7.

Venezia il 1.° Novembre 1852

Eccelsa I.R. Luogotenenza

Compiti dal Sig.^f Vincenzo Fadiga tutti i lavori che erano necessari affinché la Tavola di Gio. Bellini di recente restaurata, potesse rientrar nel suo altare e starvi solidamente, egli mi trasmise la Polizza delle sue competenze per le eseguite operazioni, la quale ascende ad Aust.^e Lire 108:18, e che io crederei si potesse liquidare in Aus.^e 100; imperocchè mi pare che con AL 42:15 sia convenientemente compensata la mano d'opera occorsa pel ricollocamento della ricordata Tavola sull'altare.

Innalzo qui la suriferita Polizza

Il Segretario ff. di Presidente

P. Selvatico

[ALLEGATO: fattura di Vincenzo Fadiga].

Venezia li 9 Ottobre 1852

Lista delle Operazioni occorse per l'innalzamento e collocazione della Pala di Gio. Bellino dopo l'eseguito Restauro della medesima dal Profes.^f Andrea Tagliapietra, nella Nicchia sopra l'Altare nel Tempio de' S.S. Giovanni e Paolo, ed eseguite da me sottoscritto dietro verbale incarico impartitomi dal Sig.^f P. Marchese Selvatico e faciente funzioni di Presidente dell'I.R. Accademia di Belle Arti.

Conformazione di un'armatura applicando le Aste verticali dell'alt.^a di M.^t 10, assicurate con relative stanghette nella Muraglia del Tempio, e sopra di esse una trave traversale di M.^{ti} 5 colla quale si assicurarono le caruccole nella sommità di essa Armatura.

All'altezza dell'Imposta dell'arcata dell'altare formato un Paggiuolato sopra legni lunghi M.^t 5 per comodo de' Lavoratori.

Sopra la Mensa dell'altare formato con robusto legname una Piattaforma che si livellava con la Cimacia delli Piedestalli delle Colonne, sopra la quale si appoggiò la Pala per poscia introdurla nella Nicchia.

Per le quali Operazioni per impiego e consumo legnami e chioderie, Mano d'opera per la costruzione e successiva demolizione, otturazione de' fori, nella Muraglia del Tempio e doppj trasporti, in tutto.

L. 50

Trasportata essa Pala e collocata verticalmente accosto l'altare, si disarmò di tutta la intellajatura di legname che in via provvisoria era stata a tergo della medesima eseguita, affine di trasportarla dallo Stabilimento dell'I.R. Accademia a questo Tempio, e poscia applicato nel piano inferiore del Telaio sopra il quale sono assicurate le tavole del prezioso dipinto, una lama di ferro grossa assicurata con viti affine di garantire la parte inferiore di esso dipinto dall'attrito.

Innalzato a mezzo di Cavi e Caruccole essa Pala e collocata sopra la citata Piattaforma, ed introdotta a poco a poco nella Nicchia avvertendo che l'altezza

della Pala è quasi eguale all'apertura nella mezzaria dell'arcata della Nicchia.

Collocata nella sua precisa ubicazione essa Pala si assicurò mediante due braghe inzancate di ferro le quali abbracciando nella parte posteriore il Telajo di legname formante l'ossatura alle tavole del dipinto la tengono aderente al Contorno della Nicchia e le braghe sono fermate con viti nei tampagni di rame incassati ed impiombati sul piano superiore delle due Imposte dell'Arcata di vivo di quest'altare.

Dopo collocata ed assicurata essa Pala, e sgombrato tutti i legnami che servirono per l'armatura, Piattaforma, e palchi secondarij, e sgombrato li rovinacci, s'imbianchi a late di calce a due Mani la Muraglia del Tempio tanto superiormente quanto lateralmente a questo altare per levarvi le lordure derivate dall'acqua che dal sovrapposto Finestrone colarono lungo essa superficie, avanti che venisse restaurato il Finestrone medesimo; e così pure pulito l'altare in ogni parte ed asportato li rovinacci.

Distinguesi la spesa	L. 36	
Per l'innalzamento e collocazione della Pala	L. 4	
Per l'assicurazione della medesima, cioè per opera di Muratore e Tagliapietra		
Per spesa della lama di ferro grossa applicata con viti nella parte inferiore del telajo della Pala, della lunghezza di Mt. 1.60 con fori [...]	L. 12	
Per le 12 viti	L. --.68	
Pelle due braghe di ferro a doppia zanca, e due tampagni di rame	L. 4.50	
Per 4 viti e Lib. 2 Piombo	L. 1.00	L. 58.18
		L. 108.18
Totale		

NOTA: questo testo dà un'idea delle operazioni necessarie allo stacco e riposizionamento dei dipinti situati in posizione disagiata o poco illuminata, cui a volte si ricorreva su richiesta di pittori e fotografi.

ATTIVITÀ DI COPIA DI DIPINTI

CASO 1. PITTORE S. TERRY

Doc. A.38

Mittente: Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale di S. Marziale Prot. n. 1175 Data: 05.09.1856

Destinatario: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: --

Oggetto: [Copia del dipinto *Tobia e l'Angelo di Tiziano*, a San Marziale]

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti, b. 312 (1852-1856), fasc. XVIII. 2/63.

Alla Presidenza dell' I.R. Accademia di Belle Arti in Loco.

Sulla ricerca avanzata da codesta Onorevole Presidenza col ben accetto foglio n. 596 del 1° andante, quella cioè che il pittore americano S. Terry possa copiare e staccare il quadro del Tiziano rappresentante l'Angelo e Tobia, ed esistente in questa Parrocchiale, la scrivente sentito il M.R. Parroco, e consultate le Circolari emesse in argomento, quella cioè della Congregazione Municipale N. 13270 del 15 luglio 1854 in base al Luogotenenziale Dispaccio N. 6936 del 19 Giugno precedente, e l'altra dell'I.R. Delegazione N. 1537 del 23 Gennaio 1855; trova di non permettere in nessun caso lo stacco del dipinto, ma soltanto la copia di esso, purché anche per questa vengano strettamente osservate le cautele suggerite dalle Circolari antedette.

Si fa poi osservare a codesta Inclita Presidenza, che anche per la sola copia, la Fabbriceria dev'essere autorizzata a permetterla dalla propria Superiorità Tutoria.

E con ciò si ha l'onore di porgere evasione al sullodato foglio N. 596

I Fabbricieri

Stefano Dr. [Loria]

Giovanni [Lanzone]

Giovanni [Castagna]

NOTA: l'attuale intitolazione della parrocchia è a San Cristoforo (Madonna dell'Orto). Dal 1 gennaio 1876, con decreto del patriarca di Venezia che sanciva la traslazione di parrocchialità dalla chiesa di San Marziale a quella fino ad allora oratoriale e sacramentale di San Cristoforo martire, vulgo Madonna dell'Orto, San Marziale è stata retrocessa a chiesa rettoriale dipendente per l'appunto dalla parrocchia di San Cristoforo martire. Cfr. ASPV, Curia. Sezione moderna, Parrocchie, b. 14/A, S. Cristoforo (Madonna dell'orto), fasc. Archivio storico, e <http://sius.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodente&Chiave=78&RicProgetto=ev>

CASO 2. [CHARLES ZACHARIE] LANDELLE

Doc. A. 39

Mittente:	Consulat Général de France à Venise - Direction	Prot. n.	--	Data:	26.09.1857
Destinatario:	Conte Giovanni Battista Marzani di Steinhof e Neuhaus, Consigliere aulico	Prot. n.	9814/p	Data:	28.09.1857
Oggetto:	[Chiede sia concessa al pittore Landelle l'autorizzazione a trarre schizzi della Scala d'oro e di qualche altro luogo di Palazzo Ducale]				
Rif. archiv.:	ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti 1857-1861, b. 454, fasc. X. 16/7.				

Comte Marzani, v. Président de la Lieutenance des Provinces Vénétiennes etc. etc. etc. Venise
Monsieur le Compte,

Un de nos peintres distingués qui est chargé de travaux importants pour le Ministère d'Etat et de la Maison des l'Empereur, M.^r le Chevalier Landelle m'a exprimé le désir d'être autorisé à prendre des esquisses dans l'Escalier d'or et dans quelques salles du Palais Ducal. Comme il entre, ma-t-on dit, dans les attributions de la Lieutenance de Sa Majesté Impériale et Royale Apostolique, d'accorder cette permission, je prend la liberté, Monsieur de Compte de recommander à toute votre bienveillance la demande de Mr. Landelle. Le séjour de cet artiste à Venise devant être de courte durée, je vous serais très reconnaissant s'il vous était possible de m'informer prochainement de votre décision.

Mr Landelle se soumettra d'ailleurs à toutes les prescriptions réglementaires. La nature de son travail n'exige pas qu'il fasse établir aucun échaffaudage.

Veillez agréer, Monsieur le Compte, l'assurance de la haute considération avec la quelle j'ai l'honneur d'être

Votre humble

obéissant Serviteur

[firma illeggibile]

CASO 3. [CHARLES-RAPHAËL] MARÉCHAL

Doc. A.40

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 369 Data: 25.05.1857
 Destinatario: I.R. Luogotenenza delle Province Venete Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: In obbedienza all'osseq.^{to} Rescritto Luogotenenziale 21 corr.^{te} N. 15377, si dà parere sul modo come converrebbe concedere al Marechal il permesso di trar copia del dipinto di Paris Bordone l'anello del Pescatore
 Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle Province Venete, serie Atti, b. 960 (1857-1861), fasc. XXXVII.12/11.

Venezia 25. Maggio 1857.

N. 369

Eccelsa I.R. Luogotenenza

Venezia 25. Maggio 1857.

Da molto tempo fu trovato conveniente in questa I.R. Accademia di non permettere agli artisti copie nella medesima grandezza degli Originali, al fine di prevenire qualsiasi possibile ciurmeria intesa a spacciare per Originali, copie anche di fresca data. Uno dei mezzi ad accreditare tali indecorosi fatti nel commercio de' quadri, è appunto quello di dare alle predette copie la stessa dimensione dei veri originali, imbellettandoli poi con tutte quelle arti di cui la furba speculazione sà valersi.

Sarebbe però da farsi un'eccezione al caso contemplato dall'osseq.^{to} Rescritto 21. corr.^{te} N.° 15377 ammesso che, (nè posso dubitarne, sebbene manchi nella Istanza la prova) il Sig.^f Marechal sia stato effettivamente incaricato dal Governo Imperiale di Francia, di condurre simile copia.

Dato poi, che a codesta Eccelsa Superiorità piacesse di assentire alle proposte portate dal Tagliapietra, e da me nel Rapp.^{to} 21. corr.^{te} mese N.° 361., sarebbe da non concedere al detto Sig.^f Marechal un tempo più lungo di mesi tre per condurre la ricordata copia, perocchè essendo il dipinto di cui si tratta, uno dei più ammirati da forestieri, e de' più ricerchi per lo studio del colore, converrebbe non impedire per troppo lungo tempo il mezzo di cavare profittevoli memorie. Egli è indubitato che per eseguire una copia in dimensione eguale a quel dipinto ch'è fra i più grandi, occorre un palco considerevole, che non può non levarlo alla vista. Contribuirà poi di molto a questo anche la grandezza della tela su cui deve lavorare il pittore. Laonde l'ingombro della sala sarà indubbiamente di sconcio ed incomodo, e il quadro rimarrà assolutamente occultato alla vista.

La limitazione di mesi tre, è poi tanto più necessaria rispetto al Sig.^f Marechal, ch'egli è sommamente lento al lavoro, e ne è prova la copia del Paolo Veronese N.° 58./ I.^a Sala Nuova che incominciata da lui nel mese di Luglio anno passato non è pur anco terminata d'abbozzare.

Ritorno i comunicati.

P. Selvatico

NOTA: per il rapporto 21 maggio 1857, n. 361, cfr. doc. A.4.

Doc. A.41

Mittente: I.R. Luogotenenza delle Province Venete Prot. n. 16750 Data: 08.06.1857
 Destinatario: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 415 Data: 11.06.1857
 Oggetto: [Copia del dipinto *La consegna dell'anello al doge*, di Paris Bordon]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1841-1860, b. 139 (1857).

al N.° 16750

Alla Presidenza dell'I.R. Accademia di Belle Arti in Venezia

Il pittore Signor Maréchal ha presentato per la ispezione l'incarico dell'Imperiale Ministero Francese degli affari esteri 19 Luglio 1853 riguardo ai studj d'ordine del Governo nei musei di Germania, Spagna, ed Italia.

Ciò stante si autorizza codesta Presidenza di concedere al Maréchal suddetto senza ostacolo il permesso di copiare nell'Accademia il quadro sul quale versava il rapporto di codesta Presidenza 25 Maggio p.p. N.° 369, assegnandogli il termine di tre mesi per compiere il suo lavoro, non però compreso il tempo in cui la sala dovrà rimanere sgombra per causa della distribuzione dei premj e della esposizione

Venezia 8. Giugno 1857

[firma illeggibile]

NOTA: il 17 giugno successivo, Alberto Andrea Tagliapietra venne incaricato di dare esecuzione all' "autorizzazione" luogotenenziale, in pratica un vero e proprio ordine.

CASO 4. - ALFREDO FORGERON

Doc. A.42

Mittente:	R. Ministero della Istruzione Pubblica, Div. 2. ^a	Prot. n. 4781	Data: 14.08.1872
Destinatario:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n. 224	Data: 16.08.1872
Oggetto:	Quadro di Giovanni Bellini		
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, Direzione 1852-1875, b. 145 Oggetti diversi (1872).		

Roma, addì 14.

Il Governo francese desiderando che nel suo novello Museo, in Parigi, delle copie dei principali capolavori delle Gallerie di Europa, si possa ammirare, come una delle più stupende opere della pittura italiana, il quadro La Vergine con alcuni santi del Bellini che trovasi in codesta Accademia; ha mandato costà il signor Forgeron incaricato di farne la copia, e ha pregato il Governo italiano di facilitare l'opera ad esso Signor Forgeron rimuovendo il quadro dal luogo dove si trova per porlo ad una luce più favorevole.

Faccia V.S. che per ogni rispetto la preghiera del Governo francese venga adempita, e rimosso che sarà il quadro per porlo temporariamente in altro punto di cotesta Galleria come meglio accomodi al Sig. Forgeron, usando, ben s'intende, tutta quella gelosa cura che domanda un'opera sì preziosa, Ella si compiaccia di darmene un cenno, ond'io possa far risposta in tal proposito al Ministero degli Affari Esteri.

Il Ministro

[firma illeggibile]

Doc. A.43

Mittente:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n. 224	Data: 21.08.1872
Destinatario:	R. Ministero della Istruzione Pubblica	Prot. n. --	Data: --
Oggetto:	Quadro di Giovanni Bellini		
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, Direzione 1852-1875, b. 145 Oggetti diversi (1872).		

Venezia il 21 agosto 1872

Egli è da molto tempo che il Sig.^f Alfredo Forgeron venne a quest'Accademia munito di documenti e domanda del Francese Governo a fine d'imprendere la Copia della Vergine Santi del Bellini quadro grande d'altare, in tavola, interessantissimo, ed è opera che accenna alla prima epoca che dà quell'autore. Questa Presidenza fin dalle prime, penetrata dell'importanza della domanda e dal nobile scopo per il quale il Governo Francese le faceva, aveva già date tutte le disposizioni, e fatto il preventivo di vincere tutte le difficoltà se ve ne fossero state per secondare il Sig.^f Forgeron. E qualche difficoltà si era forse, nell'essere quel dipinto sopra tavole in direzione orizzontale e forse non ben armata posteriormente; ma quella difficoltà si sarebbero vinte usando mezzi e diligenza non ordinarie e non restava che fissare il giorno per levare quel quadro dalla Sala, in cui trovasi, e porlo sotto altra luce, e in sito più opportuno pel copiatore.

Ma in frattempo il Sig. Forgeron ebbe a vedere la pala del Bellini che sta nella Chiesa di S. Zaccaria, splendido lavoro di quel pennello e opera dei suoi giorni migliori; e ben a ragione se ne invaghì per copiare quella in cambio della nostra dell'Accademia, e dopo carteggi e corrispondenze colle Autorità sue committenti, stabilì di mettere tutto il suo amore in quel lavoro, ed ora è all'opera.

Quest'Accademia non mancò d'interessarsi anche di questa cosa com'era di sua competenza, e in quanto valeva ad agevolare al Sig.^f Forgeron l'ottenimento del suo scopo ed è ben lieta di avere con ciò in prevenzione seguito quanto è desiderato nella Nota segnata in margine di codesto R. Ministero.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

ANNOTAZIONI

- a margine: Il Forgeron ora sta eseguendo la copia del Giambellino di S. Zaccaria

27/XI 72 GBC

- su foglio a parte prot. 8 p.p., (AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878): Verbale istanza del sig. Alfredo Forgeron pittore Francese Data 20 Giugno 1872

Oggetto: avvalorata da un decreto a lui diretto dal Ministero dell'istruzione pubblica in Francia e da raccomandazioni del Console Francese e dal Prefetto Comm.^c Torelli, colla quale chiedeva che si tolga dal sito il quadro di Giambellino la Vergine e Santi derivato da S. Giobbe per copiarlo - a spese del suo Erario.

Doc. A.44

Mittente:	R. Prefettura della Provincia di Venezia - Gabinetto	Prot. n. 1043 (1872)	Data: 12.03.1873
Destinatario:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n. 5 pp	Data: 14.03.1873
Oggetto:	Copia del quadro del Giambellino a S. Zaccaria		
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).		

Venezia, li 12 Marzo 1873

Urgente e riservata

Consterebbe a questa Prefettura che il pittore francese Alfredo Forgeron, al quale con Decreto di questo Ufficio del Luglio a.d. venne concesso di poter trar copia del prezioso dipinto del Giambellino esistente nella Chiesa di S. Zaccaria, non usi nel suo lavoro tutti i riguardi, che la celebrità del quadro originale addimanda. - Si vorrebbe infatti che con carte oliate per ritrarre il fondo del disegno guastasse in qualche sua parte il quadro predetto e che con vernici od altro cercasse di riparare e nascondere i guasti recati. - Sarebbe quindi necessario, che da competenti persone venisse posta in chiaro la cosa anche per vedere se e come si possa permettere la continuazione ed il compimento del lavoro dal Forgeron intrapreso. Ed è appunto a tale effetto che nel mentre ho in via verbale momentaneamente e fino a nuovo ordine sospeso al pittore predetto di proseguire nella sua opera interesse la di Lei compiacenza a voler disporre immediatamente una visita sopraluogo di due distinti pittori, i quali, esaminato bene il prezioso dipinto ed assunte in via riservata profonde ed esatte informazioni riferirano sull'esistenza del lamentato e temuto disordine e formularono quelle concrete proposte, che, a salvezza del quadro in parola ritenessero del caso.

p. Il Prefetto

Bianchi

Al Signor Segretario della R. Accademia di B.A.

Venezia

Doc. A.45

Mittente: R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 5 pp. Data: 14.03.1873
 Destinatario: R. Prefettura della Provincia di Venezia - Gabinetto Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Sul quadro di Giambellino in S. Zaccaria
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).

Prefettura della Provincia di Venezia - Gabinetto

N. 5 p.p.

Urgente e riservata

Venezia il 14 Marzo 1873

Ho l'onore di rispondere alla Nota di Gabinetto segnata in margine coll'accompagnare il Processo Verbale oggi eretto dai due esperti e valenti Membri pittori di questo Corpo Accademico i quali meco visitarono il quadro del Giambellino in S. Zaccaria per riferire su quanto venne a quest'Accademia domandato con quella Nota.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Al Gabinetto della R. Prefettura della Prov. di Venezia

Doc. A. 46

Mittente: R. Accademia di Belle Arti - Commissione per l'esame del lavoro di Alfredo Forgeron Prot. n. 5 pp. Data: 14.03.1873
 Destinatario: -- Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Processo verbale di Commissione nella il quale [sic] si riunivano il Segret.^o della R. Accademia il Professore Jacopo d'Andrea e il Consigliere Cav. Paolo Fabris, a fine di obbedire alla Nota urgente e riservata del Gabinetto Prefettizio N.^o 1043 del 1872 data 12 Marzo corr.^o di visitare la pala d'altare del Giambellino in S. Zaccaria, ed esprimere il proprio parere sopra temuti danni che a quella sarebbero recati dal Pittore francese Sig. Forgeron il quale attualmente sta traendone copia nella Cappella di S. Antonio.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).

al N.^o 5 pp.

R. Accademia di Belle Arti

Venezia il 14 Marzo 1873

La Commissione col rapporto alla mano si volse direttamente ad esaminare il quadro originale e vide, per manifesti segni ed esperimenti, che la superficie di esso era stata oliata con olio naturale di lino e ancora l'unto si mantiene fresco su di essa, riscontrandolo col passarvi sopra la mano e maggiormente su pannolino bianco. Poi a luogo ebbe a riscontrare le tracce dell'applicazione e l'attacco con gomma e colla, di una carta oliata da lucidare. E questa carta che in tal modo fu applicata all'originale per ricavare i contorni degli ornati decoranti la porta superiore del fondo architettonico; fu vista dalla Comm.^e attaccata alla debita situazione sopra il quadro di copia per il necessario calco.

Così stando i fatti la Commissione deplora che al Sig.^r Forgeron non sia venuto in pensiero da per se di dover rispettare religiosamente il quadro originale non lucidandovi sopra né è ripassando la superficie con olio né con qualunque altra cosa. E in qualunque caso ebbe tosto di non chiedere a chi di competenza se questa o quella cosa si potesse fare.

Al danno per le punte di colla e gomma che servirono a [taccare] sull'originale la carta trasparente, è facile ripararvi come si può dire non è grave quello di ricavarne un lucido; Ma il danno maggiore recato al quadro è all'untura, perché l'olio di lino per innocente soglia alcuno reputarlo, ingiallisce sempre; sia che in parte venga assorbito dalla vernice sia che rimanga sopra di quella.

A questo danno è necessario dunque ripararvi al più presto col toglierlo affatto quell'olio, e prima che ne avvenga l'essiccamento, e bisogna che queste operazioni sia affidata [sic] alla mano esperta di un valente riparatore.

Ed ora perché sia dalla Commissione risposto in tutto, categoricamente; è da dirsi come per l'avvenire sia da negare o acconsentire che il Sig.^r Forgeron abbia, ad avere, accanto quel quadro prezioso onde terminare la sua copia; Ma si occorre, primo limitare il tempo del suo lavoro; Negare a quell'artista la continuazione del suo lavoro; la Commissione la reputa troppo grave punizione per il torto che ha; ma [...] che in quattro mesi da oggi sia quella opera compiuta e che il quadro del Giambellini sia alla fine di Giugno ricollocato nel suo altare.

Secondo, che solennemente il Sig. Forgeron prometta, di non porre la mano sull'originale e di non ricavar lucidi.

Terzo, che il compenso il quale dovrà esser dato a chi imprenderà quest'immediata pulitura dall'olio; sia a carico del Sig.^r Forgeron.

E per ultimo che da quind'innanzi una più assidua e frequente sorveglian[za] sia fatta all'originale ed al lavoro del Sig. Forgeron per pare della R. Accademia di Belle Arti.

La Commissione stimando con ciò esaurito il compito che le venne affidato; prega la R. Prefettura di far conoscere al Sig.^r Forgeron il contenuto di questo Processo Verbale [...].

GB Cecchini

Paolo Fabris

Jacopo d'Andrea

Doc. A.47

Mittente:	R. Prefettura della Provincia di Venezia - Divisione III	Prot. n.	4649	Data:	20.03.1873
Destinatario:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n.	80	Data:	21.03.1873
Oggetto:	Sul quadro di Giambellino di S. Zaccaria				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).				

Venezia, li 20 Marzo 1873

Urgente

Accolte pienamente le proposte fatte dalla Commissione incaricata di esaminare e rilevare i guasti che si temevano recati al prezioso dipinto del Giambellino dal pittore francese Forgeron, nel processo verbale rimesso colla gradita Nota 11 corr.^{te} N.° 5, vennero anche comunicate al predetto pittore le condizioni sotto le quali a parere della prelodata Commissione poteva concedersi la continuazione ed il compimento dell'incominciata copia del quadro in parola. Accettate dal Forgeron tali condizioni fu anche in via breve tolto il divieto, che in pendenza si era emesso, per cui fino da ieri si sarà forse ripreso il lavoro.

In quanto al lievo dell'olio che lasciato sulla tela potrebbe guastare il quadro predetto, si lascia a Lei il provvedervi nel modo che riterrà il migliore, come pure si raccomanda alla di Lei esperita premura il disporre per la sorveglianza che si ritenesse in seguito necessaria tanto all'originale che al lavoro del Forgeron. - Amerò di essere a suo tempo informato e sull'eseguita operazione del restauro del quadro e sul compenso che per restauro stesso fosse stato richiesto.

Il Prefetto

[firma illeggibile]

Al Sig.^r Segretario dell'Accademia di Belle Arti Venezia

Doc. A.48

Mittente:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n.	80	Data:	01.04.1873
Destinatario:	R. Prefettura della Provincia di Venezia	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Sul quadro di Giambellino a S. Zaccaria				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).				

N. 80

Venezia il 1.° Aprile 1873

Non appena ricevetti il prescritto di questa R.^a Prefettura, segnato accanto diedi opera, consultandomi col Prof. di restauro cav. Paolo Fabris, per rinvenire chi potesse adoperarsi per quella pulitura dall'olio di cui

accennava la Commissione nel suo P.V. 14 Marzo, e che occorreva effettuare al più presto sul quadro del Giambellino in S. Zaccaria. Nel parlare di ciò, il Cav. Fabris prevenne ogni suo desiderio coll'offerirsi egli stesso per compire quella operazione e l'indomani si fece dallo stesso, me presente e presente il Sig. Forgeron, quanto fu necessario; e quella piccola velatura di olio di lino fresco, in qualche punto del quadro trovata, fu diligentemente tolta, né altro faceva bisogno.

Al pittore della copia si ripeterono verbalmente le più serie ammonizioni e si lasciò al suo lavoro. Quando poi nell'uscire chiesi al Cav. Fabris quale sarebbe stato il compenso che ben meritava mi rispose, cortesemente, che si dichiarava compensato dall'aver fatto una cosa reclamata da ogni convenienza a però di un'opera così distinta e così preziosa per l'Arte.

Nel esporre codesto fatto onorevole per il Cav. Fabris, aggiungo che fu combinata fra gli individui componenti la Commissione quella sorveglianza da essa stessa dichiarata necessaria e che questa R. Prefettura raccomanda.

Per la Presid.

il Segret.^o

GB Cecchini

ANNOTAZIONE a margine: Agli atti.

Doc. A.49

Mittente:	R. Prefettura della provincia di Venezia - Divisione III	Prot. n.	5466	Data:	10.12.1873
Destinatario:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n.	353	Data:	12.12.1873
Oggetto:	Sul quadro di Giambellino a S. Zaccaria				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).				

Venezia, li 10 Dicembre 1873

Urgente

Essendo già spirato il termine prefinito [sic] da ultimo al pittore Francese Sig.^r Forgeron per ultimare la copia del quadro di Giambellino a S. Zaccaria, senza che per quanto mi consta, sia la medesima ultimata, amerei essere informato sullo stadio preciso nel quale si trova attualmente tale lavoro. Mi rivolgo perciò a Vossignoria Ill.^a nutrendo fiducia anche, che pella sorveglianza che in conformità alla promessa contenuta nella Nota 1.^o Aprile a.c. N.^o 80 avrà già disposto, sarà in grado Vossignoria stessa di offrirmi con tutta sollecitudine la desiderate nozioni. - Siccome poi l'altro pittore prussiano Wolf, il quale ha già ottenuta l'analoga autorizzazione si sarebbe anche presentato per eseguire un'altra copia del quadro stesso, così nel riscontro vorrà pure indicare il tempo nel quale presumibilmente ritiene possa il Forgeron finire il suo lavoro.

p. Il Prefetto

[Ferrari]

Doc. A.50

Mittente:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n.	353	Data:	13.12.1873
Destinatario:	R. Prefettura della Provincia di Venezia	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Sul quadro di Giambellino di S. Zaccaria				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).				

N. 353

Venezia il 13 Xbre 1873.

Sono tre giorni, che per invito amichevole del Sig. Forgeron mi sono recato a S. Zaccaria ed ho veduto la copia del Giambellino finita assai lodevolmente. Era meco anche l'Ispettore delle Gallerie Cav. Botti e ci disse il Sig.^r Forgeron che nei primi giorni della settimana ventura la avrebbe avvolta in cilindro e chiusa nella cassa per la partenza; e così il Sig.^r Forgeron cederà ad altri il suo posto salvi gli accordi di lui col successore, perché egli il Forgeron ha l'obbligo in faccia alla Fabbriceria di quella Chiesa di rimettere la

Pala sull'altare; e salvi gli accordi dell'Artista successore colla Fabbriceria intorno a questo nuovo periodo nel quale la Cappella in cui ora si trova quel quadro rimanga occupata per una seconda copia. Qualora io venga a conoscere particolari ulteriori intorno a questa faccenda non mancherò di comunicarli a codesta R. Prefettura.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. A.51

Mittente:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n.	--	Data:	14.01.1874
Destinatario:	--	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Verbale della Commissione [...] che ebbe ad occuparsi del dipinto del Bellini, durante il tempo nel quale il Sig. ^r Alfredo Forgeron, ne fece la Copia per il Governo Francese				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).				

R. Accademia di belle arti

Venezia il 14 Gen.^o 1874

Verbale della Commissione composta dai sottoscritti i quali, secondo gli inviti avuti in passato da codesta R. Prefettura ebbero ad occuparsi del dipinto la Madonna e Santi del Giambellino appartenente alla Chiesa di S. Zaccaria di questa Città durante il tempo nel quale il Sig.^r Alfredo Forgeron, ne fece la copia per il Governo Francese.

Avendo il Sig.^r Forgeron dichiarato alla Direzione della R. Accademia che aveva condotta a termine la copia del quadro sopracitato e che il giorno 16 corr.^o il Sig.^r Wof doveva imprendere una copia, egli pure, di quel dipinto per conto del proprio Governo; manifestò il desiderio, eziandio, che da questa stessa Accademia fosse formalmente riconosciuta la incolumità dell'originale prima di abbandonare il posto da lui finora tenuto.

La Presidenza pertanto di questa R. Accademia riunì i sottoscritti i quali si recarono sul luogo, esaminarono attentamente la Pala del Giambellino e di unanime avviso dichiararono che essa è incolume e in tutto e per tutto come allora che fu tolta dal suo altare.

Vista poi accanto a quella, la copia eseguita dal Sig.^r Forgeron, la Commissione non potè astenersi dall'applaudirla come opera fatta con molto amore, bella intonazione e buon colore. Egli seppe trovare la giusta espressione e il carattere delle teste ed intese benissimo la rappresentazione di ogni accessorio; talchè può conchiudersi che questa copia riuscita egregiamente può dare in tutto l'idea dell'originale.

La Commissione

GB Cecchini Segret.^o

Paolo Fabris

Jacopo d'Andrea

ANNOTAZIONE: Corretto per opinione del Prof. D'Andrea

GBC

NOTA: l'ultimo paragrafo della lettera è presente in due versioni, una delle quali cancellata; ad essa si riferisce evidentemente l'annotazione del segretario Cecchini. Rispetto alla formulazione finale del testo, qui trascritta, la versione rifiutata differisce solo per alcuni aspetti formali, ma non per il contenuto.

Doc. A.52

Mittente: R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 11 Data: 15.01.1874
 Destinatario: R. Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Del quadro di Giambellino in S. Zaccaria copiato dal Sig. Forgeron.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, I. Direzione 1852-1878, b. 146, Oggetti diversi (1874).

Venezia 15 Gennajo 1874.

Come seguito al Rapporto di questa Presidenza N. 353 del 13 Xbre 1874, ho l'onore oggi di dichiarare che col giorno di domani il Sig.^f Forgeron pittore Francese, da luogo al Sig.^f Wolf, nella Chiesa di S. Zaccaria perché abbia a imprendere il lavoro commessogli dal Suo Governo; incassa il proprio dipinto, e lo spedisce a Parigi.

Il Sig.^f Forgeron pregò questa Presidenza acciocché quella Commissione, la quale ebbe in passato ingerenza tanto nell'assistere alla discesa del quadro di Giambellino dal suo altare, quanto durante il tempo nel quale ne operava la Copia, volesse procedere ad una visita di quel originale e del dipinto per riconoscere l'integrità e il perfetto stato in cui lo lasciava, ora che per sua parte ha terminato il lavoro. Questa Presidenza trovando giusta la domanda di quel Signore unì la Commissione sopraluogo e questa esprime il suo parere nel Verbale che ho l'onore di unire in copia, trovando il quadro di Giambellino in perfetto ordine e come il giorno nel quale fu tolto dall'altare, e la copia assai ben fatta.

Io credo che il Sig.^f Forgeron farà istanza per aver da codesta R. Prefettura una copia di questo per lui utile documento, ed io appoggio caldamente la di lui domanda.

per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

CASO 5. - LEONE PIGULEVSKY - JACOPO BONATO**Doc. A.53**

Mittente: R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 112 Data: 27.04.1874
 Destinatario: R. Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Chiudimento della R. Sala delle Statue - Urgente
 Rif. Archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878.

Venezia il 27 Aprile 1874

Nell'anno 1863, prima di por mano ai restauri radicali della Chiesa di S. Sebastiano, furono tolti dal loro sito i preziosi dipinti ad olio di Paolo Veronese e non solo dalle pareti e dal soffitto della Chiesa; ma eziandio dalle pareti e dal soffitto della Sagrestia. Nel 1865 e negli anni seguenti furono eseguiti i pochi restauri che occorrevano a quelle tele una parte delle quali era affidata al Sig.^f Cav. Paolo Fabris R. Conservatore del Palazzo Ducale per il restauro e per la custodia.

Quando quella parte dei predetti dipinti venne ad unirsi all'altra che già era all'Accademia; il sottoscritto, annuendo alla proposta dell'Ispettore d'allora, delle Accademiche Gallerie, Alberto Andrea Tagliapietra fece che di componesse provvisoriamente quell'apparato che oggi si vede in una delle due sale delle statue, che è la Esposizione dei migliori quadri di Paolo appartenenti alla Chiesa di S. Sebastiano, acciocché non rimanessero senza luce e nascosti.

Ma quei dipinti si sapeva che tra poco, rispetto al tempo passato sarebbero ricollocati in S. Sebastiano quando fossero ultimati i restauri; e perciò il 7 Gennajo 1874 venne affisso alle pareti di quella Sala un'avviso [sic], nel quale si diceva che il giorno 30 Aprile sarebbe l'ultimo della esposizione di quei quadri, affinché quei pittori che avevano copie incominciate, le terminassero e gli altri, altre non ne imprendessero se non potevano finirle nel termine prestabilito.

Questa risoluzione di [chiuder] la Sala il 30 Aprile fu dal sottoscritto presa in accordo coll'attuale Ispettore Cav. Botti.

1.^o Perché dovendo Egli, il Cav. Botti, col 1.^o Maggio obbedire al R. Ministero della Istruzione Pubblica, e recarsi in Assisi le Gallerie di quest'Accademia restano senza il loro naturale e ordinario custode.

2.° Perché partendo il Cav. Botti il sottoscritto non intende assumere ulteriori responsabilità sulla conservazione di quei dipinti e se si chiude quella Sala non li sottrae che per poco tempo alla vista del pubblico e degli studiosi; perché i lavori del Cav. Botti, che è il restauro degli affreschi di quella Chiesa sono terminati; quelli del decoratore Scattaglia e Comp.^o lo sono pure, e questi erano gli ultimi [gravi] lavori da farsi in quella Chiesa, e non sono da considerarsi quelle poche cose ultime che restano a farsi prima di darla al culto.

3. Perché la scarsità di locali in quest'Accademia obbliga l'amministrazione di [...] utilizzare in altro modo quella Sala, perché altro è l'ingombro che rimarrà se saranno quei quadri accatastati, altro se lo spazio che occupano oggidì esposti come sono. Questo spazio utilizzato con essi in questa sala è anche ristretto per la grandezza di quegli originali e per l'ingombro prodotto dai cavaletti e dalle copie, in modo che quel sito non è più per i visitatori ma per i copisti.

4.° Finalmente perché alcuni Artisti hanno preso troppo stabile domicilio in quella stanza e diedero non infrequente occasione di lagnò alla Direzione, all'Ispettore, agli inservienti per la loro incivile condotta o direttamente o bisticciandosi fra loro per il posto, per la luce, per mille sciocchezze, talchè à tempo che anche per questo quella stanza si chiude.

Così lungo, e, per codesta R. Prefettura, forse noioso Rapporto, il sottoscritto lo avanza per avere valido appoggio per il conseguimento dei suoi scopi, in base degli addotti motivi; imperciocchè ha ragione di credere che a questa stessa Autorità siano per ricorrere appunto, alcuni di quegli artisti che determinarono lo scrivente a esporre il quarto motivo per il quale intende procedere alla soppressione della Esposizione dei dipinti di Paolo Veronese. Essi chiederanno forse che sia da codesta R. Carica ordinato altrimenti, ma il sottoscritto si raccomanda, che, fatta ragione agli addotti motivi, venga ajutata a sostenersi con qualche autorità nell'esercizio di quella direzione della R. Accademia che il R. Ministero gli affida.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Alla R.^a Prefettura per la Provincia di Venezia

Doc. A.54

Mittente:	R. Prefettura della Provincia di Venezia - Divisione III	Prot. n. 5080	Data: 28.04.1874
Destinatario:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n. 118	Data: 29.04.1874
Oggetto:	Istanza Pigulevsky e Bonato relativa ai dipinti di Paolo Veronese		
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878.		

Venezia, li 28 Aprile 1874

Urgentiss.

I Signori pittori Pigulersky Leone e Jacopo Donato [sic] mi presentarono infatti, come l'onorevole S.V. prevede nella sua pregiata Nota del 26 corr.^{te} mese N: 112, una loro istanza, colla quale, implorano che venga prorogata per altri due mesi la autorizzazione, ad essi consentita da codesta onorevole Presidenza di eseguire le copie dei dipinti di paolo Veronese, appartenenti alla Chiesa di S. Sebastiano, ed ora depositati in una Sala di codesta R. Accademia.

Le ragioni esposte da codesta Onorevole Presidenza onde oppugnare la domanda di proroga, meritano certamente la massima considerazione, e mi persuadono a rimettere alla S.V. Ill.^{ma} ogni giudizio circa la possibilità di una ulteriore brevissima concessione la quale del resto sarebbe sempre di competenza di chi ha, di propria iniziativa e per spontaneo impulso, consentite le agevolezze che permisero al pubblico ed agli artisti di usufruire della temporanea esposizione dei dipinti del grande Veronese.

Trasmettendo pertanto all'onorevole S.V. l'istanza dei summentovati sig.ri pittori, io lascio a Lei di prendere sovr'essa quelle deliberazioni che reputerà meglio convenienti, osservandole soltanto che, quand'Ella reputasse possibile qualche benevola concessione, questa potrebbe essere ristretta al tempo rigorosamente necessario per l'ultimazione delle copie, le quali, a quanto mi venne affermato, sarebbero compiute entro il mese di maggio e dovrebbe essere accompagnata dalla comminatoria del suo ritiro, che io appoggerei contro qualsiasi futuro reclamo, qualora l'uno o l'altro dei Signori Pittori avesse, in

qualsiasi modo, a mancare al suo debito di gratitudine, per la precedente e per la nuova concessione, verso codesta onorevole Presidenza.

Il Prefetto
C. Mayr

Doc. A.55

Mittente:	R. Accademia di Belle Arti	Prot. n.	118	Data:	30.04.1874
Destinatario:	R. Prefettura della Provincia di Venezia	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Sulla istanza Pigulevsky e Bonato				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878.				

Urgentissimo

Venezia il 30 Aprile 1874

Ringrazio cod. R. Prefettura di aver rimesso a me il prendere quelle deliberazioni che avessi reputato migliori sulla domanda dei Sig.ri Pigulersky e Bonato, e chieggo le mille scuse se facendo violenza al mio desiderio di secondare non solo gli ordini ma i suggerimenti di codesta R. Carica; questa volta sono obbligato di agire nel senso della Nota N.° 112, che ho avuto l'onore di porgerle il 26. di questo mese; col chiudere definitivamente la Sala nella quale ho esposto i quadri di Paolo Veronese appartenenti alla Chiesa di S. Sebastiano.

Se i motivi da me adottati nella carta del 26. corr.^{te} per venire a questa risoluzione, furono trovati da questa stessa R. Prefettura meritevoli di considerazione; io mi permetto di aggiungere che le domande di proroga fatte da quei Sig.^{ri} Artisti non possono infirmarne la validità in modo che io abbia a procedere altrimenti e avere alla fatta istanza riguardo.

E non merita infatti riguardo si Sig.^r Pigulersky, che io ben conosco e so per molti fatti passati recenti, di che indole sia e quanti motivi di lagnò abbia offerti a tutti i Preposti di questa Stabilimento, dacchè vi ha posto piede. E di più so che egli mette tutta la sua tenacità per riuscire nell'intento di rimanere, a comodo suo dinanzi ai quadri di Paolo in onta all'Avviso esposto 4 mesi fa, nel quale è detto che il 30. Aprile sarebbero tolti alla vista del pubblico in quest'Accademia. Perché il 23. aprile parlò di questo agl'Inservienti in modo villano dell'Ispettore, che però non era presente? Perché il 24 venne nel mio Ufficio (per non far chiasso, disse egli) a chiedere la proroga con insistenza insolente, malgrado la mia ripetuta dichiarazione di non poter acconsentire, e conchiuse che ben saprà farmi acconsentire, rivolgendosi ad altri? Perché fu egli in S. Sebastiano a investigare se e quando la Chiesa avesse domandato i suoi quadri?

Ciò essendo, mi si conceda concludere che usando longanimità e accordando il più piccolo favore a questa persona, la quale non saprebbe che abusarne; ne conseguirebbe un ridicolo deplorabile pel posto, che ho l'onore di occupare, al quale è mio dovere mantenere il prestigio di essere coerente nelle proprie decisioni e fermo nell'eseguire il proprio compito, quando sia appoggiato alla legalità, e alla giustizia.

Quella lesione poi d'interessi che cita il Sig.^r Pigulersky non sarà grave tanto, perché non può decorrere molto tempo prima che vadano al loro sito codesti quadri, e allora potrà riprendere i suoi lavori nella Chiesa di S. Sebastiano. Egli intanto e il suo collega firmato nell'istanza non saranno impediti di studiare e copiare in questa Pinacoteca, nelle Chiese della Città, in Palazzo Ducale, come fanno tutti gli altri Artisti perché avranno da me i loro Permessi regolari.

Chieggo scusa a code.^a R.^a Prefettura se qualche vivacità di espressione vi fosse nel presente Rapporto, e ritorno la istanza comunicata, affinché codesto R. Ufficio, cui fu diretta, la ritorni con quell'Attergata che crede opportuna.

Per la Presidenza
Il Segretario
GB Cecchini

NOTA: a seguito di questa lettera, il prefetto informò i due pittori «che Esso non avrebbe alcun ostacolo», ma che rimetteva la decisione a Cecchini. Quest'ultimo confermò la sua decisione. Cfr. AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1874).

CASO 6. - AUGUSTO WOLF E ALTRI

Doc. A.56

Mittente: Luigi Da Rios, Luigi Morgantini, Antonietta Brandeis, C. van Haanen, Gio. Batt.^a Brusa, Raffaele Giannetti, Angelo Virili, G. Simonetti, G. Squarcina, Egisto Lancerotto, Antonio Franchini, Vincenzo Azzola, Charles [F. Munoz], John B[...], Jacopo Bonato, [...], Carlo Naija, F[riedrich] Nerly, D[omeni]co Kutesky, da Vienna, Sante Sardo, Alessandro Bedini, Gabriele Gaggio, Bononi Giovanni, Vicarj Giov[anni] Batt[ist]a, Wilhem Keller di Stuttgarta, Ernesto Levorati, Luigi Nono, Domenico Mazzoni, S. [Coen], Luigi [Mion], Carlo Reichard, [illeggibile], Luigi Guarena, Silvio Giulio Rotta, Giulio Serafini, Federico Weberbeck, Teodoro [...], [illeggibile]

Destinatario: R. Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: --

Oggetto: [Richiesta di ottenere condizioni di luce migliori per la copia di quadri]

Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1877).

Spettabile Presidenza della Reale Accademia di belle arti in Venezia!

La spettabile Presidenza di questa Reale Accademia mi vorrà scusare, che, sebbene forestiere mi permetto di chiedere un favore facendomi nello stesso tempo interprete anche del desiderio da lungo tempo maturato degli artisti sottoscritti.

L'argomento è il seguente:

L'artista che copia nei due più grandi saloni della Galleria, e che ha bisogno assolutamente di vedere bene l'oggetto, che vuole copiare, mentre questa stagione dovrebbe essere propizia a tale scopo, si trova invece nel più forte imbarazzo, trasformandosi questa stagione nella più pessima di tutto l'anno, e quella che gli procura mille martiri a cagione delle coltrine troppo opache degli finestroni del soffitto, che non permettono alla luce di penetrare liberamente, ora che la stagione va migliorandosi.

La luce dalle 9 - 10 1/2 molto cattiva per motivi che devono essere prodotti dalla costruzione stessa degli finestroni andrebbe migliorandosi nello stesso momento dove, per evitare al sole di toccare i quadri si fa sentire il bisogno di chiudere delle sopradette coltrine, che mettono in tale modo in completa oscurità le due saloni. Alle 3 pom., quando il copista è costretto d'andare a casa soltanto si riapre queste infelici coltrine.

Dunque tutte le belle ore del chiaro per lui non esistono a vantaggio suo, e lui deve lasciare il luogo senza la minima soddisfazione, essendo il suo lavoro, (con tutta la fatica) rimasto sotto di quello che la capacità sua gli permetterebbe.-

Gli stessi visitatori nazionali e forestieri, che si recano nella bella stagione a visitare la Galleria deplorano continuamente il triste inconveniente, che loro impedisce di mirare pienamente la immensa bellezza dei quadri dei due grandi saloni.

Si prega dunque la Spettabile Presidenza di studiare il modo in quale si potrebbe rimediare. Colla applicazione a queste tende d'una sostanza liquida trasparente credo io si potrebbe riuscire di togliere l'infausto inconveniente, e tutti gli artisti sottoscritti e non sottoscritti saranno pienamente riconoscenti a questa spettabile Presidenza, se avrà posto in considerazione le giuste lagnanze.

Nuovamente prega il sottoscritto di questa inchiesta di scusarlo e d'essere favorevole, essendo lui il più forte interessato in questa questione di un po' più luce per motivo della sua grande copia della presentazione della S.ta Maria Vergine nel tempio di Tiziano, della quale compimento ed armonizzazione che vorrebbe avere luogo appunto in questa stagione del estate sarebbe quasi inefettuabile senza un miglioramento delle tende.

Colla massima stima e rispetto

il devotissimo pittore

Venezia 18 Marzo 1877

Augusto Wolf da Monaco [seguono le altre firme]

P.S. Colla massima facilità si poteva aumentare ancora il numero degli sottoscritti.

Soltanto mancanza del prezioso tempo ci a costretto di limitarsi.

**DISPOSIZIONI LOCALI E NAZIONALI SULLA COPIA DI DIPINTI
E SULLA RIPRODUZIONE FOTOGRAFICA DELLE OPERE D'ARTE**

Doc. A.57

I. R. Accademia di Belle Arti

“Avviso” prot. n. 447, del 30 giugno 1857

Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878, b. 175, fasc. Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nella Galleria.

Avviso

In obbedienza dell'ossequiato Luogotenenziale Decreto 17 giugno N.° 16399, si prevengono tutti quelli che intendessero trar copie dei dipinti e disegni conservati nelle Gallerie di questa I. R. Accademia, come pure anche quelli che intendono fare soltanto studii parziali dei quadri stessi; che da oggi in avanti, le copie e gli studii stessi devono essere regolati secondo le norme seguenti.

1. - Non sarà permesso di far studii o trar copie, anche parziali, dei dipinti, statue, disegni, ed altri oggetti d'arte conservati nelle I.I. R.R. Gallerie Accademiche, se non ad artisti noti alla Presidenza ed all'Ispettore delle medesime Gallerie, o raccomandati da alcuno dei Consiglieri Accademici che si faccia per essi mallevadore. Quanto agli artisti forestieri occorrerà, per legittimarli, una commendatizia del proprio Console residente in Venezia, o l'attestazione d'un Consigliere Accad. o di altra persona autorevole che possa servire da guarentigia.

2. - Nessun artista, sia forestiere o nazionale, potrà occupare più di tre mesi intorno alla copia o agli studii di qualsiasi dipinto nelle accennate Gallerie conservato.

3. - Non è permesso di copiare o far parziali studii intorno a un dato dipinto, se non a tre soli artisti per volta, e senza mai esigere che il quadro sia rimosso dal sito ov'è collocato. - Chi si presentasse per quarto alla copia o agli studii accennati, dovrà aspettare che uno dei tre in corso di permesso, abbia terminato il proprio lavoro, o sia giunto al termine dei tre mesi per sostituirlo, e così di seguito.

4 - Per estrarre le dette copie e far gli studii d'un quadro, non sono permessi impalchi o trespoli che ingombrino di troppo le sale, se non in casi eccezionali, prescritti tassativamente alla Presidenza Accademica dal citato Decreto.

5. - Non è del pari permesso in alcun modo di trar copia d'un intero quadro a pari dimensioni dell'originale, eccettuati i casi di espresse missioni di governi esteri, o di altre Accademie Artistiche.

6. - Le copie devono essere tratte a quella distanza conveniente che verrà di volta in volta indicata dall'Ispettore delle I.I. R.R. Pinacoteche, affinché non resti impedita la vista del quadro preso a copiare.

7. - E' severamente proibito l'uso delle graticole sui quadri, eccettuato qualche caso speciale determinato del pari tassativamente alla Presidenza, dall'enunciato Decreto Luogotenenziale.

8. - E' severamente proibito eziandio di far calchi dei disegni originali o trar lucidi dai dipinti o dai disegni stessi, come pure non è permesso, sotto alcun pretesto, di trar copie in fotografia dei dipinti e disegni originali, se non in casi particolari prescritti dal citato Decreto.

9. - Il Sig.^r Ispettore delle I.I. R.R. Gallerie Accademiche è incaricato della esecuzione della presente Ordinanza, che farà affiggere nell'interno delle Gallerie, a norma di chi potesse averne interesse.

Venezia 30 Giugno 1857.

p. la Presidenza

Il Segretario

P. Selvatico

NOTA: Il testo di questo “Avviso” costituisce la base per gli analoghi documenti emessi dall'Accademia di Belle Arti nel 1867 e nel 1874. (cfr. docc. A.58 e A.62).

Doc. A.58

R. Accademia di Belle Arti

"Avviso" in data 15 aprile 1867

Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878, b. 175, fasc. Miscellanea.

I. R. Accademia di Belle Arti

Avviso

Si prevengono tutti quelli che intendessero trar copie dei dipinti e disegni conservati nelle Gallerie di questa R.^a Accademia, come pure anche quelli che intendono fare soltanto studii parziali dei quadri stessi; che da oggi in avanti, le copie e gli studii stessi devono essere regolati secondo le norme seguenti.

1. - Non sarà permesso di far studii o trar copie, anche parziali, dei dipinti, statue, disegni, ed altri oggetti d'arte conservati nelle R.R. Gallerie Accademiche, se non ad artisti noti alla Presidenza ed all'Ispettore delle medesime Gallerie, o raccomandati da alcuno dei Consiglieri Accademici che si faccia per essi mallevadore.

Quanto agli artisti forestieri occorrerà, per legittimarli, una commendatizia del proprio Console residente in Venezia.

2. - Cfr. doc. A.57.

3. - Cfr. doc. A.57.

Chi si presentasse per quarto alla copia o agli studii accennati, dovrà aspettare che uno dei tre in corso di permesso, abbia terminato il proprio lavoro, o sia giunto al termine dei 3. mesi, per sostituirlo, e così di seguito.

4. - Per estrarre le dette copie e far gli studii d'un quadro, non sono permessi impalchi o trespoli che ingombrino di troppo le sale, se non in casi eccezionali prescritti tassativamente alla Presidenza Accademica.

5. - Cfr. doc. A.57.

6. - Le copie devono essere tratte a quella distanza conveniente che verrà di volta in volta indicata dall'Ispettore delle R.R. Pinacoteche, affinché non resti impedita la vista del quadro preso a copiare.

7. - E' severamente proibito l'uso delle graticole sui quadri, eccettuato qualche caso speciale determinato del pari tassativamente alla Presidenza.

8. - E' severamente proibito eziandio di far calchi dei disegni originali o trar lucidi dai dipinti o dai disegni stessi.

9. - Il Sig.^r Ispettore delle R.R. Gallerie Accad.^e è incaricato della esecuzione della presente Ordinanza che farà affiggere nell'interno delle Gallerie, a norma di chi potesse averne interesse.

Venezia 15. Aprile 1867.

Il Presidente

Carlo Morosini

Il Segretario

G.B. Cecchini

NOTA: Il testo riprende l'Avviso in data 30 giugno 1857 a firma di Pietro Selvatico, predisposto in accordo con la Luogotenenza delle Provincie Venete (doc. A.57). Come si vede, la fotografia non viene nominata.

Doc. A.59

Mittente:	Ministero della Istruzione Pubblica - Div. 2 ^a	Prot. n.	4536/ 4526	Data:	16.09.1867
Destinatario:	Regia Accademia di belle arti - Presidenza	Prot. n.	206	Data:	17.09.1867
Oggetto:	Riproduzioni fotografiche				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X.1/3 Fotografi 1864-1877.				

Firenze, 16. sett. 1867

Certi fotografi, a cui non venne dato il permesso di trar copia di alcuni quadri delle Gallerie di questa città, se ne lagnano, dicendo che qui è negato ciò che con molta larghezza, si concede in altre principali Gallerie del Regno, e citano per prima cotesta.

Io non so se sia vero quanto ei dicono, ma posto che sia, mi rendo certo che la S.V. accordando il permesso di fotografare cotesti quadri, avrà preso tutte le cautele richieste dalla buona custodia de' dipinti, e soprattutto avrà provveduto a rimuovere affatto il pericolo che potrebbber correre i quadri levandoli spesso dal loro luogo.

Ora io desidero appunto di sapere con quali norme e cautele Ella ha regolato il permesso di levar queste copie fotografiche, specialmente per ciò che riguarda ai quadri di maggior pregio. E La prego di darmi tale notizia il più presto che Ella potrà.

p. Il Ministro
Napoli

Al Sig. Presidente
della R.^a Accademia di belle arti
Venezia

Doc. A.60

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	206	Data:	18.09.1867
Destinatario:	Ministero della Istruzione Pubblica	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Domanda se in questo Stabilimento si accorda facilmente di fotografare i quadri della Galleria e nel caso, quali norme e cautele siano imposte ai Fotografi per l'esercizio dell'arte loro, acciò sia rimosso ogni pericolo di danno ai quadri di pregio e valore. Riscontro alla nota n. 4536 del 16 sett. ^o corr. ^e				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X.1/3 Fotografi 1864-1877.				

Venezia il 18 Sett.^e 1867

Egli è vero che in questa R.^a Accademia dacché l'arte di ricavar fotografie dai dipinti si è perfezionata fu a capaci fotografi permesso di trar negative dai nostri capolavori a già da parecchi e parecchi mesi il cessato Presidente accordava al fotografo Naya tale permesso non solo per i quadri di questa R.^a Galleria, ma anche per quelli che adornano il Palazzo Ducale, e che stanno nelle Chiese.

Imperciocché questa Presidenza stimò usare coi Fotografi come cogli Artisti forestieri e nazionali, ai quali accordò sempre simili estesi permessi pei loro studj, e senza dei quali non vengono ammessi a dipingere o disegnare dinnanzi ai quadri nei luoghi citati.

Il fotografare importa però qualche ingombro di macchina o di scala talora, ma finché l'ingombro recato da questi stromenti non è soverchio, maggiore e in grandi sale come questa dell'Accademia Veneta, è tenue il disagio che ne possono patire i visitatori e gli artisti; nessuno poi finora ne venne segnalato di sgradimenti di odore, o dell'uso di preparati e ciò si deve forse al sistema tenuto da questi fotografi nel loro operare.

Non furono stabilite leggi o norme da questa Presidenza pei fotografi perché affidata la cura di sorvegliarli all'Ispettore della Galleria zelante ed attento oltre ogni elogio, da esso dipendono per il numero delle macchine per la loro collocazione acciò non ne derivi ingombro o pericolo per le tele, le quali d'ordinario non vengono rimosse né tocche. Che se per avventura si devono ricavar negative da quadro o mal illuminati, o di brevi dimensioni o alti, Egli fa quei quadri con ogni diligenza trasportare in Sala appartata ma sempre da lui sorvegliata e custodita per quel tempo che può durare la operazione.

Tali sono i dati che sull'argomento può offrire la Presidenza di quest'Accademia a spera rispondano alle domande che le vennero fatte da codesto R.^o Ministero.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. A.61

R. Accademia di Belle Arti

"Avviso" in data 10 aprile 1868

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Regia Accademia di Belle Arti

Avviso

Sarà permesso ai Sig.ⁱ Fotografi che fanno commercio di fotografie, ed hanno uno stabilimento fornito de' necessarj apparecchi come esige l'arte, trarre negative dei quadri esistenti in questa R. Accademia, alle seguenti condizioni:

I.

La domanda dovrà essere inoltrata alla Direzione della R. Accademia di Belle Arti, coll'indicazione de' dati e particolarità relative allo stabilimento, dalle quali si possa arguire della sua importanza; s'indicherà soprattutto la forza delle macchine che si posseggono, e si dovranno unire all'istanza alcune delle fotografie fra le più importanti, già prodotte dallo stabilimento, che rimarranno a corredo degli atti. - L'Accademia ha piena facoltà di negare il permesso qualora dall'insieme dei dati e prove somministrate non giudichi il fotografo capace di dar buoni risultati. - Respingendosi l'istanza verranno restituite anche le fotografie che andavano unite qual prova.

II.

Nessun fotografo potrà recare in Accademia, ne esporre in queste sale più d'un apparato o macchina. I fotografi dovranno adoperare nelle negative il processo a secco.

III.

Le macchine dovranno essere di tale solidità nei piedi, da allontanare qualunque timore di rovesciamento, o caduta, e porre in pericolo le tele esposte. Altrettanto dicasi nell'uso delle scale ove occorran.

IV.

L'Accademia fisserà i giorni e le ore nelle quali sarà lecito di entrare variandole secondo la stagione, o per altre cause. Il permesso che accorderà la Presidenza dell'Accademia sarà di due mesi in due mesi. Tale permesso è sempre vincolato alla condizione di sgombrare subito che per esposizioni o per altro straordinario motivo fosse necessario far libere e vuote le sale di questo stabilimento, nel qual caso sarà fatto percorrere un avviso.

V.

Non saranno per nessun motivo rimossi dal loro sito i quadri qualunque sia la loro grandezza.

VI.

Ogni fotografo dovrà consegnare alla R. Accademia una copia di ogni Fotografia che produce. L'Accademia terrà un apposito registro e si porrà in ogni copia il timbro dell'Accademia.

VII.

Ogni infrazione alle norme suindicate trae seco la perdita della concessione avuta. L'ordine di sgombrare dovrà essere eseguito immediatamente senza che si ammetta dilazione, sotto pretesto che si vuol reclamare od altro. Non prestandosi il fotografo, si ordinerà lo sgombro per forza.

L'applicazione e l'osservanza di quanto si contiene nel presente avviso, stabilito in accordo coll'Autorità Prefettizia vengono affidate alla cura del sig.^r Ispettore delle Gallerie e per la debita vigilanza, agli inservienti che vi appartengono.

Venezia li 10 aprile 1868.

Per la Presidenza

Il Segretario

GB Cecchini

NOTE: - Nonostante le ricerche condotte, il registro nominato all'art. VI. non è stato reperito. - Le disposizioni disciplinari predisposte dalla Prefettura pervennero all'Accademia il giorno 12 o 13 aprile 1868 (vi sono dati contrastanti nei documenti). Si può quindi supporre ragionevolmente che la sua entrata in vigore sia da collocarsi attorno alla metà di aprile, o poco dopo. Questo il testo della lettera del Prefetto Luigi Torelli al segretario Giovanni Battista Cecchini, che accompagnava il documento, per la parte che qui interessa:

Prot. n. 424

Venezia, li 10 Aprile 1868.

Allo scopo di trattare tutti gli esercenti l'arte fotografica nello stesso modo, ho stimato opportuno dettare alcune norme sotto le quali si dovranno accordare detti permessi.

Se nella pratica si scorgesse che sono insufficienti, Ella vorrà rendermi avvertito perchè si correggano.

Doc. A.62

I. R. Accademia di Belle Arti

"Avviso" del 1 gennaio 1874

Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, Atti del Soprintendente Botti Guglielmo 1874-1878, b. 175, fasc. Regolamento e altri atti relativi agli artisti che studiano nella Galleria.

R. Accademia di Belle Arti

Avviso

Per Decreto 17 giugno N.° 16399 del cessato Governo tuttavia in vigore, si prevencono tutti quelli che intendessero trar copie dei dipinti e disegni conservati nelle Gallerie di questa R. Accademia, come pure anche quelli che intendono fare soltanto studii parziali dei quadri stessi; che da oggi in avanti, le copie e gli studii stessi devono essere regolati secondo le norme seguenti.

1. - Non sarà permesso di far studii o trar copie, anche parziali, dei dipinti, statue, disegni, ed altri oggetti d'arte conservati nelle R.R. Gallerie Accademiche, se non ad artisti noti alla Presidenza ed all'Ispettore delle medesime Gallerie, o raccomandati da alcuno dei Consiglieri Accademici che si faccia per essi mallevadore. Quanto agli artisti forestieri occorrerà, per legittimarli, una commendatizia del proprio Console residente in Venezia, o l'attestazione d'un Consigliere Accad. o di altra persona autorevole che possa servire da guarentigia.

2. - Nessun artista, sia forestiere o nazionale, potrà occupare più di tre mesi intorno alla copia o agli studii di qualsiasi dipinto nelle accennate Gallerie conservato.

3. - Non è permesso di copiare o far parziali studii intorno a un dato dipinto, se non a tre soli artisti per volta, e senza mai esigere che il quadro sia rimosso dal sito ov'è collocato. - Chi si presentasse per quarto alla copia o agli studii accennati, dovrà aspettare che uno dei tre in corso di permesso, abbia terminato il proprio lavoro, o sia giunto al termine dei tre mesi per sostituirlo, e così di seguito.

4 - Per estrarre le dette copie e far gli studii d'un quadro, non sono permessi impalchi o trespoli che ingombrino di troppo le sale, se non in casi eccezionali.

5. - Non è del pari permesso in alcun modo di trar copia d'un intero quadro a pari dimensioni dell'originale, eccettuati i casi di espresse missioni di governi esteri, o di altre Accademie Artistiche.

6. - Le copie devono essere tratte a quella distanza conveniente che verrà di volta in volta indicata dall'Ispettore delle R.R. Pinacoteche, affinchè non resti impedita la vista del quadro preso a copiare.

7. - E' severamente proibito l'uso delle graticole sui quadri, eccettuato qualche caso speciale la cui importanza sarà riconosciuta dall'Ispettore delle Gallerie. È del pari tassativamente proibito di far calchi dei disegni originali o trar lucidi dai dipinti o dai disegni stessi.

Per le fotografie dai dipinti e dai disegni dovranno essere obbedite le discipline espone nell'apposito Regolamento in data...

Spetta al Sig.^f Ispettore delle R.R. Gallerie Accademiche vigilare per la esatta osservanza delle presenti disposizioni.

1 gennaio 1874

Il Segretario

G.B Cecchini

NOTA: Questa trascrizione deriva da una minuta del documento predisposta correggendo la versione dell'Avviso del 1857. Non è stato reperito l'originale.

Doc. A.63

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Divisione 2^a Prot. n. -- Data: 23.06.1876
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 252 Data: 03.07.1876
 Oggetto: Fotografie di monumenti ed oggetti d'arte
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X.1/3 Fotografi 1864-1877.

Roma, addì 23 Giugno 1876.

Circolare

Occorre di frequente che i fotografi chiedano il permesso di ritrarre colla loro arte monumenti pubblici ed oggetti dei Musei e delle Gallerie.

Affinché gli Istituti traggano qualche vantaggio da tali concessioni, 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.

Per Il Ministro

[firma illeggibile]

Al Signor Presidente
 della R. Accad. di belle arti
 di Venezia

Doc. A.64

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 252 Data: 07.07.1876
 Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda di schiarimento intorno ad una Circolare del R.^o Ministero
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X.1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia il 7 Luglio 1876

Il sottoscritto al quale pervenne la Circolare che ha l'onore di accludere; non sa come obbedire alla disposizione ministeriale senza pregare cotesta R. Prefettura di qualche benevolo schiarimento. Avvi qualche fotografo di Venezia che ebbe da questa Presidenza il permesso di trarre fotografie dai quadri delle Gallerie Accademiche, a condizione che donino un'esemplare [sic] per ogni oggetto. E questo è prescritto da un regolamento apposito e particolare, pubblicamente esposto il quale fu combinato parecchi anni addietro colla locale R.^a Prefettura. Ora in forza della nuova Circolare ne domanderemo due degli esemplari: uno sarà per l'Accademia ed uno per il R.^o Ministero: e tutto questo non implica difficoltà.

Ma per me la difficoltà sta nella parola Monumenti, perché non dipende da quest'Accademia l'accordare a un individuo qualunque, il permesso di esercitar l'arte fotografica e quindi d'infliggere l'obbligo di consegnare due esemplari di ogni monumento dal quale ricava l'immagine col suo mestiere.

Di monumenti è piena la nostra città e diciamo anche di fotografi che non sappiamo se patentati o meno, piantano le loro macchine dinnanzi ai più belli edifizj o dinnanzi a quei punti di vista che ne comprendono parecchi. Poi vi sono i negozianti di fotografie, taluni dei quali come il Naya e tanti altri hanno Stabilimenti ottimamente organizzati dove producono, ciò che vendono nei loro Negozi; ma ve ne hanno anche degli altri che comperano il prodotto dagli operatori.

Chi può dominare quest'esercizio, chi può controllarne i prodotti talché sia veramente soddisfatto il desiderio del R.^o Ministero ?

Le mie dubbiezze dipenderanno forse dal non sapere chiaramente da quale Autorità dipenda l'Esercizio dell'arte fotografica e a chi paghi tasse, quest'Esercizio. Perché subordinatamente a me parebbe che in mano di quell'Autorità presso la quale il fotografo è obbligato a versare la tassa in denaro possa anche esser forzato di pagare questa seconda tassa di due fotografie per ogni monumento dal quale colle sue macchine riporta l'immagine.

Sarò grato immensamente a cotesta R.^a Prefettura se vorrà compiacersi di darmi qualche lume su questo argomento, restituendomi la Circolare inserta.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB. Cecchini

NOTA: la risposta della Prefettura non è stata reperita.

Doc. A.65

Regia Accademia di Belle Arti

“Avviso” del 23 gennaio 1877

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. IX. 1/1 (1873-1921), e X 11 - X.1/3, fasc. IX. 1/1.

R. Accademia di belle arti

Avviso

Sarà permessi ai Signori Fotografi che fanno commercio di fotografie ed hanno uno Stabilimento fornito dei necessari apparecchi come esige l'arte, trarre negative dai quadri esistenti in questa R.^a Accademia, alle seguenti condizioni.

1.° La domanda dev'essere inoltrata alla Direzione della r. Accademia di belle arti; colla indicazione dei dati e particolarità relative allo Stabilimento dalle quali si possa arguire della sua importanza; s'indicherà sopra tutto la forza delle macchine che si posseggono, e si dovranno unire all'istanza alcune fotografie fra le più importanti già prodotte dallo Stabilimento che rimarranno a corredo degli Atti. L'Accademia ha piena facoltà di negare il permesso, qualora dall'insieme dei dati e prove somministrate non giudichi il fotografo capace di dare buoni risultati. Respingendosi l'istanza, verranno restituite anche le fotografie che andavano unite qual prova.

2.° Nessun fotografo potrà recare in Accademia, né esporre in queste Sale più d'un apparato o macchina. I fotografi dovranno adoperare nelle negative il processo a secco.

3.° Le macchine dovranno essere di tale solidità nei piedi da allontanare qualunque timore di rovesciamento o caduta, e porre in pericolo le tele esposte. Altrettanto dicasi dell'uso delle scale, ove occorrono.

4.° L'Accademia fisserà i giorni e le ore nelle quali sarà lecito di entrare, variandole secondo la stagione o per altre cause. Il permesso che accorderà la Presidenza dell'Accademia sarà di due mesi in due mesi. Tale permesso è sempre vincolato alla condizione di sgombrare subito che per le Esposizioni o per altro straordinario motivo fosse necessario far libere e vuote le sale di questo Stabilimento; nel qual caso sarà fatto precorrere un avviso.

5. Non saranno per nessun motivo rimossi dal loro sito i quadri, qualunque sia la loro grandezza.

6. Ogni fotografo dovrà consegnare alla R.^a Accademia due copie di ogni fotografia che produce.

L'Accademia terrà un apposito registro, e si porrà in ogni copia il timbro dell'Accademia.

7.° Ogni infrazione alle norme sopraindicate trae seco la perdita della concessione avuta.

L'ordine di sgombrare dovrà essere eseguito immediatamente senza che si ammetta dilazione, sotto pretesto che si vuol [reclamare] od altro. Non prestandosi il fotografo si ordinerà lo sgombro per forza. Per decreto Ministeriale successivo in data 23 Giugno 1876 viene ingiunto a questa Presidenza di non dare alcun permesso contemplato nel presente Avviso se non alla condizione che i fotografi rilascino due esemplari degli oggetti fotografati, l'uno dei quali sarà trattenuto presso quest'Accademia, e l'altro sarà trasmesso al R.^o Minist.

L'applicazione e l'osservanza di quanto si contiene nel presente avviso, stabilito in accordo e colla Autorità Prefettizia, vengono affidate alla cura del Sig. Ispettore delle Gallerie, e per la debita vigilanza agl'inservienti che vi appartengono

Venezia 23 Gennaro 1877

per la Presidenza

Il Segretario

firm.^o G.B. Cecchini

Doc. A.66

Ministero della Pubblica Istruzione

Norme da osservarsi pei Copiatori delle RR. Gallerie, 1 agosto 1877

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. IX. 1/1 (1873-1921), e X. 11 - X. 1/3, fasc. IX. 1/1.

I.

Per ammettere un Copiatore conviene che egli abbia dato prove della sua capacità, o che presenti certificati di pittori autorevoli o di Accademie che lo attestino.

Ma se dopo questa cautela nascesse pur qualche dubbio sull'abilità di lui, quel Copiatore non dovrebbe più essere ammesso se non dopo un nuovo esperimento giudicato da tre valenti pittori scelti dalla Direzione delle Gallerie.

II.

Il numero dei Copiatori sarà determinato secondo la grandezza delle sale, e secondo l'importanza artistica dell'opera che si richiederà di copiare.

III.

Più di uno o due Copiatori, secondo le circostanze, non saranno ammessi a copiare lo stesso dipinto, acciocché non s'impedisca ai visitatori ed agli studiosi di esaminare, con agio, il quadro.

IV.

Sarà pure necessario di stabilire una discreta distanza tra il cavalletto del Copiatore (il quale dovrà essere di salda costruzione) e il dipinto originale.

V.

Non sarà permesso al Copiatore di tenere davanti nè vicino all'originale, altra copia, tranne quella ch'egli sta facendo.

VI.

È proibito di toccare il dipinto originale per qualsivoglia motivo, tanto più se fosse per cavarne dei lucidi.

VII.

I Copiatori, che si succederanno l'uno all'altro, potranno, mettendosi d'accordo e dopo di averne ottenuto il permesso della Direzione, alternare il lavoro, nel caso che amassero, dopo abbozzato il quadro, sospendere l'opera per fare asciugare il colore, purché ciò non rechi pregiudizio agli iscritti che debbono subentrare a far copie.

VIII.

Il termine per l'esecuzione delle copie non può stabilirsi che a seconda dei casi e della prestezza del Copiatore nel lavorare. Ma egli non potrà sospendere il suo lavoro senza addurne le ragioni; e nel caso che non ne avvisasse in tempo la Direzione, dopo il secondo giorno dovrà essere occupato quel posto da chi attende per succedergli a fare la copia. Nè potrà riprendere il lavoro senza prima avere ottenuto il permesso della Direzione, la quale, intese le cause della sospensione, giudicherà se sia giusto di accordarglielo.

IX.

Quanto alle opere collocate in alto sulle pareti od in luoghi di poca luce; dove siano palchi, i quali mediante un certo meccanismo s'innalzano fino ai dipinti collocati più in su, la Direzione potrà concedere l'uso d'uno di quei palchi al Copiatore, ma sempre in modo che egli non possa giungere colle mani a toccare il dipinto che prende a copiare. Dove non sono di quei palchi, i quadri posti in alto non si potranno abbassare nè punto rimuovere senza il permesso del Ministero e senza una fortissima cagione, la quale sarà dalla Direzione rappresentata al Ministero.

X.

Nelle sale della Galleria, ove sono gli originale delle copie, non sarà mai permessa la vendita di queste. Quelle Gallerie che avessero qualche sala superflua al bisogno, potranno assegnarla alla esposizione delle copie, e quindi al commercio di esse, a fine di agevolare agli artisti la vendita dei loro lavori.

XI.

È riserbato al Ministero di dare permessi straordinari per forti ragioni e udito il parere dei rispettivi Direttori delle Gallerie.

XII.

Quanto alle riproduzioni fotografiche, esse non potranno farsi senza il permesso del Ministero, e chi le farà eseguire dovrà rilasciarne due copie, una per la Galleria, e l'altra per il Ministero.

XIII.

Le copie fatte col mezzo de' calchi sono soggette alle prescrizioni del R. Decreto 7 dicembre 1873. 1° agosto 1877.

ANNOTAZIONI in calce alle *Norme*:

La Presidenza di quest'Accademia crede poi opportuno di aggiungere quanto segue per chiarire alcuni punti delle Norme sopra esposte, e per la maggiore regolarità del servizio di queste RR. Gallerie.

All'Articolo X Capoverso (Quelle Gallerie etc.). In quest'Accademia è assegnata una stanza nel Corridojo, prima di entrare nelle Sale palladiane nella quale i Copiatori potranno esporre le loro opere sole copie tratte da' quadri di questa Pinacoteca. La stanza sarà sempre aperta per gli Artisti e per i Visitatori e in essa gl'inservienti non avranno alcuna ingerenza. Ogni Copiatore avrà diritto a esporre due delle sue opere soltanto, purchè insieme non coprano più di due metri quadrati di superficie; o una sola che si avvicini, ma non abbia a oltrepassare questa misura.

Ogni opera porterà chiaramente scritto un cartellino, sul quale il nome dell'Autore, e il prezzo [sic]. Se un visitatore entrando in quella stanza desidera far acquisto di un quadro, potrà chiedere che si chiami l'Autore, il quale potrebbe per avventura essere nelle Sale, e l'Artista chiamato, tratta allora direttamente coll'acquirente del suo interesse; quando non fosse il Copiatore in Accademia, e l'acquirente volesse immediatamente venire in possesso dell'Opera desiderata; non avrà che a esborsare la somma indicata dal cartellino, la quale sarà immediatamente portata all'Economo o al Segretario; L'Artista la riceverà dalle loro mani.

All'Art. XI; In quanto alle riproduzioni fotografiche è provveduto coll'apposito particolare Avviso esposto qui accanto.

I Signori copiatori, come stava nell'Avviso precedentemente esposto, non dovranno lavorare in queste sale nelle Domeniche e nelle Feste indicate nel Calendario Ufficiale, affinchè in quei giorni di accesso del Pubblico con esenzione di tassa, siano tutti i locali sgombri da trespoli e da cavalletti. E negli altri giorni non sarà lecito a nessun Artista andare al proprio lavoro prima delle ore stabilite nell'Orario relativo, nè rimanervi dopo.

Quantunque si possa credere che per la buona educazione dai Signori Copiatori non abbia a venir mai turbato l'ordine, nè offeso il decoro di queste Gallerie, pure giova ricordare che in esse è severamente proibito, il canticchiare, l'alzar la voce bisticciandosi, e il mancare dei debiti riguardi ai Visitatori, ai preposti dello Stabilimento e agl'Inservienti, sotto comminatoria di essere prima ammoniti, poi allontanati per un dato tempo ed anche assolutamente.

Viene raccomandata al Sig.r Ispettore delle Gallerie l'esatta applicazione delle presenti norme e discipline.

Il Segret.° ff. di Presid.°

GB Cecchini

Doc. A.67

R.D. N. 4518 DEL 8 SETTEMBRE 1878, CHE APPROVA IL NUOVO STATUTO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA, G.U. N. 237 DEL 8.10.1878.

[omissis]

Titolo IV - Della galleria dell'Istituto e della biblioteca.

art. 61

Per fare studi e copie nella galleria si richiede la domanda in iscritto al direttore dell'Istituto ed il suo permesso, nonché quello del Ministero per le riproduzioni fotografiche e per i calchi, osservando il regolamento 7 dicembre 1873, e le norme pe' copiatori 1° agosto 1877.

Doc. A.68

R.D. N. 5177 DEL 9.11.1879, SULL'ORDINAMENTO DELLE GALLERIE ACCADEMICHE, G.U. N. 295 DEL 18.12.1879.

[omissis]

Art. 4.

Le domande per fare studi o copie nella galleria dovranno indirizzarsi al presidente suddetto, e pei professori e scolari dell'Istituto di belle arti basterà la semplice domanda del direttore di esso. Per le riproduzioni fotografiche e pei calchi si richiederà anche il permesso del Ministero a forma dei regolamenti veglianti.

Doc. A. 69

R.D. N. 509 DEL 6.8.1893 CHE APPROVA IL REGOLAMENTO PER LE RIPRODUZIONI FOTOGRAFICHE, CON G.U. N. 209 DEL 5.9.1893.

Art. 1.

Per riprodurre, mediante la fotografia, monumenti d'arte, immobili o mobili, appartenenti allo Stato, o cimelii conservati negli Istituti artistici, scientifici o letterari dello Stato, si deve rivolgere istanza all'autorità da cui i monumenti stessi o i cimelii sono custoditi.

La riproduzione fotografica all'aperto delle parti esterne dei monumenti esposti alla pubblica vista è libera a tutti.

Art. 2.

L'istanza deve indicare:

- a) Il nome e l'indirizzo di chi vuol fare la riproduzione e, ove occorra, dell'operatore;
- b) i monumenti od oggetti, o le parti di essi che intendonsi riprodurre;
- c) il fine per cui si domanda di fare la riproduzione;
- d) il sistema che si vuole adottare e la durata presunta delle operazioni;
- e) l'obbligo di assumere ogni responsabilità derivante dalle operazioni da eseguirsi;
- f) l'obbligo di conformarsi al presente regolamento ed ai regolamenti in vigore presso i singoli Istituti.

Art. 3.

Le concessioni sono sempre subordinale alla condizione di consegnare alle autorità a cui si rivolgono le domande, due copie positive ed una negativa pei cimelii scientifici o letterari; tre copie positive pei monumenti d'arte o i cimelii artistici appartenenti al Ministero della Pubblica Istruzione; quattro copie positive pei monumenti d'arte o cimelii artistici appartenenti ad altri Ministeri.

Le dette copie devono essere perfette, e di formato eguale a quello delle riproduzioni.

Quando le riproduzioni sieno state ritoccate, si deve consegnare, per ciascuna di esse, anche un esemplare senza ritocco.

Art. 4.

Per le concessioni di una certa importanza, per il numero delle riproduzioni, le autorità a cui si rivolgono le domande devono riferirne al Ministero della Pubblica Istruzione, il quale, nei casi in cui non sia prescritta la consegna delle negative, si riserva il diritto di subordinare le concessioni stesse all'esecuzione di quelle altre fotografie che creda necessario a formare serie complete.

Art. 5.

Per le opere d'arte che non possono essere riprodotte senza rimuoverle dal loro luogo, non si concede la riproduzione, se prima le autorità a cui esse sono consegnate, non abbiano riferito al Ministero della Pubblica Istruzione sulle condizioni in cui si trovano le dette opere, e non abbiano dichiarato, sotto la propria responsabilità, che non vi sarà pericolo di danno alcuno.

Nel caso di assenso, il Ministero della Pubblica Istruzione presi, ove sia necessario, gli accordi con le Amministrazioni interessate, determinerà le condizioni speciali della concessione.

Art. 6.

Le autorità a cui sono rivolte le domande deliberano sulla convenienza di concedere in tutto o in parte le riproduzioni.

Contro il deliberato si può ricorrere al Ministero della Pubblica Istruzione specificando le ragioni artistiche o scientifiche delle domande; e il predetto Ministero risolverà la questione di concerto con le amministrazioni interessate.

Art. 7.

Nell'atto della concessione le predette autorità determinano:

- a) l'ordine e il tempo in cui sono ammessi a lavorare gli operatori;
- b) le precauzioni necessarie ad evitare che gli oggetti siano danneggiati prescrivendo, ove convenga, che essi non siano toccati dagli operatori, e siano protetti da lastre di vetro durante le operazioni;
- c) se occorra che le riproduzioni vengano fatte in presenza di un funzionario, nel qual caso dispongono che questi vigili, affinché gli oggetti non soffrano alcun danno [sic];
- d) i provvedimenti che reputano utili per accertarsi che le riproduzioni eseguite siano solamente quelle autorizzate;

Art. 8

Nessuna ulteriore concessione sarà fatta a coloro che avranno trasgredito, anche per una volta, agli obblighi derivanti dalle prescrizioni del presente regolamento, o che avranno compromesso la buona conservazione di qualche oggetto; e ciò senza pregiudizio dell'azione per responsabilità, che potrà essere esercitata contro di essi.

Art. 9.

Le copie positive e le negative, di cui all'art. 3 del presente regolamento, rimangono di proprietà dello Stato.

Una positiva per ciascuno dei monumenti d'arte o dei cimelii artistici, ed una positiva colla negativa, per ciascuno dei cimelii scientifici o letterari, restano presso le autorità che hanno concessuta la riproduzione. Le altre copie sono trasmesse al Ministero della Pubblica Istruzione.

Art. 10.

La trasmissione delle copie assegnate al Ministero della Pubblica Istruzione viene fatta ogni mese.

Con le fotografie dei monumenti d'arte e dei cimelii artistici, il detto Ministero formerà due collezioni a corredo del catalogo generale, una delle quali, completa, servirà all'Amministrazione centrale, l'altra, divisa per regioni, sarà distribuita alle autorità regionali.

In quanto alle fotografie dei monumenti o cimelii i quali non appartengono al Ministero della Pubblica Istruzione, questo provvederà ad inviarle alle Amministrazioni cui spettano.

Con le fotografie dei cimelii scientifici e letterari il Ministero formerà una collezione per l'Amministrazione centrale.

Dei duplicati, il Ministero stesso si servirà per cambi al fine di raccogliere materiali di riscontro utili agli studi.

Le disposizioni contrarie al presente regolamento sono abrogate.

Visto, d'ordine di S. M.

Il Ministro della Pubblica Istruzione

MARTINI

Doc. A.70

R.D. N. 431 DEL 11.7.1904 CHE APPROVA IL REGOLAMENTO PER L'ESECUZIONE DELLA LEGGE 12 GIUGNO 1902, N. 185 SULLA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E DEGLI OGGETTI DI ANTICHITÀ ED ARTE, E DELLA LEGGE 27 GIUGNO 1903, N. 242, SULL'ESPORTAZIONE DEGLI OGGETTI D'ANTICHITÀ ED ARTE, G.U. N. 201 DEL 27.8.1904.

[omissis]

Sezione III. - Riproduzioni fotografiche.

Art. 243.

Chi voglia riprodurre mediante fotografia monocroma monumenti od oggetti d'antichità e d'arte di pertinenza dello Stato o cimeli custoditi negli Istituti artistici governativi, farà istanza all'autorità alla quale è affidata la conservazione degli oggetti e dei cimeli stessi.

Le riproduzioni fotografiche all'aperto delle parti esterne dei monumenti esposti alla pubblica vista, sono libere a tutti.

Art. 244.

L'istanza, in carta bollata da centesimi cinquanta, deve indicare:

- a) nome, cognome, indirizzo di chi vuole eseguire la ripro[du]zione, e dell'operatore, quando ciò sia necessario;
- b) i monumenti o gli oggetti d'arte o i particolari di essi che si desiderano riprodurre;
- c) lo scopo cui le riproduzioni devono servire;
- d) la dichiarazione di assumere ogni responsabilità derivante dalle operazioni da eseguirsi;
- e) l'obbligo di conformarsi alle norme del presente regolamento.

Art. 245.

È in facoltà dei Sovrintendenti o degli altri capi d'Istituti cui le dimande sono dirette, di accoglierle totalmente o parzialmente, di determinare i giorni e le ore nelle quali gli operatori possono essere ammessi a lavorare, e il loro turno, se vi sono molte domande contemporaneamente.

Art. 246.

Il compenso da pagarsi per le riproduzioni fotografiche sarà:

- a) di L. 1 per ciascun particolare di monumenti immobili, per gli oggetti d'arte minore (avori, bronzi, armi, arazzi, orificerie, gemme, monete e simili), e per i quadri e le sculture le cui fotografie sono poco ricercate;
- b) di L. 10 per i quadri e le sculture le cui fotografie sono molto ricercate;
- c) da L. 1 a L. 10, a seconda della loro importanza, per l'insieme dei monumenti immobili.

Sarà in assoluta facoltà dei sovrintendenti e degli altri capi d'istituti determinare in quale delle dette categorie debba comprendersi il monumento o l'oggetto da riprodursi, e di stabilire l'esatto compenso da corrisponderci nel caso della lettera c).

Art. 247.

Liquidata la somma dovuta dai fotografi, essa viene indicata nel registro a madre e figlia di cui all'articolo 213, ed i fotografi ne effettuano il versamento al Ricevitore del Registro. Sulla consegna della ricevuta relativa, ritirano la licenza per la riproduzione fotografica, su cui viene applicata una marca da bollo da una lira.

Art. 248.

Sarà disposto un rigoroso servizio di vigilanza perchè non vengano riprodotti oggetti diversi o in numero maggiore di quelli indicati dalla licenza, e perchè non venga recato danno a qualunque oggetto. Nell'un caso o nell'altro, l'operatore verrà immediatamente espulso, e se fosse mandatario d'una ditta, a questa, ritenuta complice, si interdirà l'esercizio della fotografia in tutti gl'Istituti artistici o luoghi di scavo e monumenti nazionali o tutelati dallo Stato, senza pregiudizio della eventuale azione giudiziaria.

Art. 249.

Ai fotografi è fatto obbligo di consegnare entro il termine di due mesi dalla data della licenza al capo dell'Istituto da cui questa fu rilasciata, una negativa perfetta e senza ritocco e due copie positive d'ogni negativa originale.

Le negative consegnate rimangono di proprietà dello Stato, che potrà servirsene ai fini della riproduzione con altri mezzi fotomeccanici.

Art. 250.

Nel riprodurre in fotografia un monumento o un oggetto, è proibito adoperare su di esso qualsiasi sostanza, allo scopo di ravvivare le tinte, accrescere l'effetto, agevolare la riproduzione, ecc.

Tale disposizione è applicabile, oltre che ai monumenti ed agli oggetti d'arte e d'antichità di spettanza dello Stato, anche a quelli pertinenti ad Enti morali, ed alle parti di monumenti privati esposte alla pubblica vista.

Art. 251.

Per le riproduzioni a colori o con processi diversi dalla fotografia monocroma, occorrerà una speciale autorizzazione ministeriale, che potrà essere data a condizioni ed a tariffe da stabilirsi.

Doc. A.71

R.D. N. 447 DEL 28 GIUGNO 1906, CHE APPORTA MODIFICAZIONI AL REGOLAMENTO 11 LUGLIO 1904, N. 431, RIGUARDANTE LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI E DEGLI OGGETTI D'ANTICHITÀ E D'ARTE, G.U. N. 199 DEL 25.8.1906.

[omissis]

Sezione III. - Riproduzioni fotografiche.

Art. 32.

Chi voglia riprodurre mediante fotografia monumenti od oggetti d'antichità e d'arte di pertinenza dello Stato, o cimeli custoditi negli istituti artistici governativi, farà istanza all'autorità alla quale è affidata la conservazione degli oggetti e dei cimeli stessi.

Le riproduzioni fotografiche all'aperto delle parti esterne dei monumenti esposti alla pubblica vista sono libere a tutti.

Art. 33

Cfr. art. 244, Regolamento approvato con R.D. n. 431 del 11.7.1904 (doc. A.70).

Art. 34.

Cfr. art. 245, Regolamento approvato con R.D. n. 431 del 11.7.1904 (doc. A.70).

Art. 35.

Il permesso di fotografare monumenti, o opere d'arte o d'antichità di proprietà dello Stato, s'intenderà sempre vincolato alla condizione che il fotografo non possa pretendere il pagamento di alcun diritto per la riproduzione con mezzi fotomeccanici da tali fotografie, quando la riproduzione sia fatta ad illustrazione del testo in pubblicazioni edite in Italia e utili alla pubblica cultura.

Art. 36.

Il compenso da pagarsi per le riproduzioni fotografiche sarà:

a) di L. 0.50, per ciascun particolare di monumenti immobili, per gli oggetti d'arte minore (avori, bronzi, armi, arazzi, orificerie, gemme, monete e simili) o per i quadri e le sculture le cui fotografie sono poco ricercate;

b) di L. 5 per i quadri e le sculture lo cui fotografie sono molto ricercate ;

c) da L. 0.50 a L. 5, a seconda della loro importanza, per l'insieme dei monumenti immobili.

Sarà in assoluta facoltà dei sovrintendenti o degli altri capi di Istituti determinare in quale delle categorie debba comprendersi il monumento o l'oggetto da riprodursi e stabilire l'esatto compenso da corrisponderci nel caso della lettera c).

Art. 37.

Il sovrintendente o il capo d'Istituto indica, in calce all'istanza, la somma da pagarsi, ed essa viene dal fotografo versata all'economista della Sovrintendenza o dell'Istituto, il quale gliene rilascerà ricevuta, staccata da apposito bollettario a madre e figlia.

Per potere eseguire riproduzioni, il fotografo deve presentare al personale addetto all'Istituto l'istanza e la ricevuta.

Art. 38.

Sarà disposto un rigoroso servizio di vigilanza perchè non vengano riprodotti oggetti diversi o in numero maggiore di quelli per i quali venne dato il permesso, e perchè non venga recato danno a qualunque oggetto.

Nell'un caso o nell'altro, l'operatore verrà immediatamente espulso, e se fosse mandatario di una ditta, a questa, ritenuta complice, s'interdirà l'esercizio della fotografia in tutti gli Istituti artistici e luoghi di scavo e monumenti nazionali o tutelati dallo Stato, senza pregiudizio della eventuale azione giudiziaria.

Art. 39.

Ai fotografi è fatto obbligo di consegnare, entro il termine di due mesi dalla data del permesso, tre copie positive d'ogni negativa originale.

Art. 40.

Cfr. articolo 250, Regolamento approvato con R.D. n. 431 del 11.7.1904 (doc. A.70).

Doc. A.72

R.D. N. 363 DEL 30.1.1913, COL QUALE VIENE APPROVATO IL REGOLAMENTO PER L'ESECUZIONE DELLE LEGGI 20 GIUGNO 1909, N. 364 E 23 GIUGNO 1912, N. 688, RELATIVE ALLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, G.U. N. 130 DEL 5.6.1913.

REGOLAMENTO

[omissis]

B) Copie dei dipinti, delle sculture e simili. Riproduzioni fotografiche

Art. 16

Chiunque voglia riprodurre mediante fotografia cose sottoposte ai vincoli della legge, le quali siano di pertinenza dello Stato ovvero custodite negli Istituti artistici governativi, farà domanda al sovrintendente o al direttore competente. Per le fotografie con macchine a mano e di piccolo formato sarà sufficiente il consenso, dato su richiesta verbale, dal funzionario preposto all'Istituto.

Le riproduzioni fotografiche all'aperto di cose immobili o mobili esposte alla pubblica vista sono libere a tutti.

Art. 17

La domanda di cui all'articolo precedente deve essere in carta bollata da cent. 50, e indicare:

- a) nome, cognome, indirizzo di chi vuole eseguire la riproduzione, e dell'operatore;
- b) i monumenti e gli oggetti d'arte o i particolari di essi che si desidera riprodurre;
- c) la dichiarazione di assumere ogni responsabilità derivante dalle operazioni da eseguirsi;
- d) l'obbligo di conformarsi alle norme del presente regolamento.

Art. 18

Quando le domande giungano numerose ad un tempo, o si riferiscano ad oggetti delicati o deperibili, il direttore dell'Istituto giudicherà liberamente di quel che si può concedere o ricusare, a tutela del materiale archeologico od artistico a lui affidato, e dell'ordine interno dell'Istituto.

Per ogni oggetto o gruppo d'oggetti di cui si è concessa la riproduzione fotografica si determinerà un turno.

Nel determinare l'ordine del turno si terrà conto della data della domanda, dando però la preferenza, indipendentemente dalla data stessa:

- a) a chi non esegua fotografie per scopo di commercio ma a solo intento di studi;
- b) a chi, pure eseguendole per scopi di commercio, dichiara di obbligarsi a rinunciare ai diritti che possano competergli per la riproduzione con mezzi fotomeccanici dalle fotografie stesse, quando la riproduzione indicando il nome del fotografo, sia fatta ad illustrazione del testo in pubblicazioni edite in Italia e utili alla pubblica cultura.

Art. 19

I fotografi, ai quali è accordata la concessione, hanno l'obbligo di non ripetere per qualsiasi motivo, compensi dallo Stato qualora questo si valga per la riproduzione, in pubblicazioni fatte a sua cura, delle fotografie eseguite, indicando il nome del concessionario.

Per le riproduzioni fotografiche con mezzi che non comportano la stampa di copie positive su carta, si dovrà rivolgere domanda in foglio bollato da lire 1 al Ministero, il quale determinerà volta per volta speciali condizioni.

Art. 20

Affinché non vengano riprodotte cose diverse o in numero maggiore di quelle per cui fu dato il permesso, o non siano in qualsiasi modo danneggiate le cose suddette, sarà disposto un rigoroso servizio di sorveglianza.

In caso di trasgressione l'operatore verrà immediatamente espulso, salvo ad interdire, senza pregiudizio della eventuale azione giudiziaria, alla ditta da cui egli dipenda l'esercizio della fotografia in tutti gl'Istituti artistici e luoghi di scavo e monumenti nazionali o tutelati dallo Stato, sempreché risulti che la ditta stessa non era estranea al fatto del suo agente.

- NOTE:** - la L. 364/1909 è la legge “*Che stabilisce e fissa norme per l’inalienabilità delle antichità e delle belle arti*”;
- la L. 688/1912 è la legge “*Portante modificazioni alla legge 20 giugno 1909, n. 364, per le antichità e le belle arti*”;
- è superfluo osservare che l’importo del bollo da applicarsi alle domande per riproduzioni ha naturalmente subito nel tempo parecchie variazioni. Per questo si intendono valide le leggi sul bollo.

APPENDICE B

	docc. nn.
1. Fratelli Alinari	1-6
2. Domenico Anderson	7-9
3. Pietro Bertoja	10-20
4. Francesco e Angelo Bonaldi	21-24
5. Adolphe Braun	25-27
6. Giovanni Battista Brusa	28-36
7. Alessandro Generini	37-39
8. Carlo Jacobi	40-44
9. Carlo Naya	45-112
10. Ferdinando Ongania	113-119
11. Antonio Perini	120-131
12. Carlo Ponti	132-133
13. Paolo Salviati	134-141
14. Giovanni Secrétant	142-145
15. Antonio Trevisan	146

FRATELLI ALINARI
(docc. B.1 - B.6)

Doc. B.1

Mittente: F.lli Alinari Prot. n. -- Data: 09.09.1893
Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 132 Data: 09.09.1893
Oggetto: F.lli Alinari domandano il permesso di far fotografare oggetti del Museo
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1893, n. 132.

Venezia 9 Settembre 93

I Fratelli Alinari fotografi editori con stabilimento in Firenze Via Nazionale N° 8 fanno istanza all'On. Conservatore del Museo Civico Correr perché voglia concedere loro il permesso di riprodurre in fotografia alcuni quadri e oggetti d'arte esistenti nel predetto Museo e che verranno indicati man mano che saranno p. essere eseguiti.

Si obbligano a rilasciare due copie p. ogni oggetto fotografato dichiarandosi di sopperire a tutte le spese [che] potranno occorrere p. rimozione di oggetti o altro.

Incaricato di eseguire tali fotografie è il loro operatore Sig. Natale Magnini avente domicilio provvisorio in Venezia Ponte alla Corona N° 4463.

Certi che tale p. sarà p. essere loro accordato si rassegna

D

F.lli Alinari

Doc. B.2

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 132 Data: 09.09.1893
Destinatario: F.lli Alinari Prot. n. -- Data: --
Oggetto: F.lli Alinari domandano il permesso di far fotografare oggetti del Museo
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1893, n. 132.

Venezia 9 Sett. 1893

Sig.ri F.lli Alinari

E' accordato il permesso di riprendere in fotografia alcuni oggetti di questo Museo secondo la domanda loro d'oggi; coll'obbligo di rilasciare 2 copie al Museo per ogni oggetto fotografato e di assumersi per loro conto ogni spesa che potesse occorrere.

Si avverte che il permesso sarà subordinato a che non vi sia bisogno di difficili e pericolosi trasporti: e che restino escluse dal lavoro le feste.

Con stima

Il Conserv

[firma illeggibile]

Sig.^{ri} F.lli Alinari

Fotografi

e per [...] al Sig. Natale Magnini
Ponte della Corona N. 4463 Venezia

Doc. B.3

Mittente: Fratelli Alinari Prot. n. -- Data: 25.06.1894
 Destinatario: Sig. Bertelli, Conservatore del Museo Correr - Prot. n. 111 Data: 26.06.1894
 Venezia
 Oggetto: Partecipa spedizione delle fotografie di opere esistenti al Museo
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1894, n. 111.

Firenze, li 25 Giugno 1894

Sig. Bertelli Conservatore Museo Correr
 Venezia

In sodisfazione [sic] degli obblighi assunti per la riproduzione delle principali opere esistenti in codesto Museo, ci preghiamo parteciparle che oggi stesso per posta le abbiamo spedito due copie di ciascuna riproduzione da noi eseguita e cioè in totale

N.° 20 Piccole s. 1p

" 20 " s. 2p (Quadri)

La preghiamo per nostra tranquillità a volercene accusare ricevimento e ci preghiamo confermarci

Devotmi

Flli Alinari

NOTA: lo stesso 26 giugno, il conservatore riscontrò la comunicazione, accusando ricevuta delle fotografie.

Doc. B.4

Mittente: Municipio di Venezia - Div. III Prot. n. 37438 Data: 02.08.1895
 Destinatario: Comitato Direttivo del Civico Museo Prot. n. 127 Data: 08.08.1895
 Oggetto: Accompagna istanza della Ditta Flli Alinari per ottenere il permesso di riproduzione fotografica di alcuni oggetti del Museo Chiede parere al Comitato.
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1895, n. 127.

Venezia, li 2-8-1895

Accompagno a cod.° On.^{le} Comitato la istanza della Ditta Alinari per ottenere il permesso di riprodurre in fotografia alcune opere d'arte del Museo.

Voglia cod.° On.^c Comitato esprimere in proposito il proprio parere, ritornandomi il comunicato

Con piena considerazione.

p. Il Sindaco

[firma illeggibile]

Doc. B.5

Mittente: Comitato Direttivo del Civico Museo Prot. n. 127 Data: 08.08.1895
 Destinatario: Municipio di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Concede alla ditta F.lli Alinari il permesso di riproduzione fotografica di alcuni oggetti del Museo]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1895, n. 127.

Spett.^c Giunta

A riscontro del pregiato foglio 37438 D.^{ne} III si ha il pregio di dichiarare che per questa volta può essere accordato il permesso ai Signori Alinari di riprodurre in fotografia alcune opere d'arte esistenti in questo Museo, s'intende che debbano essere indicate prima a questo Signor Conservatore affinché possa prendere le disposizioni opportune in modo che per trasporto od altro non sieno danneggiate. Si ricorda pure l'obbligo delle due copie come s'è sempre usato.

Con distinta stima

il Presidente

Doc. B.6

Mittente:	Leopoldo Alinari	Prot. n.	--	Data:	26.05.1899
Destinatario:	Comitato del Museo Civico Correr	Prot. n.	98	Data:	29.05.1899
Oggetto:	Permesso di eseguire la fotografia di due quadri del Museo				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1899, n. 98.				

Li 26 Maggio 1899

On. Comitato del Museo Civico Correr

A nome della ditta Fratelli Alinari Fotografi di Firenze fo domanda a cotesto Onorevole Comitato affinché sia concesso di riprodurre in Fotografia i seg. quadri:

Leda col cigno: Michelangelo

Cristo morto G. Bellini

Nella speranza che la domanda venga esaudita ringrazio anticipatamente

Colla massima stima

Devotissimo

p. F.lli Alinari

[Caldini]

DOMENICO ANDERSON
(docc. B.7 - B.9)

Doc. B.7

Mittente: Domenico Anderson Prot. n. -- Data: 14.08.1893
 Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr - Direzione Prot. n. 123 Data: 16.08.1893
 Oggetto: [Richiesta autorizzazione a fotografare opere del Museo]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1893, n. 123.

Onorevole Direzione

Il sottoscritto desiderando di riprodurre in fotografia alcuni capi d'arte esistenti nel Museo Civico di Venezia cioè

Sala IV N. 22 - Sala VII N. 6 - 7 - 19 - 24 - 23 - 43 -

Sala IX N. 44 - 26 - 17 - 14 - Sala X Cortigiane del Carpaccio

nonché il Cesare Borgia, l'Ansovino da Forlì un Santacroce la pianta della città di Venezia la statua di Agrippa ed un busto in bronzo.

prega codesta Onorevole Direzione a concedergli l'opportuno permesso.

Ringraziandola anticipatamente del favore.

Devmo Obblmo Servo

D. Anderson

Venezia 14 Agosto 1893

Calle del Pistor S. Trovaso N 1043

Doc. B.8

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr - Direzione Prot. n. 123 Data: 16.08.1893
 Destinatario: Domenico Anderson Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Autorizzazione a fotografare opere del Museo]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1893, n. 123.

Venezia 16.8.1893

Ch.^{mo} Sig. D. Anderson

Le è permesso di riprodurre in fotografia gli oggetti di questo Museo indicati nella sua domanda 14 corr. semprechè non vi sia bisogno di difficili e pericolosi spostamenti. Ogni spesa sarà sempre a carico di V.S. così si ricorda l'obbligo di consegnare al Museo due copie d'ogni fotografia. Si avverte pure che restano esclusi sul lavoro le feste essendovi maggiore concorso di visitatori.

Con tutta stima

Il Conservatore

[firma illeggibile]

Doc. B.9

Mittente:	Ufficio Regionale per la Conservazione dei monumenti del Veneto	Prot. n.	923	Data:	05.06.1894
Destinatario:	Museo Civico e Raccolta Correr - Direzione	Prot. n.	101	Data:	06.06.1894
Oggetto:	Fotografie Anderson				
Rif. archiv.:	Museo Correr Archivio Storico, 1894, n. 101.				

Venezia, addì 5 Giugno 1894

N. 923

Oggetto: Fotografie Anderson

Con allegato

Questa Direzione ha ricevuto dal Signor Anderson assieme ad altre N 15 fotografie in duplo di dipinti facenti parte della collezione di questo Istituto, e mentre ha inviato il simple al Ministero in unione a tutte le prove avute dal Signor Anderson anche per altri istituti, si pregia di rimettere a codesta Direzione l'altro simple a lei spettante a senso del Regolamento.

Il Direttore dell'Ufficio Regionale pei Monumenti del Veneto

[Federico Berchet]

NOTA: in data 6 giugno 1894, il conservatore del Museo Correr accusò ricevuta delle 15 fotografie.

PIETRO BERTOJA
(docc. B.10 - B.20)

Doc. B.10

Mittente: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: 09.06.1868
 Destinatario: Accademia di Belle Arti - Direzione Prot. n. 91 Data: 09.06.1868
 Oggetto: Istanza alla R. Accademia di Belle Arti in Venezia per ottenere il permesso di
 riproduzioni in fotografia di quadri dell'Accademia di Bertoja Pietro
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Alla Spettabile Direzione della R. Accademia di belle Arti in Venezia.

Io sottoscritto pittore, e fotografo, già allievo di questa R. Accademia, avendo, per uso degli artisti, formato una ricca collezione di ornamenti e dettagli architettonici, tratti dalle nostre fabbriche, e disposti per ordine cronologico, onde servire allo studio dell'istoria dell'Architettura di Venezia, desidererei, ora formare anche una piccola collezione di quadri, classificandoli nella stessa maniera, per avere così anche l'istoria della pittura veneziana, riprodotta in fotografia potendo ciò essere di molta utilità agli artisti, per lo studio, se non del colorito, bensì del disegno e della composizione, dei differenti autori. Faccio perciò istanza a questa Direzione onde mi venga accordato il permesso, di potermi recare nelle sale della R. Accademia, onde riprodurre alcuni dei quadri, caratteristici delle differenti scuole, il di cui numero totale sarebbe all'incirca di 30, e sulla cui scelta desidererei il parere dei sig. Professori. Nello stesso tempo dichiaro di non far uso, al più che di due macchine, onde ingombrare il meno possibile le sale, e di sottostare a quelle ingiunzioni che credesse opportuno questa Direzione d'indicarmi.

Vista l'utilità che può derivare per gli artisti dal poter acquistare con poco la fotografia dei quadri di cui vogliono farne la copia, guadagnando così assai tempo potendo mettere gli assieme col solo ajuto della fotografia prima di recarsi sul luogo, ho la speranza che mi verrà accordata l'istanza.

Bertoja Pietro

Venezia li 9 giugno 1868

NOTA: per questo testo cfr. anche M. Zannoni, Pietro Bertoja fotografo veneziano, in M.I. Biggi (a cura di), Pietro Bertoja scenografo e fotografo, Firenze, Fratelli Alinari, 2013, pp. 45-46.

Doc. B.11

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 91 Data: 12.06.1868
 Destinatario: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda di poter ricavar negative dai quadri della Pinacoteca Accademica. Risposta
 a lettera del 9 Giugno corr.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Vista la di lei istanza presentata il 9 corrente colla quale domanda di ricavare immagini fotografiche dai dipinti raccolti in questa Accademica Pinacoteca, e visto che Ella esercita con propri mezzi e con stabilimento fotografico proprio, l'industria della fotografia; La Presidenza della R. Accademia di Belle Arti in base della Nota Prefettizia 10 aprile a. corr. e dell'avviso ad essa relativo, esposto nei debiti luoghi in questa R. Accad.^a; la ammette, sig. Pietro Bertoja, fra quei Fotografi di professione che possono esercitare l'arte loro in questo stabilimento sotto le condizioni contemplate dall'avviso del quale Ella si procurerà l'intera conoscenza e particolarmente di queste che qui a piedi si trascrivono per sua norma. Tale concessione di ricavare fotografie le viene accordata per due mesi decorrenti dalla data presente.

Per la Presidenza

Il Segret.o

G. B. Cecchini

Art. II. Nessun fotografo potrà recare in Accademia ne esporre in queste sale più d'un apparato o macchina. I fotografi dovranno adoperare nelle negative il processo a secco.

Art. III. Le macchine dovranno essere di tale solidità nei piedi, da allontanare qualunque timore di rovesciamento o caduta e porre in pericolo le tele esposte. Altrettanto dicasi nell'uso delle scale ove occorrono.

Art. IV. (Veggasi avviso)

Art. V. Non saranno per nessun motivi rimossi dal loro posto i quadri qualunque sia la loro grandezza.

Art. VI. Ogni fotografo dovrà consegnare alla R. Accademia una copia di ogni fotografia che produce. L'Accademia, terrà apposito registro e riporrà in ogni copia il timbro dell'Accademia.

Art. VII. Ogni infrazione alle norme suindicate trae seco la perdita della concessione avuta, etc. etc.

Doc. B.12

Mittente:	Regia Accademia Veneta di Belle Arti	Prot. n.	131	Data:	13.08.1868
Destinatario:	Pietro Bertoja	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Si autorizza Bertoja a fotografare i dipinti delle Gallerie]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

N.° 131

La Presidenza di questa R. Accademia di Belle Arti accorda al sig. Pietro Bertoja Fotografo il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie di questo Stabilimento, ed alle condizioni espresse nel particolare Regolamento per questo oggetto, esposto nelle Gallerie medesime. Tale permesso è valituro, come quello che la R. Accademia rilascia agli Artisti anche per il Palazzo Ducale per le diverse Chiese della Città e per mesi due.

Per la Presidenza

Il Segretario

G.B. Cecchini

ANNOTAZIONI:

- in calce: Ven.^a 21 Ottobre 1868

Si proroga il presente permesso per altri mesi due dal giorno 13 ottobre

GB Cecchini

Segret.^o

- sul verso: 3 Genn.^o 1869

Rilasciato nuovo permesso per due mesi

GBC

*NOTE: - non è stata reperita la richiesta relativa alla presente autorizzazione;
- a quanto si rileva dal confronto col successivo doc. B.13, la lettera è servita di minuta per la predisposizione di un'ulteriore autorizzazione in data 3.1.1869, prot. n. 3.*

Doc. B.13

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	3	Data:	03.01.1869
Destinatario:	Pietro Bertoja	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Si autorizza a fotografare i dipinti delle Gallerie]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877				

NOTA: A parte la data e i riferimenti protocollari, il testo della lettera è identico al precedente doc. B.12. Per questo motivo se ne omette la trascrizione.

Doc. B.14

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 273 Data: 08.11.1869
 Destinatario: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Si concede il permesso di fotografare]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

N. 273

Venezia il dì 8 Novembre 1869

La presidenza di questa R. Accademia di Belle Arti accorda al sig. Pietro Bertoja fotografo il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie dell'Accademico Stabilimento, ed alle condizioni espresse nel particolare Regolamento per questo esposto nelle Gallerie medesime.

Tale permesso è valituro, come quello che la R. Accademia rilascia agli altri artisti anche per il Palazzo Ducale e per le diverse chiese della Città. La durata di tale permesso è di mesi tre.

Per la Presidenza

Il segretario
 GB Cecchini

ANNOTAZIONI

- in calce alla minuta della lettera: Regalate 18/ 17 piccole, una maggiore e due col processo al carbone.

- in calce alla versione della lettera in bella grafia:

Il presente permesso viene prorogato a tutto il mese di Aprile 1870

Venezia il 15 Febbrajo 1870

G B Cecchini

Segretario

NOTA: di questo documento esiste sia la minuta sia la versione in bella grafia destinata probabilmente ad essere spedita. Non è chiara la ragione della presenza tra gli atti accademici di questo secondo documento. Si potrebbe ipotizzare che il permesso rilasciato l'8.11.1869, e poi rinnovato, sia stato successivamente ritirato, e sostituito da altra autorizzazione. Va però notato che una simile situazione si riscontra solo nel caso di Pietro Bertoja, e non per gli altri fotografi.

Doc. B.15

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 273 Data: 08.11.1869
 Destinatario: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Dichiarazione di ricevuta fotografie
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

N. 273 D'Ufficio

Venezia il dì 8 Novembre 1869

Il sottoscritto dichiara al fotografo sig. Bertoja Pietro il ricevimento di 18 prove fotografiche di altrettanti dipinti appartenenti a queste R.R. Accademiche Gallerie, e d'una tra queste in maggiore dimensione, La cena di Paolo Veronese.

Egli ha poi motivo di ringraziarlo particolarmente, per le due tavole che regala alla Biblioteca di quest'Accademia: fotografie operate al processo detto al carbone e colorate a somiglianza di quella dello stimato Braun. Con questa offerta il Sig. P.° Bertoja ha voluto dimostrare all'Accademia le lodevoli prove nelle quali si adopera per migliorare i processi di quest'arte, e col depositare le altre litografie [sic]; la diligenza colla quale attende a seguire la disciplina impostagli in cambio del permesso ottenuto di ricavare fotografie dai dipinti accademici.

Piaccia al S. P. Bertoja aggradire la protesta di stima e considerazione del sottoscritto

GB Cecchini
 Segretario

Doc. B.16

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 273 Data: 03.05.1870
 Destinatario: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Si concede il permesso di fotografare]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, b. 175, fasc. "Orari".

Venezia 3. Maggio 1870

[Venezia 12. Dicembre / Genn.^o 1871]

La Presidenza di questa R. Accademia di Belle Arti accorda al Sig.^r Pietro Bertoja fotografo il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie dell'Accademico Stabilimento, ed alle condizioni espresse nel particolare Regolamento per quest'oggetto esposto nelle Gallerie medesime. Tale permesso è valituro, come quello che la R.^a Accademia rilascia agli Artisti, anche per il Palazzo Ducale e per le diverse Chiese della Città.

La durata di tale permesso è di mesi tre

Per la Presidenza

Il Segretario

G.B. Cecchini

ANNOTAZIONE in calce: Questa Presidenza proroga la validità del presente permesso a tre altri mesi dalla data di oggi.

8 Settembre 1870

GB Cecchini

Visto: A.A. Tagliapietra

NOTA: Analogamente a quanto rilevato per il doc. B.12, data e numero di protocollo di questa lettera sono stati cancellati. La data del 3.5.1870 risulta sovrascritta con 12.12.1870; quest'ultima è stata a sua volta ulteriormente cancellata e sostituita con gennaio 1871. Non appaiono invece nuovi riferimenti protocollari. Come per il doc. B.12, si può ipotizzare che tali riscritture siano motivate dall'aver l'Accademia usato la lettera stesa il 3 maggio per predisporre le comunicazioni successive. Il testo trascritto riproduce la stesura originale. Delle modifiche apportate al testo non è stato possibile stabilire la sequenza esatta.

Doc. B.17

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 17 Data: 12.01.1871
 Destinatario: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Si concede a Bertoja il permesso di fotografare i dipinti delle Gallerie dell'Accademia]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

N.^o 17

Venezia 12. Gennajo 1871.

La Presidenza di questa R.^a Accademia di Belle Arti accorda al Sig. Pietro Bertoja fotografo il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie dell'Accademico Stabilimento, ed alle condizioni espresse nel particolare Regolamento per quest'oggetto esposto nelle Gallerie medesime. Tale permesso è valituro, come quello che la R.^a Accad.^a rilascia agli Artisti anche per il Palazzo Ducale e per le Chiese della Città.

La durata di tale permesso è di mesi tre [biffato e corretto in "sei"]

Per la Presidenza

G.B. Cecchini

ANNOTAZIONE in calce: ripetuto questo permesso per mesi sei il dì 28 Nov.^o 1871

Doc. B.18

Mittente: Regia Accademia e Istituto di Belle Arti Prot. n. 561 Data: 17.11.1878
 Destinatario: Pietro Bertoja Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Permesso di ricavare fotografie dalle statue che sono nelle nostre Sale
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia il 17 Novembre 1878

Sig.r Bertoja Pietro fotografo

Le si accorda il chiesto permesso, di fotografare, colle avvertenze che le verranno stabilite dal Sig.

Ispettore delle Gallerie le statue che le occorrono, della nostra Accademia - fermo l'obbligo di produrre quel numero delle copie che Ella ricaverà come è prescritto dai veglianti regolamenti i quali sono esposti nelle Sale della Pinacoteca.

Il Segret.^o

GB Cecchini

NOTA: la richiesta di Pietro Bertoja, presentata in data 11.11.1878, non è stata reperita.

Doc. B.19

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza del Collegio degli Accademici Prot. n. 643 Data: 26.11.1881
 Destinatario: Ministero della Istruzione Pubblica - Roma Prot. n. -- Data --
 Oggetto: [Si chiede, a nome di Pietro Bertoja, l'autorizzazione a fotografare i dipinti delle Gallerie dell'Accademia]
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici 1878-1932, Atti 1881 (495-721), b. 4.

All'Eccelso R. Ministero della Istruzione Pubblica Roma

Il fotografo sig. Pietro Bertoja che sta facendo una grande collezione di fotografie ad uso degli artisti chiede di poterne trarre dai quadri delle Gallerie di questa Accademia. Sotto le discipline portate dai Regolamenti ministeriali si opina possa annuirsi alla sua domanda.

Ripetonsi le proteste di ossequio.

Venezia 26/11 81

Barozzi

NOTA: la richiesta di Pietro Bertoja è registrata in arrivo in data 16.11.1881, stesso protocollo. Il documento non è stato reperito, probabilmente perché trasmesso a Roma, al Ministero.

Doc. B.20

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti Prot. n. 9831/11820 Data: 02.12.1881
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti di Venezia - Presidenza Prot. n. 663 Data: 04.12.1881
 Oggetto: Domanda del Signor Pietro Bertoja
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici 1878-1932, Atti 1881 (495-721), b. 4.

Roma, addì 2 Dicembre 1881

Visto il parere favorevole della S.V., Le do facoltà di permettere al fotografo Sig. Pietro Bertoja di trarre dai quadri di coteste Gallerie le fotografie di cui abbisogna, purché siano osservate le discipline veglianti. S'intende ancora che egli secondo il disposto delle Norme minist.^h 1 Agosto 1877 dovrà rilasciare due copie delle sue riproduzioni fotografiche, una per la Galleria e l'altra pel Ministero.

p. Il Ministro

Fiorelli

NOTE: - *la risposta del Ministero venne comunicata a Bertoja il giorno stesso, e con testo di uguale tenore;*
- *il riferimento alle “Norme ministeriali del 1 agosto 1877” è errato, dal momento che esse erano dirette ai copisti e non ai fotografi. Cfr. A.66.*

FRANCESCO E ANGELO BONALDI
(docc. B.21 - B.24)

Doc. B.21

Mittente: Angelo Bonaldi Prot. n. Data: 22.01.1876
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 40 Data: 22.01.1876
 Oggetto: Domanda permesso di trar fotografie dai dipinti esistenti in quest'Accademia nel Pal.^o
 Ducale e nelle Chiese e Pub.ⁱ Monumenti. Domanda poi il permesso di servirsi di specchi
 per riflettere la luce in alcuni [...] di quadri
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Spettabile Direzione dell'Accademia di Belle Arti in Venezia

Io sottoscritto fotografo di Venezia domando che mi venga concesso permesso di poter trarre in Fotografia i dipinti esistenti nell'Accademia di Belle Arti nel Palazzo Ducale ed in tutte le Chiese e Pubblici Monumenti di Venezia.

Il permesso lo domando intanto per un anno salvo a rifarlo.

Il formato delle Fotografie sarà della dimostrazione di quella unita alla presente, che lascio come campione all'Accademia stessa.

Il mio metodo di lavoro sarà a secco come lo prescrive il Regolamento, un solo apparato terrò in attività, e questo solia [sic] per non dar nessun ingombro né pericolo ai quadri.

Di più chiedo che mi venga concesso di potermi servire di alcuni specchi per aver maggiore intensità di luce; i quali specchi ad altro non devono servire che ad illuminare quei quadri che per la loro oscurità ne avessero più bisogno di luce.

Nella speranza di vedermi favorito in quanto domando anticipo i miei ringraziamenti.

Venezia 22.1.76

Angelo Bonaldi fotografo

Doc. B.22

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 40 Data: 24.01.1875
 [sic]
 Destinatario: Angelo Bonaldi Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda permesso di trar fotografie dai dipinti esistenti in quest'Accademia nel Pal.^o
 Ducale e nelle Chiese e Pub.ⁱ Monumenti. Domanda poi il permesso di servirsi di specchi
 per riflettere la luce in alcuni [...] di quadri
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

A questa Presidenza nulla osta a che il sig. Angelo Bonaldi fotografo, abbia a trar fotografie dai dipinti e dagli oggetti d'arte che si trovano in quest'Accademia, qualora si sottometta all'osservanza del Regolamento interno, vigente per i Fotografi il quale è esposto nella Sala della medesima.

Il Sig. Bonaldi dipenderà poi intieramente dal Sig.^r Ispettore delle Gallerie per tutto ciò che riguarda la scelta degli oggetti da fotografare e la collocazione delle macchine, le quali non devono essere di soverchio ingombro, e non devono recar impedimento ai visitatori ed agli artisti che frequentano le nostre Gallerie.

Questo permesso valga un anno per l'Accademia e per ogni altro luogo. Si eccettua il Palazzo Ducale dipendendo dal R. Conservatore del Palazzo stesso di accordarlo per quello Stabilimento.

Per la Presidenza

Il Segretario

GB Cecchini

ANNOTAZIONI:

- a lato del testo: Prot.^o al N. 40 il 22 Genn.^o 1876

- in una cartella sciolta: Nota: col N. 478 rilasciato al Fotografo Bonaldi, il giorno 17 Dicembre 1875 un permesso duraturo un anno per rilevare in fotografia dipinti ed altri oggetti d'Arte in quest'Accademia e nelle Chiese. Ma questi è il padre.

Il figlio Angelo fece la stessa domanda e gli fu concesso il permesso come sopra e identico per un anno il giorno 24 genn. 1876.

NOTE: - dell'autorizzazione n. 478, del 17.12.1875, esiste riscontro nel registro di protocollo ove si legge: «Ex Ufficio. Si accorda dietro istanza verbale, il permesso per un anno al Fotografo Bonaldi di trarre fotografie dei vari oggetti d'arte esistenti in queste Gallerie»; - un ulteriore permesso valido un anno fu rilasciato ad uno dei due fotografi Bonaldi (Francesco ? Angelo ?) in data 8.6.1877, con protocollo n. 289. Cfr. Registro di protocollo: «Ex Ufficio. Al fotografo Bonaldi permesso di un anno per l'Accademia e per le Chiese».

Doc. B.23

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Collegio degli Accademici	Prot. n. 647	Data: 27.11.1881
Destinatario:	Ministero della Istruzione Pubblica	Prot. n. --	Data: --
Oggetto:	Fotografie di quadri della R. Accademia		
Rif. archiv.:	AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932). Atti 1881, b. 4 (495-721).		

All'Eccelso R. Ministero della Istruz. Pubb.

Si ha il pregio di accompagnare l'inclusa istanza del sig. Francesco Bonaldi che domanda di poter trarre fotografie dai dipinti ed oggetti d'arte di questa Accademia.

Colle condizioni prescritte dal regolamento si propone venga annuito alla domanda.

Ripetonsi le proteste di ossequio

Venezia 27/11 81.

Barozzi

Doc. B.24

Mittente:	Ministero della Istruzione Pubblica - Direzione Generale delle antichità e Belle Arti	Prot. n. 9830/ 11825	Data: 02.12.1881
Destinatario:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n. --	Data: --
Oggetto:	Domanda Bonaldi		
Rif. archiv.:	AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932). Atti 1881, b. 4 (495-721).		

Roma, addì 2 Dicembre 1881

Visto il parere espresso dalla S.V. colla sua lettera del 27 Nov.^e testè decorso, io non ho difficoltà di annuire alla domanda del Sig. Francesco Bonaldi per trarre copia fotografica di alcuni dipinti di coteste Gallerie, purchè egli si assoggetti alle condizioni volute dal Regolamento, fra le quali è pur quella di cedere gratuitamente due esemplari delle riproduzioni che egli sarà per fare, l'una per cotesti Istituti e l'altra pel Ministero.

Per il Ministro

Fiorelli

NOTA: il 4 dicembre 1881, prot. n. 662, l'Accademia comunicò a Francesco Bonaldi l'assenso Ministeriale, con nota di uguale tenore.

ADOLPHE BRAUN
(docc. B.25 - B.27)

Doc. B.25

Mittente:	Ministero della Istruzione Pubblica - Divisione 2 ^a	Prot. n.	4819/ 917	Data:	19.02.1868
Destinatario:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	23	Data	20.02.1868
Oggetto:	Permesso al sig. ^r Braun				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

Firenze addì 19 Febb.o 1868

Partecipo alla S.V. di aver concesso al signor O. Braun [sic], fotografo, il permesso di riprodurre per mezzo della fotografia i disegni esistenti in cotesta Pinacoteca.

Ho avvertito il Sig. Braun, che egli dovrà sottomettersi a tutte quelle condizioni che Ella nella sua prudenza giudicherà opportuno di imporgli.

p. Ministro
Napoli

Doc. B.26

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	70	Data:	08.04.1868
Destinatario:	Regia Prefettura della Provincia di Venezia	Prot. n.	--	Data	--
Oggetto:	Domanda del sg. Braun fotografo				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

Venezia il dì 8 Aprile 1868

Ho l'onore di accompagnare a V.S. Illustrissima una istanza del Fotografo Sig.^r J. Braun [sic] il quale sta da qualche tempo ricavando negative dai disegni originali che qui abbiamo nella Sala del Consiglio Accademico. Venne egli preceduto dalla concessione Ministeriale in data 19 Feb.^o 1868 che in copia si allega, e molto operò finora. I bellissimoi saggi di opere ricavati altrove che vengono offerti a V. S. Illust.^a colla presente, fanno pensare che più perfetti prodotti fotografici non si possano aspettare come riproduzioni di disegni. Ora vorrebbe riprodurre immagini fotografiche di quadri; ed a lui [...] non può che sottomettere la domanda alla S.V. Illus.^{ma} per essere [...] alla [propria] Nota di jeri n. 66.

Per la Presidenza
Il Segret.^o
GB Cecchini

NOTA: *dal foglio della pratica, si rileva che la domanda di Braun era datata 7 aprile 1868.*

Doc. B.27

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	[73]	Data:	13.04.1868 [post ?]
Destinatario:	Adolphe Braun	Prot. n.	--	Data	--
Oggetto:	[Si risponde alla seconda richiesta di Braun]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

M.^r le Chevalier

M.^r le Préfet vient de me réstituer les six planches réproduction de desseins qui accompagnait vôtre démande pour reproduire des tableaux de cette Académie. Je ne doute pas Monsieur qu'il ne vous aie pas répondu directement touchant cela, mais en tout cas elles sont dans mon Office a votre disposition. Relativement à votre demande indiquée à [...] dessus sachiez M.^r le Chevalier que vous etes, comme de [droit] accuelli par cette Direction accademique parmi les photographes qui peuvent reproduire nos tableaux des Galleries, mais il faut que je vous indique, qu'il y a un Avis exposé à l'entré dicté en accord

ave la Prefecture auquel je vous prie M.^r le Chevalier de vous conformer. S'il vous faut de ma part quelques explication, je me ferais l'honneur M.^r de vous la donner.

Pour vos reproductions des desseins il n'y a rien qui altère le plan des travaux qui vous vous etes proposé de conduire à fin. Et pour la demande bien courtoise qui vous avez faite à cette Direction, c'est à dire qu'elle indique les quels des dessins de notre colléction, elle desire posseder un jour, tirés selon votre methode si parfait; je vous repondrai M.^r que j'ai interrogé le Conseil Accademique lequel admirait les épreuves qui vous m'avez laissé en main, e déclare que pour l'avantage de notre Institut il serait désirable que vous nous donniez, en echange de dessins dont nous possedons les originaux, les reproduction de ceux que vous avez tirés d'autres Galleries des Ecoles Allemandes Hollandaise, e Flamande; en se raportant pour la quantité entièrement a votre discrétion.

Je vous dirai en etandant M.^r pour vous regler la dessus que les douze planches que vous avez eu la complaisance de me laisser en main dès le commencement de vos travaux, feront partie de votre don à l'Academie puisque toute justice et delicatesse de ma part m'imposait de la passer en propriété de l'Institut dont l'ai l'honneur d'etre le Secretaire.

Agreez M.^r les declarations de ma plus parfaite estime.

NOTE: - la lettera non è datata. Si può ragionevolmente ipotizzare che sia stata stesa il giorno stesso, o nei giorni immediatamente successivi, al ricevimento della lettera della Prefettura, prot. n. 424 del 10.4.1868, pervenuta in data 13.4.1868 con la quale venivano restituite le fotografie precedentemente trasmesse;

- durante la riunione del Consiglio Accademico del 9.4.1868, il segretario Giovanni Battista Cecchini aveva mostrato ai consiglieri le fotografie offerte da Adolphe Braun. Si trascrive di seguito l'estratto del verbale della riunione in cui l'argomento viene trattato:

«il Segretario [...] parla del fotografo francese Braun il quale riprodusse i disegni che stanno attorno a questa Sala delle Sedute e dell'offerta da esso fatta di mandare quando che sia la serie delle fotografie ricavate.

Alcuno dei Sig.ⁱ Consiglieri soggiunge allora che meglio sarebbe, mandasse il Braun altrettante fotografie tratte da originali che non abbiamo e di altre scuole, e con ciò faessimo più ricca la nostra Accademia anziché avere un'altra copia degli originali presenti tanto più che possediamo quella ricavata dal Perini nei tempi andati.

Il Segret.^o trovò ottimo il consiglio e promise che nei susseguenti carteggi col Fotografo Braun agirebbe di conformità».

GIOVANNI BATTISTA BRUSA
(docc. B.28 - B.36)

Doc. B.28

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	8/p.	Data:	20.07.1868
Destinatario:	Giovanni Battista Brusa	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Si concede il permesso a fotografare]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

N. 8/p

R.^a Accademia d Belle Arti

Venezia il dì 29 Luglio 1868

La presidenza di questa Accademia di Belle Arti accorda al Sig. Ing. Brusa, Fotografo, il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle RR. Gallerie di questo Stabilimento, ed alle condizioni espresse nel particolareggiato Regolamento esposto nelle Gallerie medesime.

Tale permesso è valituro come quelli che la R.^a Accademia rilascia agli Artisti, anche per il Palazzo Ducale e per le diverse chiese della Città e per mesi due.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

ANNOTAZIONI in calce:

Venezia il 20 Gennaio 1869

Il presente permesso si dichiara valituro per tre mesi incominciando da questo giorno

GB Cecchini

Segret.^o

Il 18 Marzo 1871

rifatto il presente permesso per due mesi

*NOTE: - la seconda delle due ANNOTAZIONI si riferisce al successivo doc. B.29;
- diversamente dalle richieste degli altri fotografi, questa di Brusa è registrata nel protocollo riservato della Presidenza dell'Accademia.*

Doc. B.29

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	8/[p]	Data:	18.03.1871
Destinatario:	Giovanni Battista Brusa	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Si concede il permesso di fotografare]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

N. 8

R. Accademia di Belle Arti

Venezia il 18 Marzo 1871

La Presidenza di questa R. Accademia accorda al Signor ingegnere Giambattista Brusa, fotografo, il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nella RR. Gallerie di questo Stabilimento ed alle condizioni espresse nel particolareggiato Regolamento esposto nelle Gallerie medesime.

Tale permesso è valituro come quelli che la R. Accademia rilascia agli Artisti, anche per il Palazzo Ducale e per le diverse Chiese della città: e per due mesi.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

ANNOTAZIONE in calce alla lettera:

Oggi 30 ottobre 1871

Si tiene per prorogato il presente permesso per mesi due dalla data di questo giorno

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

*NOTE: - la lettera è richiamata nell'ANNOTAZIONE in calce al precedente doc. B.28;
- essa è servita come minuta di riferimento per la predisposizione di un'ulteriore autorizzazione rilasciata il 4.3.1873, per la durata di tre mesi. Cfr. il successivo doc. B.30;
- come la precedente (doc. B.28), anche questa richiesta di Brusa è registrata nel protocollo riservato della Presidenza dell'Accademia.*

Doc. B.30

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	57	Data:	04.03.1873
Destinatario:	Giovanni Battista Brusa	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Si concede il permesso di fotografare]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

N.° 57

Venezia, 4. Marzo 1873

La Presidenza di questa R. Accademia accorda al Sig. Ingegnere Giambattista Brusa fotografo, il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie di questo Stabilimento ed alle condizioni espresse nel particolareggiato Regolamento esposto Gallerie medesime.

Tale permesso è valituro come quelli che la R.^a Accademia rilascia agli Artisti, anche per il Palazzo Ducale e per le diverse chiese della Città: e per tre mesi.

Per la Presidenza

Il Segretario

GB Cecchini

NOTA: la lettera è servita come minuta di riferimento per la predisposizione di un'ulteriore autorizzazione rilasciata il 15.1.1874, per la durata di tre mesi. Cfr. il successivo doc. B.31.

Doc. B.31

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	9	Data:	15.01.1874
Destinatario:	Giovanni Battista Brusa	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Si concede il permesso di fotografare]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.				

Venezia 15. Gennajo 1874.

La Presidenza di questa R.^a Accademia accorda al Sig.^r Ingegnere Giambattista Brusa, fotografo, il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. gallerie di questo Stabilimento alle condizioni espresse nel particolareggiato Regolamento esposto nelle gallerie medesime.

Tale permesso è valituro tre mesi ed equivale a quelli che la R.^a Accademia rilascia agli Artisti, anche ~~per il Palazzo Ducale~~ per le diverse Chiese della Città, coll'avvertenza di dover ottenere la concessione di valersene ~~per il Palazzo Ducale dal R. Conservatore di quello, e per le Chiese dal R.^{do} Parroco~~ rispettivo.

Per la Presidenza

Il Segretario

GB Cecchini

ANNOTAZIONE in calce:

Venezia il 2 Ottobre 1874

Viene prorogato il presente permesso a tutto Febbraio 1875 escludendo, per quest'Accademia il mese di Novembre prossimo periodo della Esposizione annua.

GB Cecchini

Segret.^o

L'Ispettore delle Gallerie
Guglielmo Botti

*NOTE: - la lettera è la medesima richiamata nell'ANNOTAZIONE in calce al precedente doc. B.30;
- il testo cancellato è nell'originale. Come nei casi precedenti, è ipotizzabile che questa autorizzazione sia servita come riferimento per quella rilasciata il 2 ottobre successivo. Quest'ultima potrebbe aver escluso il Palazzo Ducale;
- l'annotazione in calce risulta biffata. Dall'esame dei documenti non ne è chiara la ragione.*

Doc. B.32

Mittente:	Regia Accademia e Istituto di Belle Arti di Venezia	Prot. n.	595	Data:	11.12.1878
Destinatario:	Regio Ministero della Istruzione Pubblica	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Domanda del Fotografo Sig. ^r Gio batta Brusa				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.				

Venezia 11 Xbre 1878

Mi prego trasmettere a codesto R.^o Ministero un'istanza del Fotografo di Venezia sig.^r Gio. Batta Brusa il quale si propone di applicare la Eliotipia nella riproduzione dei capolavori ed oggetti di studio che possiedono queste R.R. Gallerie. Anche in altri tempi questo Sig.^r Brusa esercitava l'arte sua la fotografia, prendendo negative degli oggetti esposti in questa Pinacoteca. Ora domanda licenza di applicare altro metodo di riproduzione.

Codesto R. Ministero si compiaccia pertanto autorizzare questo Istituto ad accordargli la licenza. Per parte di questo Ufficio nulla avvi che osti, essendosi il sig. Brusa condotto tra noi anche in altri tempi come si addice a brava e educata persona.

Il Segretario
GB Cecchini

Doc. B.33

Mittente:	Ministero della Istruzione Pubblica - Provveditorato Centrale per l'Istruzione Artistica	Prot. n.	13123	Data:	23.12.1878
Destinatario:	Regia Accademia e Istituto di Belle Arti di Venezia	Prot. n.	662	Data:	26.12.1878
Oggetto:	Domanda del Fotografo Brusa				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.				

Bisogna che il signor Brusa specifichi le Opere che egli intende di riprodurre coll'Eliotipia, e che dichiari di esser pronto a rilasciare al Governo gratuitamente due copie di ciascuna riproduzione.

Il Ministro

Doc. B.34

Mittente:	Regia Accademia ed Istituto di Belle Arti	Prot. n.	662/ [1878]	Data:	10.02.1879
Destinatario:	Ministero della Istruzione Pubblica	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Invio elenco opere che Brusa intende riprodurre]				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.				

Venezia li 10 Feb.^o 1879

Il sottoscritto invia a codesto Ministero la [... ...] nota delle opere che il sig. Brusa intende riprendere con la eliotipia. Il sig. Brusa ha dichiarato di rilasciare gratuitamente due copie di ciascuna riproduzione.

Il Direttore
L. Ferrari

Doc. B.35

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Prot. n. 1967/ Data: 28.02.1879
 Provveditorato Centrale per l'Istruzione artistica 2619
 Destinatario: Regia Accademia e Istituto di Belle Arti Prot. n. 141 Data: 03.03.1879
 Oggetto: Riproduzioni in Eliotipia di Monumenti.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

Poiché in sostanza l'operazione che farebbe il sig. Brusa per i Monumenti che intende riprodurre coll'Eliotipia, e di cui mi mandò nota, si riduce a fotografarli, io gli concedo il richiesto permesso. Raccomando peraltro alla S.V. la più accurata sorveglianza nel suddetto lavoro, affinché i monumenti non abbiano nessuna ragione a patire alcun danno, e Le raccomando ancora l'adempimento della condizione imposta allo stesso s.^f Brusa di rilasciare gratuitamente due copie di ciascuna riproduzione.

p. Il Ministro
 G. Puccini

Doc. B.36

Mittente: Regia Accademia e Istituto di Belle Arti Prot. n. 141 Data: 05.04.1879
 Destinatario: Giovanni Battista Brusa Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Si partecipa al petente la risposta favorevole della Superiorità rilasciandogli copia della Nota ministeriale
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

Venezia 5 Aprile 1879

Preg.^o Sig.^{re},

Il R. Ministero cui venne trasmessa come di dovere la di lei istanza per riproduz.^{ne} in eliotipia di monumenti, risponde colla Nota che ho il pregio di accompagnarle in copia, accordandole il chiesto permesso, e vincolandola soltanto ad alcune avvertenze nella Nota stessa indicate.

Tanto ho il pregio di parteciparle nel mentre colgo la favorevole occasione per rinnovarle le proteste della mia considerazione distinta.

Il Direttore
 L. Ferrari

ANNOTAZIONE in calce:

Ricevuta la nota [...]

Gio. Batt. Brusa

ALESSANDRO GENERINI
(docc. B.37 - B.39)

Doc. B.37

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 64 Data: 16.02.1882
Collegio degli Accademici
Destinatario: Ministero della Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data: --
Oggetto: Domanda di poter trarre delle fotografie dai quadri dell'Accad.a e delle chiese
Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5 (1-270).

16/2/82

Al R.° Ministero della Istruz.° Pubblica

Si pregia il sottoscritto di accompagnare l'istanza del fotografo Alessandro Generini per ottenere il permesso di trarre delle fotografie dai dipinti di questa R. Accademia e da quelli contenuti nelle chiese della città.

Sotto le norme portate dai regolamenti, si propone venga annuito a tale domanda.

p. Il Presidente

Barozzi

ANNOTAZIONE a margine del testo: (S. Vio, calle Brusà

Doc. B.38

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Direzione Prot. n. 1776/ Data: 22.02.1882
Generale delle Antichità e Belle Arti 2231
Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: 24.02.1882
Oggetto: Fotografie di quadri
Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5 (1-270).

Roma, addì 22 Febbraio 1882

Questo Ministero ultimamente, sulla proposta della S.V., non fece opposizioni, che il fotografo Sig.^f Salviati eseguisse delle riproduzioni fotografiche di alcuni dipinti di coteste Gallerie, né si oppose, che egli facesse pure le stesse riproduzioni dei quadri delle Chiese di Venezia, purché p. questi ultimi ottenesse pure la necessaria autorizzazione p. parte delle autorità competenti.

Ora V.S. fa la medesima proposta pel fotografo Alessandro Generini. Ma in vero non mi par buono che nella Galleria Accademica stiano ad un tempo più fotografi, ingombrandola di macchine, e obbligando la presidenza dell'Accademia ad una maggiore vigilanza p. questi lavori. Quindi stimerei conveniente, che il Salviati fosse obbligato a compier subito le sue riproduzioni costì, per farle poi, compiuta l'opera sua, eseguire dal Sig. Generini. E qui ad ogni buon fine, voglio avvertire che i fotografi debbono sottostare alle disposizioni dei regolamenti, non solo p. la cessione gratuita delle due copie fotografiche, ma anche a quelle di compiere i loro lavori senza far rimuover quadri dal posto, il che è assolutamente proibito.

p. Il Ministro

Fiorelli

NOTA: - per il riferimento a Paolo Salviati cfr. docc. B.136 - B.139.

Doc. B.39

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 118 Data: 25.02.1882
 Collegio degli Accademici

Destinatario: Alessandro Generini Prot. n. -- Data: --

Oggetto: Fotografo Generini

Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5 (1-270).

Al Signor Alessandro Generini
 fotografo, S. Vio Calle Brusà

Il R. Ministero della Istruz. Pubbl. con suo dispaccio 22 corr. N. 2231 ha trovato di accordarle di potere trarre delle fotografie dai quadri delle gallerie della R. Accademia e delle Chiese purché sieno osservate le disposizioni vigenti in argomento così per le due copie da consegnarsi, come per quanto riguarda il permesso da parte dei preposti alle chiese.

Tanto le si partecipa in relazione alla sua istanza.

Venezia li 25/2 82.

ANNOTAZIONE a margine del testo:

Si partecipi al cav. Botti ma che non lasci che uno solo per volta.

ANNOTAZIONE in calce al testo:

Il R.° Ministero con suo dispaccio in data 22 corr.° N.° 2231 ha trovato di accordare al fotografo Generini di poter trarre delle fotografie dai quadri dell'Accademia. In pari tempo però devo avvertirla di non permettere che ad un fotografo per volta di trarre fotografie per non ingombrare soverchiamente le sale dell'Accademia.

p. Il Presidente

Barozzi

CARLO JACOBI
(docc. B.40 - B.44)

Doc. B.40

Mittente: Carlo Jacobi Prot. n. -- Data: 22.01.1875
[ante]
Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. 931 Data 22.01.1875
Oggetto: [Chiede il permesso di fotografare disegni e dipinti da stampare in fotovetrotipia]
Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

R.^a Prefettura.

Sarebbe in mente del sottoscritto di riprodurre con sistema affatto nuovo detto Fotovetrotipia i quadri ed i disegni esistenti nella R. Accademia di Belle Arti di qui.

Dietro i concerti presi col Presidente di quell'Istituto, egli inoltra la presente domanda a codesto R.^o

Ufficio, pregando che gli sia concesso il nulla osta e dichiarando fin da ora di sottostare a tutte le discipline stabilite per le riproduzioni fotografiche avvertendo che le di lui macchine, uguali in tutto a quelle usate per la fotografia. presentano la massima solidità e sicurezza, tanto più che con questo suo nuovo sistema si rendono inutili le lunghe esposizioni, bastando pochi minuti a ritrarre gli oggetti.

In prova dell'esattezza delle riproduzioni con la fotovetrotipia il sottoscritto allega alla presente alcune copie tratte da disegni originali, copie le quali oltre alla nitidezza delle linee, presentano il vantaggio della somiglianza della tinta.

Nella lusinga di vedersi esaudito e nel mentre prega pella sollecitudine passa con tutto rispetto a sottofirmarsi

Carlo Jacobi

S. Maurizio fondamenta Corner Zaguri, Sottoportico delle Muneghe n. 2647

NOTA: la lettera di Jacobi non è datata, ma si può supporre che essa sia stata scritta a ridosso del 22.1.1875, o quello stesso giorno. In allegato alla lettera, sono presenti alcuni esemplari di stampa in colotipia.

Doc. B.41

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 931 Data: 22.01.1875
Divisione I^a
Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 39 Data 25.01.1875
Oggetto: Jacobi Carlo riproduce mediante il sistema affatto nuovo della Fotovetrotipia i quadri ed i disegni esistenti nella R. Accademia di Belle Arti.
Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 22 Gennajo 1875

Si rimette al sig. Segretario della R. Accademia di Belle Arti in Venezia per informazione e parere, col ritorno dei comunicati.

Il Prefetto

CMayr

Doc. B.42

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 39 Data: 05.02.1875
Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. -- Data --
Oggetto: Sulla istanza di Carlo Jacobi fotografo
Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, 5 Febb.^o 1875.

Lasciando da parte tutto quello che farà di meraviglioso la parola Fotovetrotipia, e la celerità promessa nell'operare a fine di ottenere esatte riproduzioni; il sott.^o, intendendo considerare il petente Sig.^r Carlo Jacobi come qualunque altro fotografo; dichiara che nulla osta perché egli entri nel numero di quelli che

esercitano in questa R. Accad.^a la loro ~~arte~~ industria, qualora in tutto e per tutto si uniformi al Regolamento relativo, approvato da questa R. Pref.^a in data 10. Aprile 1868 col n. 424. di gabinetto, ch'è esposto nelle nostra Galleria; e particolarmente osservi quanto è prescritto all'art.^o 2.^{do} che domanda l'uso del processo a secco.

Per la Pres.^a
Il Seg.^o
GB Cecchini

Doc. B.43

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 1683 Data: 08.02.1875
Divisione I.
Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti in Venezia Prot. n. 50 Data 12.02.1875
Oggetto: Sulla istanza di Carlo Jacobi Fotografo
Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 8 Febbraio 1875

Spettando pel disposto dell'Art. IV del relativo Regolamento approvato colla Nota 10 Agosto 1868 N.° 224 [sic], del Gabinetto del mio predecessore, alla Presidenza di codesta R. Accademia di Belle Arti, il condere [sic] il permesso di cui è cenno nella lettera 5 corrente N.° 39, ritorno a V. S. la documenta [sic] istanza del Sig.^r Carlo Jacobi, perché voglia nei limiti delle sue attribuzioni emettere sulla medesima le credute disposizioni del caso.

Il Prefetto
CMayr

ANNOTAZIONE nella cartella della pratica:

Venezia 17 Febbraio

Rilasciato il permesso di esercitare la sua arte al Sig. Jacobi nelle sale di quest'Accademia per tre mesi; si passa agli Atti.

GB C[ecchini]

NOTA: il regolamento citato non è stato reperito, mentre è documentato il regolamento 10 aprile 1868, trasmesso all'Accademia con nota della Prefettura n. 424 (doc. A.61). Credo che per la discordanza si possa ipotizzare un errore materiale.

Doc. B.44

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 521 Data: 12.07.1881
Collegio degli Accademici
Destinatario: Regio Ministero dell'Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data --
Oggetto: Eliotipie, dei quadri delle Gallerie della R. Accademia.
Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici 1878-1932, Atti 1881, b. 4 (495-721).

12/07/81

Al R. Ministero dell'Istruz.^c Pubb.^a

A termini dell'articolo 61 dello Statuto di questa R. Accademia di Belle Arti approvate col R. Decreto 8 settembre 1878, si pregia il sottoscritto di accompagnare a codesto Eccelso ministero le due istanze dei Signori Carlo Jacobi e Antonio Perini per trarre il primo delle eliotipie, il secondo delle fotografie da alcuni quadri delle R. Gallerie Accademiche.

Nulla osta per parte del sottoscritto ad accogliere la loro domanda, sempre però alla condizione che sia rigorosamente osservato quanto prescrive in proposito il Regolamento 7 dicembre 1873 e che tali riproduzioni vengano fatte nella R. Accademia sotto la sorveglianza del sigr. Ispettore o di una persona da lui delegata.

In attesa delle superiori deliberazioni si ripetono le proteste di perfetta osservanza.

Il Presidente
Barozzi

ANNOTAZIONE in alto: abita a S. Agostino Corte pozzolongo N.° 2351.A.

NOTA: per il Regolamento richiamato nel testo cfr. R.D. 1727 del 7.12.1873, G.U. n. 359 del 29.12.1873, Regolamento sui calchi delle opere d'arte. Va notato che il riferimento a quelle disposizioni pare essere improprio.

CARLO NAYA
(docc. B.45 - B.112)

Doc. B.45

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: ..08.1867
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Rilascia a Carlo Naya l'autorizzazione a fotografare]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

R. Accademia di Belle Arti

Venezia il Agosto 1867

La Presidenza di questa R.^a Accademia di Belle Arti accorda al Sig. Carlo Naya Fotografo di apprestare le sue macchine per eseguire fotografie dinnanzi i dipinti esistenti nelle R. Gallerie di questo stabilimento, e in quanto l'Accademia può avere ingerenza per accordar ciò, anche nel Palazzo Ducale e nelle Chiese di questa Città, passando d'intelligenza col Sig.^r Ispettore delle Gallerie, ~~dal quale dipenderà l'assenso~~ per quanto potesse occorrere di movimento nei dipinti stessi.

Il Sig.^r Naya poi si offre di corrispondere in qualche modo a tale permesso ~~regalando quelle~~ rilasciatogli dall'Accad.^a stessa regalando un numero conveniente di ~~fotografie~~ riproduzioni fotografiche di oggetti d'arte stranieri.

Vale per mesi quattro.

Per la Presidenza

Il Segretario

GBC

ANNOTAZIONE: L S. [cerchiato, accanto alla firma].

NOTE:- il documento manca della data precisa, e non risulta registrato nel protocollo della corrispondenza;

- il testo è redatto in due parti che tra loro si integrano, ma la cui ricomposizione lascia alcuni dubbi. La sostanza del contenuto, tuttavia, risulta indifferente ad una possibile diversa ricomposizione formale.

Doc. B.46

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 93 Data: 12.06.1868
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Informa della presa visione da parte del Consiglio accademico delle fotografie donate]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

D'Uff.^o

R.^a Accademia di Belle Arti

Venezia il 12 Giugno 1868

Nella recentissima passata Seduta di Consiglio tenuta in questa R. Accademia, ho avuto il piacere di mostrare a quell'illustre consesso le belle e ben riuscite litografie [sic] colle quali la S.V., seguendo la recente legge, dà così bel testimonio di sua abilità.

Le ventisei tavole litografiche [sic], due delle quali di formato maggiore e che sono tratte direttamente da dipinti della R. Accademia, sono la prima suppellettile che in questo genere vada a depositarsi nella nostra Biblioteca, la quale non dubitiamo s'aumenterà per esperimenti che altri faranno; e pur molto, da quelli che V.S. vorrà regalarci in appresso, nei quali avremo senza dubbio a vedere sempre maggiori perfezionamenti per questo interessantissimo ramo di produzioni fotografiche tanto utili ad illustrare la Storia dell'Arte.

Scusi la S.V. il tanto ritardo interposto fra il cortese dono da lei fatto ed il presente riscontro, ed aggradisca le dichiarazioni della più [sentita] stima.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB. Cecchini

Doc. B.47

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 07.07.1868
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 105 Data: 07.07.1868
 Oggetto: [Richiede il permesso di fotografare i dipinti delle Regie Gallerie e delle chiese della città]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia 7 Luglio 1868

Reale Accademia Veneta di Belle Arti

Il sottoscritto ringrazia questo R. Accademia della graziosa lettera scrittali in data 12 Giugno corrente anno per accusarli ricevuta delle ventisei fotografie tratte direttamente dagli originali riservandosi di offrire pure quelle altre fatte e che farà, prega ora questa R. Accademia di volerli permettere di continuare il suo lavoro sottoponendosi di buon grado a tutte le condizioni della nuova legge, e prega pure di volerlo munire di un permesso onde potere fotografare dipinti nelle diverse Chiese di questa città.

Sperando di essere esaudito nelle sue preghiere ha l'alto onore di dichiararsi

di questa R. Accademia

Obbedientissimo Servitore

C. Naija fotografo

Doc. B.48

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 105 Data: 08.07.1868
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Riscontro alla lettera 7 Luglio corr.^e
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia 8 Luglio 1868

La Presidenza di questa R. Accademia di Belle Arti accorda al Sig. Carlo Naija Fotografo, il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie di questo stabilimento, ed alle condizioni espresse nel particolare Regolamento per quest'oggetto, esposto nelle gallerie medesime.

Tale permesso è valituro, come quello che la R.^a Accademia rilascia agli artisti, anche per il R. Palazzo Ducale e per le diverse Chiese della Città e vale per mesi due.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchin

ANNOTAZIONI in alto:

- N. 165 del 15/VI 69

- N. 124 del 1° Aprile 70

ANNOTAZIONI a lato del testo: salvo il contenuto dell'articolo IV del particolare Regolamento 15 Giugno 1869.

ANNOTAZIONE nel corpo del testo, a matita rossa:

1° Febb. 1872 / N. 29 / sei

ANNOTAZIONI in calce:

- Sotto questa forma e col N. 8 è stato accordato il permesso anche all'Ingegnere Sig.^f Brusa fotografo il giorno 20/VII 68.- per due mesi;

- Ed egualmente e col n. 131 è stato rilasciato quello al Sig.^f Pietro Bertoja il giorno 13 Agosto 68 per due mesi;

- Il 20 ottobre 1868 prorogata la validità del permesso al Bertoja ad altri due mesi.

- Il 15 giugno 1869 è stato rilasciato nuovo permesso al Sig. Naya valituro mesi 3.

- Il 1° Aprile 1870 è stato rilasciato nuovo permesso al Naya per mesi tre.

NOTE: il testo contiene delle cancellature e delle riscritture che ne modificano in parte il contenuto, e che fanno supporre che questa minuta sia stata usata per il rilascio di almeno tre ulteriori permessi: il 15 giugno 1869 (documentato anche dalla richiesta di Naya, per cui cfr. doc. B.53); il 1 aprile 1870 e 1 febbraio 1872, documentati dalle sole registrazioni protocollari;

- il periodo riportato nell'ANNOTAZIONE a lato del testo deve intendersi come integrazione della stesura originaria in occasione del rilascio del secondo permesso, il 15 giugno 1869, per la durata probabile di tre mesi. Tenuto conto di tali modifiche, il testo dell'autorizzazione rilasciato a Naya nel giugno 1869, identico a quello qui trascritto per la prima parte, risulterebbe concludersi come segue: «Tale permesso è valituro, come quello che la R.a Accademia rilascia per gli artisti, anche per il R. Palazzo Ducale e per le diverse chiese della città per mesi 3 salvo il contenuto dell'Articolo IV del particolare Regolamento 15 giugno 1869».
- è con tutta probabilità errato il richiamo ad un Regolamento 15 giugno 1869, di cui non è stata reperita traccia, e di cui è improbabile l'esistenza dal momento che l' Avviso per i fotografi - cfr. doc. A.61 - risale al 10 aprile 1868. L'errore materiale consisterebbe nell'aver indicato, al posto dell'esatta data dell'Avviso, quella di emissione del permesso;
- La proroga del permesso a Pietro Bertoja, qui indicata in data 20 ottobre 1868, è in realtà datata 21 ottobre. Cfr. ANNOTAZIONI al doc. B.12;

Doc. B.49

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 677 Data: 16.04.1869
Gabinetto

Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 106 Data: 18.04.1869

Oggetto: [Chiede l'intervento di un incaricato dell'Accademia di Belle Arti per sorvegliare lo stacco e il ricollocamento del S. Giovanni Elemosinario, e dà indicazioni per eventuali restauri da eseguirsi]

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 16 Aprile 1869

Pregiatissimo Signor Segretario

Il sottoscritto avendo riconosciuto necessario il procurare dei provvedimenti, se sarà possibile, dalla Superiorità per rischiarare l'Abside della Chiesa di S. Giovanni Elemosinario onde dar luce alla pala di Tiziano che conservasi, ha frattanto accordato al Signor Naya fotografo il permesso di fotografarla.

Tale concessione l'ha vincolata alla condizione che assista un delegato da codesta R. Accademia alla operazione di levare e rimettere il quadro, rimanendo tutte le spese a carico del Signor Naya.

Io prego la S.V. Ill.^{ma} a delegare taluno dei Membri o Professori dell'Accademia a tale operazione. Se poi il quadro avesse bisogno di qualche ristauero converrà farne apposita relazione, eccettuato il caso che sia cosa di poco momento, che si eseguisca tosto senza d'uopo di esame di periti, ma che entri nelle operazioni ordinarie e senza pericolo di sorta.

Se oltre quello di Tiziano altri ve ne fossero che si desiderano fotografare io acconsento ritenendo sempre utile che si conoscano il più possibile i capi lavori sparsi nelle Chiese.

Il Prefetto

Torelli

ANNOTAZIONE sul verso:

N. 106

R.^a Accad.^a di Belle Arti

18 Aprile 1869

Al Sig.^r Ispettore delle Gallerie Sig.^r A.A. Tagliapietra perché si compiaccia di assumere l'incarico di cui la presente, accordandosi col fotografo Sig. Naya, per esaurire l'incombenza: pregandolo d'informare poi lo scrivente dei risultati

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. B.50

Mittente: Antonio Battistel, sacerdote San Giovanni Prot. n. -- Data: 01.05.1869
 Elemosinario
 Destinatario: [Alberto Andrea Tagliapietra] Prot. n. 106 Data: --
 Oggetto: [Dichiarazione di riconsegna dipinti della chiesa di San Giovanni Elemosinario]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia primo Maggio 1869 (nove)

Dichiara il sottoscritto che in questo giorno alle ore dodici fu riposto il quadro di Tiziano rappresentante S. Giovanni Elemosinario sopra il suo altare sotto la sorveglianza dell'Ispettore delle gallerie Sig.^f Alberto Andrea Tagliapietra. Le operazioni tanto del lievo quanto del collocamento furono eseguite con ogni cura e diligenza.

D. Antonio Battistel Vicario

Venezia 22 Maggio 1869

Oggi fu collocato al suo Altare il quadro di S. Caterina del Pordenone avendo usato le medesime diligenze

D. Antonio Battistel Vicario

NOTA: - per i due dipinti fotografati, cfr. Fotografie di Carlo Naya in Venezia, catalogo n. 1, Venezia, tip. del Commercio di Marco Visentini, 1870, p. 12: nn. 950, Tiziano, S. Gio. Elemosinario; 950A e 950B, Dettaglio del suddetto; n. 951, Pordenone, S. Caterina e Sante; - costituisce allegato del successivo doc. B.51.

Doc. B.51

Mittente: Alberto Andrea Tagliapietra, Ispettore delle Prot. n. -- Data: 22.05.1869
 Gallerie dell'Accademia
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 106 Data: --
 Oggetto: [Dichiarazione relativa allo stacco e ricollocamento dei dipinti della chiesa di san Giovanni Elemosinario]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

All'Inclita Presidenza della R.^a Accademia di Belle Arti

Venezia 22 Maggio 1869

Eseguita dal Sig.^f Carlo Naya la fotografia dei due dipinti l'uno del Tiziano, l'altro dal Pordenone esistenti nella Chiesa di S. Giovanni Elemosinario, e ricollocati ai loro posti i sud.^{ti} due quadri, il sottoscritto ritorna a codesta Presidenza il comunicato ed unisce una dichiarazione del Rev.^{do} Vicario di quella Chiesa comprovante le operazioni eseguite con la più scrupolosa diligenza. Pezze due.

L'Ispettore della Galleria

A A Tagliapietra

NOTA: alla lettera è allegato il precedente doc. B.50.

Doc. B.52

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 106 Data: 09.06.1869
 Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. -- Data: --
 Gabinetto
 Oggetto: Sui quadri che si sono fotografati della Chiesa di S. Giovanni Elemosinario
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia il 9 Giugno 1869

In obbedienza alla nota segnata in margine la scrivente ha pregato l'Ispettore della Gallerie Sig. A.A. Tagliapietra perché assista come delegato da codesta R. Accademia alla operazione di levare e rimettere in sito nella Chiesa di S. Giovanni di Rialto, i quadri dai quali, dovevano essere tratte le fotografie dal Sig.^f Naya.

Compiuta l'opera del Fotografo, e riposti nelle loro nicchie i dipinti; il Sig.^f Ispettore Tagliapietra consegnò agli atti di quest'Accademia una dichiarazione del Vicario di quella chiesa D.ⁿ Antonio Battistel nella quale è detto, che il quadro del Tiziano S. Giovanni Elemosinario fu con cura e diligenza ricollocato sopra il suo altare il 1° Maggio p.p. e che il 22 Maggio fu fatto altrettanto per quello della S. Caterina del Pordenone.

Questa Presidenza coglie la favorevole occasione per ringraziare la S.V. Illustrissima a nome del Corpo insegnante e del Consiglio, dell'interesse preso in quest'incontro provocando per il momento il mezzo di rendere utile e visibile quel prezioso dipinto del Tiziano e per l'avvenire provvedendo la nicchia nella quale è sepolto di maggior luce.

Colle proteste della maggiore Osservanza

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. B.53

Mittente:	Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	15.06.1869
Destinatario:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	165	Data:	14.06.1869

[sic]

Oggetto: [Richiede il permesso di fotografare i dipinti delle Regie Gallerie, del Palazzo Ducale e delle chiese della città]

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia 15 Giugno 1869

R. Accademia di Belle Arti di Venezia

Il sottoscritto prega la Presidenza di volergli accordare un nuovo permesso di trarre fotografie dei dipinti esistenti nelle R.R. Gallerie di questo stabilimento, nel R. Palazzo Ducale e nelle diverse Chiese della Città.

Ha l'onore di dirsi

Obb.^{mo} Servitore

C. Naija fotografo

NOTA: ANNOTAZIONI cfr. doc. B.48.

Doc. B.54

Mittente:	Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Gabinetto	Prot. n.	1205	Data:	11.08.1869
-----------	---	----------	------	-------	------------

Destinatario:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	214	Data:	12.08.1869
---------------	-------------------------------	----------	-----	-------	------------

Oggetto: Accompagna un istanza del Naya fotografo colla quale domanda che l'Ispettore Sig. Tagliapietra si presti a levare di sito e riporre la Madonna di Giambellino [affinché] collocata in altro sito possa fotografarla.

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 11 Agosto 1869

Il Sig.^f Naya ha sporto la qui unita domanda al sottoscritto.

Esso non avrebbe difficoltà di accordargli il chiesto favore qualora Codesta Accademia volesse d'essa assumersi l'incarico di riconoscere se quel quadro del G. Bellino si può levare senza inconvenienti, e nel caso lo possa fare, se d'essa vorrebbe incaricarsi sì di levarlo, che di rimmetterlo a suo tempo.

Ogni spesa dovrebbe stare a carico del petente.

Il Prefetto

Torelli

Doc. B.55

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 214 Data: 13.08.1869
 Destinatario: Padri Carmelitani Scalzi - Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Sollecita la collaborazione dei Carmelitani Scalzi a favore della richiesta di Carlo Naya]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

R. Accad.^a di B.A.

al N. 214

Venezia il 13 Agosto 69

Ai molto Reverenti Padri Carmelitani Scalzi

del Convento in S. Maria di Nazareth

Essendo pervenuta a questa Presid.^a un'istanza del Sig.^f Naya fotografo col tramite della R. Prefettura che l'accompagnava col N.° 1205 di Gabinetto in data 11 Agosto la scrivente a fine di secondare il desiderio in quella esposto e dalla Superiorità raccomandato invia da questo Reverendi Padri il sig. Ispettore delle RR Accademiche Gallerie, affinché colla di lui direzione venga tolto di sito il quadretto della Vergine col Divino putto opera di Giambellino; sia collocato in luogo opportuno per essere fotografato, e quindi rimesso al luogo prima occupato e nelle stesse condizioni. S'interessano quindi questi Rev.ⁱ Padri ad acconsentire ed a congiungere alla cosa

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB. Cecchini

Doc. B.56

Mittente: Alberto Andrea Tagliapietra Prot. n. -- Data: 21.08.1869
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Relazione sul precario stato di sicurezza del dipinto di Giovanni Bellini]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Alla Spettabile Presidenza

della Reale Accademia di Belle Arti

Venezia 21 Agosto 1869

Eseguita dal Sig.^f Naya la fotografia del dipinto di Giovanni Bellino della Chiesa dei Scalzi, oggi venne riposto a sito. Siccome poi ho potuto vedere che il modo con il quale quel dipinto fu in ogni tempo assicurato alla sua nicchia non è sufficiente a garantirlo dal pericolo di venire facilmente rimosso, così per evitare qualunque inconveniente, ho stimato opportuno di suggerire a que' RR. PP. in' iscritto, il modo per sicuro suo collocamento, che qui per esteso trascrivo.

“Il sottoscritto dicendo di aver esaurito quanto gli venne raccomandato dalla Presidenza della R.

Accademia di Belle Arti, dichiara che il quadro di cui si tratta non è collocato in modo da reputarsi salvo da qualunque pericolo di furto, per la somma facilità con la quale può essere di là tolto. Ad ovviare questo disordine si crede in dovere lo scrivente di suggerire che la tavola dipinta venga fissata in tre viti a ferro da assicurarsi in tre ditali che si devono impiombare nel fondo della nicchia che è di marmo, e questi sieno due in cima ai lati maggiori ed uno in mezzo del lato inferiore e tanto presso gli orli del quadro, da potersi coprire la testa delle tre viti con un regoletto o cornicetta dorata, la quale coprirà anche le fessure tra il quadro o la nicchia, e questa larga non più di due centimetri. Tale suggerimento col quale si ovvia alla mancanza di sicurezza nella quale ha versato sino ad ora il prezioso quadro di Giovanni Bellino, è stato dallo scrivente qui esposto ad esonero di qualunque responsabilità, pregando che sia secondato”.

Esaurito con ciò l'onorevole incarico ritorno i comunicati, ed unisco la dichiarazione del Rev. P.

Costanzo Ghedina rettore di quella Chiesa comprovante le operazioni eseguite.

L'Ispettore delle Gallerie

A A Tagliapietra

NOTE: - alla lettera è allegato il successivo doc. B.57;

- il dipinto in oggetto (tavola, cm 67x49) è oggi attribuito alla Bottega del Bellini;

- cfr. anche Fotografie di Carlo Naya in Venezia, catalogo n. 1, Venezia, tip. del Commercio di Marco Visentini, 1870, p. 12, n. 960, Gio. Bellini, Madonna e Bambino. Non è da escludersi che in quell'occasione, Naya abbia realizzato anche le riprese degli affreschi di Giovanni Battista Tiepolo

nn. 956, La Casa di Loreto, 957, S. Teresa in gloria, e 958, Cristo nell'Orto, ugualmente presenti nel catalogo del 1870.

Doc. B.57

Mittente: Costanzo Ghedina, rettore convento agli Scalzi Prot. n. -- Data: 21.08.1869
 Destinatario: [Alberto Andrea Tagliapietra] Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Dichiarazione
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Dichiarazione

In seguito al permesso ottenuto dalla R. Prefettura locale il quadro di Giovanni Bellini rappresentante la Beata Vergine col Bambino venne levato dalla sua nicchia e trasportato in una stanza per ottenere la fotografia del medesimo.

In questo giorno poi venne nuovamente collocato nel suo posto sotto la sorveglianza del Sig.^r A. A. Tagliapietra Conservatore delle Belle Arti e con cautela assicurato.

Dichiara finalmente il sottoscritto di far tesoro della osservazione del suddetto Sig.^r Tagliapietra per meglio assicurare il quadro stesso per evitare qualunque anche remoto pericolo di trafugamento.

Venezia li 21. Agosto 1869

P. Costanzo Ghedina
 Rettore agli Scalzi

NOTA: costituisce allegato al precedente doc. B.56.

Doc. B.58

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 214 Data: 31.08.1869
 Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. -- Data: --
 Gabinetto
 Oggetto: del quadro del Giambellino ai Scalzi fotografato dal Sig.^r Naya
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia il 31 Agosto 1869

Da questa Presidenza fu incaricato il Sig. Ispettore Tagliapietra per tutto quello che contemplava la Nota di questa R. Prefettura segnata in margine, e compiuta ogni cosa accompagnava egli le carte delle quali la scrivente si pregia inviare la copia unitamente all'istanza del Sig.^r Naya che restituisce dichiarandosi ben contento che sotto la direzione di quest'Accademia, solamente quando ciò piaccia alla Superiorità, si abbia a por mano sopra i preziosi monumenti dell'arte massime i dipinti i quali dalla rimozione dalla loro nicchia possono essere esposti a qualche danno operando mani inesperte.

Per la Presidenza

Il Segret.^o
 GB. Cecchini

ANNOTAZIONE che precede il testo:

Venezia il 12 Agosto 1869

Al Sig.^r Ispettore delle RR Gallerie, perché si compiaccia occuparsi di quanto viene domandato e riferira [sic], per la risposta.

GB Cecchini Segret.^o

Doc. B.59

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 03.11.1869
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 267 Data: 04.11.1869
 Oggetto: [Richiede il permesso di fotografare i dipinti delle Regie Gallerie e delle chiese della città]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia li 3 Novembre 1869

R. Accademia Veneta di Belle Arti in Città

Il sottoscritto prega codesta Onorevole Carica a volergli rinnovare il permesso per poter continuare a riprodurre mediante la fotografia, tanto i dipinti esistenti in questa Accademia, come pure quelli che nelle diverse Chiese di questa Città si trovano: sottoponendosi di buon grado a tutte le condizioni della nuova legge.

Fiducioso di adesivo riscontro anticipa i sensi di dovuta stima e riconoscenza.

Di questa R. Accademia

Obb.^{mo} Servitore

C. Naija

Doc. B.60

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 18523 Data: 06.11.1869
 Divisione III^a
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti - Presidente Prot. n. 272 Data: 08.11.1869
 Oggetto: Tavola del Tiepolo a S. Alvise
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 6 Novembre 1869

Le accompagno una domanda del fotografo Signor Naya riguardante il quadro del Tiepolo esistente nella Chiesa di S. Alvise con preghiera di esternarmi il suo parere sull'esaudimento della domanda e sui fatti in essa asseriti.

p. Il Prefetto

[Bianchi]

Doc. B.61

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 267 Data: 08.11.1869
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda il rinnovamento della permissione per trarre fotografie dai quadri di quest'Accademia e dalle Chiese
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia il dì 8 Nov.^o 1869

Al Sig. Carlo Naya fotografo questa Presidenza accorda il permesso di trarre fotografie dei dipinti esistenti nella pinacoteca di questa R. Accademia, alle condizioni espresse nell'apposito particolare Regolamento esposto nella Pinacoteca stessa.

Questo permesso che avrà a durare a tutto Febbrajo del prossimo anno 1870, sarà valituro al Sig.^r Naya anche per il Palazzo Ducale, e per le Chiese come quei permessi che dalla R. Accademia vengono rilasciati agli Artisti che studiano e dipingono dinnanzi gli oggetti d'arte monumentali di questa Città.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. B.62

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 272 Data: 09.11.1869
 Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Sulla domanda del Sig.^f Naya Fotografo intorno al dipinto del Tiepolo della Chiesa di S. Alvisè
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia li 9 Novembre 1869

Ben contenta questa R. Accademia di prestarsi quando accada d'illustrare, o di migliorare la condizione di alcun oggetto d'arte onore della nostra Città; offre alla R. Prefettura la zelanti cure dell'Onorevole ispettore della Galleria Sig. A.A. Tagliapietra, il quale concorrerà nella Chiesa di S. Alvisè col Sig.^f Naya per distaccare il dipinto del Tiepolo, accomodarlo a modo che sia ricavata la fotografia, e rimetterlo al posto suo. E poiché il sig. Naya si offre di sostenere le piccole spese che si suppone abbiano ad occorrere all'uopo; e quella manodopera che a volontà del Sig. Tagliapietra verrà adoperata; Esso Sig.^f Ispettore presenterà al Sig.^f Naya la specifica che sarà per derivarne.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB. Cecchini

NOTA: per il dipinto in oggetto cfr. Fotografie di Carlo Naya in Venezia, catalogo n. 1, Venezia, tip. del Commercio di Marco Visentini, 1870, p. 12: n. 963, G.B. Tiepolo, Il Calvario.

Doc. B.63

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 18817 Data: 11.11.1869
 Divisione III^a
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 281 Data: 15.11.1869
 Oggetto: Domanda Naija per fotografare un quadro del Tiepolo
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 11. Novembre 1869.

Nell'atto che vado a notiziare e il fotografo Naija del permesso che gli si accorda di levare, sotto le condizioni da lui proposte nella sua istanza 5 corr.^e, la fotografia del quadro del Tiepolo esistente nella chiesa di S. Alvisè in questa Città, e il Rettore di quella Chiesa, perché si presta [sic] all'uopo, accolgo di buon grado la proposta di codesta R. Accademia di affidare la sorveglianza del lavoro al distinto Ispettore delle Gallerie A.A. Tagliapeitra. Interesse quindi codesta R. Carica a voler dare al medesimo le necessarie istruzioni, non senza invitarlo a produrne tutto un preventivo della spesa occorrente pel lievo del quadro dall'altare, ove si trova, pel riattamento del telaio e pella riposizione del quadro stesso al primitivo suo sito; preventivo che sarà compiacente di rimettere senza indugio a questo Ufficio, avvertendo che la spesa relativa sarà sostenuta dal predetto Sig.^f Naya.

p. Il Prefetto

Bianchi

ANNOTAZIONE sul verso:

N. 281

Si trasmette b[revi] m[anu] al Sig.^f Ispettore A.A. Tagliapietra per la risposta da tradursi alla R. Prefettura 15 Nov.^e 1869.

GB. Cecchini

Segret.^o

Doc. B.64

Mittente: Alberto Andrea Tagliapietra Prot. n. -- Data: 16.12.1869
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Relazione dell'Ispettore Tagliapietra sulle operazioni di stacco e posizionamento dipinto a S. Alvise]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

minuta

Inclita Presidenza

Venezia 16. Dicembre 1869

In relazione alla Nota Prefettizia n. 272. 11 Nov.^o p.^o il sottoscritto è oggi nel caso di dichiarare a questa Presidenza dalla quale ricevette l'incarico, che il quadro del Tiepolo della Chiesa di S. Alvise, in accordo col Rev.^{do} Vicario di detta Chiesa e col fotografo Sig.^r Naya, venne tolto dal sito in cui stava, collocato in buona luce nella navata della Chiesa stessa, ed ivi fotografato. Il detto quadro è il laterale a destra del maggiore altare alto M.ⁱ 4.45 x 5.14 largo, e la spesa per lievo, per la stiratura della tela e per il ricollocamento, fu di it. L. 25. le quali sono state pagate al falegname e foderatore Andrea Stefani.

Lo scrivente deve poi avvertire essere quel quadro gravemente danneggiato in tutta la sua superficie da sollevamenti di colore il quale già in molta parte si è staccato e perduto; ha bisogno quindi di urgente e bene eseguita riparazione; mentre i guasti giornalmente si aumentano con danno sempre maggiore del quadro stesso, e in pochi anni può ben prevedersi che cada una quarta parte del dipinto.

Questa presidenza cui deve star a cuore la conservazione dei preziosi oggetti d'arte che onorano la nostra città e i capi maestri che fiorirono in essa, [operi] colle sue istanze a chi si compete, in modo che venga provveduto al segnalato disordine, trattandosi di uno dei più bei dipinti del Tiepolo, oggi specialmente in opinione particolare presso gli stranieri, e sempre importante per la storia dell'arte veneta.

L'ispettore delle Gallerie Accad.^{che}

A A Tagliapietra

NOTE:- alla lettera è allegato il successivo doc. B.65;

- il riferimento alla nota prefettizia indicato da Tagliapietra è errato. Cfr. doc. B.60.

Doc. B.65

Mittente: Pietro Bigaro, vicario della Parrocchia di san Alvise Prot. n. -- Data: 16.12.1869
 Destinatario: [Alberto Andrea Tagliapietra] Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Dichiarazione relativa allo stacco e riposizionamento del dipinto del Tiepolo a san Alvise]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia 16 Dic.^o 1869

Attesta il sottoscritto che nella Chiesa di s. Alvise fu ricollocato a suo luogo sotto la direzione dell'egregio ch.^{mo} Sig.^r Tagliapietra professore nella R. Accademia delle Belle Arti il gran Quadro di Tiepolo rappresentante l'andata di G.C. al Calvario, ch'era stato levato per ritrarlo in fotografia a richiesta del sig.^r Naya d'ordine della locale R. Prefettura.

D. Pietro Bigaro

Vicario in s. Alvise

NOTA: costituisce allegato al precedente doc. B.64.

Doc. B.66

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 281 Data: 17.12.1869
 Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Sul quadro del Tiepolo a S. Alvise
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. 10/3 Fotografi (1864-1877).

Venezia il 17 Xbre 1869

A risposta ed esaurimento di quanto porta la nota di cotesta R. Prefettura segnata in margine, il sottoscritto si pregia partecipare come il fotografo Sig.^r Naya abbia ottenuto il suo intento di fotografare il quadro del Tiepolo a S. Alvise, essendosi occupato per il togliimento dalla parete, per redrizzamento della tela e per la ricollocazione a posto di esso, il Sig. A. A. Tagliapietra Ispettore delle Accademiche Gallerie, operando il falegname foderatore Andrea Stefani sotto la di lui direzione.

La scrivente chiede poi scusa se prima non ha risposto coll'accompagnare il preventivo della spesa domandato dalla nota, perché [...] come sarebbe stata assai lieve e come la quistione si sarebbe risolta semplicemente fra lo Stefani e il Sig.^r Naya non ha creduto far ciò tema di particolare carteggio.

L'atto che si accompagna però, oltre alle esposte dichiarazione [sic] della cosa [...] contiene altro e più importante argomento sul quale la scrivente richiama colla più calda istanza l'attenzione di codesta R. Prefettura, qual è la conservazione di quel dipinto, ed esorti la Fabbriceria di quella Chiesa a provvedervi a sue spese o la stessa perché vi provveda e questa Presidenza sarà ben lieta d'intendere un giorno che non sia caduta a vuoto la raccomandazione che ha fatto.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB. Cecchini

Doc. B.67

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 19.03.1870
 Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 382 Data: 21.03.1870
 Prefetto
 Oggetto: [Richiede il permesso di staccare due dipinti delle Gallerie dell'Accademia per fotografarli]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia li 19 Marzo 1870.

Eccellenza,

La gentile accondiscendenza dell'E.V. a facilitare quanto mai può essere a ostacolo al buon andamento di qualsiasi lavoro; mi dà coraggio a recarle nuovo incomodo in oggi cui mi sarebbe assai difficile il disimpegno di due commissioni testé ricevute, senza il valido appoggio da V.E.

Il distinto pittore G. De Andrea autore del quadro "Il Profeta Daniele" che trovasi in questa Veneta Accademia di belle arti, N.º 608, desidererebbe averne una fotografia del medesimo ed in pari tempo altro artista francese amerebbe assai possedere la fotografia del quadro di Padovanino "Orfeo ed Euridice pure di quest'Accademia N.º 87, i quali quadri per la cattivissima luce in cui sono posti, non permettono di essere riprodotti colla fotografia; ed è perciò che mi permetto rivolgere preghiera all'E.V. perché si compiaccia disporre mi venga concesso, che coll'intervento dei Sig.^{ri} Professori di questa Accademia stessa, io possa far levare essi due quadri dal sito in cui ora si trovano e collocarli precariamente nel cortile di esso edificio pel breve tempo necessario alla desiderata riproduzione fotografica, eseguita la quale mi darò premura di farli rimettere al loro posto a tutte mie spese.

Non dubito punto che l'E.V. nel tener per iscusato dell'incomodo che Le reco, si compiacerà aderire alla m. domanda, per cui anticipandole i vivi miei ringraziamenti, mi è gradito l'incontro per attestarle i sensi della mia stima e rispetto.

Di V.E.

Umil.^{mo} Servitore

C. Naija

NOTA: costituisce allegato al successivo doc. B.68, trasmesso all'Accademia da parte della Prefettura, e non più restituito.

Doc. B.68

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Gabinetto Prot. n. 382 Data: 21.03.1870
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 111 Data: 22.03.1870
 Oggetto: Accompagna istanza del Fotografo Naya colla quale domanda di portare in cortile due quadri per levarne le fotografie. Il Prefetto per sua parte acconsente.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 21 Marzo 1870

Il fotografo Naya mi indirizzò la qui acclusa. Codesta Accademia conosce di già il mio modo di vedere in proposito, che cioè è pel meglio di Essa e della città che i suoi capi d'arte siano conosciuti. Io non ho quindi obbiezione a fare e se codesta Accademia può accordargli il favore richiesto, senza scapito del quadro io l'autorizzo ad acconsentire alla domanda del Sig. Naya.

Il Prefetto

Torelli

ANNOTAZIONE nella cartella della pratica: Questione da aversi in evidenza quando trattasi di esigenze nocive ai dipinti delle RR. Gallerie e dei Signori Fotografi

NOTA: alla lettera è allegato il precedente doc. B.67.

Doc. B.69

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 11.10.1873
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Richiesta di fotografare i disegni della collezione accademica, spostandoli in luogo più luminoso]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1873).

Venezia li 11 Ottobre 1873.

R. Accademia Veneta di Belle Arti in Città

Desideroso il sottoscritto di riprodurre colla fotografia l'importante collezione dei disegni di Raffaello, Leonardo ecc. ecc. che trovansi in codesta R. Accademia nella Sala IV prega codesta Lodevole Presidenza di accordargli il relativo permesso, trasportandoli incorniciati come si trovano e senza levare il vetro o nel Cortile ed in altro sito che corrispondesse per luce ai bisogni della fotografia.

Non dubita di adesiva evasione ed anticipa i sensi riconoscenza e stima.

C. Naija

Doc. B.70

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 15.09.1875
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti - Direzione Prot. n. 344 Data: 15.09.1875
 Oggetto: Domanda di eseguire una fotografia dal Giambellino esistente nella Sagrestia della Chiesa dei Frari
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 146, Direzione (1852-1878), fasc. 6 Oggetti diversi 1874-1878.

Spettabile Direzione
 della R. Accademia di B.A.
 in Venezia

Quasi tutti i forestieri che concorrono a questa monumentale Città esternano il desiderio di potersi procurare la fotografia dell'originale del quadro di Giambellino, esistente nella Sacristia della Chiesa dei Frari, tanto più che questo stupendo lavoro non venne mai litografato od inciso in modo soddisfacente. Vari furono i tentativi dello scrivente onde ottenere la riproduzione fotografica, ma la cattiva luce che lo rischiarava e l'inevitabile andirivieni nella Sacristia, impediscono di conseguire l'effetto desiderato.

Un mezzo unico però esiste ed è quello di levare il quadro dal posto in cui si trova e precariamente trasportarlo in altro sito della chiesa stessa ove bene illuminato nessun altro ostacolo più si frapponga. Il M.R. Paroco di quella chiesa per nulla si oppone alla bisogna ed accordando l'ospitalità necessaria è gentilmente dispostissimo di coadiuvare per quanto sta in lui a facilitare ogni mezzo possibile, come risulta dalla sua dichiarazione in calce alla presente.

Egli è quindi a Codesta Spettabile Direzione che si rivolge il sottoscritto colla preghiera che anche da parte sua voglia accordare analogo permissione, bene inteso ce tutte le spese di levata e rimessa dall'altare staranno a carico del richiedente, e che l'operazione verrà eseguita da quelle persone idonee e sotto quella sorveglianza che codesta Spettabile Direzione vorrà assegnare.

Fiducioso di sollecita adesiva evasione, anticipa i sensi della massima gratitudine, rassegnandosi con ossequio

Venezia li 15 Settembre 1875

Umil.^{mo} Devot.^{mo} Servitore

C. Naija

ANNOTAZIONE in calce:

Visto

Il sottoscritto dichiara che nulla osta per parte sua affinché il desiderio del Sig.^r Naija venga esaudito.

Dalla Chiesa di S. M.^a Gl.^a dei Frari

15 Settembre 1875

Antonio Can.^o Tessarin Parroco

Doc. B.71

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Ispettore Botti Prot. n. 344 Data: 15.09.1875

Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --

Oggetto: Domanda di eseguire una fotografia dal Giambellino esistente nella Sagrestia della Chiesa dei Frari

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

al N.° 344 del 1875

Regia Accademia di Belle Arti

Venezia, 15 Settembre 1875

La Presidenza di questa R. Accademia, in seguito a domanda fatta dall' Illus.^{mo} Sig.^r Carlo Naya fotografo distinto in questa città, accorda al medesimo il permesso di potere estrarre dal suo altare il quadro in tavola di Giovanni Bellini, esistente nella Sacristia della Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari, per poterne trarre una fotografia, alla condizione che il quadro non esca fuori del recinto della chiesa stessa e che venga fatta la estrazione e riposizione del quadro al suo luogo dal falegname di questa Accademia, Andrea Stefani, a tutto carico e spese del Sig.^r Naya

per il Segretario assente

L'Ispettore delle Gallerie

GBotti

NOTA: - Per il dipinto cfr. Catalogue Général des photographies publiées par C. Naya [...], Venise, Imprimerie C. Naya, 1880, p. 14, n. 1120, Madone et Saints, per l'intero, e per i dettagli i seguenti nn.: 1120a, la Madone; 1120b, l'Ange qui joue du claron; 1120c, l'Ange qui pince sur le mandolin; 1120d, les deux Anges; 1120e, les deus deux Saints à droite de la Vierge; 1120f, les deux Saints à gauche de la Vierge.

Doc. B.72

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 18.11.1875
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 464 Data: 08.12.1875
 Oggetto: [Richiede di fotografare i dipinti delle Regie Gallerie e delle chiese della città, nonché di staccarli per portarli in luogo più luminoso]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1875).

Venezia li 18 Novembre 1875

Alla Lodevole Direzione
 della R. Accademia di belle arti in Città.

Il sottoscritto prega codesta Lodevole Direzione a volergli rinnovare il permesso per poter continuare a riprodurre mediante la fotografia tanto i dipinti esistenti in questa R. Accademia di belle arti, come pure quelli che si trovano nelle diverse chiese di qui.

Aggiunge poi speciale domanda, perché gli venga accordato pure il permesso di far staccare dal sito e collocare in luogo più adatto, alcuni dei quadri di non troppo grande dimensione, che sarebbe interessantissimo di riprodurre, ma che lo vieta in oggi la cattiva luce da cui sono rischiarati. Resta fissato poi ora per allora che tutte le spese di stacco e ricolocazione dei dipinti saranno a carico del richiedente e che simili operazioni verranno eseguite sotto la sorveglianza di quelle persone idonee che verranno stabilite da Codesta onorevole Carica.

Fiducioso di adesiva sollecita evasione, anticipa i sensi di verace riconoscenza e sentita stima.

C. Naija

Doc. B.73

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 464 Data: 09.12.1875
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda la rinnovazione del permesso per la riproduzione in fotografia delle opere d'arte di quest'Accademia e delle Chiese. Chiede poi che i quadri di piccola dimensione siano tolti dal sito ove ad essi occorra miglior luce a tutte sue spese. [Si risponde alla richiesta].
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1875).

Venezia il 9 Xbre 1875

La Presidenza di questa R. Accademia accorda al Sig.^f Carlo Naya il permesso che sarà valituro un anno, di poter ricavar copie in fotografia dei dipinti ad oggetti d'arte che compongono la Galleria di questa R. Accademia, nonché dei quadri che sono nella Chiese della Città in quanto da essa dipenda l'accordare tale permesso.

Riguardo poi alla domanda che fa il Sig.^f Naya di staccare dal sito e collocare in luogo più addato alcuni dei quadri di non troppo grandi dimensioni a fine di esporli a luce migliore per fotografarli, questa Presidenza non potendo derogare alle prescrizioni di massima ed ai regolamenti per accordar ciò in via assoluta, si riserva di accogliere di volta in volta e nei singoli casi, la domanda del Signor Naija e di rispondergli dopo di aver consultato col Signor Ispettore delle Gallerie se ed in quanto possano essere secondate.

Il Sig.^f Naya vorrà aver senza dubbio ogni riguardo perché i trespoli della sue macchine rechino il minore ingombro possibile per i visitatori delle nostre Gallerie avvertendo anche alle nuove condizioni nelle quali sono le nostre Sale, dacchè chi le visita paga tassa all'ingresso e dacchè nelle Domeniche e nelle Feste è libero a tutti di visitarle senza tassa.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. B.74

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 16.03.1876
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 114 Data: 17.03.1876
 Oggetto: [Chiede l'autorizzazione a staccare tre dipinti di Giovanni Bellini, nella sacrestia della chiesa del Redentore, per poterli fotografare]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia li 16 Marzo 1876.

Spettabile Direzione
 della R. Accademia di Belle Arti

Allo scopo di riprodurre colla maggiore possibile precisione i tre dipinti del Giambellino esistenti nella Sacristia di questa chiesa del Redentore alla Giudecca, il sottoscritto appoggiandosi alla promessa fattagli da codesta Lodevole Direzione con riverito foglio del 9 Dicembre a.p. N.° 464, si permette chiedere che colle solite precauzioni di uso, gli sia concesso di far levare a tutte sue spese i suddetti tre dipinti onde essere trasportati in una stanza attigua che per la migliore luce da cui è rischiarata non mette difficoltà alcuna alla perfetta esecuzione del lavoro.

Da parte del Reverend.^{mo} Sig.^r Paroco di quella Chiesa nulla osta che quei dipinti sieno precariamente traslocati come risulta dalla dichiarazione a tergo della presente; per cui nulla dubitando di adesiva evasione da parte di codesta Lodevole Direzione, antecipa i più vivi sensi di riconoscenza, nel mentre colla massima osservanza rispettosamente si segna devotissimo.

C. Naija

ANNOTAZIONE sul verso:

Il sott.^o non ha nulla in contrario perché venga esaudita l'istanza del [...] Naya.

Dal s. Redentore

li 17 Marzo 76.

Il Rett.^c del Tempio

Fr. Amadio [Pascuttini]

Doc. B.75

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 114 Data: 20.03.1876
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Movimento dei dipinti di Giambellino al Redentore
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia il 20 Marzo 1876

Vista la domanda presentata da V.S. per trasportare in altro e migliore sito i tre dipinti del Giambellino esistenti nella Sagrestia della Chiesa del Redentore alla Giudecca a fine di fotografarli in miglior luce, e visto come il Rev.^{do} Paroco di quella Chiesa, vi acconsenta, la scrivente nulla ha di che opporsi al desiderato trasporto. Nullameno a fine di salvaguardare il dovere di vigilanza che ha quest' Accademia sui capi d'arte del Paese; pregasi la S.V. di volersi valere dello Stefani nostro falegname per il distacco e per la rimessa in sito dei prefati dipinti, nonché per quelle operazioni che fossero necessarie a [stabilirli] finché sono in esposizione. L'Ispettore delle Gallerie accademiche ha dichiarato che di buon grado sorveglia le manuali operazioni del falegname.

Agradisca le proteste di considerazione e stima da parte del sottos^o

Per la Presid.^a

Il Segret.^o

GB. Cecchini

Doc. B.76

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 163 Data: 27.04.1877
 Destinatario: Ministero dell'Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Primo gruppo di fotografie in ordine alla Circolare 23 Giugno 1876.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

N. 163 d'Uff.°

Venezia 27 Aprile 1877

Perverrà a codesto R.° Ministero un rotolo, or ora consegnato alla Posta, contenente n. 31 Fotografie di statue e quadri (appartenenti a queste R.° Gallerie) che furono eseguite dallo Stabilimento fotografico Naya. Egli è questo il primo gruppo che ho l'onore d'inviare al R. Ministero dalla parte di questo Fotografo il quale obbedendo alla circolare del 23 giugno 1876, ha mandato a quest'Accademia due copie per ciascuno di quegli oggetti che per proprio conto e interesse ebbe a fotografare dacché fu messa in vigore la circolare sopracitata; e perciò delle fotografie che si spediscono, ne rimane una copia anche a quest'Accademia e l'elenco di esse sta nel foglio che ho l'onore d'inserire prevenendo che ognuna a tergo porta un'indicazione del quadro che possediamo e del suo autore.

Per la Presidenza

Il Segret.°

GB. Cecchini

ELENCO ALLEGATO:

Elenco delle fotografie ricavate da oggetti esposti nelle Galleria di questa R. Accademia derivate dal Fotografo Cav. Naya, le quali si inviano al R.° Ministero in ordine alla Circolare del giorno 23 Giugno 1876.

Num. dei pezzi	Indicazione	[NOTE]
11	Fotografie ricavate da statue e da gruppi in gesso che esistono nelle Gallerie e nella Scuola di Statuaria	
1	fotografia ricavata dal gruppo in marmo Icaro e Dedalo originale del Canova, dono delle Nobili Eredi Pisani Zusto al Comune di Venezia e qui depositato per volontà delle donatrici	
2	fotografie dello stesso soggetto - 1 ^a Pala di Paolo Veronese colla Madonna e Santi - 2 ^a Parte di questa in maggiore grandezza, rappresent.° il S. Giovanni bambino in cima a piedestallo.	inv. 345
2	d. ^{te} della Grande Pala l'Assunta di Tiziano. 1° l'intero quadro. 2a. la parte superiore che torna in maggiore grandezza	
3	d. ^{te} Il convitto in casa Levi di Paolo Veronese, in tre parti da unirsi centro e laterali	inv. 374
1	d. ^{ta} La Venere di Giovanni Contarini	inv. 173
1	d. ^{ta} La Madonna col bambino del Giambellino appartenente alla collezione Contarini	inv. 596
1	d. ^{ta} dall'antica tempera di Gentile Bellini - S. Lorenzo Giustiniani	inv. 593
1	d. ^{ta} del S. Giorgio del Mantegna	inv. 98
2	d. ^{ta} 1. ^a il quadro per intero "il sogno di S. Orsola del Carpaccio" 2 ^a in maggiore grandezza, La testa della santa.	inv. 360
2	d. ^{ta} le due metà del quadro del Carpaccio il quale rappresenta gli ambasciatori del re d'Inghilterra chiedenti la mano di S. Orsola per il figlio del loro Re, e il Re Mauro pensoso per il proposto maritaggio	inv. 366
2 ^(*)	d. ^{ta} le due metà, dal quadro del Carpaccio il quale rapp. ^{ta} in tre comparti, il Principe inglese che prende comiato dal padre; l'incontro del principe con S, Orsola; e i due regi sposi che prendono licenza per partire sopra una nave	inv. 369
2	d. ^{ta} Le due metà del quadro del Carpaccio, il quale rappresenta gli ambasciatori di ritorno al loro re d'Inghilterra che riferiscono la risposta avuta dal Re Mauro padre di S. Orsola	inv. 376

NOTE: - l'indicazione inventariale non è presente nel documento. È stata qui riportata al solo scopo di identificare le opere;

- (*): Accanto a questa voce è indicato il n. "3", di cui non è stato possibile chiarire il significato;
 - in data 1 maggio 1877 (prot. n. 4406), il Ministero dell'Istruzione Pubblica accusò ricevuta delle fotografie.

Doc. B.77

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 211 Data: 27.05.1878
 Destinatario: Ministero della Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Istanza del fotografo Cav. Naya per poter riprodurre i quadri di questa Pinacoteca
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolare, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia il 27 Maggio 1878

Ho l'onore di accompagnare e di raccomandare al R. Ministero la unita Istanza del Sig.^r Naya Cav. che è il migliore e il più capace fotografo di Venezia e quello che per potenza di mezzi e di larghi commerci ha portato innanzi quest'arte, in ogni suo ramo.

Quest'Accademia che lo conosce da parecchi anni e lo apprezza non ha avuto che lodarsi per ogni sua discrezione e per suo conto e per quello dei suoi dipendenti quando frequentarono queste Sale per la professione loro, essendosi sempre conformati alle norme e alle discipline che proveggono all'ordine di questa Pinacoteca.

Piaccia al R.^o Ministero accogliere favorevolmente l'Istanza del Cav. Naya e secondarlo nella sua domanda.

Il Segret.^o ff di Presid.^e

GB Cecchini

NOTA: per l'invio della richiesta di Naya al Ministero dell'Istruzione Pubblica cfr. doc. A.66, art. XII.

Doc. B.78

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Prot. n. 5809/ Data: 01.06.1878
 Provveditorato Centrale per l'Istruzione
 Artistica 6170
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti di Venezia Prot. n. 225 Data: 03.06.1878
 Oggetto: Istanza del fotografo Cav. Naya
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolare, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Roma, addì 1 Giugno 1878

Piaccia a cotesta Presidenza di notificare al Cav. Naya come gli sia data facoltà di riprodurre in fotografia i quadri di cotesta Galleria, assoggettandosi a tutte le norme e discipline del Regolamento e da [sic] quelle speciali che cotesta Presidenza sarà per imporgli per tutelare la conservazione dei dipinti e non turbare il libero andamento dell'Istituto.

Cotesta Presidenza gli ricordi pure la condizione di rilasciare gratuitamente due copie delle fotografie dei dipinti di cotesta Galleria, una per questa ed una per il Ministero.

[p.] Il Ministro

[Bucci]

Doc. B.79

Mittente:	Regia Accademia di Belle Arti	Prot. n.	225	Data:	03.06.1878
Destinatario:	Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Il R. ^o Ministero accorda al Sig. ^r Cav. Naya quanto chiedeva colla sua istanza				
Rif. archiv.:	AABAVe, Atti non compresi nel titolario, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).				

Venezia il 3 Giugno 1878

Onorevole Cavaliere,

Ho il piacere di trascriverle qui sotto la risposta del R.^o Ministero alla sua lettera da lei col mezzo di questa Presidenza inviata, e mi raffermo con perfetta stima

Suo Devot.^o

GB. Cecchini

Segret.^o e ff di Pres.

Roma 1^o Giugno 1878

Piaccia a cotesta Presidenza etc. etc.

Doc. B.80

Mittente:	Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	01.07.1879
Destinatario:	Museo Civico e Raccolta Correr - Comitato Direttivo	Prot. n.	169	Data:	01.07.1879
Oggetto:	Domanda di poter fotografare quattro dipinti				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1879, n. 169.				

Onorevole Presidenza del Comitato Direttivo del civico Museo Correr

Il sottoscritto interessa codesta onorevole Presidenza a voler permettere di trarre copie fotografiche dei seguenti quadri esistenti presso il sud.^o Museo:

Carpaccio Due Veneziane

A. da Messina Piccola testa

G. Bellini Doge Mocenigo

G.^{le} Bellini Doge Foscari

e qualche altro che credesse di scegliere

1 Luglio 1879

C. Naija

fotografo

NOTA: la lettera è stesa su carta intestata del Museo Civico.

Doc. B.81

Mittente:	Comitato Direttivo del Museo Correr - Presidenza	Prot. n.	169	Data:	14.07.1879
Destinatario:	Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	Domanda di poter fotografare quattro dipinti				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1879, n. 169.				

All'onorevole Cav. Naya

Mi pregio parteciparle che il Comitato Direttivo, in base all'art. 6 del Regolamento generale, le accorda il permesso di poter riprodurre fotograficamente i quadri indicati nella di Lei lettera 1^o Luglio 79.

La si avverte però, che il lavoro deve aver luogo in ore tali, che non ne soffra detrimento il servizio del Museo.

Non essendo mestieri ricordarle, che d'ogni riproduzione fotografica dovressi presentare due copie al Museo Civico, ho l'onore di protestarle i sensi della mia stima.

Venezia 14 luglio 1879

Al Zorzi

NOTA: l'art. 6 del Regolamento Generale del Museo Civico e della Raccolta Correr, Venezia, Tipografia Antonelli, 1878, dice quanto segue: «Per copiare brani di manoscritti e per trarre disegni occorre la licenza scritta del Conservatore».

Doc. B.82

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 29.07.1879
 Destinatario: Regio Istituto di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 532 Data: 29.07.1879
 Oggetto: [Richiede il permesso di fotografare i dipinti delle Regie Gallerie]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

Spettabile Presidenza dell'Istituto di Belle Arti in Venezia

Il sottoscritto Fotografo fa richiesta a codesta Lodevole Presidenza onde gli venga rinnovato il permesso di riprodurre col mezzo della fotografia i quadri e gli altri oggetti d'arte esistenti in questo R. Istituto, uniformandosi per sé e proprii agenti al vigente Regolamento.

Certo di essere esaudito, ne anticipa i suoi ringraziamenti.

Venezia li 29 Luglio 1879

C. Naija

Doc. B.83

Mittente: Regio Istituto di Belle Arti Prot. n. 532 Data: 16.08.1879
 Destinatario: Ministero della Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Si trasmette l'istanza di Carlo Naya al Ministero dell'Istruzione Pubblica, per la prescritta l'approvazione]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

Venezia 16 Agosto 1879

Il Sig. C. Naija produsse alla scrivente la inserta istanza con cui chiede gli sia rinnovato il permesso di riprodurre col mezzo della fotografia i quadri e gli altri oggetti d'arte che si conservano nelle gallerie di questo Istituto.

A dir vero il sig.^r Naya ha ottenuto altra volta da codesto R. Ministero il permesso ora domandato, ed è anzi per questo che egli ne chiese alla scrivente oggi la rinnovazione; ma siccome si tratta appunto di cosa assai delicata ed alla quale codesto R. Ministero annette giustam.^{te} una importanza non comune la Direzione ha creduto opportuno rimettere nuovamente il giudizio alla Superiorità perché pronunzi in base all'art. 61 dello Statuto accademico.

Il Direttore

L. Ferrari

NOTA: per il testo dell'art. 61 dello statuto accademico cfr. doc. A.67.

Doc. B.84

Mittente: Regio Istituto di Belle Arti Prot. n. 532 Data: 02.10.1879
 Destinatario: Ministero della Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Sollecita permesso al Fotografo Naya per riprodurre colla fotografia i dipinti delle gallerie.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

Venezia 2 Ottobre 1879

Ancora nel 16 Agosto p.p. colla nota della scrivente N. 532 veniva accompagnata a cod. R. Ministero istanza del fotografo Cav. Carlo Naya con cui chiedeva che gli fosse rinnovato il permesso di riprodurre colla fotografia i quadri che si conservano nelle Gallerie di questo Istituto.

Ora ebbe egli a prodursi a questo Istituto domandando la sollecita evasione alla sua domanda, ed alla scrivente Direzione altro non resta che pregare cod. R. Ministero a voler emettere le sue deliberazioni in argomento.

Il Direttore

L. Ferrari

Doc. B.85

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Prot. n. 11020/ Data: 21.10.1879
 Provveditorato Centrale per l'Istruzione 11971
 Artistica

Destinatario: Regio Istituto di Belle Arti - Direzione Prot. n. 817 Data: 23.10.1879
 Oggetto: Riproduzioni fotografiche dei dipinti delle Gallerie.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

Il sig. Carlo cav. Naya può riprodurre con la fotografia i quadri delle Gallerie di codesto Istituto, ma a condizione che essi non vengano rimossi dalle pareti; dappoiché fino dall'anno decorso il Ministero ha determinato di non permettere il distacco dei quadri delle Gallerie e delle Chiese né per i copiatori, né per i fotografi. Tutt'al più la S.V. potrà accordare il permesso di elevare un palco, qualora il Sig. Naya ne mostri la necessità e se ciò non rechi disturbo ai visitatori.

Del resto rimane sempre in vigore l'art. XII delle *Norme per i Copiatori delle RR. Gallerie*, pubblicate il 1° Agosto 1877; in forza del quale articolo il sig. Naya dovrà rilasciare due copie della sue fotografie, una per codesta Galleria e una pel Ministero.

p. Il Ministro
 [firma illeggibile]

NOTA: per l'art. XII delle Norme per i Copiatori, cfr. doc. A.66.

Doc. B.86

Mittente: Regio Istituto di Belle Arti Prot. n. 817 Data: 23.10.1879
 Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Accorda permesso al fotografo Naya di riprodurre colla fot.^a i quadri delle Gallerie
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. s.n. 1879-1895, fasc. X.1/3.

A riscontro della Sua istanza in data 29 Luglio p.p., il R. Ministero con nota 21 corr.^e N.11971 partecipa di accordarle la riproduzione con la fotografia i quadri [sic] delle Gallerie di questo Istituto, ma a condizione che essi non vengano rimossi dalle pareti; dappoiché fino dall'anno decorso il Ministero ha determinato di non permettere il distacco dei quadri delle Gallerie e delle Chiese né per i copiatori, né per i fotografi.

Tutt'al più le potrà essere accordato il permesso di elevare un palco, qualora Ella ne mostri la necessità, ritenuto che ciò non rechi disturbo ai visitatori.

Le si ricorda poi che rimane sempre in vigore l'art. XII "Norme per i copiatori delle RR. Gallerie" pubblicata il 1° Agosto 1877, in forza del quale articolo Ella dovrà rilasciare due copie delle sue fotografie, una per questa Galleria e una pel Ministero.

Il Direttore
 L. Ferrari

NOTA: cfr. doc. A.66.

Doc. B.87

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 09.08.1880
 Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr - Conservatore Prot. n. 225/ a Data: 09.08.1880
 80
 Oggetto: Domanda di poter riprodurre colla fotografa la Statua d Agrippa
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1880, n. 225.

Ill. Sig. Conservatore del Museo Civico e Raccolta Correr in Venezia.

Il sottoscritto fa domanda all'Ill.^{mo} Sig. Conservatore, che gli voglia accordare il permesso di riprodurre colla Fotografia la Statua di Agrippa in questo Museo e la prega di favorirla più presto possibile.

Colla massima considerazione.

p. C. Naya
 G.B. [Bortolami]

Doc. B.88

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr - Conservatore Prot. n. 225/ a Data: 09.08.1880
80
Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
Oggetto: Domanda di poter riprodurre colla fotografia la Statua d Agrippa
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1880, n. 225.

All'onorevole Sig.^r Naya in Venezia

Avuta a mezzo del Sig.^r Conservatore di questo Museo la di Lei istanza 9.8.80 il Comitato Direttivo le concede ben volentieri di riprodurre fotograficamente la statua di Marco Agrippa, sempre inteso, che ciò debba avere luogo in ore tali, che non abbia a soffrirne detrimento il servizio del Museo, e che delle riproduzioni fotografiche siano presentate al Museo stesso due esemplari.

Con tutta stima

Venezia 9.8.80

A Zorzi

p. il presidente

[firma illeggibile]

Spedita li 11.8.80

Doc. B.89

Mittente: Carlo Naya Prot. n. -- Data: 07.02.1881
Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr - Direttore Prot. n. 37 Data: 07.02.1881
Oggetto: Domanda il permesso fotografare il bozzetto del monumento al Re Vittorio E. fatto dal
prof. A. Passaglia
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1881, n. 37.

li 7 febbrajo 1881

All'Onorevolissimo Signor Direttore del Museo Civico e Raccolta Correr
Venezia

Il sottoscritto si pregia di chiedere alla S.V. l'autorizzazione di eseguire la fotografia del bozzetto del Monumento a Re Vittorio Emanuele, fatto dal Prof. Augusto Passaglia di Firenze, avendo ricevuto tale commissione dal sudd. Professore, già d'accordo coll'Onor. Sindaco di Venezia.

e Ringraziando anticipatamente la S.V. le si protesta devotissimo

C. Naija

Doc. B.90

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 37/ a Data: 07.02.1881
81
Destinatario: Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
Oggetto: [Si concede il permesso di] fotografare il bozzetto del Monumento a Re Vittorio E. fatto
dal prof. A. Passaglia
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1881, n. 37.

All'Onorevole Signor Carlo Naya fotografo - Venezia

Questo Comitato Direttivo le accorda ben volentieri di poter eseguire la fotografia del bozzetto del Monumento al Re Vittorio Emanuele fatto dal Prof. Augusto Passaglia di Firenze; sempre inteso che il lavoro debba seguire in ore tali da non recar detrimento al servizio del Museo, e che della riproduzione fotografica dovrà lasciare due copie al Museo stesso.

Con tutta la stima

Venezia 7.2.81.

Al Zorzi

[altra firma illeggibile]

spedita li

ANNOTAZIONE in alto:
 presa conoscenza passi agli atti
 Venezia 13.2.81
 A Zorzi
 pres. li 7.2.81.

Doc. B.91

Mittente:	Ditta Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	11.05.1885
Destinatario:	Museo Civico e Raccolta Correr - Comitato Direttivo	Prot. n.	116	Data:	13.05.1885
Oggetto:	Domanda il permesso di riprodurre fotograficamente una vera da pozzo				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1885, n. 116.				

Spettabile Comitato Direttivo del Museo Civico e Raccolta Correr
 Città

L'infrascritta Ditta C. Naya prega codesto Spettabile Comitato a volerle favorire un permesso onde riprodurre fotograficamente una vera da pozzo e dei bassorilievi che trovansi in codesto Civico Museo e ne anticipa i suoi ringraziamenti.

Venezia, 11 Maggio 1885

ff. C. Naya

Gius. Trevisan

ANNOTAZIONE sul verso:

116 / ps li 13/5/85

Si accorda previo la solita presentazione di due copie degli oggetti, sopradetti al Museo
 [A Zorzi]

Doc. B.92

Mittente:	Ditta Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	21.01.1890
Destinatario:	Museo Civico Raccolta Correr - Direzione	Prot. n.	9	Data:	--
Oggetto:	Domanda il permesso di fotografare alcuni oggetti del Museo				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1890, n. 9.				

Venezia 21/1/90.

Spettabile Direzione del Museo Civico

Raccolta Correr

La sottoscritta ditta prega codesta Onorevole Direzione a voler accordargli il permesso di riprodurre col mezzo della fotografia i seguenti oggetti:

1. nella Pag. 38.^a N.° 115 (due spade) Manoscritti di Gravenbroch
2. “ “ 42.^a N.° 126 (due rose) Curiosità Venete
3. Lavandino dall'ex Convento di S. Fr. di Paola
4. Bassorilievo dal tragheto della Maddalena
5. Bassorilievo dalla Scuola dei Vareteri
6. Sovraporta d'ingresso dalla parte del Canale
7. Sovraporta d'ingresso dalla parte della strada
8. Sala d'armi

Fiduciosa che tale permesso le sarà accordato, vivamente ringrazia.

Con la massima stima e considerazione

p la ditta C. Naya

fotografo

Tomaso Filippi

ANNOTAZIONE in calce:

Si accorda

Venezia 3 Feb 90

G. [...]

Doc. B.93

Mittente: Museo Civico Raccolta Correr - Direzione Prot. n. 74 Data: 11.05.1901
 Destinatario: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1901, n. 74.

Il Comitato Direttivo, ha trovato opportuno a maggior reclame del Museo che vi si trovino esposte in vendita fotografie degli oggetti principali e in vari formati mi ha incaricato di trattare con una ditta locale intorno alle condizioni. Le sarei quindi grato, ove codesta Ditta intendesse assumersi l'incarico di provvedere le fotografie, se volesse per iscritto esporre con quali condizioni sarebbe disposta ad accettare il lavoro, affinché io possa riferirne alla Giunta Camerale per la definitiva approvazione del contratto.
 Con dist.

NOTA: la lettera non è firmata.

Doc. B.94

Mittente: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: 24.05.1901
 Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr - Direzione Prot. n. 74 Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1901, n. 74.

Venezia, li 24 Maggio 1901
 Spettabile Direzione del Museo Civico
 Raccolta Correr
 Venezia

In riscontro a pregiato foglio 11 Corrente di Codesta Spettabile Direzione mi faccio dovere farLe sapere che accetto in massima la proposta fattami della riproduzione fotografica delle principali opere esistenti nel Civico Museo e della consegna di una adeguata quantità di fotografie in conto deposito di tutti gli oggetti fotografati in relazione alla loro maggiore o minore importanza.

Mi sarebbe però necessario di avere una nota di tutte le opere che Codesta Onorevole Direzione crede venisse fatta la riproduzione ed il formato relativo.

Il prezzo delle fotografie da darsi in deposito per la vendita sarebbe il medesimo praticato alle R.R. Gallerie, ritirando mensilmente l'importo di quella qualunque quantità venduta.

Del deposito da consegnarsi e delle eventuali vendite dovrebbe essere responsabile codesta Onorevole Direzione restando pure a Suo carico quella qualunque spesa inerente alla vendita stessa.

La condizione principale alla quale assumerei il detto lavoro sarebbe di avere assicurata l'esclusività della vendita nel Museo almeno per la durata di anni dieci.

Per la prossima stagione d'autunno potrei impegnarmi di consegnare intanto una parte delle fotografie da farsi, dovendo dare evasione ad altre molte Commissioni assunte, riservandomi di completare il lavoro nella prossima Primavera.

Queste sarebbero le Condizioni principali alle quali potrei assumermi il lavoro da Codesta Onorevole Direzione, salvo di dare visione alla distinta degli oggetti da farsi nei riguardi della quantità e dei formati.

Con tutta osservanza mi dichiaro

Di Codesta Spett. Direzione

ff. C. Naya

Gius. Trevisan

Doc. B.95

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr - Direzione Prot. n. 74 Data: 30.05.1901
 Destinatario: Municipio di Venezia - Giunta Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1901, n. 74.

Venezia 30 Maggio 1901

On. Giunta Municipale

Mi prego comunicare all'onorevole Giunta che la ditta Naya ha accettato la proposta del Comitato Direttivo di riprodurre con la fotografia le principali opere esistenti in questo Museo.

Le fotografie verrebbero cedute dalla ditta Naya a quel prezzo ridotto al quale cedono anche alle R.R. Gallerie; dal deposito delle riproduzioni sarebbe responsabile questa Conservazione; la Ditta assuntrice pretenderebbe la esclusività per 10 anni della vendita delle fotografie nei locali del Museo.

Queste le condizioni principali, che sotto ogni aspetto mi sembrano accettabili.

Parte delle riproduzioni sarebbero pronte per il prossimo autunno.

Poiché adunque trattasi di cosa che non può riuscire che di [comune]^(*) vantaggio per il nostro Istituto, rivolgo preghiera alla On. Giunta perché voglia con la massima sollecitudine invitare al Municipio il rappresentante della Ditta Naya e il sottoscritto per concludere definitivamente il contratto definitivo. Conservatore.

NOTE: - la chiusa della lettera riporta un periodo poi cancellato: «Desiderando pur io di essere a tale atto presente prego mi si voglia partecipare il giorno e l'ora nei quali avverrà la stipulazione»; - () tra parentesi quadre nell'originale.*

Doc. B.96

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr - Direzione Prot. n. 74 Data: 08.07.1901
 Destinatario: Municipio di Venezia - Giunta Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1901, n. 74.

Venezia li 8 luglio 1901

Onorevole Giunta,

Sarebbe necessaria una sollecita risposta alla mia Nota N. 74 del 30 Maggio 1901 riguardante la proposta della ditta Naya per la vendita di fotografie dei Monumenti conservati nel Civico Museo. Infatti l'operatore della ditta Naya durante il mese di Agosto è assente, bisogna quindi che l'approvazione del progetto avvenga al più presto, se si vuol ottenere il deposito di fotografie per la stagione autunnale. Mi permetto quindi di pregare l'On. Giunta perché voglia al più presto prendere una decisione in proposito. Con osservanza

NOTA: la lettera non è firmata.

Doc. B.97

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 146 Data: 13.10.1906
 Destinatario: Municipio di Venezia - Sindaco Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1906, n. 146.

Illustre Sig. Sindaco,

Il sottoscritto ebbe già, nel 30 Maggio 1901 con Nota N. 74, a rivolgersi all'On. Giunta, perché gli fosse data autorità per concludere contratti con la ditta Naya di Venezia per provvista di fotografie dei monumenti più cospicui del Museo, da vendere a maggiore richiamo, qui nella sala stessa del Museo. In seguito con nota 8 Luglio 1901 pure portante il N. 74 il sottoscritto richiese risposta alla proposta avanzata. Non fu mai data una risposta ufficiale.

Ora, poiché è interesse di questa Conservazione, studiare tutti i mezzi per ottenere la più larga réclame del Museo Civico, e poiché fra questi validissima certamente è la riproduzione fotografica dei monumenti più

insigni, e poiché per quanto consta la Ditta Naya non sarebbe contraria dal ripigliar le trattative per la conclusione del contratto, mi permetto insistere perché, ripigliate in esame le condizioni offerte dalla Ditta Naya sia dall'Amministrazione Comunale invitato il rappresentante della Ditta Naya ed il sottoscritto a definire la trattazione, secondo quanto fu scritto con la nota N. 74 del 30 Maggio 1901.

Con perfetta oss

A. Z

Doc. B.98

Mittente:	Municipio di Venezia - Sindaco	Prot. n.	13576	Data:	07.03.1907
			Div. III		
Destinatario:	Museo Civico e Raccolta Correr - Conservatore	Prot. n.	49	Data:	--
Oggetto:	[Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1907, n. 49.				

N. 13576 Div. III

Venezia 7 Marzo 1907

In occasione del 2°centenario della nascita di Carlo Goldoni, il Sig. Vito Generini pubblicò e mise in vendita una serie di 24 cartoline illustrate con la riproduzione in stampa celere al bromuro da fotografie, delle illustrazioni all'edizione originale delle commedie che si conserva nel Museo Civico.

In atti non mi consta di permessi chiesti ed ottenuti per tale riproduzione, e invito perciò la S.V. a procurarmi notizie in argomento che interessa altamente sotto ogni riguardo l'importante patrimonio comunale del Museo e delle Raccolte annesse.

Acquistate una di quelle serie, trovo che non si fa cenno della provenienza degli originali.

IL SINDACO

[firma illeggibile]

Doc. B.99

Mittente:	Museo Civico e Raccolta Correr - Comitato Direttivo	Prot. n.	49	Data:	13.03.1907
Destinatario:	Municipio di Venezia - Giunta	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1907, n. 49.				

Venezia 13 - III 1907

Onorevole Giunta,

In risposta alla Nota N. 13576 Div. III del 7 corrente mi affretto a comunicare come, non essendo mai stato [riten] il bisogno di uno speciale regolamento per le riproduzioni fotografiche, questa Conservazione si è sempre finora ispirata alla maggiore larghezza verso gli studiosi e tutti i richiedenti in genere, senza mai domandare preventivamente a che mai possano servire le riproduzioni fotografiche. Solo è sempre stato messo l'obbligo di consegnare due copie positive delle fotografie eseguite.

Questo dunque in tesi generale, finché non venga, nel caso, redatto uno speciale regolamento.

Nel caso più particolare osservo prima di tutto che non si può parlare, trattandosi di un libro stampato nel 1700 di opera originale, poiché della stessa edizione delle Commedie goldoniane coi tipi del Pasquali molti altri esemplari si conservano anche altrove. Non è quindi indispensabile che sia citata sopra ogni riproduzione, l'indicazione che l'edizione Pasquali è presente nel Museo Correr.

Ove poi si trovi opportuno che d'ora innanzi riproduzioni fotografiche di monumenti conservati dal Museo non debbano essere fatte che per cura della stessa Conservazione, per reclame o in vantaggio del Museo stesso, io mi permetto di ricordare come, fin dal 30 maggio 1901 io abbia fatto una simile proposta con Nota n. 74, alla quale non fu mai risposto. Anzi il 13 ottobre 1906 con Nota N. 146 ho rinnovata l'istanza, perché mi sia data evasione alla proposta succitata, con notevole vantaggio del Museo Correr. Ma finora non ho ricevuta alcuna risposta.

Con osservanza.

NOTA: la lettera non è firmata.

Doc. B.100

Mittente: Regie Gallerie di Venezia - Direzione Prot. n. -- Data: 26.03.1907
 Destinatario: Museo civico e Raccolta Correr Prot. n. [49] Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1907, n. 49.

Venezia 26 marzo 1907

Carissimo Angelo,

le fotografie non si vendono qui da noi a beneficio delle Gallerie, ma a favore della Casa di Soccorso del loro personale. Nelle Norme stabilite per la vendita nel Regolamento per la detta Cassa di Soccorso che è del 1895, all'art. II si dice

I fotografi rilasceranno a favore della Cassa di Soccorso, il 50% sul retratto dalla vendita delle riproduzioni fotografiche, da farsi sul prezzo minimo unitario attualmente [po]sto in commercio. I proprietari dei cataloghi e guide rilasceranno il 30% sul prezzo che sarà introitato.

Gli altri articoli dicono che le copie che andassero perdute sono a carico della cassa, quelle invece scolorite o danneggiate senza colpa, delle Case fornitrici. Fin a che essendovi più ditte che abbiano le stesse fotografie si faccia [un] turno da settimana a settimana ecc. Altre disposizioni per la resa dei conti. La consegna sarà fatta d'accordo fra gli Economi e i fotografi e sul rovescio di ciascuna fotografia sarà apposto il timbro a umido della Cassa di Soccorso, di piccola dimensione e il prezzo al quale dovrà essere venduta.

Noi abbiamo due case fornitrici: Anderson e Naia [sic]. E' un affare che va bene, molto utile pei custodi che insieme ad altri incerti possono calcolare su di una lira in più al giorno.

Testi è venuto per il suo primo volume. Sembra non abbia intenzioni troppo rapaci.

Tuo Gino

Buone feste!

NOTA: il destinatario della lettera è Angelo Scrinzi, all'epoca direttore del Museo Correr.

Doc. B.101

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 49 Data: 20.04.1907
 Destinatario: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1907, n. 49.

Venezia 20 aprile 1907

Spettabile Ditta Carlo Naya - Venezia

Nel Maggio 1901 codesta Spett. Ditta, in seguito a trattative verbali col sottoscritto, proponeva al Comitato Direttivo del Museo Civico il [progetto] di depositare qui in Museo Civico fotografie di vari formati e di varia tecnica degli oggetti principali del Museo. Il corrispettivo chiesto dalla Ditta era l'esclusività della vendita in Museo per anni dieci. La proposta non era mai finora stata [...] dal Comitato e dall'Amministrazione Comunale perchè era parso esagerato il limite richiesto per l'esclusività. Ad ogni modo io, per ripigliare la pratica, mi rivolgo a codesta Spett. Ditta, pregando mi siano, con cortese sollecitudine, indicati quei più ristretti limiti di tempo ai quali potesse acconciarsi la ditta. Io crederei che sarebbe più facile ottenere la cosa se il limite fosse ristretto ad anni cinque. Naturalmente è senz'altro inteso che l'esclusività riguarda solamente la vendita in Museo delle fotografie eseguite dalla Ditta, restando assolutamente a dilettanti, a studiosi a professionisti il diritto di riproduzione di tutto il materiale conservato in Museo, a qualunque scopo la riproduzione debba servire

Con perf.

[firma illeggibile]

N.B. Avviso codesta Spett. Ditta che, per dovere d'ufficio, io inizierò pratiche simili con altre Ditte della città

NOTA: la parte di testo «di vari formati e di varia tecnica» è riquadrata, a penna.

Doc. B.102

Mittente: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: 18.07.1907
 Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 49 Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1907, n. 49.

Racc.^{ta}

All'III.^{mo} Sig. D.^r A. Scrinzi
 Conservatore del Museo Correr
 Città

Rispondendo al di Lei gradito foglio del 20 Aprile u.s. mi onoro comunicarle che sono disposto di accettare la proposta per la riproduzione fotog. dei principali oggetti di codesto Civico Museo, limitando a soli anni cinque il periodo di esclusività a mio favore per la vendita nel Museo stesso delle mie fotografie. Per non ripetermi, mi riferisco, quanto agli altri dettagli e condizioni, al contenuto della mia lettera 24 Maggio 1901 rinnovando la preghiera di volermi far tenere una lista dei principali oggetti di cui si desidera la riproduzione.

Le fotografie sarebbero della solita dimensione di 21x27 Cent. tri

Mi sarà gradito un cenno di conferma, nel mentre con profonda stima mi segno Obb.^{mo}

ff. Naya

[firma illeggibile]

ANNOTAZIONE su foglio a parte senza data, e con la sola indicazione dell'anno, 1907:

Fotografie degli oggetti del Museo

Trattato personalmente col fotografo Filippi, il quale, per considerazione economiche, rifiuta di aver parte nell'approvvigionamento delle fotografie.

A.

Trattato anche col Bertani, il quale finora non ha mostrato di gradire l'offerta.

A

NOTA: l'annotazione sopra riportata è connessa alla lettera del 20.4.1907 inviata dal Museo alla ditta Naya; cfr. doc. B.101.

Doc. B.103

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 20 Data: 01.02.1908
 Destinatario: [Municipio di Venezia] Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1908, n. 20.

Venezia 1-II 1908

Il Comitato Direttivo nell'ultima seduta presente ed assenziente l'Assessore co. Pellegrini, deliberava di Accettare le condizioni offerte dalla Ditta Naya, per riproduzioni fotografiche dei monumenti principali del Museo Civico, e comunicate all'On. Giunta già colla Nota N. ____ del 1901. Solamente la Ditta Naya si acconciava a ridurre il termine di esclusività di vendita in Museo a soli cinque anni. Tanto mi pregio alla S.V. Ill. per la definitiva approvazione.

Con osservanza

Il Co

NOTA: il numero di protocollo della lettera richiamata nel testo manca nell'originale.

Doc. B.104

Mittente: Municipio di Venezia Prot. n. 6594 Data: 12.03.1908
Div. III
Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr - Conservatore Prot. n. 20 Data: --
Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1908, n. 20.

Venezia, li 12 Marzo 1908

N. 6594 Div. III

Al Signor Conservatore del Museo Civico e Raccolta Correr / Venezia

In relazione alla lettera 1° Febbraio u.s. N. 20 della S.V. Le comunico che la Giunta Municipale con la Deliberazione 10 Marzo corr. ha approvato la proposta dell'Onor. Comitato Direttivo del Museo di stipulare con la Ditta Naja un nuovo contratto per la riproduzione fotografica dei monumenti principali del Museo.

Prego pertanto la S.V. di prendere gli opportuni accordi con la div. III per concretare la minuta del nuovo contratto.

Con distinta stima

IL SINDACO

[firma illeggibile]

Doc. B.105

Mittente: Municipio di Venezia Prot. n. 6594 Data: 23.06.1908
Div. III
Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr - Conservatore Prot. n. 20 Data: --
Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1908, n. 20.

Venezia, li 23.6.1908

N. 6594 Div. III

In relazione alla mia lettera 12 marzo a.c. n. 6594 prego la S.V. di comunicare gli elementi necessari per la estensione del contratto da stipularsi con la ditta Naya per le riproduzioni fotografiche dei principali monumenti del Museo.

Con distinta stima

Il Sindaco

[firma illeggibile]

A: [Tr...]

Doc. B.106

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr - Conservatore Prot. n. 20 Data: 27.07.1908
Destinatario: Sindaco di Venezia Prot. n. -- Data: --
Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1908, n. 20.

Venezia 27 Luglio 1908

Ill.mo Sig. Sindaco

In risposta a Nota 6594 Div. III del 23/6/1908 mi prego comunicare che le pratiche per il contratto definitivo colla ditta Naya devono essere rimandate ad epoca più opportuna, perché ora la Ditta Naya è in trasformazione e deve rimettere l'eventuale contrattazione definitiva a quando sia costituita la nuova Società.

Con osservanza.

A. [...]

Doc. B.107

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 30 Data: 16.02.1909
 Destinatario: Ditta Carlo Naya - Sindaco di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1909, n. 30.

Venezia 16-II-1909

Spettabile Ditta Naya.

Avuta l'autorizzazione dalla Giunta Comunale a trattare in via definitiva con codesta spett. Ditta per quanto riguarda la proposta di concedere alla Ditta Naya l'esclusività della vendita in Museo delle fotografie degli oggetti più pregevoli, prego codesta Direzione di voler indicare quando sarebbe disposta a procedere al contratto; da stendersi regolarmente dalla Div. III Municipale. Mi premerebbe inoltre sapere quando si potrebbe iniziare il lavoro dei negativi, essendo desiderio di questa direzione che le fotografie possano essere messe in vendita per l'apertura dell'Esposizione Internazionale d'Arte moderna. Rimanendo fisse, in linea generale, le condizioni già concertate e per iscritto e verbalmente si riserva questa Direzione di indicare d'accordo con la Ditta assumitrice così il numero come gli oggetti da fotografare e le condizioni così per la vendita come per lo sconto a vantaggio del Comune.

Prego per una sollecita risposta

Con osservanza.

NOTA: la lettera non è firmata.

Doc. B.108

Mittente: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: 01.03.1909
 Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 30 Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1909, n. 30.

Spettabile Direzione del Civico Museo

Venezia

In riscontro a pregiato Suo foglio 16 Febbraio p.p. sono a pregare Codesta Spettabile Direzione di rimettermi la lista degli oggetti che dovrei fotografare in questo Civico Museo con tutte le indicazioni occorrenti che mi servirebbe anche per far stampare i titoli da mettere sulle singole Negative.

Devo però dichiarare a Codesta Spettabile Direzione che per lavori già in corso e pel lavoro solito di Negative e Stampa relativa per la prossima Esposizione, mi riuscirà impossibile di poter fare una discreta Consegna di fotografie di oggetti esistenti nel Museo per l'epoca della detta Esposizione come sarebbe desiderio di Codesta Onorevole Direzione.

Le principalissime condizioni che io assumei questo lavoro le ho già avanzate colla mia lettera del Maggio 1901 che resterebbero immutate ad eccezione dell'esclusività della vendita nel Museo che in luogo di dieci anni sarebbe solo di cinque.

Colgo l'occasione per professarmi con tutta osservanza.

Venezia 1° Marzo 1909

pp. Ditta C. Naya

Gius. Trevisan

Doc. B.109

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 30 Data: 01.04.1909
 Destinatario: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1909, n. 30.

Spett. Ditta Naya

Prego che il Procuratore della Ditta Naya voglia domani Venerdì 2 aprile essere al Municipio Div III alle ore 15 per prendere gli ultimi accordi prima della stessa [sic] del contratto per provvista di fotografie della Ditta a vendita esclusiva nella sede del Civico Museo.

Con osservanza

Il Conservatore

Lì 1 aprile 1909

Doc. B.110

Mittente: Ditta Carlo Naya Prot. n. 30 Data: 06.05.1909
 Destinatario: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1909, n. 30.

Venezia, lì 6 Maggio 1909

Spettabile Direzione del Museo Civico

Venezia

Secondo la verbale intelligenza ho il piacere di far tenere a Codesta Spettabile Direzione Novantauna fotografie al Platino nel formato di Centimetri 20x26 di soggetti esistenti in questo Museo.

Il prezzo Netto per me è di Centesimi Ottanta per Fotografia. Come uso praticare alle altre Gallerie della Città dove vengono rivendute al pubblico a lire 1.25.

Prego d'una ricevuta dell'odierna consegna e con tutta osservanza ne Le protesto

pp. C. Naya

Gius. Trevisan

ANNOTAZIONE in calce:

Spett. Ditta Naya

da oggi ho messo in vendita le fotografie al platino inviatemi e già se ne sono vendute. Aspetto sempre mi sia comunicato quando fra il Municipio e codesta Ditta si addiverrà alla firma del contratto e quando si incomincerà il lavoro dei nuovi negativi. Con osservanza

Venezia 22 giugno 1909

[firma illeggibile]

Doc. B.111

Mittente: Museo Civico e Raccolta Correr Prot. n. 30 Data: 07.09.1909
 Destinatario: Ditta Carlo Naya Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]
 Rif. archiv.: Museo Correr, Archivio Storico, 1909, n. 30.

7 settembre 1909

Spettabile Ditta Naya

Invano finora ho aspettato che l'inviato di codesta Ditta venisse qui per procedere al lavoro dei nuovi negativi, secondo i concerti verbali del comm. Dal Zotto. Nel frattempo si sono esauriti per la vendita i numeri seguenti, che prego vengano al più presto ricostituiti, insieme con qualche esemplare anche degli altri numeri che stanno pure per essere esauriti.

N.^{ri} 1757 - 1738 - 1751 - 1983 - 1987 - 1212

Sarò grato per un pronto riscontro.

Con perfetta osservanza

Il Conservatore.

NOTA: nell'inventario manoscritto del fondo dei negativi presente presso l'Archivio Turio Böhm, i numeri richiamati nel testo di questo documento si riferiscono ai seguenti soggetti:

1212: R. da Mich. Buonarrotti [sic], Leda col cigno;

1738: Bellini, Cristo morto e due angeli;

1751: Filippo Mazzola, Ritratto virile;

1757: Vittore Carpaccio, Incoronazione di Maria e S. Elisabetta;

1983: Vittore Carpaccio, Le cortigiane;

1987: Ritratto di Fr. Avalos Marchese di Pescard [sic].

Doc. B.112

Mittente:	Museo Civico e Raccolta Correr	Prot. n.	30	Data:	24.12.1909
Destinatario:	Ditta Carlo Naya	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Proposta di fotografare le opere del Museo Correr]				
Rif. archiv.:	Museo Correr, Archivio Storico, 1909, n. 30.				

Venezia 24 Dic. 1909

Spettabile Ditta Naya

Trasmetto a codesta Spett. Ditta l'importo di N. 107 fotografie vendute in Museo. Prego mi sia mandato analogo riscontro. Mi valgo dell'occasione per sollecitare l'invio della collezione completa nuova, che avrà certo maggiore successo.

Con perfetta osservanza.

Il Conservatore

A. [...]

ANNOTAZIONE su carta intestata della ditta Naya è stesa la ricevuta del versamento:

Lì 24/12 1909

Dal Sig.^r Conservatore del Museo Civico Correr ricevo la somma di Lire 85.60 per numero 107 fotografie al platino vendute p. ns. conto nel suddetto Museo.

In fede

p. Naya

[firma illeggibile]

FERDINANDO ONGANIA
(docc. B.113 - B.119)

Doc. B.113

Mittente: Ferdinando Ongania Prot. n. -- Data: 19.10.1877
 Destinatario: Municipio di Venezia - Sindaco Prot. n. 37112 Data 22.10.1877
 Oggetto: [Richiede di fotografare le opere di Brustolon della Galleria Contarini]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia 19 Ottobre 1877

Nell'intento di riprodurre col mezzo dell'Eliotipia i lavori del Brustolon esistenti presso questa R.^a Accademia di Belle Arti i quali trovansi sotto la custodia morale di questo spett.^c Municipio, il sottoscritto trovasi necessitato di avanzare la presente domanda tendente a chiedere il permesso di poter togliere le negative fotografiche dei seggioloni ed altri oggetti posseduti da questa R.^a Accademia per legato del Contarini.

Tali effetti sono facilmente e senza pericolo di danno alcuno trasportabili come lo indica la loro natura e trattandosi che nella stanza ove trovansi attualmente havvi difetto di luce per le operazioni fotografiche si prega inoltre che unitamente alla chiesta concessione questo spett. Municipio voglia permettere che tali oggetti possano venir pel momento trasportati uno per volta in ambiente più chiaro donde verranno poi rimessi al primitivo loro posto.

E' superfluo l'aggiungere che verrà usato ogni riguardo e cautela onde il minimo danno non possa tornarne agli enti sunnominati sotto responsabilità dello scrivente e l'immediata sorveglianza del personale e cui sono affidati.

Ad opera compiuta si farà premura il richiedente di fornire un esemplare di queste pubblicazioni a titolo gratuito anche a quest'onorevole Municipio e frattanto nella lusinga di vedersi favorito ne anticipa i propri ringraziamenti.

F. Ongania

Doc. B.114

Mittente: Municipio di Venezia Prot. n. 37112 Data: 26.10.1877
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 493 Data 31.10.1877
 Oggetto: Domanda il parere di questa Presidenza intorno alla domanda di pubblicare in Eliotipia i lavori di Brustolon che sono in quest'Accad.^a secondo le intenzioni del Sig.^r Ongania.
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia, li 26 Ottob. 1877

Alla R. Accademia di Belle Arti

Venezia

Essendomi stata presentata l'inserta domanda dal Sig.^r Ongania, tendente ad ottenere il permesso di ritrarre col mezzo della Eliotipia i lavori del Brustolon custoditi presso Codesta R. Accademia di Belle Arti, la prego anzitutto a voler compiacersi di offrirmi il suo parere sulla medesima, salvo poi sottoporla alla deliberazione della Giunta.

Con perfetta stima

p. Il ff. di Sindaco

B. [...]

Doc. B.115

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 493 Data: 10.11.1877
 Destinatario: Municipio di Venezia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Parere sulla domanda fatta dal Sig.^r Ongania a codesto Municipio
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia il 10 Novembre 1877

Quest'Accademia veduta l'istanza del Sig.^r Ongania nulla ha per parte sua che possa opporsi alla pubblicazione, per mezzo della Eliotipia della collezione degli oggetti contenuti nella II^a stanza Contarini, opere del Brustolon, qualora codesto Onorevole Municipio che ne è il proprietario vi acconsenta.

Il solo ostacolo che opporre sarebbe intorno al trasporto di questi oggetti in altro ambiente in cerca di maggior luce, per i possibili guasti che ne potrebbero derivare, malgrado la diligenza promessa dalle genti del Sig.^r Ongania, e la sorveglianza dalla parte nostra.

Io credo però che quest'ostacolo si possa togliere subitochè il fotografo si contentasse della luce che deriva da una delle finestre della stessa sala. A quella sarebbe sottoporsi successivamente ogni oggetto, perché altro è rimuoverlo dal sito, tenendolo nella Sala medesima, altro è trasportarlo altrove.

Intendo sempre che tutte le spese per questo fatto restino a carico del Sig.^r Ongania, non potendo noi occupare il nostro personale inserviente se non nella sorveglianza; codesto spettabile Municipio disponga come meglio stima della cosa.

Il Segretario ff. di Presid.^e

GB Cecchini

Doc. B.116

Mittente: Municipio di Venezia Prot. n. 31826/ Data: 22.11.1877
 7592
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 530 Data: 22.11.1877
 Oggetto: Dice nulla avere in contrario a che il Sig.^r Ongania faccia ritrarre esemplari eliotipici dagli oggetti costituenti la Raccolta Contarini
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia, li 22 Nov. 1877

Alla R. Accademia di Belle Arti Venezia

Con riferimento alla Nota sup. p.n. ho il pregio di comunicare a Codesta R. Accademia che non ho nulla in contrario a che il Sig. Ferdinando Ongania ritragga esemplari eliotipici degli oggetti costituenti la Raccolta Contarini di proprietà Comunale esistente presso l'Accademia delle Belle Arti in Venezia - esemplari che verranno coordinati in raccolta completa col titolo "Pinacoteca Contarini".

Il ff. di Sindaco

GB Giustinian

Doc. B.117

Mittente: Municipio di Venezia Prot. n. 39802 Data: 23.11.1877
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 534 Data: 27.11.1877
 Oggetto: Acconsente in nome della Giunta a che siano fotografate le opere di Brustolon della Galleria Contarini qualora non si levino dal locale, e che il Sig.^r Ongania sia responsabile di ogni guasto eventuale
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia, li 23 Novem 1877

Alla R. Accademia di Belle Arti

Città

La Giunta Municipale, mi ha sottoposto la domanda prodotta dalla Ditta Ongania success. Münster, deliberava nella seduta del 22 corr. di concederle il permesso di ritrarre coll'eliotipia le opere del Brustolon che si trovano nella Galleria Contarini, di proprietà Comunale e custodite presso Codesta R. Accademia di Belle Arti. Subordinava tuttavia codesto permesso alla espressa condizione che nessun

oggetto d'arte sia levato dal locale ove si trova, e che essa Ditta resti pienamente responsabile d'ogni guasto eventuale.

Il che mi pregio comunicare a Codesta R. Accademia in relazione al suo foglio 10 corr. N. 493, e per ogni disposizione conveniente, raffermando i sensi della perfetta mia stima.

Il ff di Sindaco
GB. Giustinian

Doc. B.118

Mittente: Municipio di Venezia Prot. n. 19304/ 5282 Data: 26.05.1878
Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 213 Data: 31.05.1878
Oggetto: [Sulle fotografie di alcuni oggetti desiderate dal Sig.^r Ongania]
Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia, li 26 Maggio 1878

Alla R. Accademia di Belle Arti

Prego cotesta R. Accademia di volerli informare se al permesso, di cui la precedente mia Nota 22 Novemb a.p. N. 31826, ostino le disposizioni Ministeriali, che reclamano l'intervento diretto del Ministero per accordarlo come mi farebbe credere l'Editore Ongania, con sua lettera 22 corrente.

p. Il Sindaco

B. [...]

ANNOTAZIONI in calce:

- precedente N. 534 del 27 Novem.^o 1877 Municip.^o N. 39802/23 9mbre

- altro precede. 530 del 22 Nov. - Municip.^o N. 31826/ 22 9bre

Doc. B.119

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 213 Data: 04.06.1878
Destinatario: Comune di Venezia Prot. n. -- Data: --
Oggetto: Sulle fotografie di alcuni oggetti desiderate dal Sig.^r Ongania
Rif. archiv.: AABAVe, Atti non compresi nel titolario 1860-1879, Varie 1871-1878, b. 171 (1878).

Venezia il 4 Giugno 1878

Per rispondere alla domanda fatta da codesto Spettabile Municipio colla Nota segnata in margine, il sottoscritto dichiara, che non stima menomamente necessario il permesso dal R. Ministero per fotografare gli oggetti per i quali il Sig.^r Ongania fece istanza, essendo esso di proprietà del nostro Comune e non dello Stato. Tali sono le suppellettili di quest'Accademia le quali stanno tutte nel riparto Sale Contarini e per questo è stato aggiunto di poi in quella stanza il gruppo di Icaro e Dedalo del Canova derivato da Casa Pisani, custodito in quest'Accademia come oggetto di studio, ed alle stesse condizioni per le quali venne quivi collocato quanto donava al Comune stesso il Nob. Homo Contarini.

Questa Presidenza ha concesso già al Sig. Ongania di poter fotografare ciò che gli occorre in quelle sale, ed ora lo conferma, invitandolo soltanto a regalare due fotografie per ogni oggetto, per la raccolta che ne fa questo Stabilimento.

Il Segret.o ff di Presidente
GB Cecchini

ANTONIO PERINI
(docc. B.120 - B.131)

Doc. B.120

Mittente: I.R. Luogotenenza del Regno Lombardo-Veneto Prot. n. 11805 Data: 30.04.1864
 Destinatario: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 263 Data: 05.05.1864
 Oggetto: [Antonio Perini chiede l'autorizzazione a riprodurre opere d'arte delle Gallerie dell'Accademia]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

N. 11805

Alla Presidenza dell'i.r. Accademia di Belle Arti in Venezia

Il fotografo di qui Antonio Perini produsse istanza a questa Luogotenenza per ottenere un permesso a tempo indeterminato di riprodurre colla fotografia i capi d'arte, raccolti in codesto Pubblico Stabilimento. Aderendo a tale domanda s'invita codesta Presidenza a disporre affinché il detto artista possa senza ostacoli riprodurre col mezzo sovraindicato i capi d'arte, di cui va ricco codesto stabilimento, salvi i riguardi e le precauzioni necessarie agli oggetti artistici, e le discipline vigenti per codesta Accademia. Al fotografo Perini viene contemporaneamente data analoga partecipazione.

Venezia 30 aprile 1864

[Marzani]

ANNOTAZIONI sul foglio della pratica:

- Dice aderire al Fotografo Perini perché ricavi una copia delle opere di Raffaello (Disegni) con permesso [per lui] indeterminato e comunicato al medesimo tale permesso.
- Agli Atti 1/11 64

Doc. B.121

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 108 Data: 21.03.1865
 Destinatario: Antonio Perini Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Ringrazia Perini per il dono di 136 fotografie dei disegni dell'Accademia]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Onorevole sig. Antonio Perini

La Presidenza di quest'I.R. Accademia si è recata a dovere di mostrare al Consiglio nella tornata di ieri il suo bellissimo dono fatto a questo Istituto dei trentatré cartoni sui quali in diligente modo sono distese ben centotrentasei fotografie del suo stimato stabilimento e da lei con ogni cura ricavate dai migliori originali disegni di antichi e celebrati autori posseduti da quest'Accademia.

Alla riconoscenza propria questa Commissione Presidenziale oggi ha il piacere di unire le dichiarazioni del Consiglio accademico il quale con lieto e grato animo ha veduto come Ella abbia assai costosamente con questo dono corrisposto alla concessione impartitale dalla Superiorità, di tradurre cioè in fotografia tanta nostra preziosa supellettile. Essendo poi questa traduzione riuscita tanto felicemente, ella ci offre il mezzo di utilizzare per l'insegnamento e con più facilità quelle opere cospicue degli artisti passati che dobbiamo gelosamente custodire.

Aggradisca pertanto dal Consiglio e dalla Scrivente i maggiori ringraziamenti e la più distinta attestazione di stima.

Venezia 21 Marzo 1865

La Presidenza

L. Ferrari

GB Cecchini

NOTA: nonostante le ricerche condotte, non è stato possibile reperire il verbale della riunione del Consiglio Accademico cui il testo fa riferimento.

Doc. B.122

Mittente: I.R. Accademia di Belle Arti Prot. n. 263/ 1864 Data: 24.03.1865
 Destinatario: Luogotenenza del Regno Lombardo-Veneto Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Informa del dono di 136 fotografie dei disegni dell'Accademia da parte di Antonio Perini]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Ecc.^{ma} R. Luogotenenza

Essendo piaciuto a questa Ecc.^a Superiorità accordare al Fotografo sig. Antonio Perini il permesso mediante Doc.^{lo} N. 11805 del 30 Aprile 64 di riprodurre in fotografia i migliori tra gli originali disegni degli Antichi i quali sono di questa I.R. Accademia, una delle preziose suppellettili artistiche e particolare ornamento, il prelodato sig. Perini volle con grazioso dono dimostrare la sua gratitudine alla Superiorità, regalando a questa I.R. Accademia 136 stampe fotografiche diligentemente disposte sopra cartoni.

La Presidenza Accademia ha l'onore pertanto di render noto all'I.R. Luogotenenza l'atto cortese del sig. Perini per giustizia a lui dovuta e per segno di riconoscenza.

Venezia 24 marzo 1865

La Presidenza

L. Ferrari

A.A. Tagliapietra

GB Cecchini

ANNOTAZIONE a margine: Agli Atti

Doc. B.123

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Ispettorato delle Gallerie Prot. n. 79 Data: 11.07.1881
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 543 Data: 12.07.1881
 Oggetto: [La ditta Perini chiede di fotografare i disegni Leonardo da Vinci]
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1881, b. 4 (495-721).

Onorevole Presidenza della R. Accademia di Belle Arti di Venezia

Accompano la qui acclusa istanza del fotografo Sig. Antonio Perini che domanda il permesso di fotografare i disegni di Leonardo da Vinci per completare un'opera che è in corso di pubblicazione. Il Sig. Gustavo Frizzoni mi prega caldamente a nome dell'autore dell'opera, onde ottenere al più presto possibile dal R. Ministero questo permesso.

Con la più alta stima

Dev.^{mo}

G. Botti

ANNOTAZIONE sul foglio della pratica:

Evaso col N.° 521 li 12/7 81

Barozzi

NOTA: cfr. doc. B.44.

ALTRI DOCUMENTI RELATIVI AD ANTONIO PERINI

Doc. B.124

Mittente: Presidenza della I.R. Luogotenenza per le Provincie Venete Prot. n. 3951 Data: 19.06.1853
 Destinatario: I.R. Direzione di Polizia Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Antonio Perini chiede il permesso di esercitare l'arte della fotografia. Si chiedono informazioni]
 Rif. archiv.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, 1852-1856, b. 278, fasc. XIV. 6/4.

Antonio Perini di Venezia, dom.^{to} al ponte dei Dai n° 845 rosso si fece a chiedere il permesso di esercitare l'arte della fotografia.

Essendomi necessario di conoscere quale sia il di lui contegno politico morale, e sociale, interesse cod. I.R. - [Direzione di Polizia] a procurarmi e farmi avere le sudette nozioni.
 Venezia li 19 giugno 1853

ANNOTAZIONE a lato del testo: N. 12773/3081 della Luogotenenza

NOTA: L'ANNOTAZIONE sopra riportata si riferisce al numero dell'autorizzazione ad esercitare l'attività di fotografo, rilasciata dalla Luogotenenza a Perini il 30.7.1853. Cfr. ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, b. 265 (1852-1856), fasc. XIV. 2/3.

Doc. B.125

Mittente: I.R. Direzione di Polizia - Venezia Prot. n. 3468 P.R. Data: 10.07.1853
 Destinatario: Presidenza della I.R. Luogotenenza per le Province Venete - Toggenburg Prot. n. 4358 Data: 14.07.1853
 Oggetto: [Antonio Perini chiede il permesso di esercitare l'arte della fotografia. Si forniscono le informazioni richieste]
 Rif. archiv.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, 1852-1856, b. 278, fasc. XIV. 6/4.

N. 3468 P.R.

Venezia il 10 Luglio 1853

Eccellenza,

Antonio Perini, nubile, d'anni 23, possidente, mi viene rappresentato quale individuo d'incensurabile condotta in linea politica e morale, e che nell'epoca infausta della rivoluz. si tenne estraneo assolutamente alla politica. Convive col padre, è onesto giovane e di buoni sentimenti.

Studiò con profitto nelle Scuole Tecniche, poi dedicossi alle arti del disegno ed alla chimica. Da ultimo imprese a studiare il sistema fotografico con qualche progresso, ed in tale esercizio vorrebbe continuare regolarmente pel consumo de' prodotti del med.^{mo}.

Con tali riverenti cenni mi onoro di esaurire l'incarico abbassatomi coll'inchinato Disp.^{io} 19 Giugno pp. N.° 3951 della lodata Eccellenza Vostra

L'I.R. Ten. Col.^o Dirett.

Salvotti

A Sua Eccellenza

il Sig. Cav. di Toggenburg

Gran Croce dell'I.R. Ord. Aus.^{co} della Corona Ferrea

Luogotenente p. le Venete Prov.

Venezia

Doc. B.126

Mittente: Presidenza della I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete Prot. n. 4358 Data: 15.07.1853
 Destinatario: I.R. Governo Militare nelle Provincie Venete Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Antonio Perini chiede il permesso di esercitare l'arte della fotografia. Si chiede un parere]
 Rif. archiv.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, 1852-1856, b. 278, fasc. XIV. 6/4.

La supplica di Antonio Perini, di Venezia che chiede il permesso d'esercitare l'arte fotografica e le informazioni esibite dalla locale I.R. direzione di pol.^a [...] trasmesse alla S.V. pregandola di voler significare se [del certo] vi fossero ostacoli all'esaudimento della predetta istanza.

Accol[ga ...]

Venezia 15 Luglio 1853

[firma illeggibile]

Doc. B.127

Mittente: I.R. Governo Militare nelle Provincie Venete Prot. n. 5249/ H.P. Data: 26.07.1853
 Destinatario: Presidenza della I.R. Luogotenenza delle Provincie Venete - Toggenburg Prot. n. 4681/ P Data: 28.07.1853
 Oggetto: [Si concede ad Antonio Perini il permesso di esercitare l'arte della fotografia]
 Rif. archiv.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti, 1852-1856, b. 278, fasc. XIV. 6/4.

N.° 5249

A Sua Eccellenza l'I.R. Luogotenente delle Provincie Venete etc. etc. Signor Cav.^r de Toggenburg
 Venezia

Venezia li 26 Luglio 853

Viste le favorevoli informazioni che la locale Direzione di Polizia ebbe a rassegnare a Vostra Eccellenza sul conto di Antonio Perini, per viste di alta polizia di Stato non si elevano ostacoli all'esaudimento della compiegata sua supplica, tendente all'ottenimento della prescritta licenza pell'esercizio dell'arte fotografica.

Porgendo in tal guisa riscontro alla ben gradita Nota 15 Corr.^{te} N.° 4358 non senza restituire i relativi comunicati, approfitto pure della propizia congiuntura per rinnovare a Vostra Eccellenza le proteste della più distinta stima.

Gorskowski

G[enera]le

Doc. B.128

Mittente: I.R. Direzione di Polizia Prot. n. 6503 P.R. Data: 06.02.1859
 Destinatario: Presidenza della I.R. Luogotenenza del Lombardo-Veneto Prot. n. 721 Data: 09.02.1859
 Oggetto: [Istanza di Antonio Perini per ottenere l'autorizzazione all'esercizio del commercio di fotografie ed oggetti di belle arti].
 Rif. archiv.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province lombardo Venete, Serie Atti, b. 307, fasc. I. 6/47.

Eccelsa Presidenza!

L'esercizio della fotografia in questa Città ebbe uno dei più periti cultori nella persona di Antonio Perini, le cui produzioni per eccellenza di riuscimento possono contendere il primato, ed hanno anche superati per vari rispetti quelle di altri stabilimenti fotografici esteri.

Il Perini già autorizzato all'esercizio regolarmente da cod.^a Ecc.^a I.R. Luogotenenza giusta riv.^o dec.^o 30 Lug.^o 1853 N.^o 12773 ritrasse da questa monumentale Città, e dalla ricchezza delle sue Pinacoteche, le fonti di produzione che gli meritavano il premio alle esposizioni di Parigi e Bruxelles, ed i suoi lavori furono e sono molto ricercati anche negli Stati lontani, ed il suo opificio importante per impiego di capitali e di molti operai, è situato nel Sestiere di Dorsoduro alla Carità.

In conseguenza di tale prospero avviamento, ed edotto dalla esperienza come gli tornava meno proficuo affidare qui ad altri per lo smercio le sue produzioni, il Perini ha divisato di aprire un venditorio in propria ditta e interesse, estendendolo ad oggetti relativi di belle arti e disegno, che potrebbe ricevere da altri in ricambio de' proprii articoli.

Egli ha insinuato istanza implorando il Governativo permesso per intraprendere sifatto esercizio, esponendo che il negozio verrebbe aperto in S. Marco, precisamente sotto il Campanile alli N.^{ri} 28 e seguenti, località che verrebbe così opportunamente decorata, mettendo a pubblica vista buone produzioni dell'arte sua.

Siccome pertanto il Perini quale autore di fotografie ha per questo facoltà di smerciare quelle da lui eseguite, in senso al § 11. della Sovrana patente 1806. citata nell'attuale regolamento sulla stampa; siccome trattasi di fornirgli il mezzo regolare di smerciare i prodotti dell'esercizio cui è autorizzato superiormente ed è inerente al traffico lo scambio con altri di articoli relativi; così viste anche le condizioni della località trascelta, a devoto parere di questa Direzione non si affaccierebbe ostacolo all'esaudimento della istanza, che si dà l'onore di assoggettare alle riveribili decisioni di cod.^a Eccelsa I.R. Presidenza, subordinando continuare il petente nella condotta sotto ogni aspetto incensurata, col mostrarsi di retti e sodi principii in linea politica, tale che gode buona opinione nel ceto mercantile, e nel pubblico.

Per l' I.R. Consigliere di Governo Direttore indisposto

L' I.R. I [primo] Consigliere

[Grespan]

Doc. B.129

Mittente:	Presidenza della I.R. Luogotenenza del Lombardo-Veneto	Prot. n.	721	Data:	10.02.1859
Destinatario:	I.R. Direzione di Polizia	Prot. n.	--	Data:	--
Oggetto:	[Istanza di Antonio Perini per ottenere l'autorizzazione all'esercizio del commercio di fotografie ed oggetti di belle arti].				
Rif. archiv.:	ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province lombardo Venete, Serie Atti, b. 307, fasc. I. 6/47.				

Direzione di Polizia

Essendo a termini dei §§ 10 e 11 della Sovrana Patente del 1806, conservati in vigore dal vigente Regolamento sulla stampa (Istruzione Appendice A al § 5), concesso agli autori e produttori di vendere per proprio conto in pubbliche botteghe gli oggetti di loro produzione, cadde da sé la necessità di chiedere ed impartire uno speciale permesso al fotografo Antonio Perini per la vendita in apposito locale delle proprie fotografie quando alla stessa non ostino particolari riguardi di polizia.

Per quanto poi riguarda la permuta dallo stesso ideata degli oggetti della propria produzione con altri articoli di belle arti, si osserva: che con tale circostanza si verrebbe ad eccedere i limiti della concessione di cui è cenno nei succitati §§, giacchè è bensì permesso al produttore di smerciare in modo regolare i suoi prodotti, ma non già di servirsi di tale permesso per più vaste e differenti imprese.

Tale domanda tende in ultima analisi a conseguire una nuova patente per la vendita di oggetti di belle arti per la cui ammissione oltre alle qualità personali del petente devesi aver riguardo anche alla circostanza del bisogno locale per non accrescere di troppo il numero dei relativi servizi.

Siccome però cod.^a nel suo rapporto 27 Gennajo a.c. N^o 430 sopra la simile istanza di Carlo [Annussich] ebbe già a dichiarare più che sufficiente per questa piazza il numero di questi negozi attualmente esistenti, pel qual motivo la scrivente col Decreto 1 corr. N^o 347 respingeva anche la domanda del Brizeghella, così non trovasi anche nel caso presente di decampare da quella determinazione.

Si restituiscono con ciò gli allegati del rapporto 6 corr. N^o 6503 per gli ulteriori incombenti

10.2.859

[firma illeggibile]

Doc. B.130

Mittente:	I.R. Direzione di Polizia	Prot. n.	6281/ pr	Data:	16.07.1862
Destinatario:	Presidenza della I.R. Luogotenenza del Lombardo-Veneto - Toggenburg	Prot. n.	3635	Data:	20.07.1862
Oggetto:	Propone sequestri di Ritratti di Vittorio Emanuele				
Rif. archiv.:	ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti 1862-1866, b. 573, fasc. 5. 3/4.				

N.° 6281/pr.

A Sua Eccellenza il Consigliere intimo attuale di Sua Maestà I.R.A. Cavaliere di I. Classe dell'Ordine Imperiale austriaco della Corona di ferro, Cavaliere dell'Ordine Imperiale Russo di S. Stanislao, Gran Croce dell'Ordine Pontificio di S. Gregorio il Grande, e dell'Ordine reale dei Paesi Bassi di Leone, Cavaliere dell'Ordine dei Giovanniti, ecc. ecc. Luogotenente di S.M.I.R.Ap. nel Regno Lombardo-Veneto Signor Cavaliere Giorgio di Toggenburg in Venezia

Venezia il 16 Luglio 1862

Avendo io osservato che da qualche tempo vengono sparsi lungo le pubbliche vie di questa Centrale pieghi in forma di lettere contenenti ritratti fotografici in piccolo formato di taluno dei principali corifei della rivoluzione italiana, quali di Vittorio Emanuele, Garibaldi, Cavour, ecc. rivolsi la mia attenzione sui vari commercianti e produttori di fotografie, e ho quindi rilevato che altro di loro nel sestiere di Dorsoduro, certo Perini Antonio domiciliato in Calle larga Pisani all'anagraf.° N.° 979 occupavasi di preferenza ad ogni altro nelle produzioni dei suddetti ritratti.

Sottoposto quindi a perquisizione, lo si rinvenne in possesso di 80 ritratti di Vittorio Emanuele in quattro diverse foggie giusta i modelli che ha l'onore d'innalzare, a V. Eccellenza nonché della negativa per la moltiplicazione di quello, controsegnato col N.° 4. che il Perini dichiarò di tenere soltanto nella sua casa di fabbricazione allo scopo di farne commercio coll'estero, riportandosi ad una conforme dichiarazione già avuta all'Ufficio di Revisione di questa devota Carica. Esso Ufficio soggiunse sussistere in fatti tale dichiarazione del Perini, dichiarazione, riscontrata ineccezionabile, come osserva l'Ufficio medesimo, dappoiché il Perini non usò di quei ritratti in commercio comunque ammissibile a mente del Dispaccio Ministeriale 9 Marzo u.s. N.° 1354 e conseguente 17 detto mese N.° 1329 pres. di codesta Eccelsa IR. Presidenza col quale prescrivevasi il divieto soltanto di esporre in pubblica mostra consimili ritratti.

Fatto calcolo però che colla suindicata loro maliziosa diffusione non solo rendesi illusoria la proibizione di tenerli esposti in pubblica mostra, ma benanche insorge il sospetto che il partito sovversivo tenti farle servire a scopi politici pericolosi e come mezzi di agitazione, contro il cui abuso deve mantenersi vigile l'esercizio della Polizia in adempimento alle speciali ingiunzioni porte dall'altro Dispaccio Ministeriale 16 Maggio 1861 N.° 2711 e relativo 31 detto N.° 2528 di codesta IR Eccelsa Presidenza, io credo di dover sommamente proporre il sequestro delle copie perquisite al Perini e la diffida allo stesso di non occuparsi ulteriormente della loro produzione.

Ad ogni modo attenderò ed eseguirò gli ordini che l'Eccellenza Vostra nei più alti suoi lumi troverà di abbassare in proposito.

Per l'IR. Consigliere Aulico Direttore

l'IR Consigliere di Polizia

[Frank]

Doc. B.131

Mittente: Presidenza della I.R. Luogotenenza del Lombardo-Veneto Prot. n. 3635/ p Data: 27.07.1862
Destinatario: I.R. Direzione di Polizia Prot. n. -- Data: --
Oggetto: Propone sequestri di Ritratti di Vittorio Emanuele
Rif. archiv.: ASVe, Presidenza della Luogotenenza delle Province Venete, Serie Atti 1862-1866, b. 573, fasc. 5. 3/4.

Direzione di Polizia

Dappoiché l'Ecc.^o i.r. Ministero di Polizia nel ritenere col Dispaccio 9 Marzo a.c. N. 1354 [comunicato a cod. i.r. Direzione col Decreto 13 Marzo a.c. N. 1328] che i Ritratti in Litografia di Corifei della rivoluzione italiana avessero ad essere respinti all'Estero, trovava però di ammetterne nel Commercio di questo Regno le Fotografie in piccolo formato, ritenuta soltanto la condizione che non debbano essere esposte a pubblica mostra; non trovo che sia il caso di far luogo al sequestro delle Copie del Ritratto del Re Vittorio Emanuele rinvenute presso questo fotografo Perini.

In quanto poi alla diffusione che potesse esser fatta di simili Ritratti a scopo politico sarà di cod. ir Direzione l'emettere le necessarie Disposizioni di sorveglianza, procedendo contro quelli che venissero scoperti come distributori a nome delle prescrizioni vigenti.

Riscontro in tal modo il di Lei Rapporto 16 corr.^o N. 6281 di cui ritorno gli allegati.

Accolga

V. 27/7/62

NOTA: Le parentesi quadre sono nel testo originale.

CARLO PONTI
(docc. B.132 - B.133)

Doc. B.132

Mittente: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. 424 Data: 04.04.1868
Gabinetto

Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 66 Data: 05.04.1868

Oggetto: Prima di annuire a domanda di Carlo Ponti fotografo di piantarsi con macchine a riprendere i quadri delle Pinacoteche Accademiche domanda l'avviso della Pres.^a dirigendosi al Segret.^o

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Il fotografo Sig. Carlo Ponti ha sporto dimanda a questa Prefettura per avere il permesso di copiar quadri esistenti in codesta R. Accademia di Belle Arti, mediante la fotografia.

Esso venne onorato da S.M. del titolo di Fotografo della Real Casa, ed espose aver avuto ordine di somministrare alcune fotografie di quadri esistenti in codesta Accademia, che non poté dare, non avendoli.

Il sottoscritto prima di annuire, chiede alla S.V.I. che voglia dirgli se ha nulla in contrario, e quali condizioni, nel caso affermativo, si debbano porre.

In massima credo bene favorire anche questo ramo di commercio, che in realtà non fa che dar credito ai capi d'opera di questa città, venendo tutte queste riproduzioni asportate [sic], ma vuolsi accordare senza pregiudizio alcuno, e di questo ne è giudice la S.V.I. che vorrà favorirmi un sollecito riscontro.

Il Prefetto
Torelli

Doc. B.133

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 66 Data: 07.04.1868

Destinatario: Regia Prefettura della Provincia di Venezia - Prot. n. -- Data: --
Gabinetto

Oggetto: Riscontro al N. 424 di Gabinetto attorno alla domanda del fotografo Carlo Ponti.

Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia il 7 Aprile 1868

Perché anche al fotografo Sig. Carlo Ponti sia permesso di trarre immagini fotografiche dai quadri di questa R. Accademia, questa Presidenza nulla ha certo in contrario, tanto più che la S.V. Illust.^{ma} saggiamente intende favorire tale ramo d'industria; e recar vantaggio all'Arte difondendo le immagini de suoi prodotti più belli.

Senonché essendo che s'aumenta il numero degli aspiranti a siffatto genere di lavori la scrivente si fa lecito subordinare alla S.V. Illust.^{ma} alcune osservazioni a fine di combinare il vantaggio dei fotografi col minor disagio di questo Stabilimento.

Già fin dai primi mesi dell'Anno passato il fotografo Sig.^f Naya ottenne dal cessato Presidente Co. Morosini il permesso che oggi chiede il Sig. Ponti e da quell'epoca lavorò alacremente in queste nostre sale, e a dir vero con qualche eccesso talora, perchè le tenne ingombrate più spesso di molti e grandi cavaletti per portare gli apparati alla debita altezza. Aggiungasi che lungo tempo abbisogna per ottenere buoni risultamenti di negative, spesso ripetizioni, e da [com]permanenza degli apparecchi, i quali se sono tre in una sala non sono poi leggero ingombro o piccolo ostacolo ai visitatori della Galleria ed agli artisti che intendessero o copiare o far bozzetti perchè la macchina è e dev'essere collocata al punto più favorevole per la visione dell'oggetto. L'Accademia una volta concesso il permesso non poteva che raccomandarsi alla discrezione del fotografo per codesti ingombri e ottenne quei risultati che poteva perchè in lotta coi di lui interessi materiali. Recentemente venne a chiedere il permesso di appostare le sue macchine l'ingegnere lombardo Sig.^f Brusa, e questa Accademia trovò di non opporsi anche perchè il sig. Naya non stimasse il suo un privilegio esclusivo. Oggi abbiamo già in funzione tre apparati del Naya e due del Brusa. E se viene anche il Sig. Ponti (in lotta commerciale, come fu sempre col Naya) non

basteranno preghiere e avvertimenti perché questi signori fotografi non eccedano, e non ingombrino davvero assai più le nostre sale!

Ciò essendo, lo scrivente ben lungi dell'opporre a che il Sig. Ponti s'adoperi in Accademia colla sua Arte; propone a V.S. Illust.^a di determinare e per lui e per tutti, una specie di piano disciplinare che a modo di Avviso stia affisso nella Pinacoteca nel quale possa conciliarsi colla libertà dei fotografi quella dello stabilimento.

Questo avviso à appunto quello che io ho l'onore di unire alla presente acciocché dalla S.V. Illust.^a sia modificato ed approvato in quanto crede.

Se codesta R. Prefettura approva l'articolo 1° di esso, questa Presidenza invoca la sanatoria per gli ammessi Signori Naya e Brusa.

La scrivente nello attendere colla restituzione dell'avviso un riscontro spera di avere risposto frattanto alla cortese interpellanza che le venne diretta.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

NOTA: - per il testo del Regolamento cfr. doc. A.61.

PAOLO SALVIATI
(docc. B.134 - B.141)

Doc. B.134

Mittente: Paolo Salviati Prot. n. -- Data: --
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 352 Data: 25.07.1877
 Oggetto: [Chiede il permesso di fotografare i dipinti delle Gallerie e delle chiese della città]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

All'onorevole Segreteria della R. Accademia di Belle Arti in Venezia

L'umile sottoscritto fotografo di qui, prega codesto onorevole ufficio che accordare gli voglia un permesso, onde poter accedere in qualunque galleria e chiesa, acciò poter liberamente esercitare la sua professione, col copiare in fotografia tutto quello che riguarda all'arte, cioè: quadri, interni di chiese ed altri dettagli che occorrere gli possa, assoggettandosi ad ogni diritto che la legge volesse far valere.

Certo del favore con la più alta stima si dichiara

devot.^{mo} servo

Paolo Salviati

fotografo: Sestiere S. Croce

Ruga Vecchia N.° 1451

Doc. B.135

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 352 Data: 07.08.1877
 Destinatario: Paolo Salviati Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Licenza
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia, li 7 Agosto 1877

La Presidenza di questa R. Accademia, in virtù delle vigenti norme e delle disposizioni Ministeriali emanate; accorda al Sig.^r Paolo Salviati Fotografo, di poter trarre fotografie dai dipinti che si trovano nelle Chiese di questa Città o in quest'Accademia ponendosi, per ciò fare, in accordo coi Rev.ⁱ Preposti, se nelle Chiese, o col R. Ispettore, se in queste Gallerie e seguendo le prescrizioni che stanno affisse e pubblicate in questa ultima per gli Esercenti l'Arte fotografica.

Rammenterà poi il Sig. Salviati anche l'ultima recente disposizione ministeriale: che di tutte le fotografie di dipinti da Lui prodotte dovrà consegnare due copie, non incollate su cartoncino, delle quali una dev'essere inviata al R. Ministero, l'altra tenuta presso questa R. Accademia.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

Doc. B.136

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 48 Data: 03.02.1882
 Collegio degli Accademici
 Destinatario: Ministero della Istruzione Pubblica Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda permesso per fotografie
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5, (1-270).

All'Eccelso R. Minist. della Istr. Pubb.

Si ha l'onore di accompagnare l'inclusa istanza del fotografo Paolo Salviati tendente ad ottenere il permesso di trarre delle fotografie dei dipinti delle Gallerie della R. Accad. e delle chiese di Venezia. Sotto le norme portate dai Regolamenti Ministeriali si propone venga annuito alla domanda del Salviati.

Con profondo ossequio

Venezia 3/2 82

Barozzi

Doc. B.137

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Direzione Prot. n. 1385/ Data: 09.02.1882
 Generale delle Antichità e Belle Arti 1491
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda Salviati per fotografie di quadri.
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5, (1-270).

Io non ho nulla da osservare che al Signor Paolo Salviati sia dato il permesso di trarre delle fotografie dai dipinti di cotesta Galleria Accademica, purché egli osservi esattamente le norme prescritte dai Regolamenti veglianti. Né per parte mia mi oppongo che egli faccia pure fotografie di quadri delle Chiese di Venezia; ma è necessario che per questa parte ne ottenga anche l'autorizzazione delle competenti autorità.

p. Il Ministro
 Fiorelli

Doc. B.138

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Presidenza Prot. n. 55 Data: 11.02.1882
 Collegio degli Accademici
 Destinatario: Paolo Salviati Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Fotografo Salviati
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5, (1-270).

Al Signor Paolo Salviati
 Procuratie vecchie

In esito alla di Lei istanza l'Eccelso R. Ministero della Istruz. Pubb. con suo Dispaccio 9 corr. N. 1385 ha trovato di accordarle il permesso di trarre delle fotografie dai dipinti di questa Accademia e delle Chiese di Venezia, salvo che sieno osservati i Regolamenti in proposito e sia per riguardo alle chiese presi gli opportuni accordi colla Autorità ecclesiastica.

Dalla R. Accad. di Belle Arti
 Venezia 11 febbrajo 1882
 Barozzi

Doc. B.139

Mittente: Ministero della Istruzione Pubblica - Direzione Prot. n. 1776 Data: 22.02.1882
 Generale delle Antichità e Belle Arti
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: 24.02.1882
 Oggetto: Fotografie di quadri
 Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5, (1-270).

NOTA: per il testo cfr. il doc. B.38 (Alessandro Generini).

Doc. B.140

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti - Ispettorato Prot. n. 104 Data: 02.03.1882
 Generale delle Gallerie

Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 130 Data: 02.03.1882

Oggetto: Pacco fotografie

Rif. archiv.: AABAVe, Collegio degli Accademici (1878-1932), Atti 1882, b. 5, (1-270).

Venezia, addì 2 Marzo 1882

Accludo alla presente [omissis]

Le invio pure il pacco delle fotografie portatemi dal sig. Salviati, le quali sono in numero di 60, che metà rimangono all'Accademia e l'altra metà al R. Ministero.

Intanto con la più alta stima ed ossequi mi confermo

Devo.^{mo}

Guglielmo Botti

P.S. [omissis]

Doc. B.141

Mittente: Ufficio Regionale per la conservazione dei Prot. n. 606 Data: 31.03.1906
 Monumenti del Veneto

Destinatario: Paolo Salviati Prot. n. -- Data: --

Oggetto: Risposta a istanza senza data [Autorizzazione a riprodurre il dipinto di Bernardino Licinio a S. Tomà]

Rif. archiv.: Archivio dei Frari, Fabbriceria, b. 5.

Venezia addì 31 Marzo 1906.

Poiché il Regolamento 17 Luglio 1904 n. 431, all'art. 243 contempla solo le riproduzioni fotografiche d'oggetti d'antichità e d'arte di pertinenza dello Stato o cimeli custoditi negli Istituti artistici governativi, la S.V. deve rivolgersi alla Fabbriceria della Chiesa dei Frari.

Mentre quest'Ufficio dichiara che nulla osta per sua parte alla riproduzione del dipinto di Bernardino Licinio ora in Chiesa di S. Tomà, ricorda il disposto dell'art. 250 del citato Regolamento che proibisce di adoperare "qualsiasi sostanza allo scopo di ravvivare le tinte, accrescere l'effetto, agevolare la riproduzione, ecc."

Con tutta osservanza.

p. Il Direttore dell'Uff. Regionale dei Monumenti del Veneto

p. Rosso

Sig. Paolo Salviati

Fotografo

Città

NOTA: il regolamento richiamato nel testo fu approvato con R.D. n. 431 dell'11 luglio 1904, e non 17 luglio, come erroneamente indicato. Cfr. doc. A.70.

GIOVANNI SECRÉTANT
(docc. B.142 - B.145)

Doc. B.142

Mittente: Giovanni Secrétant Prot. n. -- Data: 09.11.1868
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 186 Data: 09.11.1868
 Oggetto: Istanza di Giovanni Secrétant domiciliato a S. Barnaba Ponte dei Pugni con cui domanda che gentilmente gli sia permesso di riprodurre in fotografia qualche d'un dei dipinti della R. Pinacoteca - e ciò come entro
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

R. Accademia di Belle Arti

Venezia

Il sottoscritto domanda che gentilmente gli venghi rilasciato permesso da questa Direzione di poter riprodurre in fotografia qualche quadro di questa Regia Pinacoteca promettendo di servirsi di macchine usuali escludendo le [carrè] od altri sopalchi che ingombrino le tele, assoggettandosi a tutti quei usi di legge e rilasciando le prove fotografiche stabilite.

Spera che questa Spett.^e Direzione sarà per accogliere favorevolmente la sua domanda in vista anche che avvicinandosi l'inverno le sale sono poco visitate dai forestieri e così quasi nullo l'imbarazzo che sarà per recare.

Certo di una favorevole evasione ne anticipa i ringraziamenti.

Giovanni Secrétant

NOTA: il domicilio del fotografo era a S. Barnaba, Ponte dei Pugni. Cfr. oggetto della comunicazione, sul verso.

Doc. B.143

Mittente: Giovanni Secrétant Prot. n. -- Data: --
 Destinatario: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. -- Data: 14.11.1868
 Oggetto: Risposta di Giovanni Secrétant (domiciliato a S. Barnaba Ponte dei Pugni) al comunicato verbale di questa Segreteria del 13 novembre corr. Alla sua domanda di poter riprodurre qualch'uno dei dipinti ad olio di questa R. Pinacoteca e ciò come entro
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

R. Accademia Galleria Belle Arti in Venezia

Riguardo alla domanda che feci di essere ammesso al pari di altri in questa R. Pinacoteca per la copia in fotografia di qualche uno dei dipinti, trovo giusta la questione che mi venne fatta in questa Segreteria, cioè se esercito la fotografia come professione, alla quale rispondo che è ben da oltre 10 anni che la esercito pagandone i pubblici agravi per patenti e permessi della Polizia, che in tempi meno liberi conveniva sottostare a che potrò fare vedere.

Ora poi queste gravezze sono distribuite altrimenti e non sono posti nei ruoli che chi tiene stabilimento e negozio proprio per la vendita dei prodotti - escludendone giustamente il professionista operatore.

Trovo inutile poi di rassegnare i miei prodotti, che non consistono che in stereoscopi e riproduzioni di stampe in genere nel formato mezzano, oggetti che da tanto tempo sono al pubblico nei negozi in San Marco e che non hanno nulla a fare sulla capacità per la riproduzione dei dipinti ad oglii, esigendo questi uno speciale e differente metodo.

Tanto per mia giustificazione ed in risposta alla comunicazione verbale di questa segreteria con rispetto e stima

Giovanni Secretant

NOTA: le comunicazioni verbali che Giovanni Sécretant riscontra in questa lettera avvennero in data 13.11.1868. Cfr. l'oggetto della nota, sul verso.

Doc. B.144

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 186 Data: 18.11.1868
 Destinatario: Giovanni Secrétant Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: Domanda il permesso di ricavar fotografie dai dipinti di queste sale accademiche
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Vista l'istanza presentata il dì 9 corrente dal Sig. Giovanni Secretant fotografo, e vista la giustificazione portata dalla lettera in data 14 a quanto verbalmente da questo Ufficio ebbe ad udire; la Presidenza di questa R. Accademia in via eccezionale accorda sanatoria per l'obbligo di presentare coll'istanza, dei saggi in via di esperimento, acconsente che il Sig.^r Secretant imprenda a trarre in fotografia qualcuno dei quadri di questa R. Pinacoteca purché nel corso di un mese presenti per saggio uno dei prodotti ottenuti. Per questo e sotto tale cominatoria gli si rilascia l'inserto permesso che dovrà essere mostrato per le debite annotazioni, all'Ispettore delle RR. Gallerie sig.^r A A Tagliapietra.

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

(vedi inserto permesso)

Al Sig.^r Giovanni Secretant
 fotografo - Ponte dei Pugni
 a S. Barnaba

NOTA: - alla lettera è allegato il successivo doc. B.145.

Doc. B.145

Mittente: Regia Accademia di Belle Arti Prot. n. 186 Data: 18.11.1868
 Destinatario: Giovanni Secrétant Prot. n. -- Data: --
 Oggetto: [Concede il permesso di fotografare dipinti delle Gallerie]
 Rif. archiv.: AABAVe, Atti compresi nel titolario, b. 149, fasc. X. 1/3 Fotografi 1864-1877.

Venezia li 18 Novembre 1868

La Presidenza di questa R. Accademia di Belle Arti, accorda al Sig. Giovanni Secretant fotografo il permesso di trarre fotografie dai dipinti esistenti nelle R.R. Pinacoteche di questo Stabilimento, alle condizioni espresse nel particolare Regolamento per questo oggetto, che sta esposto nelle Pinacoteche medesime.

Tale permesso è limitato ad un mese

Per la Presidenza

Il Segret.^o

GB Cecchini

NOTA: costituisce allegato al precedente doc. B.144.

ANTONIO TREVISAN
(doc. B.146)

Doc. B.146

Mittente: I.R. Ufficio di custodia e conservazione del Palazzo Ducale di Venezia Prot. n. 85 Data: 02.08.1865

Destinatario: Luogotenenza del Regno Lombardo-Veneto Prot. n. 21369/2384 Data: 04.08.1865

Oggetto: Trevisan Antonio di Jacopo fotografo di qui prega il permesso di rilevare colla fotografia alcune fra le principali sale e stanze del Palazzo Ducale

Rif. archiv.: ASVe, Luogotenenza delle province venete, serie Atti, b. 1656 (1862-1866), fasc. 60. 8/47.

All'Eccelsa Imp. R. Luogotenenza del Regno Lombardo Veneto
in Loco

Trasmessa in seguito all'ossequiato attergato Decreto Luog.^{le} 12 Luglio a.c. N. 19082 agli II. RR. Istituti che hanno sede in Palazzo per le loro osservazioni l'istanza di Antonio Trevisan, con la quale invoca il permesso di poter rilevare con la fotografia alcune fra le principali Sale e Stanze del Palazzo Ducale, l'I.R. Biblioteca Marciana non mosse opposizione purchè il Conservatore prenda in proposito tutte quelle misure che possano essere compatite dall'attuale condizione straordinaria di alcuni fra i locali spettanti alla Biblioteca stessa, mentre l'Imp. R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti in data 31 Luglio a.c. N.° 340 dichiara, che usando pei suoi uffizi anche le stanze del piano nobile, non è in caso d'acconsentire generalmente alle domande dei fotografi, le quali potrebbero moltiplicarsi o avvenire in tempi da doversi assolutamente respingere, e che per questa volta, sotto la debita vigilanza non si oppongono difficoltà. Il sottoscritto Conservatore in seguito di quanto ha avuto di sopra l'onore di rassegnare, trova per questa volta che possa venir rilasciato al Trevisan il chiesto permesso coll'osservanza di quelle discipline che gli verranno prescritte per la conservazione del Palazzo, e per riguardo degli Istituti che vi hanno Sede. Si ha l'onore di retrocedere il comunicato.

Venezia 2. Agosto 1865

L'Imp. R. Conservatore

Paolo Fabris

NOTA: nel fascicolo mancano i documenti citati nella lettera.

APPENDICE C

Confronto quantitativo tra il <i>Catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell'I.R. Accademia di Venezia</i> e le campagne fotografiche condotte da Antonio Perini, Adolphe Braun, Carlo Naya e Carlo Jacobi - Ferdinando Ongania	schema C.1
Riepilogo quantitativo per Scuola pittorica dei dati riportati nello schema C.1	schema C.2
Autorizzazioni a fotografare le opere d'arte dell'Accademia di Belle Arti, di Palazzo Ducale, delle chiese di Venezia e del Museo Correr. Riepilogo cronologico dei documenti presenti nell'Appendice B	schema C.3
Elenco delle fotografie di Paolo Salviati presenti nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia	elenco C.4
Elenco delle fotografie di Carlo Naya presenti nel Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia	elenco C.5
Fotografie di Carlo Naya inviate al Ministero dell'Istruzione Pubblica in data 7 aprile 1877, a seguito della circolare del 23 giugno 1876 (doc. B.76) riscontrate sui cataloghi pubblicati dal fotografo	schema C.6
Andamento per luogo dei soggetti proposti dallo studio di Carlo Naya, rilevato dai cataloghi pubblicati nel periodo 1870-1893	schema C.7
Riassunto quantitativo delle campagne fotografiche condotte dalle ditte Alinari, Anderson e Naya sui dipinti presenti nelle chiese veneziane	schema C.8
Confronto tra i soggetti relativi alle Gallerie dell'Accademia come elencati nei cataloghi del 1893 e del 1895 ca. della ditta Carlo Naya	schema C.9

Schema C.1

CONFRONTO QUANTITATIVO TRA IL *CATALOGO DELLE OPERE D'ARTE CONTENUTE NELLA SALA DELLE SEDUTE DELL'I.R. ACCADEMIA DI VENEZIA* PREDISPOSTO DA PIETRO SELVATICO, E LE CAMPAGNE FOTOGRAFICHE CONDOTTE DA ANTONIO PERINI, ADOLPHE BRAUN, CARLO NAYA E CARLO JACOBI - FERDINANDO ONGANIA.

in ordine alfabetico di Scuola pittorica, e di artista, secondo la forma preferita del nome presente nella Union List of Artist Names del Getty Research Institute

Scuola	Autore	Selvatico	Perini 1864 ⁽¹⁾	Braun 1868		Naya 1873-75	Ongania 1876
				q.tà	Scuola ⁽²⁾		
bolognese	Calvaert, Denys	1		1	<i>fiamminga</i>		
	Cantarini, Simone	2	1	2	<i>romana</i>		
	Carracci, Agostino	4	1 [14]	4		1	
	Carracci, Annibale	7		6		1	
	Carracci, Lodovico	3		2			
	Guercino	18	5	17		5	2
	Raffaello (maniera di) o forse del Bagnacavallo	1		1			
	Reni, Guido	3	3	4		3	2
	Reni, Guido (maniera di)	1					
	Sirani, Elisabetta	1		1			
	Spada, Leonello	1	1	1			
	Tibaldi, Pellegrino	2	1	2			
	Ignoto Scuola bolognese	1					1
cremonese	Campi, Bernardino	4 2 (?)	1	6	<i>lombarda</i>		
	Campi, Giulio	3	2	3	<i>lombarda</i>		
	Salmeggia, Enea	1	1	1	<i>lombarda</i>		
fiamminga	Dürer, Albrecht	1 (?)	1				
	Rubens, Peter Paul	1	1	1			
	Sneyders, Frans	1					
fiorentina	Allori, Cristofano	1		1			
	Bandinelli, Baccio	8	1 [8]	4		1	
	Buonarroti, Michelangelo	6 3 (?) 1 (attr. ?)	6	6 4 attr.		9	2
	Buonarroti, Michelangelo (d'après)			1			
	Vasari, Giorgio	1		1			

Scuola	Autore	Selvatico	Perini 1864 ⁽¹⁾	Braun 1868		Naya 1873-75	Ongania 1876
				q.tà	Scuola ⁽²⁾		
lombarda	Bramantino	2 1 (?)		3			
	Cerva, Giovanni Battista della	1		1			
	Cesare da Sesto	7	2	7			1
	Ferrari, Gaudenzio	2	1	2			
	Foppa Vincenzo	1		1	<i>veneziana</i>		
	Lanino, Bernardino	3	1	1		1	
	Leonardo da Vinci	32	21	21	<i>fiorentina</i>	15	15
	Leonardo da Vinci (Scuola di)	1		1	<i>fiorentina</i>	1	1
	Lomazzo, Giovanni Paolo	2	2	2			1
	Luini, Aurelio	1		1			
	Luini, Bernardino	3	3	4		1	2
	Oggiono, Marco d'	1		1			
	Procaccini, Camillo	8	8	6	<i>bolognese</i>	8	6
	Procaccini, Ercole	1		1	<i>bolognese</i>		
	Procaccini, Giulio Cesare	3	2	3	<i>bolognese</i>		1
	Tatti, Francesco dei	1		1			
Ignoto leonardesco	3						
milanese	Figino, Ambrogio Giovanni	9 1 (?)	3 [9]	4	<i>lombarda</i>		
	Incerto Scuola milanese	1					
parmigiana	Parmigianino	6	3	6	<i>lombarda</i>	1	1
	Schedoni, Bartolomeo	1	1	1	<i>lombarda</i>		
romana	Barocci, Federico	2	1	5			
	Bibienna, Francesco Galli	1		1	<i>bolognese</i>		
	Bramante, Donato	2		1			
	Campi, Antonio	2		1	<i>lombarda</i>		
	Cesari, Giuseppe	1		1	<i>napoletana</i>		
	Cortona, Pietro da	1		1	<i>fiorentina</i>		
	Daniele da Volterra	1		1	<i>fiorentina</i>		
	Desiderio da Settignano	1 1 (?)	1	1	<i>napoletana</i>		1
	Figino, Ambrogio Giovanni o Battista Franco	2	1	1		1	1
	Franco Battista	1		1	<i>veneziana</i>		
	Giulio Romano	6	6	6			

Scuola	Autore	Selvatico	Perini 1864 ⁽¹⁾	Braun 1868		Naya 1873-75	Ongania 1876
				q.tà	Scuola ⁽²⁾		
romana	Maturino da Firenze	1	1	1	<i>fiorentina</i>		
	Perino del Vaga	1	1	1	<i>fiorentina</i>		
	Polidoro da Caravaggio	4		5			
	Polidoro da Caravaggio (maniera di)	3					
	Raffaello	97 5 (?)	115 [116]	67 2 attr.		65	75
	Raffaello (maniera di)	1					
	Raffaello (d'après)			1			
	Viti, Timoteo	1	1	1		1	1
	Zuccaro, Federico	1		2			
	Zuccaro, Federico (maniera di)	1	1				
	Ignoto Scuola romana	3					
tedesca	Aldegrever, Heinrich	1	1	9			1
	Altdorfer, Albrecht	6					
	Beham, Barthel ⁽³⁾	1	1	12			
	Cranach, Lucas (maniera di)	1					
	Dürer, Albrecht	4	3	4			
	Dürer, Albrecht (maniera di)	2					
	Dürer, Albrecht (att.)			2			
	Maier, A. ⁽⁴⁾	1		1			
	Schaffner, Martin	1		1			
	Wohlgemuth, Michael (maniera di)	2		1			
	Ignoto Scuola tedesca	5	1	1			
toscana	Andrea del Sarto	1 (?)		1	<i>fiorentina</i>	1	
	Angelico (Beato), Fra	1 (?)	1				
	Bartolomeo Fra	2 1 (?)	2	3		1	
	Dolci, Carlo	1 (?)	1	2	<i>fiorentina</i>		1
	Dolci, Carlo (Scuola di)	1					
	Gerino da Pistoia	1		1			
	Ligozzi, Jacopo	1	1	1	<i>veneziana</i>		
	Lippi, Filippo	1	1	1	<i>fiorentina</i>		
	Masaccio	1 (?)	1	1	<i>fiorentina</i>		
	Pontormo	3	1	3	<i>fiorentina</i>		
	Rosselli, Cosimo	1		1	<i>fiorentina</i>		

Scuola	Autore	Selvatico	Perini 1864 ⁽¹⁾	Braun 1868		Naya 1873-75	Ongania 1876
				q.tà	Scuola ⁽²⁾		
toscana	Starnina, Gherardo (maniera di)	1	1	1	<i>fiorentina</i>		
	Testa, Pietro	1		1	<i>fiorentina</i>		
	Ignoto maniera del Franciabigio	1					
	Ignoto Scuola toscana	13	2				
umbra	Alfani, Domenico (maniera di)	1	1	1	<i>romana</i>		
	Assisi, Tiberio d'	3	3	3	<i>romana</i>	2	
	Perugino	2	2	2	<i>romana</i>	2	2
veneta	Bellini, Giovanni	1		1			
	Bellini [famiglia]	1 (?)					
	Giorgione	1	1	1			
	India, Bernardino	1	1	1	<i>veneziana</i>		
	Mantegna, Andrea	1 2 (?)	2	3	<i>veneziana</i>	1	1
	Moretto da Brescia	1	1	1	<i>veneziana</i>		
	Palma, Jacopo, il giovane	6	1	6	<i>veneziana</i>		
	Pordenone	1 (?)	1	1	<i>veneziana</i>		
	Tiepolo, Giovanni Battista	1		1	<i>veneziana</i>		
	Tintoretto, Jacopo	5	3	5	<i>veneziana</i>	1	
	Tiziano	3 (?)	1	3	<i>veneziana</i>		1
	Veronese, Paolo	1	1	1	<i>veneziana</i>		
veneziana	Sebastiano del Piombo	1	1	1		1	1
	Ignoto Scuola Napoletana			9			
TOTALE		395	236 [292]	323		123 ⁽⁵⁾	120

⁽¹⁾ I dati tra parentesi quadre indicano il numero dei disegni effettivamente fotografati. Alcuni negativi infatti riprendono cumulativamente più disegni.

⁽²⁾ Nel catalogo di Adolphe Braun, il raggruppamento per scuole pittoriche è in parte diverso rispetto a quello adottato da Pietro Selvatico. La tabella ne indica le sole diversità. Dove nulla è specificato, deve intendersi che la Scuola pittorica di appartenenza dei vari artisti non è stata modificata.

⁽³⁾ Nel catalogo Braun, il nome di Beham è indicato come Hans.

⁽⁴⁾ A p. 63 del *Catalogo* di Selvatico, nella sezione dedicata alle note critiche sui singoli artisti, è precisata la dizione esatta del nome: «Mayer (meglio) Mayr», lezione ribadita anche nell'*Errata Corrige* a p. 75. Nella *Union List of Artist Names* l'artista non è stato identificato con sicurezza. Potrebbe riconoscersi in Hans Mair von Landshut, attivo tra il 1485 e il 1520 (data della morte), in ragione del paese d'origine, che coincide con quello indicato da Selvatico, il quale, però, ne indica come periodo principale d'attività il 1514.

⁽⁵⁾ Due ulteriori negativi furono aggiunti alla collezione Naya ante 1880 e ante 1893, portando il totale delle fotografie realizzate a 125.

Schema C.2

RIEPILOGO QUANTITATIVO PER SCUOLA PITTORICA DEI DATI RIPORTATI NELLO SCHEMA C.1
(in ordine decrescente)

Scuola	Selvatico	(*)⁽¹⁾	Perini⁽²⁾	Braun	Naya⁽⁴⁾	Ongania⁽⁴⁾
romana	139	40	131 [138]	98	67	77
lombarda	73	16	40	46	26	27
bolognese	45	2	12 [25]	49	10	5
toscana	29	4	10	--	2	2
veneta ⁽³⁾	25	4	13	28	3	2
tedesca	24	4	7	31	--	1
fiorentina	22	3	8 [15]	58	10	2
milanese	11	--	--	--	--	--
cremonese	10	--	4	--	--	--
parmigiana	7	2	4	--	1	1
umbra	6	1	6	--	4	2
fiamminga	3	1	1	2	--	--
veneziana	1	--	--	--	--	1
napoletana	--	--	--	11	--	--
TOTALE	395	77	236	323	123	120

⁽¹⁾ Numero dei disegni contrassegnati con l'asterisco nel *Catalogo* predisposto da Selvatico, come segnalazione delle opere migliori.

⁽²⁾ I dati tra parentesi quadre indicano il numero dei disegni effettivamente fotografati. Alcuni negativi infatti riprendono cumulativamente più disegni.

⁽³⁾ Il dato relativo alla Scuola veneta deve intendersi comprensivo anche della Scuola veneziana, dal momento che nel catalogo di Perini non vi è distinzione tra le due.

⁽⁴⁾ Il catalogo di Carlo Naya e la pubblicazione di Ongania non prevedono la suddivisione per Scuole. Nello schema essa è stata ricostruita in base alla classificazione artisti operata da Selvatico.

AUTORIZZAZIONI A FOTOGRAFARE LE OPERE D'ARTE
DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI, DI PALAZZO DUCALE, DELLE CHIESE DI VENEZIA
E DEL MUSEO CORRER.
RIEPILOGO CRONOLOGICO DEI DOCUMENTI REPERITI ^(*)

Anno	Data rilascio	Fotografo	val. mesi	Doc.	Note
1864	30.04.1864	Perini	--	B.120 - B.123	Archivio di Stato di Venezia.
1865	02.08.1865 post ?	Trevisan	--	B.146	Archivio di Stato di Venezia.
1867	--.08.1867	Naya	4	B.45 - B.46	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
1868	19.02.1868 ante	Braun	--	B.25	
	07.04.1868 ante	Brusa	--	B.133	Non registrata nel protocollo della corrispondenza. Il documento non è stato reperito.
	07.04.1868 post	Ponti	--	B.132 - B.133	
	13.04.1868 post	Braun	--	B.26	
	12.06.1868	Bertoja	2	B.10 - B.11	
	08.07.1868	Naya	3	B.47 - B.48	
	20.07.1868	Brusa	2	B.28; B.48;	Registrata nel protocollo riservato della Presidenza.
	13.08.1868	Bertoja	2	B.12 e B.48;	Prot. n. 131 del 13.8.1868: oggetto della comunicazione non corrispondente.
	13.10.1868	Bertoja	2	B.12 e B.48	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
	18.11.1868	Secrétant	1	B.142 - B.145	
1869	03.01.1869	Bertoja	2	B.12 - B.13	
	20.01.1869	Brusa	3	B.28	Non registrata in alcuno dei protocolli della corrispondenza.
	[16.04.1869]	Naya	--	B.49 - B.52	Permesso di spostare il dipinto di Tiziano, nella chiesa di S. Giovanni Elemosinario.

Anno	Data rilascio	Fotografo	val. mesi	Doc.	Note
1869	15.06.1869	Naya	3	B.48 e B.53	
	12.08.1869 [post]	Naya	--	B.54 - B.58	Permesso di spostare il dipinto di Giovanni Bellini, nella chiesa degli Scalzi.
	08.11.1869	Naya	3	B.61 - B.63	
	08.11.1869	Bertoja	3	B.14	Prot. n. 273 del 8.11.1869: oggetto della comunicazione non corrispondente.
	[11.11.1869]	Naya	--	B.60 e B.62 - B.66	Permesso di spostare il dipinto G.B. Tiepolo, nella chiesa di Sant'Alvise.
1870	15.02.1870	Bertoja	2	B.14	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
	22.03.1870 post	Naya	--	B.67 - B.68	Permesso di spostare i dipinti di Jacopo d'Andrea e del Padovanino, all'Accademia di Belle Arti.
	01.04.1870	Naya	3	B.48	
	03.05.1870	Bertoja	3	B.16	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
	08.09.1870	Bertoja	3	B.16	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
1871	12.01.1871	Bertoja	3	B.17	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
	18.03.1871	Brusa	2	B.28 - B.29	Registrata nel protocollo riservato della Presidenza.
	30.10.1871	Brusa	2	B.29	Permesso rilasciato come proroga del precedente del 18.3.1871; non registrato nel protocollo della corrispondenza.
	28.11.1871	Bertoja	6	B.17	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
1872	01.02.1872	Naya	6	B.48	
1873	04.03.1873	Brusa	3	B.29 - B.30	Prot. n. 57 del 4.3.1873: oggetto della comunicazione non corrispondente.
	11.10.1873 post	Naya	--	B.69	Non registrata nel protocollo della corrispondenza.
1874	15.01.1874	Brusa	3	B.30 - B.31	
	02.10.1874	Brusa	[3]	B.31	Permesso rilasciato come proroga del precedente del 15.1.1874. Non registrato nel protocollo della corrispondenza.

1875	17.02.1875	Jacobi	3	B.40 - B.43	
	15.09.1875	Naya	--	B.70 - B.71	Permesso di spostare il dipinto di Giovanni Bellini, nella chiesa dei Frari.
	09.12.1875	Naya	12	B.72 - B.73	
	17.12.1875	Bonaldi Francesco	12	B.22 -	Prot. n. 478 del 17.12.1875: permesso concesso verbalmente, registrato nel protocollo della corrispondenza.
1876	24.01.1876	Bonaldi Angelo	12	B.21 - B.22	
	20.03.1876	Naya	--	B.74 - B.75	Prot. n. 114 del 17.3.1876: permesso di spostare i dipinti di Giovanni Bellini, nella chiesa del Redentore.
1877	08.06.1877	Bonaldi (Francesco o Angelo)	--	B.22	
	07.08.1877	Salviati	--	B.134 - B.135	
	22.11.1877	Ongania	--	B.113 - B.119	
1878	01.06.1878	Naya	--	B.77 - B.79	
	17.11.1878	Bertoja	--	B.18	
1879	28.02.1879	Brusa	--	B.32 - B.36	
	14.07.1879	Naya	--	B.80 - B.81	Museo Correr.
	21.10.1879	Naya	--	B.82 - B.86	
1880	09.08.1880	Naya	--	B.87 - B.88	Museo Correr.
1881	07.02.1881	Naya	--	B.89 - B.90	Museo Correr. Permesso di fotografare il bozzetto del monumento al re Vittorio Emanuele II, sottoposto da Augusto Passaglia al concorso bandito dalla municipalità.
	12.07.1881 post	Perini	--	B.123	
	12.07.1881 [post] ?	Jacobi		B.44	
	02.12.1881	Bonaldi Francesco	--	B.23 - B.24	
	04.12.1881	Bertoja	--	B.19 - B.20	

1882	09.02.1882	Salviati	--	B.136 - B.140 e B.38	
	25.02.1882	Generini	--	B.37 - B.39	
1883	01.06.1883	Naya	--	non trascr.	Museo Correr. Permesso di fotografare la "Lettre Ducale" di Antonio Veniero.
1885	13.05.1885	Naya	--	B.91	
1890	03.02.1890	Naya	--	B.92	Museo Correr.
1893	16.08.1893	Anderson	--	B.7 - B.9	
	09.09.1893	Alinari	--	B.1 - B.3	
1895	08.08.1895	Alinari	--	B.4 - B.5	
1899	29.05.1899 post	Alinari	--	B.6	

(*) A parte dove diversamente indicato, i documenti da cui è stato elaborato lo schema si intendono conservati presso il Fondo storico dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

ELENCO DELLE FOTOGRAFIE DI PAOLO SALVIATI
PRESENTI NEL FONDO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA^(*)

Inv.	Soggetto	Dimensioni in mm	
		supp. prim	supp. sec.
91	Altare maggiore della chiesa di Santa Maria dei Miracoli.	193x243	229x332
92	Francesco Bissolo, <i>Madonna con Bambino</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. n. 92).	245x191	363x291
93	Tiziano Vecellio, <i>Assunzione della Madonna</i> , particolare, Basilica di S.ta Maria Gloriosa dei Frari (già Gallerie dell'Accademia).	242x197	363x292
94	Paolo Caliari (Veronese), <i>Cena in casa di Levi</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 374), particolare.	243x246	363x291
95	Giovanni Battista Salvi (Sassoferrato), <i>S. Cecilia</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 423).	236x194	362x291
96	Jacopo Parisati (da Montagnana), <i>Angelo annunciante</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 408).	244x183	362x291
97	Jacopo Parisati (da Montagnana), <i>Madonna annunciata</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 410).	242x184	362x292
98	Giambattista Cima, da Conegliano, <i>Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e san Paolo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 603).	175x235	292x363
99	Gregorio Lazzarini, <i>La Carità</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 480).	242x196	362x291
100	Boccaccio Boccaccino, <i>Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria con santa Rosa, san Pietro e san Giovanni Battista. Sullo sfondo: Annuncio ai pastori, Arrivo dei Re Magi, Fuga in Egitto</i> (cat. n. 600).	184x242	291x362
101	Marco Marziale, <i>Cena in Emmaus</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 76).	196x244	292x363
102	Bonifacio de' Pitati (Veronese) e Bottega, <i>San Sebastiano e san Bernardo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 413).	242x194	362x291
103	Benedetto Diana, <i>Madonna con Bambino tra san Giovanni Battista e san Girolamo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. n. 84).	196x244	293x362
104	Giambettino Cignaroli, <i>La morte di Rachele</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 478).	193x243	291x362
105	Giambattista Cima, da Conegliano, <i>Sacra conversazione</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 409).	243x188	362x291

Inv.	Soggetto	Dimensioni in mm	
		supp. prim	supp. sec.
106	Giovanni Battista Cima, da Conegliano, <i>Incredulità di san Tommaso e san Magno vescovo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 611).	241x175	362x291
107	Polidoro de' Renzi, da Lanciano (?), <i>Madonna col Bambino dormiente, san Giovannino e un angelo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 312).	242x195	362x291
108	Giovanni Antonio de' Sacchis (Pordenone), <i>Beato Lorenzo Giustiniani fra due canonici, san Ludovico di Tolosa, san Francesco d'Assisi, san Giovanni Battista e san Bernardino da Siena</i> [Pala di S. Lorenzo Giustiniani], Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 316).	240x180	362x291
109	Paolo Caliari (Veronese), <i>Sacra conversazione</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 345).	243x193	362x292
110	Giovanni Contarini (attr.), <i>Venere</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 173).	187x243	292x362

(*) Tutte le fotografie si intendono su carta albuminata.

ELENCO DELLE FOTOGRAFIE DI CARLO NAYA
PRESENTI NEL FONDO STORICO DELL'ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VENEZIA

Inv.	Soggetto	Dimensioni in mm	
		supp. prim.	supp. sec.
49	Giorgio Barbarelli (Giorgione), <i>Madonna col Bambino e i santi Nicasio e Francesco</i> , Castelfranco Veneto, Duomo.	371x273	476x399
50	Giorgio Barbarelli (Giorgione), <i>Madonna col Bambino e i santi Nicasio e Francesco</i> , dettaglio, Duomo di Castelfranco Veneto.	354x273	478x399
51	Boccaccio Boccaccino, <i>Sposalizio di santa Caterina</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 600).	248x357	396x475
52	Giovanni Battista Cima, da Conegliano, <i>La Madonna col Bambino tra il Battista e san Paolo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 603).	272x356	396x475
53	Michele di Matteo, <i>Polittico</i> [di Sant'Elena], Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 2).	358x271	475x397
54	Seguace di Giorgione, <i>Sacra conversazione</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 70).	258x357	397x475
55	Giovanni Battista Cima da Conegliano, <i>Incredulità di Tommaso</i> , Londra, National Gallery (inv. NG 816).	359x240	482x44
56	Jacopo Robusti (Tintoretto), <i>La Madonna con Bambino e senatori</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 329).	324x256	474x397
57	Scuola di Filippino Lippi, <i>Madonna in adorazione del Bambino con san Giovannino e san Giuseppe</i> Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 79).	355x273	474x397
58	Polidoro de' Renzi, da Lanciano (?), <i>Madonna col Bambino dormiente, S. Giovannino e un angelo</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (cat. 312).	335x250	474x398
59	Paolo Caliari (Veronese), <i>Sacra conversazione</i> [pala di san Zaccaria], Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 345).	342x203	476x396
60	Giacomo Raibolini (Francia) (attr.), <i>Sacra Famiglia e santa Caterina</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 78).	357x271	474x397
61	Michele Giambono, <i>L'incoronazione della Vergine in Paradiso</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 8).	357x234	475x397
62	Tiziano Vecellio, <i>La presentazione della Vergine al tempio</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 313). Fotografia composita.	sx: 264x351 dx: 263x225	460x750
63	Paolo Caliari (Veronese), <i>Convito in casa di Levi</i> , Venezia, Gallerie dell'Accademia (inv. 374). Fotografia composita.	sx: 330x222 ct: 330x260 dx: 330x201	457x720

Inv.	Soggetto	Dimensioni in mm	
		supp. prim.	supp. sec.
72	Gruppo in porfido dei Tetrarchi, facciata sud della basilica di San Marco.	355x270	451x323
73	Cavalli in bronzo nella facciata della Basilica di San Marco, a Venezia.	270x357	323x454
74	Venezia, Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Monumento funebre al doge Andrea Vendramin.	359x272	403x321
75	[attr.] Venezia, chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, Monumento al doge Leonardo Loredan.	354x273	454x319
76	Venezia, chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, Monumento al doge Pietro Mocenigo.	364x271	450x320
77	Raffaello Sanzio, <i>Trasporto di Cristo al sepolcro</i> [Deposizione Borghese], Roma, Galleria Borghese, incisione di traduzione.	274x271	449x321

FOTOGRAFIE DI CALO NAYA INVIATE AL MINISTERO DELL'ISTRUZIONE PUBBLICA
IN DATA 27 APRILE 1877, A SEGUITO DELLA CIRCOLARE DEL 23 GIUGNO 1876 (DOC. B.76)
RISCONTRATE SUI CATALOGHI PUBBLICATI DAL FOTOGRAFO

Num. dei pezzi	Indicazione (cfr. doc. B.76)	Riferimenti ai cataloghi Naya (*)
11	Fotografie ricavate da statue e da gruppi in gesso che esistono nelle Gallerie e nella Scuola di Statuaria	<p>Catalogo 1870: non pertinente.</p> <p>Cataloghi 1872 e 1875: non presente.</p> <p>Cataloghi 1880, 1882: [voci contrassegnate dall'indicazione <i>Statue ancienne</i>], disponibili in «Grand format» e «Grande plaque»: n. 377. Le Gladiateur mourant; n. 378. Deux pugilateurs; n. 379. L'Apollon du Belvedere et Bacchus; n. 380. La Venus de Milo; n. 381. Un enfant s'arrachant une épine d'un pied; n. 382. Hèbé, par <i>Canova</i>; n. 383. Un gladiateur combattant; n. 384. Deux Statues de femmes assises, sans tête; n. 385. Damasseno; n. 386. Germanique; n. 387. La Venus Calipse; n. 388. Étude d'anatomie; n. 390. Jeune homme.</p> <p>Cataloghi 1889 e 1893: ai precedenti si aggiungono i formati «Moyen» e «Cabinet» per i seguenti soggetti: n. 377, n. 378, n. 379, n. 380, n. 381, n. 383 e n. 388. Il soggetto n. 382 non appare indicato in catalogo, ma è presente nel riepilogo finale.</p>
1	fotografia ricavata dal gruppo in marmo Icaro e Dedalo originale del Canova, dono delle Nobili Eredi Pisani Zusto al Comune di Venezia e qui depositato per volontà delle donatrici	<p>Catalogo 1870: non pertinente.</p> <p>Catalogo 1872: non presente.</p> <p>Catalogo 1875: non presente.</p> <p>Catalogo 1880: l'opera non appare elencata in catalogo ma è presente nel riepilogo per numero.</p> <p>Cataloghi 1882, 1889 e 1893: in «Grand format» e «Grande plaque [plaque]»: n. 370. Icaro e Dedalo - par Antonio Canova, à l'Académie de Beaux Arts.</p>

- 2 fotografie dello stesso soggetto - 1^a Pala di Paolo Veronese colla Madonna e Santi - 2^a Parte di questa in maggiore grandezza, rappresent.^e il S. Giovanni bambino in cima a piedestallo
[*Sacra Conversazione*, inv. Gallerie n. 345, cm 333x191]
- Cataloghi 1870, 1872 e 1875:
n. 519. Paolo Veronese, La Vergine e cinque Santi;
n. 519a. Dettaglio dei suddetti [1875: La Vierge, l'Enfant et St. Joseph];
n. 519b. Dettaglio dei suddetti [1875: le petit St. Jean];
n. 519c. Dettaglio dei suddetti [1875: St. François et St. Jean].
- Cataloghi 1880 e 1882: ai precedenti vengono aggiunti, in «Extragrand format»:
n. 519. La Vierge avec l'enfant, le petit St. Jean et autres Saints;
n. 519a. Détail du même (le petit St. Jean) [da leggersi in realtà come 519b. Cfr. www.archiviodellacomunicazione.it, Musei Civici Veneziani, inv. FN0667 (scheda 62347); www.tomasofilippi.it, inv. TFP_06667_1/21 (scheda 58550), e altri cataloghi Naya].
- Cataloghi 1889 e 1893: ai precedenti si aggiunge, in «Format imperial» di cm 83x50:
519. La Vierge avec l'Enfant, le petit St. Jean et autres Saints.
- 2 d.^{te} della Grande Pala l'Assunta di Tiziano. 1^o l'intero quadro. 2a. la parte superiore che torna in maggiore grandezza
- Cataloghi 1870 e 1872:
n. 24. Tiziano Vecellio, L'Assunta;
n. 24a. Dettaglio del suddetto [1875: La Gloire];
n. 24b. Dettaglio del suddetto [1875: La Vierge];
n. 24c. Dettaglio del suddetto [1875: Les anges à gauche];
n. 24d. Dettaglio del suddetto [1875: Les anges à droite];
n. 24e. Dettaglio del suddetto [1875: Le grand ange à droite].
- Catalogo 1875: ai precedenti si aggiunge:
n. 24f. Détail du même (la tête de la Vierge).
- Cataloghi 1880 e 1882: ai precedenti si aggiungono:
- in formato «Extragrand»:
n. 24. L'assomption de la Vierge;
n. 24a. Détail du même (la gloire);
- in formato «Grand»:
n. 24g. Détail du même (les deux anges à droite).
- Cataloghi 1889 e 1893: ai precedenti si aggiunge:
- in formato «Imperial» di cm 84x46:
24. Assomption de la Vierge.

- 3 d.^{te} Il convitto in casa Levi di Paolo Veronese, in tre parti da unirsi centro e laterali
[*Convito in casa di Levi*, inv. Gallerie n. 374, cm 555x1280]
- Catalogo 1870, 1872 e 1875:
n. 547. Paolo Veronese, Il Convito in casa di Levi (in 3 e 1 T.);
n. 547a. Dettaglio del suddetto [première partie à gauche];
n. 547b. Dettaglio del suddetto [seconde partie, le portrait de P. Veronese];
n. 547c. Dettaglio del suddetto [le centre du tableau];
n. 547d. Dettaglio del suddetto [seconde partie à droite];
n. 547e. Dettaglio del suddetto [première partie à droite];
n. 547f. Dettaglio del suddetto [les buveurs au pied de l'escalier].
- Cataloghi 1880, 1882, 1889 e 1893: ai precedenti si aggiungono:
- in due diversi formati «Imperial» di cm 120x53 e 75x35:
n. 547. Le Repas du Seigneur chez Levi;
- in formato «Extragrand»:
n. 547c. Le centre du tableau «Le Repas du Seigneur chez Levi»;
- in formato «Grand»:
n. 547g. Détail du même (portrait de P. Veronese);
n. 547h. Détail du même (L'Empereur Vitellius).
- 1 d.^{ta} La Venere di Giovanni Contarini
[*Venere*, inv. Gallerie n. 173, cm 60x78]
- Catalogo 1870, 1872 e 1875:
n. 347. Venere, studio sopra Tiziano.
- Cataloghi 1880, 1882, 1889 e 1893: al precedente si aggiunge, in formato «Extragrand»:
n. 347. Vénus, copie d'après Titien.
- 1 d.^{ta} La Madonna col bambino del Giambellino appartenente alla collezione Contarini
[*Madonna degli alberetti*, cat. Gallerie n. 596, cm 74x58]
- Cataloghi 1870, 1872 e 1875:
n. 94. Madonna col bambino.
- Cataloghi 1880, 1882, 1889 e 1893: al precedente si aggiunge il formato «Extragrand»:
n. 94. Madone avec l'enfant.
- 1 d.^{ta} dall'antica tempera di Gentile Bellini - S. Lorenzo Giustiniani
[*Il Beato Lorenzo Giustiniani*, inv. Gallerie n. 593, cm 221x155]
- Cataloghi 1870, 1872, 1875: non presente.
- Cataloghi 1880, 1882, 1889 e 1893: il soggetto è presente in formato «Grand»:
n. 1122, St. Laurent Giustiniani.
- 1 d.^{ta} del S. Giorgio del Mantegna
[*San Giorgio*, inv. Gallerie n. 98, cm 66x32]
- Catalogo 1870: non presente.
- Cataloghi 1872 e successivi, in formato «Grand»:
n. 273. St. George.

- 2 d.^{ta} 1.^a il quadro per intero “il sogno di S. Orsola del Carpaccio” 2^a in maggiore grandezza, La testa della santa.
[*Il sogno di Sant’Orsola*, inv. Gallerie n. 360, cm 274x267]
- Cataloghi 1870, 1872 e 1875: non presente.
Catalogo 1880 e successivi, in formato «Grand»: n. 533, *Le Rêve de S.^{te} Ursule*; n. 533a. *Détail du même* (la tête de la Sainte).
- 2 d.^{ta} le due metà del quadro del Carpaccio il quale rappresenta gli ambasciatori del re d’Inghilterra chiedenti la mano di S. Orsola per il figlio del loro Re, e il Re Mauro pensoso per il proposto maritaggio
[*Arrivo degli ambasciatori inglesi*, inv. Gallerie 366, cm 275x5,89]
- Cataloghi 1870, 1872 e 1875: n. 539. *Carpaccio Vittore, Gli Ambasciatori del Re d’Inghilterra* presso il Re Mauro; n. 539a. Dettaglio del suddetto [1875: le centre]; n. 539b. Dettaglio del suddetto [1875: la partie à gauche]; n. 539c. Dettaglio del suddetto [1875: la partie à droite].
Cataloghi 1880 e 1882: ai precedenti si aggiunge, in formato «Imperial» di cm 90x43: n. 539. *Les Ambassadeurs anglais près du Roi Maure*.
Cataloghi 1889 e 1893: ai precedenti si aggiunge, in formato «Extragrand»: n. 539. *Les Ambassadeurs anglais près du Roi Maure*.
- 2 (*) d.^{ta} le due metà, dal quadro del Carpaccio il quale rapp.^{ta} in tre comparti, il Principe inglese che prende comiato dal padre; l’incontro del principe con S. Orsola; e i due regi sposi che prendono licenza per partire sopra una nave
[*Incontro di Orsola ed Ereo e partenza dei pellegrini*, inv. Gallerie n. 369, cm 280x611]
- Cataloghi 1870, 1872 e 1875: n. 542. *Il Principe inglese prende commiato dal padre suo*; n. 542a. Dettaglio del suddetto [1875: la moitié à droite]; n. 542b. Dettaglio del suddetto [1875: la moitié à gauche]; n. 542c. Dettaglio del suddetto [1875: groupe de senateurs].
Cataloghi 1880 e 1882: ai precedenti si aggiunge, in formato imperiale di cm 92x43: n. 542. *Le Prince anglais prenant congé de son père*.
- 2 d.^{ta} Le due metà del quadro del Carpaccio, il quale rappresenta gli ambasciatori di ritorno al loro re d’Inghilterra che riferiscono la risposta avuta dal Re Mauro padre di S. Orsola
[*Ritorno degli ambasciatori*, inv. Gallerie n. 376, cm 297, 527]
- Cataloghi 1870, 1872 e 1875: n. 549. *Gli ambasciatori di ritorno al loro Re d’Inghilt.* n. 549a. Dettaglio del suddetto [1875: le centre].
Cataloghi 1880, 1882, 1889 e 1893: ai precedenti si aggiunge, in formato «Imperial» di cm 92x43: n. 549. *Les Ambassadeurs anglais de retour chez leur Roi*.

(*) I titoli sono indicati in italiano o in francese, in rapporto alla lingua usata nei rispettivi cataloghi di riferimento dove per primi sono elencati. I cataloghi del 1870 e 1872 non identificano il soggetto dei dettagli che vengono semplicemente segnalati rispettivamente con la dizione «dettaglio dello stesso» o «détail du même». I soggetti indicati tra parentesi quadre si riferiscono al titolo presente per gli stessi nel primo dei cataloghi dove essi sono specificati.

ANDAMENTO PER LUOGO DEI SOGGETTI PROPOSTI DALLO STUDIO DI CARLO NAYA,
RILEVATO DAI CATALOGHI PUBBLICATI NEL PERIODO 1870-1893

Sedi	1870	1872	1875	1880	1882	1889	1893
Accademia di Belle Arti	189	196	194	205	206	218	236
Chiese di Venezia	47	45	76	86	87	94	94
Seminario Patriarcale	11	11	11	11	11	12	12
Palazzo Ducale	25	37	52	55	54	54	55
Palazzo Labia	3	5	5	8	8	8	8
Palazzo Reale	--	26	31	31	31	31	31
Palazzo Rezzonico	--	--	12	12	12	12	12
Museo Correr	--	--	--	3	3	3	3
Murano	--	--	--	1	1	1	1
Venezia moderni	1	10	12	6	6	6	10
Venezia, Coll. private	1	2	4	5	5	5	5
Venezia, Arsenale	--	--	1	1	1	1	1
Alzate (Milano)	--	--	1	1	1	1	1
Pinacoteca di Bologna	--	26	26	26	27	27	27
Pinacoteca di Parma	--	22	22	22	22	22	22
Duomo di Castelfranco	--	--	2	2	2	2	2
Padova, Chiesa degli Eremitani	1	1	1	1	1	1	1
Firenze	1	1	1	1	--	--	--
Portogruaro	1	1	1	1	1	1	1
Verona, Museo di Castelvecchio	--	--	49	49	48	48	48
Verona, Chiesa di San Zeno	--	--	3	3	3	3	3
Mantova, Camera di Commercio	3	3	2	2	2	1	2
Torre Pordenone	1	1	1	1	1	1	1
Treviso	--	--	1	1	1	1	1
Vicenza	--	--	4	4	5	4	4
Vicenza, Villa Valmarana	--	--	--	--	--	3	3
TOTALI	284	387	512	538	539	560	584

Schema C.8

RIASSUNTO QUANTITATIVO DELLE CAMPAGNE FOTOGRAFICHE CONDOTTE DALLE DITTE
ALINARI, ANDERSON E NAYA SUI DIPINTI PRESENTI NELLE CHIESE VENEZIANE.

I dati qui riassunti tengono conto solo delle opere pittoriche presenti nelle chiese, e sono elaborati dai seguenti testi:

- *Terza appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari*, Firenze, Tipografia G. Barbera, 1887.
- *Venezia e il Veneto, catalogo N° 4, Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*, Firenze, Tipografia di G. Barbera, 1894.
- *Églises et "Scuole" de Venise*, Florence, Alinari Frères Éditeurs, 1906.
- *Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*, Rome, 1907.
- *Catalogo generale dei quadri e affreschi esistenti nelle chiese di Venezia riprodotte col sistema isocromatico dallo stabilimento Carlo Naya di Venezia*, Venezia, Prem. Stab. Tip.-Lit. Visentini cav. Federico, 1900.

Dall'elenco è esclusa la Basilica di San Marco essendo i dati presenti nei cataloghi tra loro difficilmente rapportabili, nonché Chioggia.

SEDI	ALINARI 1887	ALINARI 1894	NAYA 1900	ALINARI 1906	ANDERSON 1907
Abazia di San Gregorio	--	--	--	1	--
Chiesa degli Scalzi	--	--	5	2	3
Chiesa dei Frari	9	10	26	16	17
Chiesa dei Gesuati	--	--	6	6	5
Chiesa dei Mendicanti	--	--	--	2	--
Chiesa dei Santi Apostoli	--	--	3	2	1
Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo	--	--	7	9 ⁽¹⁾	13
Chiesa del Redentore	4	4	14	7	10
Chiesa della Fava	--	--	--	1	--
Chiesa della Pietà	--	--	3	--	4
Chiesa di San Bartolomeo di Rialto	--	--	--	--	3
Chiesa di San Cassiano	--	--	4	4	2
Chiesa di San Fantino	--	--	--	1	--
Chiesa di San Francesco della Vigna	--	3	6	5	10
Chiesa di San Giacomo dell'Orio	--	--	1	2	2
Chiesa di San Giobbe	1	1	1	3	2
Chiesa di San Giorgio degli Schiavoni	--	--	--	21	35
Chiesa di San Giorgio dei Greci	--	--	--	9	--
Chiesa di San Giorgio Maggiore	--	--	10	7	7
Chiesa di San Giovanni Crisostomo	1	3	4	3	3
Chiesa di San Giovanni Elemosinario	--	--	1	3	2
Chiesa di San Giovanni in Bragora	--	--	9	9	9
Chiesa di San Marcuola	--	--	--	1	--
Chiesa di San Marziale	--	--	2	2	1

SEDI	ALINARI 1887	ALINARI 1894	NAYA 1900	ALINARI 1906	ANDERSON 1907
Chiesa di San Pantaleone	--	--	1	2	1
Chiesa di San Pietro di Castello	--	--	--	2	1
Chiesa di San Polo	--	--	1	--	--
Chiesa di San Salvatore	--	--	3	6	6
Chiesa di San Sebastiano	--	--	18	21	12
Chiesa di San Trovaso	--	--	2	2	2
Chiesa di San Vitale	--	--	3	2	2
Chiesa di San Zaccaria	1	1	8	10	9
Chiesa di Sant'Alvise	--	1	13	8	2
Chiesa di Santa Caterina	--	--	5	11	3
Chiesa di Santa Maria dei Gesuiti	--	--	13 ⁽²⁾	12	--
Chiesa di Santa Maria dei Miracoli	--	--	--	3	--
Chiesa di Santa Maria del Carmine	--	--	3	7	3
Chiesa di Santa Maria dell'Orto	5	8	14	13	12
Chiesa di Santa Maria della Salute	1	2	12	16	15
Chiesa di Santa Maria Formosa	3	3	7	10	8
Chiesa di Santa Maria Mater Domini	--	--	2	4	2
Chiesa di Santo Spirito	--	--	--	--	1
Chiesa di Santo Stefano	--	--	--	3	2
Chiesa e Scuola di Santa Maria della Carità	--	--	--	2	--
Scuola grande di San Rocco	--	8	1 ⁽³⁾	8	116
Seminario Patriarcale	2	--	--	--	7
Monastero di San Giuseppe	--	--	--	--	3
Isola di San Lazzaro, Chiesa	--	--	--	1	--
Burano, Chiesa di San Martino	--	--	--	2	--
Murano, Chiesa dei Santi Maria e Donato	--	--	--	1	--
Murano, Chiesa di San Pietro martire	--	--	--	6	1
TOTALE	27	44	214	268	337

⁽¹⁾ Una delle fotografie Alinari (n. 18498) relative alla chiesa dei SS. Giovanni e Paolo propone l'immagine del dipinto di Giovanni Bellini distrutto nell'incendio del 16 agosto 1867. Non è stato possibile appurare quale ne fosse il modello, se una copia o un'incisione di traduzione.

⁽²⁾ Il catalogo Naya distingue tra la Chiesa di Santa Maria dei Gesuiti, che prevede 3 riprese, e l'Oratorio (indicato come «Chiesa dei Crociferi») che ne prevede 10.

⁽³⁾ Il catalogo monografico Naya dedicato alle chiese non prevede in realtà nessuna fotografia della Scuola grande di San Rocco. Il soggetto indicato - un particolare della Crocifissione del Tintoretto - è però presente in tutti i cataloghi precedenti, a partire dal 1875 fino al 1893 (n. 26), ed è stato inserito al solo scopo di uniformare i dati della tabella.

Schema C.9

CONFRONTO TRA I SOGGETTI RELATIVI ALLE GALLERIE DELL'ACCADEMIA
COME ELENCATI NEI CATALOGHI DEL 1893 E DEL 1895 CA. DELLA DITTA CARLO NAYA.

Per brevità, e per una sintetica e immediata lettura, si indicano i soli numeri del catalogo, e si tralascia l'esplicitazione dei soggetti.

I numeri tra parentesi tonde, eventualmente separati dal punto e virgola, devono intendersi come dettagli del soggetto principale che li precede.

I soggetti che non prevedono la presenza di dettagli sono tutti seguiti dal punto, analogamente ai gruppi di negativi che prevedono dettagli riferiti ad uno stesso soggetto. Essi possono trovarsi sia sulla stessa linea, sia su linee diverse, in relazione alla necessità di rispettare la sequenza numerica che consenta il raffronto.

Laddove nella prima colonna vi siano i nomi di due diversi artisti, si deve intendere che del soggetto indicato è stata modificata l'attribuzione.

Autore	Catalogo generale 1893	Catalogo Accademia 1895 ca.
SOGGETTI CHE NON SUBISCONO VARIAZIONI TRA I DUE CATALOGHI.		
Cignaroli Giambettino	650.	650.
Contarini Giovanni	347.	347.
Mantegna Andrea	273.	273.
Marziale Marco	96.	96.
Raibolini Jacopo (Francia)	253.	253.
Salvi Giovanni Battista (Sassoferrato)	107.	107.
Tiepolo Domenico	660.	660.
SOGGETTI PRESENTI NEL CATALOGO DEL 1893, ELIMINATI IN QUELLO DEL 1895 CA.		
Beccaruzzi Francesco	574.	non presente
Berrettini Pietro, da Cortona	473.	non presente
Bigordi Rodolfo (Ghirlandaio)	536.	non presente
Callot Giacomo	151 (151a). 164 (164a).	non presente
Coypel Antonio	278.	non presente
Ferri Ciro	363.	non presente
Giordano Luca	571.	non presente
Ignoto	100. 142.	non presente
Ingoli Matteo	585. 598.	non presente
Wael Cornelio	146. 147. 157.	non presente
Lazzarini Gregorio	652.	non presente
Lebrun Charles	597.	non presente
Lotto Lorenzo	77.	non presente
Maggiotto Domenico	654.	non presente
Mazzolini Luigi (il Ferrarese)	576.	non presente
Nani Giovanni, da Udine (Ricamatore)	187.	non presente
Palma Jacopo, il giovane	86.	non presente

Autore	Catalogo generale 1893	Catalogo Accademia 1895 ca.
Renieri Nicolò	596.	non presente
Sanzio Raffaele	88. 89.	non presente
Schiavoni Natale	979.	non presente
Scuola Veneziana	102.	non presente
Spezzini Francesco	103.	non presente
Vecelli Francesco	523.	non presente
Molyn Pierre	320.	non presente
SOGGETTI CHE PRESENTANO MODIFICAZIONI TRA I DUE CATALOGHI.		
Antonello da Messina	--- 356. ---	251. 356. 1190.
Basaiti Marco	--- 534. 535. ---	144. 257. 534. 535. 1128.
Bellini Giovanni	94. 95 (95a). 101. --- 234. 235. 236. 237. 238. --- 313. 424. 436.	94 (1184). 95 (95a; 95b; 95c). 101. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 256. 313. 424 (427). 436 (210; 437; 438).
Bellini Gentile	529 (529a). 530. 555 (555a; 555b). 1122 (1122a).	529 (529a; 529b; 161; 162). 530. 555; (555a). 1122 (1122a).
Bissolo Pierfrancesco	117. --- 186. 435.	117. 153. 171. 186. 435.
Boccaccino Camillo	132.	
Boccaccio Boccaccino		132.
Boccaccino Camillo	432.	
Pseudo Boccaccino		432.
Bonifacio Veneziano	365.	
Bonifacio, copia da		365.
Bonifacio Veneziano	--- 500 (500a). 505 (505a). 516. 524.	
Bonifacio I°		325. 500 (180; 181; 501). 505 (159; 505a). 516. 524.

Bonifacio Veneziano	326. 327 (327a). 368. 572 (572a).	
Bonifacio II°		326. 327 (327a, 206; 207). 368. 572 (572a).
Bonifacio Veneziano	--- 504. 586.	
Bonifacio III°		250. 504. 586.
Bordone Paris	--- 492.	211. 492 (1188; 497; 498; 499).
Caliari Paolo (Veronese)	62. 123. --- --- --- 518. 519 (519a; 519b; 519c). 520. 521. 547 (547a; 547b; 537c; 547d; 547e; 547f; 547g; 547h; 547i). 603.	62. --- 174. 175. 177. 178 (194; 195). 193. 220. 221. --- 519 (263; 519b; 264; 266). 520 (520a; 520b). 521. 547 (547c; 547a; 547f; 547g; 547i; 547h; 613). 603.
Caliari Paolo, eredi di Caliari Paolo, copia da	513.	
		513.
Carpaccio Vittore	--- 488 (488a; 488b; 488c). 533 (533a). 537. 539 (539a; 539b; 539c). 542 (542a; 542b; 542c). 544 (544a). 546. 549 (549a). 552. 554 (554a). 559. 560. 564 (564a; 564b).	185. 488 (488b; 269; 488c; 489; 488a; 491). 533 (533a; 1185). 537 (538). 539 (539a; 540; 539b; 539c; 541). 542 (542c; 542a; 542b; 568; 1808; 1807; 567). 544 (544a). 545 (546). 549 (549a; 550; 551; 553; 556; 579; 1137). 552. 554 (554a; 565; 566). 558 (559). 560 (1131; 1132; 1133; 1134; 1135; 1136). 564 (600; 601; 602).
Cima da Conegliano	125. --- 421. 429. 456. 582. --- 996.	125 (240). 209. 421. 429. 456 (1189). 582 (582a; 582b). 850 (851; 852; 853). 996 (268).

Cordegliaghi Andrea Previtali Andrea	110.	
		110.
Da Ponte Jacopo (Bassano)	99. 106. 824.	99. 106. ---
Da Ponte Leandro (Bassano)	97. 130. 140. --- 494.	97. 130. 140. 204 (205). 494.
Diana Benedetto	124. --- 385. 557. 580.	124. 383 (384). 385. --- 580.
Dyck Antonio, van	--- 307. 309. 482.	188. 307. 309. ---
Memling Memling, copia da	315.	
		315.
Hondekoeter Melchior	--- 281.	191. 281.
Lambertini Michele di Matteo	2 (2a; 2b; 2c; 2d; 2e; 2f; 2g).	2 (2a; 2b).
Longhi Pietro	230. 231. 241. 242. 243. ---	230. 231. 241. 242. 243. 1130.
Licinio Giovanni Antonio (Pordenone)	--- 324. 490.	183. 198. 324. 490 (440).
Luca d'Olanda Memling, maniera di	323.	
		323.
Mansueti Giovanni	584. --- ---	584. 143. 615. 619. 1832. 589 (570).
Marconi Rocco	83. 145. 495 (495a). 831.	83. 145. 495 (495a; 496). ---
Martino d'Udine (Pellegrino di S. Daniele)	532. 562. ---	532 (1810). 562 (563). 170.
Palma Jacopo; il vecchio	--- 59. 84 (84a; 84b). 593.	21. 59. 84 (84a; 84b; 267). 593.
Lanzani Polidoro (Veneziano)	133. 386. 588.	133. 386. ---
Quirizio da Murano	--- 397.	248. ---

Robusti Jacopo (Tintoretto)	25. 27. 45 (45a; 45b). 179. --- --- --- --- --- 425. 503. 507. 569. 575. 587. --- ---	25. 27. 45 (45a; 45b; 45c). 179 (1839). 200. 201. 202 (203). 222 (223). 224. 225. 252 (1795). 425 (426). 503 (199). 507. 569 (604). 575. 587. 1702. 1798.
Robusti Domenico	594. ---	--- 1703.
(Scarpelloni) Lorenzo di Credi Scuola di Filippino Lippi	254.	254.
Tiepolo Giovanni Battista	630. --- --- ---	630. 1788. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1994 (1977; 1978).
Varotari Alessandro (Padovanino)	591. 595. --- ---	591. 595. 296. 227 (228; 229).
Vecelli Tiziano	24 (24a; 24b; 24c; 24d; 24e; 24f; 24g). 91. --- --- 366. 487 (487a; 487b; 487c; 487d; 487e; 487f; 487g; 487h; 487i). ---	24 (24a; 24b; 1791; 24f; 24c; 1129; 261; 1208; 1209; 24d; 24g; 24e; 259; 260; 258; 1707). --- 141. 212. 366 (1127). 487 (487a; 487d; 487c; 137; 262; 1836; 1837). 1799 (1840).
Vivarini Antonio Vivarini Antonio e Giovanni [d'Alemagna]	8.	8.
Vivarini Antonio	581. 583.	
Parentino Bernardo		581 (581a). 583 (583) [sic].
Vivarini Antonio	---	14.
Vivarini Alvise	--- 561.	217. 219. 244. 561 (213).

NUOVI SOGGETTI E NUOVI ARTISTI PREVISTI NEL CATALOGO DEL 1895 CA.		
Aken (van) Girolamo (Bosch)	non presente	1186. 1187.
Amerighi Michelangelo da Caravaggio	non presente	1191.
Bellini Jacopo	non presente	239.
Bello Marco	non presente	138.
Busati Andrea	non presente	1706.
Caliari Benedetto	non presente	176. 226.
Crivelli Carlo	non presente	154.
Crivelli Vittore	non presente	149.
Del Fiore Jacobello	non presente	120. 270.
Donato Veneziano	non presente	272.
Dyck (van) Antonio, copia da	non presente	1121.
Fabriano (da) Gentile	non presente	271.
Fabris Placido	non presente	1194. 1196. 1197. 1204. 1206.
Francesca (della) Pietro	non presente	1704.
Giambono Michele	non presente	158.
Iacopo da Valenza	non presente	152.
Licinio Bernardino	non presente	198.
Longhi Alessandro	non presente	249.
Lorenzo Veneziano	non presente	11. 13.
Maestro delle mezze figure	non presente	189. 1833.
Moranzone Iacopo	non presente	10.
Pennacchi Girolamo	non presente	512.
Pennacchi Pier Maria	non presente	167.
Piazzetta Giovanni	non presente	1192.
Ribera Giuseppe (Spagnoletto)	non presente	160.
Rizzo Francesco da Santa Croce	non presente	1834.
Santacroce (da) Francesco di Girolamo	non presente	1205.
Savoldo Giovanni Girolamo	non presente	196.
Scuola dei Vivarini	non presente	15. 16. 17. 18. 182.
Scuola di Dyck van Antonio	non presente	482.
Scuola di Tiziano	non presente	255.
Scuola Tedesca (Alta Germania)	non presente	172. 173.
Sebastiani [Bastiani] Lazzaro	non presente	139. 577.
Semitecolo Nicolò	non presente	1796.
Simone da Cusighe	non presente	12.
Steen Giovanni	non presente	184.
Tisi Benvenuto detto Garofolo	non presente	1797.
Torbido Francesco	non presente	1207.
Tura Cosimo	non presente	1838.
Vivarini Bartolomeo	non presente	9 (247). 245. 246.
Vivarini Antonio e Giovanni [d' Alemagna]	non presente	623 (624; 625; 626).

Gennaio 2015