

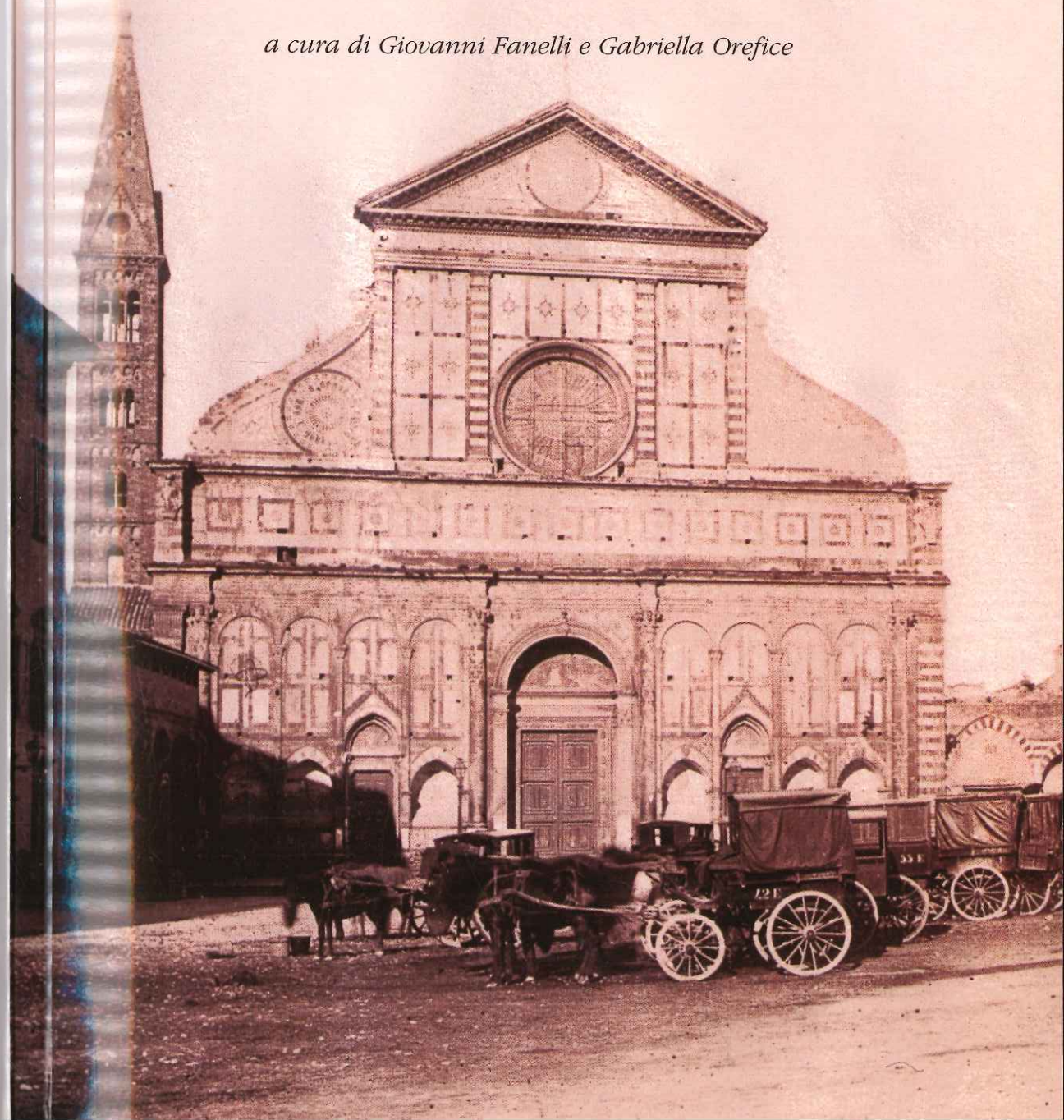
STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA XII  
Pubblicazione diretta da Enrico Guidoni  
Supplemento di «Storia dell'Urbanistica»

# STORIA DELL'URBANISTICA TOSCANA/XII

Fotografia e fotografi: architettura, città, territorio

*a cura di Giovanni Fanelli e Gabriella Orefice*

STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA XII



---

---

## STORIA DELL'URBANISTICA/TOSCANA XII

Publicazione diretta da Enrico Guidoni

Supplemento di «Storia dell'Urbanistica»

COMITATO DI REDAZIONE/TOSCANA

**Gabriele Corsani, Giovanni Fanelli, Ezio Godoli, Gabriella Orefice,  
Giuseppina Carla Romby**

**Responsabile scientifico per la Toscana: Giovanni Fanelli**

Questo fascicolo di «Storia dell'Urbanistica/Toscana» è stato pubblicato con i fondi del Dipartimento di Storia dell'Architettura e della Città dell'Università di Firenze.

*In copertina: Robert Rive, Piazza Santa Maria Novella, Firenze.*

*Direttore responsabile: Enrico Guidoni*

*Progetto e realizzazione editoriale: Studio Mariano*

*Editore: Edizioni Kappa, Piazza Borghese, 6 - 00186 Roma - Tel. 06.6790356*

*Amministrazione e Distribuzione: Via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma - Tel. 06.273903*

Autorizzazione del Tribunale di Roma del 29-4-1982, n. 174

Abbonamento annuo: € 12,91, per l'estero € 15,50

Prezzo di un fascicolo € 7,75, arretrato ed estero € 9,30

Versamento sul c/c n. 91323008 - Cappabianca Paolo, Via Silvio Benco, 2 - 00177 Roma

---

---

# STORIA DELL'URBANISTICA TOSCANA/XII

**Fotografia e fotografi: architettura, città, territorio**

*a cura di Giovanni Fanelli e Gabriella Orefice*



**Edizioni Kappa**

## Indice

Nota introduttiva di <i>Giovanni Fanelli</i>	5
<i>Giovanni Fanelli</i> <b>L'archivio fotografico di un grande naturalista e petrografo, Francesco Rodolico</b>	9
<i>Gabriella Orefice</i> <b>Il Panorama sul Prato a Firenze</b>	37
<i>Giovanni Fanelli</i> <b>Friedrich von Martens incisore e fotografo di vedute urbane panoramiche</b>	53
<i>Giovanni Fanelli</i> <b>L'immagine di Firenze nelle fotografie di Robert Rive</b>	61
<i>Barbara Mazza</i> <b>FERRIER PERE ET FILS, CH. SOULIER, le campagne fotografiche in Italia</b>	71
<i>Graham Smith</i> <b>Baedeker, Murray and the Alinari "Collection de vues monumentales de la Toscane en photographie"</b>	79
<i>Giovanni Fanelli</i> <b>Fotografia e archeologia industriale. Fotografie dell'atelier del fiorentino Oreste Gradassi dei cantieri petroliferi in Val di Chero (Piacenza)</b>	86
<i>Italo Zannier</i> <b>Giuseppe Pagano e l'architettura minore in Toscana</b>	90
<i>Mauro Cozzi</i> <b>Calcestruzzi fotogenici. La fotografia dei cantieri toscani del primo Novecento</b>	95
<i>Gianluca Belli</i> <b>I cinema Rex e Capitol di Nello Baroni nelle fotografie di cantiere</b>	109

## Nota introduttiva

I contributi raccolti nel dodicesimo numero di «Storia dell'urbanistica/ Toscana» attengono al tema monografico dell'iconografia fotografica dell'architettura, della città e del territorio.

Occorre fare una considerazione preliminare e occorre farla con la massima forza a fronte di un vecchio, inveterato e persistente pregiudizio: l'immagine fotografica non è riproduzione della realtà. Piuttosto essa costituisce un'altra realtà (e si potrebbe anche dire una realtà altra), dotata di proprie specifiche caratteristiche.

Come ha ben scritto Armin Zweite, «lungi dall'essere una semplice registrazione della realtà, la fotografia è divenuta la norma della maniera in cui le cose ci appaiono. Per questo la fotografia ha cambiato perfino l'idea stessa della realtà, e, di conseguenza, la concezione che si aveva del realismo» (Bernd et Hilla Becher, 2004).

E si potrebbe anche riflettere sulle affermazioni e riflessioni, differenti e in parte anche divergenti e opposte, di Adolf Loos, di Marcel Proust, di Walter Benjamin, e di Nikolaus Pevsner.

«È mio vanto – si legge in Loos, *Architektur, 1910* – che gli interni che ho creato non siano in alcun modo restituibili in fotografia».

«Le ultime applicazioni della fotografia – si legge in Proust, *Le coté des Guermantes, 1920* - [...] accucciano ai piedi di una cattedrale le case che ci sembrarono tante volte, viste da vicino, alte quasi quanto le sue torri campanarie; fanno in successione manovrare come un reggimento, per file, in ordine sparso, in masse serrate, i monumenti stessi; addossano l'una contro l'altra le due colonne, un attimo fa così distanti, della Piazzetta, allontanano la vicina Salute e in uno sfondo pallido e scalato riescono a far rientrare un orizzonte immenso sotto l'arcata di un ponte, nel vano di una finestra, fra il fogliame di un albero situato in primo piano; offrono in successione come inquadratura a una stessa chiesa le arcate di tutte le altre [...]».

«Chiunque – si legge in Benjamin, *Petite histoire de la photographie, 1931* – può osservare quanto più facilmente l'architettura può essere capita a partire da una fotografia che dal vero».

«Il potere del fotografo – si legge in Pevsner, *introduzione a H. Gernsheim, Focus on architecture and sculpture, 1949* – di rafforzare o distruggere l'originale è in ogni caso innegabile. Nel caso di un edificio le scelte del punto di vista, dell'angolazione della visuale, delle condizioni di luce, semplicemente fanno l'edificio. Tale potere può fare apparire la navata di una chiesa alta e stretta o larga e tozza quasi a dispetto delle sue reali proporzioni. E ancor più, esso può far emergere un dettaglio con tale forza da conferirgli maggiore capacità di convinzione nell'immagine bidimensionale che non nell'originale. La possibilità di 'isolare dettagli dal contesto', come la definisce Gernsheim, è a mio parere il più grande privilegio del fotografo».

Dunque Loos nega alla fotografia ogni potere di rendere la realtà architettonica; Proust e Pevsner sottolineano il potere della fotografia di cambiare i rapporti fra le cose (le architetture) e fra l'osservatore e le cose; Benjamin afferma la possibilità che la fotografia può avere di conoscere l'architettura meglio che dal vero; Pevsner sottolinea la possibilità di evidenziare i dettagli.

In qualche modo ognuna di queste riflessioni contiene una 'verità' e coglie l'una o l'altra compo-

nente delle potenzialità, o delle limitazioni, specifiche della fotografia.

La concezione, la costruzione e la vita nel corso del tempo di un'architettura o di uno spazio urbano o di un paesaggio, producono in parallelo la concezione, la costruzione e la vita nel corso del tempo di raffigurazioni della stessa architettura o dello stesso spazio urbano o dello stesso paesaggio.

L'iconografia storica costituita da documenti grafici (disegni e stampe) e pittorici è da tempo considerata una importante fonte per gli studi storici e ha una lunga tradizione storiografica. Non altrettanto si può dire della fotografia che è ancora spesso una fonte troppo sottovalutata nelle sue potenzialità da indagare e da utilizzare.

Una differenza rilevante fra la fonte fotografica e le altre fonti è il fatto che di una architettura, o di un luogo urbano, o di un territorio, è molto spesso possibile reperire serie temporali molto lunghe e molto abbondanti di immagini fotografiche.

Va anche sottolineato che prima di essere utilizzata come fonte per lo studio di un'architettura o della città o del territorio, la fotografia deve essere analizzata e riconosciuta nelle specificità che la connotano, connesse con una serie di scelte del fotografo: il punto di vista, il quadro, l'apertura angolare, il formato, il tempo di ripresa, l'effetto pittorico o l'evidenza di definizione del dettaglio, ecc. A tali questioni era dedicato il testo *Per una critica dell'iconografia fotografica dell'architettura e dello spazio urbano*, pubblicato nel numero precedente della rivista.

Il rapporto fra fotografia e architettura è antico quanto l'invenzione della fotografia. Come è noto la prima immagine 'fotografica' (una «eliografia» su lastra di stagno) fu quella di uno spazio architettonico, la veduta da una finestra del cortile della casa familiare di Nicéphore Niepce a Saint-Loup-de-Varennes, presso Chalon-sur-Saône (1826 o 1827). Altri incunaboli della fotografia sono immagini di architettura: così il 'Photogenic drawing', su carta, di una finestra a Lacock, realizzato da William Henry Fox Talbot (1835) così il dagherrotipo, su lastra di rame, della veduta del Boulevard du Temple a Parigi ripreso da Louis Mandé Daguerre dall'alto del suo Diorama (1839). A partire dal 1836 Daguerre è assistito da un giovane architetto, Eugène Hubert.

Anche il rapporto degli architetti con la fotografia è antico e risale al periodo pionieristico della storia della fotografia. Basti ricordare gli esempi di Girault de Prangey o di Alfred-Nicolas Normand. Il primo fotografa i monumenti del Medio Oriente nel 1842-1843; Normand studia l'architettura di Roma antica attraverso il mezzo fotografico negli anni quaranta e cinquanta del XIX secolo.

Nel 1843 l'architetto Duban incarica Hippolyte Bayard di realizzare dei dagherrotipi per documentare la sua opera di restauro del castello di Blois; Viollet-le-Duc fa lo stesso per i suoi interventi su Notre-Dame a Parigi.

Nel 1864 viene fondata una Société Internationale de Photographie d'Architecture.

Nel corso del tempo il rapporto si diffuse e andò articolandosi sempre più, finché per gli architetti contemporanei la fotografia è il mezzo, talvolta quasi definitivamente sostitutivo della rappresentazione grafica in proiezioni ortogonali, più idoneo, perché più duttile e rapido, a rappresentare, dell'opera di architettura, le fasi di progettazione, di realizzazione, il risultato finale dell'esecuzione e la sua vita nel corso del tempo.

Il primo contributo di questo numero della rivista è dedicato all'archivio di negativi e stampe di fotografie eseguite dal grande naturalista Francesco Rodolico acquisito recentemente dalla biblioteca centrale della Facoltà di Architettura di Firenze e organizzato dallo stesso Rodolico in due sezioni, una comprendente fotografie di architettura e di spazi urbani, l'altra soggetti a contenuto naturalistico e di paesaggio. Il fondo riveste un interesse storico, documentario e estetico. Da una parte come preziosa fonte per studiare l'ampio e articolato atteggiamento di inesauribile ansia di conoscenza del Rodolico e dall'altra come fonte per lo studio delle architetture, delle città e dei paesaggi fotografati. Non solo viene qui pubblicato un primo studio che analizza criticamente il significato e l'importanza di questo prezioso fondo, ma ne viene anche offerto il catalogo completo, rendendone possibile fin d'ora – in attesa di potere acquisire tutte le immagini in formato digitale per consentirne la consultazione e la divulgazione informatiche – una più larga conoscenza e utilizzazione.

«I panorami – ha scritto Walter Benjamin – rinviano in anticipo, oltre la fotografia, al film e al film sonoro» (Parigi capitale del XIX secolo). E parallelamente alla diffusione di edifici destinati ad accogliere grandi vedute panoramiche dipinte il genere della veduta panoramica urbana edita con mezzi calcografici ha conosciuto una grande fioritura nel periodo che ha preceduto l'invenzione della fotografia e ha poi trovato in essa, soprattutto nella sua prima, pionieristica, età, possibilità importanti di arricchimento di ricerche, di tecniche, di modalità e di significati. A questo argomento sono dedicati due saggi, il primo inteso a ricostruire dettagliatamente, con una importante indagine inedita, basata su fonti documentarie, e con ampi riferimenti a un più ampio contesto storico, la vicenda finora trascurata dell'edificio del Panorama sul Prato, a Firenze, il primo del genere in Italia, e del suo autore, Luigi Garibbo, che nella fotografia trovò conferma del suo linguaggio pittorico teso alla precisione del dettaglio e alla definizione dell'immagine; il secondo sull'opera di Frédéric Martens, prima alacre interprete delle raffigurazioni panoramiche con mezzi grafici e poi pioniere della fotografia panoramica dagherrotipica, per la quale brevettò nel 1845 un apposito apparecchio.

Un capitolo fondamentale della storia della fotografia di architettura e degli spazi urbani è quello della produzione dei grandi atelier fotografici attivi nei diversi paesi e dotati di cataloghi più o meno ricchi già a partire dagli anni cinquanta del XIX secolo. Quelli di Robert Rive e di Giorgio Sommer sono gli atelier fotografici che già negli anni sessanta dell'Ottocento hanno perseguito l'obiettivo di coprire con loro campagne fotografiche i luoghi più importanti, in base a un criterio di interesse turistico, dell'intero territorio italiano. Perfino gli Alinari, che pubblicarono un primo piccolo catalogo già nel 1856, limitato alla Toscana e a qualche località dell'Umbria, allargarono il loro raggio d'azione soltanto a partire dai primi anni settanta, e con progressione lenta, per poi arrivare più tardi a costituire il catalogo più ampio di luoghi italiani. Il saggio su Robert Rive evidenzia alcuni caratteri specifici della sua opera fotografica e fornisce un bilancio inedito della sua attività in Toscana e in particolare a Firenze, di cui offre anche una prima, sia pur parziale, ricostruzione dei numeri e dei soggetti del catalogo dell'atelier.

Il saggio sulle fotografie stereoscopiche di luoghi italiani, fra cui alcune città toscane, annoverate nel catalogo dell'atelier Ferrier e Soulier fornisce informazioni e considerazioni inedite sull'opera di un altro importante pioniere della fotografia di architettura e di città e affronta anche filologicamente un caso storiografico paradigmatico, quello della serie di riprese di Palermo durante i moti del 1860-1861 e di Gaeta dopo l'assedio del 1860, attribuite finora a Eugène Sevaistre e forse da ascrivere, almeno in parte, a Ferrier.

Le edizioni delle guide ottocentesche e le fotografie dell'atelier fiorentino degli Alinari sono considerate, nel contributo dedicato all'argomento dal curatore del prestigioso periodico specializzato «History of Photography», come testi paralleli, uno verbale e l'altro visivo, e considerate nelle loro caratteristiche come riflessi della città che aspirano a descrivere.

La nota sulle fotografie dell'atelier del fiorentino Oreste Gradassi dei cantieri petroliferi in Val di Chero, nell'appennino piacentino, ne rileva la qualità tecnica e formale e dimostra non solo l'importanza dell'attività degli innumerevoli fotografi locali – prevalentemente, ma non esclusivamente, dediti alla fotografia ritrattistica –, ma anche l'interesse della fonte fotografica per la storia del territorio. Nel caso specifico la fotografia documenta un assetto paesaggistico segnato fra la metà dell'Ottocento e la metà del Novecento da un rapido e intenso processo di insediamenti industriali e oggi del tutto mutato.

Altri contributi riguardano la fotografia del Novecento.

A Giuseppe Pagano, intelligentissimo «cacciatore di immagini», come lui stesso amava autodefinirsi, non sfuggiva l'importanza della fotografia come mezzo per indagare l'architettura e le sue tradizioni, come dimostra la sua memorabile iniziativa di realizzare nell'ambito della VI Triennale di Milano (1936) una mostra fotografica della «architettura rurale italiana» documentata grazie a campagne da lui promosse nelle diverse regioni del paese. La nota dedicata all'argomento sottolinea le difficoltà incontrate in tale occasione per quanto riguardava la campagna toscana, dimostra un caso clamoroso di «cecità» culturale della Soprintendenza ai Monumenti fiorentina dell'epoca e invita a riflettere su tante vicende successive.

Nella storia della fotografia di architettura e di urbanistica un altro capitolo ancora tutto da approfondire è quello della documentazione delle opere in corso di realizzazione; per la storia dei cantieri la fotografia è certo una fonte spesso insostituibile rispetto ad altre. Le grandi potenzialità documentarie e non soltanto documentarie di tale genere di fotografia sono puntualmente dimostrate dai due contributi che chiudono questo numero della rivista, quello che indaga, con ricchezza di riferimenti documentari e attente aperture critiche, sui cantieri fiorentini, confermando fra l'altro la rara qualità delle riprese di Ferdinando Barsotti (seguito dal figlio Gino), forse l'atelier che ha saputo stabilire più ampi e più profondi legami con gli architetti toscani, e quello che commenta analiticamente, rapportando con finezza critica specificità delle immagini fotografiche e specificità delle qualificazioni spaziali architettoniche, la documentazione fotografica di due sale cinematografiche fiorentine progettate da Nello Baroni, che era, come è noto, appassionato cultore della fotografia e che, oltre a ricorrere ad atelier professionali, amava riprendere egli stesso le proprie architetture in fase di costruzione.

Giovanni Fanelli

## L'archivio fotografico di un grande naturalista petrografo, Francesco Rodolico

Giovanni Fanelli

«L'abbondanza degli aggettivi, che gli antichi architetti trassero dall'uso popolare (pietre dure, forti, vive, salde, serrate, gravi, crude, intiere, trattabili, disubbidienti, ruvide, tenere, molli, scagliose, vetrigne e via dicendo), è prova di quella conoscenza empirica che ben s'accorda alla moderna petrografia e tecnologia dei materiali [...]».

(*Le pietre delle città d'Italia*, Introduzione, p. 6)

Nel 2005 la biblioteca centrale della Facoltà di Architettura di Firenze ha acquisito<sup>1</sup> l'importante archivio di negativi e stampe di fotografie eseguite da Francesco Rodolico<sup>2</sup>, donate generosamente dalla vedova, la signora Cecilia Negri. Si tratta di circa 1600 negativi e 500 stampe, raccolti in bustine di carta in due sezioni. La prima, comprendente immagini di architettura, conta 344 soggetti diversi, ordinati topograficamente dall'autore ma non numerati; la seconda contiene 438 soggetti a contenuto naturalistico e di paesaggio, raggruppati topograficamente, numerati e catalogati per materie accuratamente definite dall'autore<sup>3</sup>.

Il fondo riveste un interesse storico, documentario e estetico. Da una parte come preziosa fonte per studiare l'ampio e articolato atteggiamento di inesauribile ansia di conoscenza del Rodolico e dall'altra come fonte di informazione sulle architetture, le città e i paesaggi fotografati con l'intelligenza dello scienziato e la passione e l'amore dell'uomo colto.

Alcune immagini dell'archivio sono state esposte nella mostra *Architettura e Fotografia, la scuola fiorentina*, tenutasi a Firenze, in Palazzo Medici-Riccardi, nel 2000<sup>4</sup>.

In attesa di reperire un finanziamento che consenta di acquisire tutte le immagini in formato digitale per renderne possibile la consultazione e la divulgazione informatiche, si dà qui conto di una prima catalogazione e di un primo studio.

La fotografia è stata per Rodolico prezioso strumento di appunto e di documentazione per le sue ricerche scientifiche, senza mancare di dimostrare anche un sicuro e sorvegliato gusto formale.

Nelle due opere, per alcuni versi maggiori, di Rodolico – *Le pietre delle città d'Italia* e *Il paesaggio fiorentino* – l'immagine fotografica non è esornativa o anche soltanto accessoria, bensì elemento integrale e dimostrativo dei risultati del processo di conoscenza, sempre teso a riconoscere e distinguere le peculiarità delle architetture, delle città o del paesaggio, evitando ogni generalizzazione. *Le pietre delle città d'Italia*, volume edito a Firenze da Le Monnier, nel 1953, nel 1964 in versione puntigliosamente riveduta, corretta e aggiornata, e nel 1995, comprende quarantaquattro tavole (quarantatre nella prima edizione), riproducenti fotografie di cui nove sono dell'autore (Tavv. I: Assisi, Porta Pelici, dettaglio della base con rapporto fra stratificazione rocciosa e muratura; VII: Randazzo, chiesa di Santa Maria, dettaglio della muraglia laterale; XVII: Assisi, Palazzo Vilemani, dettaglio dell'apparecchiatura muraria; XIX: Vicenza, Logge del Capitano, dettaglio del basamento; XXVII: Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, rilievo; XXVIII: Orvieto, Casa Fontanieri, dettaglio della facciata; XXIV: Genova, Palazzo Ravaaschieri-Fieschi, portale; XXXVIII: Firenze, San Miniato al Monte, dettaglio della facciata; XL: Benevento, Torre De Simone), «compresa quella» – scrive Rodolico – «che scattai ventenne a Randazzo, quando a tutto avrei pensato, fuorché di pubblicarla»<sup>5</sup>, e le altre del Gabinetto Fotografico Nazionale, delle Soprintendenze ai Monumenti, dell'ENIT e degli Enti provinciali del Turismo, dell'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, dei professori R. Filangeri, E. Gàbrici, F. Ghiozzi, R. Pane, R. Papini, e delle ditte Alinari, Anderson e Böhm.

Il miglior commento alla funzione e al carattere delle tavole fotografiche dell'opera resta la di-

chiarazione dell'autore, nelle avvertenze che seguono all'introduzione: «Alcune decine di figure non possono certo avere la pretesa d'illustrare convenientemente le pietre di novantasette città d'Italia; ne sarebbero occorse delle centinaia, sarebbe stata necessaria una vera campagna fotografica. Poche belle tavole sono d'altronde sufficienti, se non m'inganno, alla efficace visione d'alcuni motivi essenziali; il passaggio dalle più semplici e modeste opere in pietra, alle più complesse e sontuose architetture (Tavole I-XIV); l'impiego delle pietre da taglio nelle parti speciali e decorative delle murature in pietra grezza intonacata, o destinato all'intonaco, come pure accanto alla muratura laterizia (Tavole XV-XIX); le risorse di carattere scultoreo offerte agli architetti dalla scolpibilità<sup>6</sup> delle pietre (Tavole XX-XXX); le risorse di carattere pittorico offerte agli architetti dalla colorazione delle pietre, tanto sedimentarie (Tavole XXXI-XXXIV), quanto magmatiche (Tavole XXXV-XXXVIII); il rimaneggiamento delle pietre tratte dalle fabbriche antiche (Tavole XXXIV-XLIV). Motivi tratteggiati soprattutto nell' *Introduzione*: perciò i rimandi annessi alle didascalie si riferiscono tanto alla descrizione delle singole città, quanto alle pagine introduttive, anche se per avventura possa quivi mancare l'esplicita menzione di quella determinata fabbrica. Nella scelta ho tenuto ben presente l'opportunità di mettere in luce la diversa reazione di qualche pietra fondamentale, sia di fronte alla lavorabilità, sia di fronte alla durevolezza. Credo che tutte le tavole possano suggerire qualche cosa in proposito; si confrontino, in particolare, due coppie di rilievi suscettibili di paragone (Tavole XXIV-XXV e XXVI-XXVII). [...] Per quanto il complesso delle quarantaquattro tavole non possa costituire – ripeto – una vera e compiuta illustrazione, tuttavia i soggetti scelti sono tali da illuminare qualcuno almeno degli aspetti più caratteristici legati alle pietre delle nostre città.»<sup>7</sup>.

*Il paesaggio fiorentino. Testo e fotografie di Francesco Rodolico*, è edito anch'esso da Le Monnier, a Firenze, nel 1959. Del volume, nel formato in quarto, sono state stampate 2000 copie numerate e firmate dall'autore.

L'opera comprende un testo di 12 pagine, un *indice delle fotografie* (in realtà un indice ragionato) di 3 pagine, e 52 tavole fuori testo con immagini a piena pagina. Il rapporto fra testo e immagini risulta dunque in quest'opera inversamente proporzionale a quello delle *Pietre delle città d'Italia*.

Con precisione, e con un pizzico di falsa modestia, l'autore dichiara intenzione e limiti dell'o-

pera: «Seguire la genesi e lo svolgimento di questo paesaggio, attraverso le trasformazioni operate sulle condizioni naturali dall'Uomo, dalla città; descriverne lo stato attuale, non già staticamente, sibbene quale risulta dal giuoco dei vicendevoli e mutevoli rapporti fra la natura e l'Uomo, richiederebbe indagini approfondite, qui del tutto fuor di proposito. A presentare la serie delle fotografie, basterà qualche cenno informativo sugli elementi essenziali del paesaggio, sul modo con cui essi gli conferiscono al tempo stesso unità e varietà»<sup>8</sup>.

In realtà l'opera va oltre questo limite perché testo e immagini impeccabilmente organizzati e meditati vengono a costituire una sapiente e vivace, tesa e armoniosa lettura dei caratteri strutturali del territorio amorevolmente indagato.

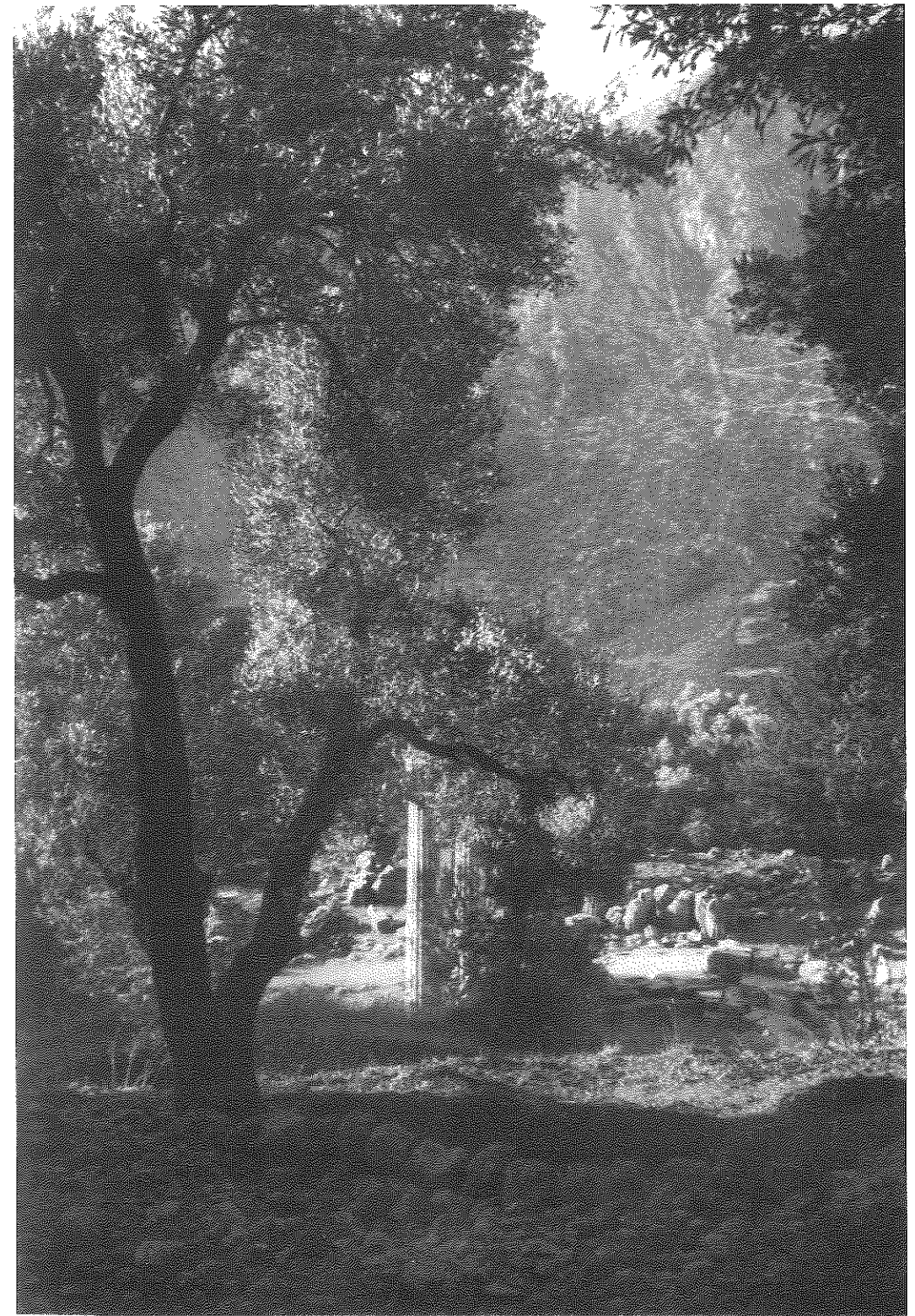
In rapidi ma densi scorci tematici Rodolico illumina le condizioni naturali («Paragonando all'ordito l'opera dell'Uomo, la trama resta pur sempre costituita dalle condizioni naturali»<sup>9</sup>); è questo un assioma che ha continuamente ispirato l'impegno scientifico di Rodolico, il paesaggio vegetale, il paesaggio agricolo («Una vegetazione spontanea ormai degradata, immiserita, affianca dappertutto, oggi, la più tipica coltura intensiva promiscua, dominata dalla ricchezza e dalla poesia della vite e dell'ulivo»<sup>10</sup>).

Rodolico sottolinea particolarmente la varietà e complessità d'aspetti nel paesaggio fiorentino, che nulla tolgono alla sua unità, e anzi la ribadiscono.

Non manca, come sempre in Rodolico, una componente di contenuta vena poetica e di controllata concessione allo stato d'animo: «Innumerevoli volte – nelle luci nelle stagioni negli stati d'animo più diversi – ho percorso i colli fiorentini, e sempre ne sono disceso allietato, rasserrenato. Vorrei che questa gioia trasparisse dalle fotografie, diventasse così l'invito migliore alla conoscenza, al godimento dei luoghi»<sup>11</sup>.

L'indice delle fotografie è in realtà costituito da 15 note di commento alle tavole, le quali si riferiscono a immagini isolate (in numero di 6) e a coppie di immagini (3) dimostrative di diversi contesti naturali e paesistici, o a raggruppamenti tematici (6: «Boschi di cipressi e di pini»; «I profili nel paesaggio»; «Villaggi e casali nella campagna»; «La casa colonica ed i suoi annessi»; «La villa signorile ed i suoi annessi»; «Lungo le strade: natura e architettura»).

Le stampe fotografiche utilizzate per le riproduzioni tipografiche sono state curate da Gino Pavanello<sup>12</sup>, che ha notevolmente arricchito la gamma di passaggi tonali e di contrasti dei negativi.



1/ GRECIA 4. DEL.FI: nella zona archeologica.

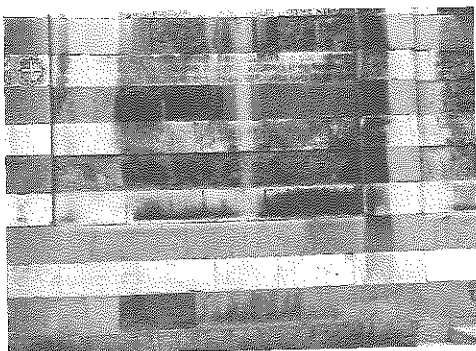
## 2-12/ DALLA SEZIONE DEI SOGGETTI ARCHITETTONICI



2/ LAZIO [59]. FERENTINO/ La Porta Sanguinaria con le mura preromane sottostanti alle romane. [1974].



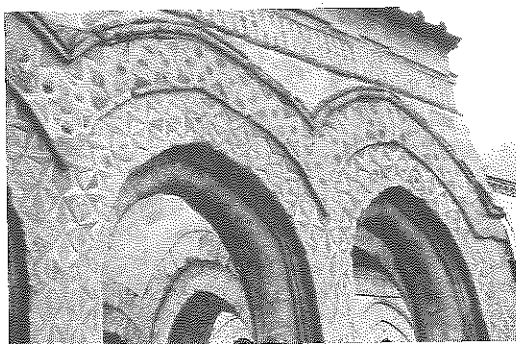
3/ EMILIA [26]. Costruzioni rustiche attorno alla Madonna dell'Acero nell'Appennino modenese. 'Agosto 1963'. [Cfr. Archivio dei Soggetti naturalistici e paesaggi: Toscana 92, Case rustiche nei pressi di Cutigliano (Pistoia)]



4/ LIGURIA [92]. GENOVA/ Particolare della chiesa di S. Matteo.



5/ UMBRIA [263]. ASSISI/ Frammento di lapide romana riutilizzato in una muratura nella piazza di San Rufino.



6/ SICILIA [148]. MONREALE (Palermo)/ Esterno e chiostro della Cattedrale. '1953'.



7/ MARCHE [125]. CINGOLI (Macerata)/ Finestre di un palazzo. 'Agosto [1962]'.

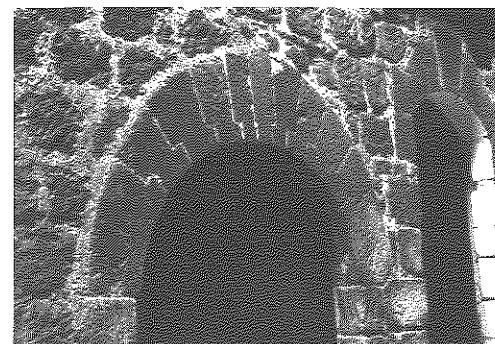
L'archivio fotografico è stato creato a posteriori, verso la fine degli anni settanta e organizzato topograficamente. Esso è stato diviso in due sezioni contenute ognuna in una scatola di cartone rivestita, una per la sezione dei *Soggetti architettonici*, l'altra per la sezione dei *Soggetti naturalistici e paesaggi*.

L'archivio è costituito da bustine di carta 97x120,

alcune foderate con velina, contenenti i negativi e le stampe fotografiche per contatto dal negativo o per ingrandimento.

Le bustine della sezione dei soggetti architettonici non sono numerate, come invece quelle della sezione dei soggetti naturalistici e paesaggi.

Il soggetto è dattiloscritto sulla fronte della busta, salvo alcune rare eccezioni in cui è mano-



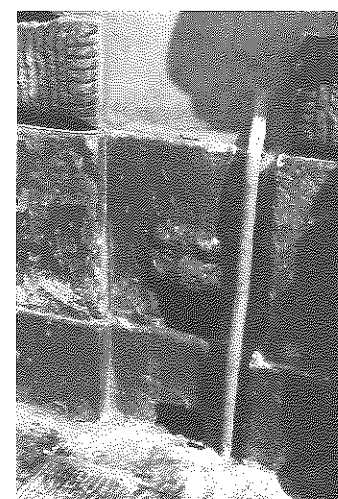
8/ TOSCANA [162]. ABBADIA SAN SALVATORE (Siena)/ Borgo Medievale - arco di una porta in "peperino" (trachite).



9/ TOSCANA [224]. MONTE SAN SAVINO/ Particolare architettonico. 'luglio1967'.



10/ SICILIA [144]. CEFALÙ/ Intorno al Duomo. '1959'.



11/ TOSCANA [213]. LUCCA/ Palazzo Micheletti. Particolare di uno scarico.



12/ TOSCANA[230]. POPULONIA/ Particolare costruttivo all'interno di una tomba. 'Maggio 1959'.

scritto. Il criterio di ordinamento è topografico con indicazione nell'ordine di: regione, sito, soggetto.

Il soggetto è non di rado accompagnato da notazioni scientifiche o anche da accenni autobiografici o osservazioni personali<sup>13</sup>. Talvolta sono aggiunte notazioni quali: «manca la negativa» o «l'ingrandimento risulta bene».

La sezione soggetti naturalistici e paesaggi contiene anche un *Catalogo per materie*, dattiloscritto, comprendente 40 lemmi. Risulta evidente che tali materie sono state tenute presenti nel raggruppare e numerare le bustine. Alcune bustine, come la 13 e la 14 del Veneto, o la 14 e le 8-16 della Venezia Tridentina, appaiono aggiunte tardi, dopo la redazione dell'indice per materie.

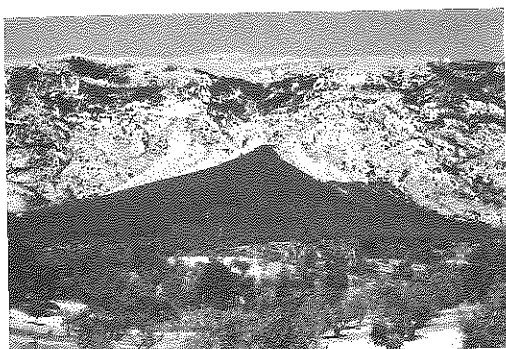
I negativi sono tutti su pellicola, tranne due su lastra di vetro 40x60. Il formato di negativo 40x60 risulta utilizzato tra l'inizio degli anni venti e il 1945 circa; il formato 24x36 ('Leica') a partire dagli inizi degli anni cinquanta. L'archivio comprende anche quattro negativi 62x108.

Le date presenti nella schedatura sono comprese tra il 1958 e il 1971 per la sezione dei soggetti architettonici (un negativo 108x62 - La «Giuditta» di Donatello durante il trasporto nella sede attuale dalla Loggia dei Lanzi - è databile al 1919) e tra il 1932 e il 1963 per la sezione dei Soggetti naturalistici e paesaggi.

Spesso è stato privilegiato il formato verticale dell'inquadratura.

Si riconosce l'impiego di filtri (nuvole e vegetazione) nelle riprese.

## 13-24/ DALLA SEZIONE DEI SOGGETTI NATURALISTICI E PAESAGGI



13/ ABRUZZI 13. Conca di deiezione che spicca perchè ricoperto di vegetazione presso Lama dei Peligni (Chieti).



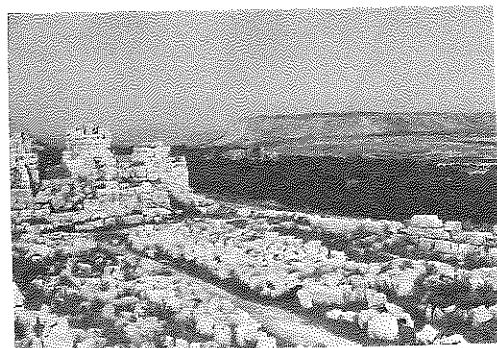
14/ CALABRIA 4. La valle del Crati dalle alture della Sila di Tarsia (Cosenza). [luglio 1957]



15/ LAZIO. Ricovero di boscaioli presso Fiuggi.



16/ ABRUZZI 17. Grande faggio nei pressi di Pescocostanzo (L'Aquila).



17/ SICILIA 1. Paesaggio dei Colli Iblei; in primo piano il Castello Eurialo (Siracusa). '1953'.

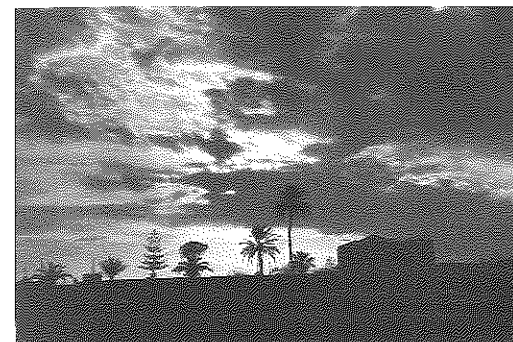


18/ MARCHE 10. Forme di erosione nelle arenarie tra Arquata del Tronto ed Acquasanta Terme (Ascoli Piceno).

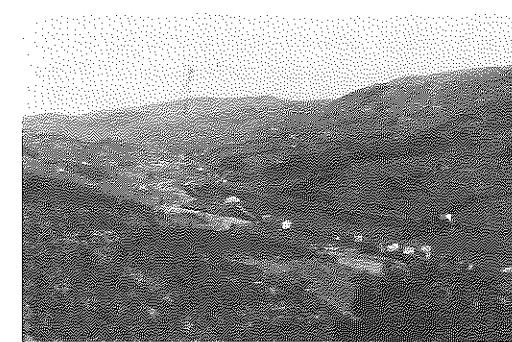
L'inquadratura delle immagini riprodotte nelle pubblicazioni dell'autore non è stata tagliata a conferma che essa era stata da lui attentamente scelta e ritenuta significativa e funzionale.

Nelle fotografie di architettura Rodolico raramente riprende l'intero edificio; prevalgono nettamente i dettagli, quali portali, finestre, cancel-

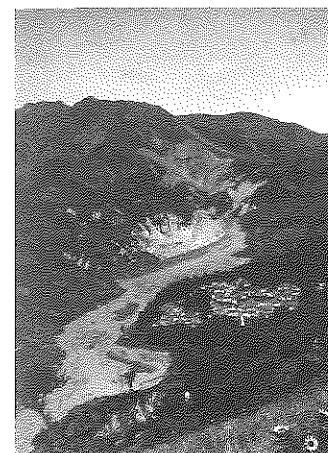
late, balaustre, pavimentazioni, pozzi, fontane, balconi, rilievi decorativi, particolari dell'apparecchiatura muraria o della decorazione. Spesso sono stati ripresi dettagli di finestre, perché oltre alle forme locali certo la finestra rivela dettagli costruttivi della parete in cui è aperta. Per la stessa ragione i dettagli di apparecchiature murarie preferibilmente includono lo spigolo



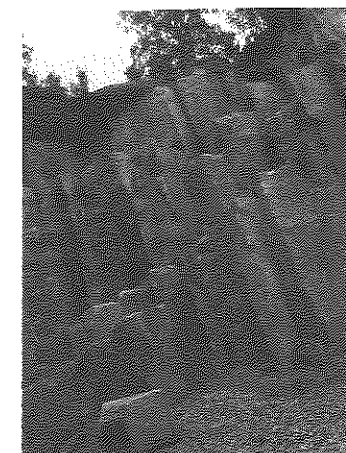
19/ SICILIA 3. SIRACUSA/ Caratteristico profilo di paesaggio siracusano con la tipica vegetazione. '1953'.



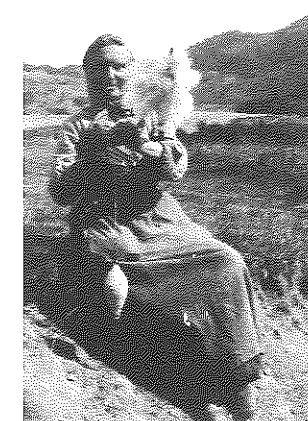
20/ TOSCANA 107. DINTORNI DI FIRENZE/ L'alta valle del Mugnone.



21/ TOSCANA 12. Il Passo dell'Ospedalaccio presso SASSALBO/ Si scorga la testata della frana detta la LAMA dell'Ospedalaccio, ed in primo piano l'unico affioramento di scisti cristallini nell'Appennino settentrionale. [1930 circa].



22/ TOSCANA 38. REGIONE VULCANICA DEL CAMPIGLIESE. Aspetti dovuti alla fessurazione magmatica (pseudostratificazione ecc.) nelle lipariti.



23/ TOSCANA 69. Filatrice al Passo della Collina nell'Appennino Tosco-emiliano.

del vano di una porta o di una finestra. Nelle fotografie di superfici la veduta per lo più non è frontale ma leggermente di scorcio per evidenziare i dettagli e i passaggi di piano. Non mancano immagini che corrispondono alla «stupefatta gioia improvvisa, di fronte a qualche strada o piazza o città intera: subcosciente sintonia di natura di storia e d'arte»<sup>14</sup>.

Le riprese di paesaggio intendono evidenziare aspetti naturalistici del paesaggio: formazioni orografiche e tettoniche, tipologie e singolarità geologiche, ma anche specie botaniche. Altre immagini documentano aspetti di paesaggio

agrario, colture, ecc. Spesso si rivela l'interesse vivo per il rapporto fra natura e presenza umana. Emblematica l'immagine di un dettaglio della stratificazione dell'arenaria in un banco a San Pellegrino in Alpe sul quale Rodolico dispone il volume *Canne al vento* di Grazia Deledda, autrice prediletta dalla sua seconda moglie: il momento dell'indagine scientifica si sposa con la passione umanistica e con la vicenda personale. Si nota la presenza in non poche immagini delle sorelle Luisa e Cecilia Negri o di compagni di indagine (per esempio il botanico Giovanni Negri). Talvolta compare lo stesso Rodolico (si



tratta di un autoscatto o di una ripresa eseguita da una delle sorelle Negri?).

AVVERTENZA al catalogo delle due sezioni:

In corsivo sono trascritte le indicazioni autografe dattiloscritte sulle buste di carta contenenti i negativi e le stampe. Fra parentesi quadra sono annotazioni del redattore del presente catalogo.

Gli interventi nella trascrizione sono stati limitati a qualche elemento di punteggiatura e refusi ortografici. *Le misure sono espresse in millimetri, altezza per base.*

#### CATALOGO DELLA SEZIONE: SOGGETTI ARCHITETTONICI

- [1] **ABRUZZI/ ALBA FUCENS** (L'Aquila)/Abside della Chiesa. 1 neg. 24x36.
- [2] **ABRUZZI/ CASTEL DI SANGRO** (L'Aquila)/Motivi architettonici. 2 negg. 24x36.
- [3] **ABRUZZI/ CELANO** (L'Aquila)/Particolare del Castello. 1 neg. 24x36.
- [4] **ABRUZZI/ L'AQUILA**/ Particolari della Chiesa di Santa Maria in Collegaggio. 2 negg. 58x40.
- [5] **ABRUZZI/ Chiesetta romanica presso PALENA** (Chieti). 2 neg. 36x24.
- [6] **ABRUZZI/ TAGLIACOZZO** (L'Aquila)/Un palazzetto. 1 neg. 24x36.
- [7] **ALTO ADIGE/BOLZANO**/Antico palazzo. 2 negg. 24x36.
- [8] **ALTO ADIGE/ CASTELROTTO**/ Motivi architettonici locali. 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [9] **ALTO ADIGE/Chiesetta nell'alta Valle Aurina**. 2 negg. 58x40.
- [10] **ALTO ADIGE/MERANO**/Portale della Cattedrale. 1 neg. 36x24.
- [11] **BASILICATA/ MELFI** (Potenza)/Motivo architettonico. 1 neg. 24x36.
- [12] **CALABRIA/ Dintorni di Palmi** (Reggio Calabria)/ Chiesetta del Monte Sant'Elia. 1 neg. 36x24.
- [13] **CAMPANIA/ AMALFI: veduta generale**/L'ingrandimento risulta bene. 1 neg. 24x36.
- [14] **CAMPANIA/ AMALFI/Chiosstro e porta del Duomo**. 3 negg. 24x36.
- [15] **CAMPANIA/ BENEVENTO/ Chiosstro di Santa Sofia**. 2 negg. 24x36; 2 negg. 36x24.
- [16] **CAMPANIA/ BENEVENTO/ Particolare dell'Arco di Traiano**. 1 negg. 24x36.
- [17] **CAMPANIA/ BENEVENTO/ Un palazzetto settecentesco** (della Biblioteca arcivescovile Pacca). 1 neg. 24x36.
- [18] **CAMPANIA/ BENEVENTO/ Frammenti antichi inclusi in muratura di vecchie casette popolari**. 1 neg. 24x36.
- [19] **CAMPANIA/ BENEVENTO/ Particolari della Torre De Simone** (sec. VIII). 4 negg. 24x36. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola XL de *Le pietre delle città d'Italia*].
- [20] **CAMPANIA/ CASERTA/ Fontana nel parco della reggia**. 2 negg. 40x58; 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

- [21] **CAMPANIA/ ERCOLANO/ Veduta generale degli scavi**. 1 neg. 24x36.
- [22] **CAMPANIA/ ERCOLANO/ Mosaici di case romane**. 3 negg. 24x36.
- [23] **CAMPANIA/ PAESTUM/ I templi**. 6 negg. 24x36.
- [24] **CAMPANIA/ SORRENTO/ veduta della costa**. 1 neg. 24x36.
- [25] **CAMPANIA/ RAVELLO/ Veduta dalla terrazza della Villa Cimbrone/ L'ingrandimento risulta bene**. 1 neg. 24x36.
- [26] **EMILIA/ Costruzioni rustiche attorno alla Madonna dell'Acerò nell'Appennino modenese** (manca la negativa). 1 stampa su carta a bromuro d'argento 80x110, datata 'Agosto 1963'. [Cfr. Sezione dei Soggetti naturalistici e paesaggio: Toscana 92, Case rustiche nei pressi di Cutigliano (Pistoia)].
- [27] **EMILIA/ BOLOGNA/ Particolare della Casa Grassi** (sec. XIII ex. o meglio XIV in.) in Via Marsala 12. 1 neg. 24x36. 1 provino di stampa per contatto dal negativo.
- [28] **EMILIA/ BOLOGNA/ Particolare della decorazione di Santo Stefano**. 1 neg. 24x36.
- [29] **EMILIA/BOLOGNA/ Particolare della decorazione del Palazzo del Podestà**. 1 neg. 24x36.
- [30] **EMILIA/ BOLOGNA/ Tomba di uno dei «glossatori» in piazza S. Francesco**. 1 neg. 40x60; 1 neg. 36x24.
- [31] **EMILIA/ FERRARA/ Part. del protiro della facciata della Cattedrale**. 1 neg. 36x24.
- [32] **EMILIA/ FERRARA/ Particolari della facciata del palazzo dei Diamanti**. 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'aprile 1958'.
- [33] **EMILIA/ FORNOVO DI TARO** (Parma)/ Portale. 1 neg. 24x36.
- [34] **EMILIA/ MIRANDOLA/ Colonna di un portico**. 1 neg. 36x24.
- [35] **EMILIA/ MODENA/ Veduta del complesso della Cattedrale**. 1 neg. 36x24.
- [36] **EMILIA/ PIACENZA/ Chiesa di Sant'Antonino**. 1 neg. 24x36.
- [37] **EMILIA/ PIACENZA/ Palazzo «Gotico»**. 1 neg. 24x36.
- [38] **EMILIA/ PIACENZA/ Particolare di uno dei monumenti equestri del Mochi**. 1 neg. 36x24.
- [39] **EMILIA/ PIACENZA/ Spigolo di un palazzo**. 1 neg. 36x24.
- [40] **EMILIA/ POMPOSA** (Ferrara)/ Part. della facciata dell'Abbazia. 1 neg. 24x36.
- [41] **EMILIA/ REGGIO NELL'EMILIA/ a) Portale ispano-moresco del '500 portato da València; b) particolare del cantonale**. 2 negg. 36x24.
- [42] **EMILIA E ROMAGNA/ FAENZA/ Fontana nella Piazza....** 2 negg. 60x40.
- [43] **EMILIA E ROMAGNA/ RAVENNA/ Mausoleo di Teodorica** (part.). 1 neg. 58x40.
- [44] **EMILIA E ROMAGNA/ RAVENNA/ Particolare del Mausoleo di Teodorico**. 1 neg. 24x36.
- [45] **EMILIA E ROMAGNA/ RAVENNA/ Palazzo detto «Loggia del Giardino»**. 1 neg. 24x36.
- [46] **EMILIA E ROMAGNA/ RAVENNA/ Base di una**

delle due colonne della Piazza. 1 neg. 40x60.

- [47] **EMILIA E ROMAGNA/ RIMINI/ Modelli delle misure dei laterizi sul Palazzo del Comune**. 5 negg. 24x36.
- [48] **EMILIA E ROMAGNA/ RIMINI/ Part. della facciata del Tempio Malatestiano**. 2 negg. 60x40.
- [49] **EMILIA E ROMAGNA/ RIMINI/ Interno del Tempio Malatestiano. Uno degli elefanti**. 1 neg. 60x40.
- [50] **EMILIA E ROMAGNA/ RIMINI/ Gli elefanti alla base di uno dei pilastri dell'interno del Tempio Malatestiano**. 1 neg. 36x24.
- [51] **EMILIA E ROMAGNA/ RIMINI/ Arco di Augusto**. 1 neg. 60x40.
- [52] **LAZIO/ ABBAZIA DI CASAMARI/ Motivi svariati**. 7 negg. 24x36.
- [53] **LAZIO/ ALATRI** (Frosinone)/ Una delle porte delle mura ciclopiche. 1 neg. 60x40.
- [54] **LAZIO/ ANAGNI/ Duomo, Pal. Comunale ecc.** 4 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- [55] **LAZIO/ BOLSENA** (Viterbo)/ Muro a blocchi squadrati etrusco con iscrizioni. 1 neg. 24x36.
- [56] **LAZIO/ BOMARZO** (Viterbo)/ I «mostri» del giardino. 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [57] **LAZIO/ CIVITACASTELLANA/ Il Duomo**. 3 negg. 24x36.
- [58] **LAZIO/ «La Civita» presso Bagnoregio** (Viterbo); veduta generale e motivi architettonici. 3 negg. 24x36.
- [59] **LAZIO/ FERENTINO/ Un palazzo medievale; Le mura; La Porta Sanguinaria con le mura preromane sottostanti alle romane**. [1974]. 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [60] **LAZIO/ FROSINONE/ Veduta generale**. 1 neg. 24x36.
- [61] **LAZIO/ GAETA/ Particolari della base del Campanile della Cattedrale**. 2 negg. 36x24.
- [62] **LAZIO/ ROMA/ Veduta della città dal giardino presso S. Sabina**. 1 neg. 24x36.
- [63] **LAZIO/ ROMA/ Atrio della chiesa di Santa Cecilia**. 1 neg. 24x36.
- [64] **LAZIO/ ROMA/ Chiesa di Sant'Eustachio**. 1 neg. 24x36.
- [65] **LAZIO/ ROMA/ Portaletto in travertino e peperino sul muro che recinge il giardino presso la chiesa di Santa Sabina**. 2 negg. 24x36.
- [66] **LAZIO/ ROMA/ Fontana nella Piazza di S. Sabina**. 2 negg. 24x36.
- [67] **LAZIO/ ROMA/ Atrio della Basilica di S. Marco**. 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [68] **LAZIO/ ROMA/ Rilievo della «Salamandra» sulla facciata di San Luigi dei Francesi**. 9 negg. 24x36. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola XXVII de *Le pietre delle città d'Italia*].
- [69] **LAZIO/ ROMA/ Due vedute del Colosseo** (quella con la ringhiera col vaso da fiori dal Convento francescano sul Palatino). 2 negg. 24x36.
- [70] **LAZIO/ ROMA/ Part. dell'Arco di Tito**. 1 neg. 60x40.
- [71] **LAZIO/ ROMA/ Le volte della Basilica di Massenzio**. 1 neg. 60x40.
- [72] **LAZIO/ ROMA/ Frammento di pavimenti musivi**

nelle Terme di Caracalla. 2 negg. 24x36.

- [73] **LAZIO/ ROMA/ Cortile del Museo delle Terme**. 1 neg. 24x36.
- [74] **LAZIO/ ROMA/ Epigrafe con bendo**. 1 neg. 24x36.
- [75] **LAZIO/ ROMA/ Particolare dell'esterno di Castel Sant'Angelo**. 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80, datata '1962'.
- [76] **LAZIO/ ROMA/ in Piazza San Pietro**. 1 neg. 60x40.
- [77] **LAZIO/ ROMA/ Pavimentazione sotto il colonnato berniniano di Piazza San Pietro**. 1 neg. 24x36.
- [78] **LAZIO/ ROMA/ Scalinata di Trinità dei Monti**. 1 neg. 60x40.
- [79] **LAZIO/ ROMA/ Palazzo Zuccari**. 1 neg. 24x36.
- [80] **LAZIO/ ROMA/ Porta San Lorenzo**. 2 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110, 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- [81] **LAZIO/ ROMA/ Chiesa di S. Agnese in P.zza Navona**. 1 neg. 24x36.
- [82] **LAZIO/ ROMA/ Particolari della fontana del Bernini in piazza Navona**. 2 negg. 24x36.
- [83] **LAZIO/ ROMA/ Motivo in Piazza del Popolo**. 1 neg. 24x36.
- [84] **LAZIO/ ROMA/ Particolare della facciata del Palazzo di Montecitorio**. 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- [85] **LAZIO/ ROMA/ Particolari della fabbrica di Sant'Ivo del Borromini**. 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'dc.1963', 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- [86] **LAZIO/ ROMA/ Pincio - Fontana di Amleto Cataldi**. 1 neg. 24x36.
- [87] **LAZIO/ ROMA/ Particolare della tomba di Alcide de Gasperi a San Lorenzo in Verano** (Manzù). 1 neg. 24x36.
- [88] **LAZIO/ SUBLIACO** (Roma)/ Una porta del Monastero. 1 neg. 60x40.
- [89] **LAZIO/ TERRACINA/ Duomo**. 4 negg. 24x36.
- [90] **LAZIO/ TERRACINA/ Vestigia romane; La rupe col tempio di Giove Anxur**. 3 negg. 24x36.
- [91] **LIGURIA/ GENOVA/ Palazzo Ravaschieri poi Fieschi in Piazza S. Lorenzo**. 1 neg. 24x36.
- [92] **LIGURIA/ GENOVA/ Particolari della chiesa di S. Matteo**. 5 negg. 24x36; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [93] **LIGURIA/ GENOVA/ Part. di un portale della facciata della Cattedrale**. 1 neg. 24x36.
- [94] **LIGURIA/ LEVANTO/ Chiesa dei Cappuccini-Portale**. 1 neg. 24x36.
- [95] **LIGURIA/ PORTOVENERE** (La Spezia)/ Portale della chiesa di S. Lorenzo. 1 neg. 36x24.
- [96] **LIGURIA/ SAN FRUTTUOSO**. 2 negg. 24x36.
- [97] **LIGURIA/ Chiosstro dell'Abbazia di San Fruttuoso nel Promontorio di Portofino**. 1 neg. 24x36.
- [98] **LIGURIA/ VERNAZZA/ Il porto**. 2 negg. 24x36.
- [99] **LIGURIA/ VERNAZZA/ Motivi diversi**. 3 negg. 36x24, 2 neg. 24x36.
- [100] **LOMBARDIA/ BELLAGIO** (Como)/ Urna etru-

sca a Villa Melzi. 1 neg. 24x36.

- [101] **LOMBARDIA/ BRESCIA/ Cancellata del Palazzo...** 3 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- [102] **LOMBARDIA/ BRESCIA/ Particolari del cortile del Broletto.** 2 negg. 24x36.
- [103] **LOMBARDIA/ Rovine di Castel Seprio (murature).** 1 neg. 36x24.
- [104] **LOMBARDIA/ CASTIGLIONE OLONA ( MILANO)/ Motivi architettonici.** 2 neg. 24x36.
- [105] **LOMBARDIA/ COMO/ Particolare del portale della basilica di San Fedele.** 1 neg. 36x24.
- [106] **LOMBARDIA/ COMO/ Particolare di un portale del Duomo.** 1 neg. 24x36.
- [107] **LOMBARDIA/ Abbazia di CHIARAVALLE (Milano).** 2 negg. 24x36; 1 neg. 36x24.
- [108] **LOMBARDIA/ CREMONA/ Il «Torrazzo».** 1 neg. 36x24.
- [109] **LOMBARDIA/ LIMONE SUL GARDA/ Motivi svariati.** 1 neg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- [110] **LOMBARDIA/ MANTOVA/ Antica fontanella.** 1 neg. 24x36.
- [111] **LOMBARDIA/ MILANO/ Ospedale Maggiore.** 3 negg. 36x24.
- [112] **LOMBARDIA/ MILANO/ Portale di S. Maria della Passione.** 1 neg. 24x36.
- [113] **LOMBARDIA/ MILANO/ Basilica di Sant'Ambrogio.** 1 neg. 24x36.
- [114] **LOMBARDIA/ MILANO/ Chiostro di Santa Maria delle Grazie.** 1 neg. 24x36.
- [115] **LOMBARDIA/ MILANO/ Sulle guglie del Duomo.** 3 negg. 24x36.
- [116] **LOMBARDIA/ CERTOSA DI PAVIA/ Particolari della facciata della Certosa; la lunetta è sulla facciata di una cappella a destra della facciata principale.** 3 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80, datata 'sett. 1964'.
- [117] **LOMBARDIA/ PAVIA/ Part. delle facciate di San Michele (30) (1946) e San Pietro in Ciel d'Oro (31).** 2 negg. 24x36.
- [118] **LOMBARDIA/ VARESE/ a) Veduta della «Corte»; b) Particolare nel giardino.** 2 negg. 24x36.
- [119] **MARCHE/ ACQUAVIVA PICENA (Ascoli Piceno)/ a) La «Rocca»; b) Casa medievale.** 2 negg. 36x24; 1 neg. 24x36.
- [120] **MARCHE/ ANCONA/ Palazzo...** 1 neg. 24x36.
- [121] **MARCHE/ ASCOLI PICENO/ Portico in piazza del Popolo.** 1 neg. 24x36.
- [122] **MARCHE/ ASCOLI PICENO/ Una fontana.** 1 neg. 36x24.
- [123] **MARCHE/ ASCOLI PICENO/ Particolari della facciata della chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio.** 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'agosto 1962'.
- [124] **MARCHE/ CINGOLI (Ancona)/ Chiostro.** 1 neg. 36x24.
- [125] **MARCHE/ CINGOLI (Macerata)/ Finestre di un palazzo.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'agosto [1962]'.
- [126] **MARCHE/ FABRIANO (Ancona)/ La piazza, con la fontana.** 1 neg. 24x36.
- [127] **MARCHE/ Part. del castello di GRADARA (Ur-**

bino). 1 neg. 60x40.

- [128] **MARCHE/ FERMO (Ascoli Piceno)/ Particolare della decorazione laterizia di un portale.** 1 neg. 36x24.
- [129] **MARCHE/ FIASTRA (Macerata)/ L'Abbazia.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [130] **MARCHE/ LORETO (ANCONA)/ Particolari: a) della porta d'ingresso; b) della fontana dei galli.** 2 negg. 24x36.
- [131] **MARCHE/ MONTELUPONE (Macerata)/ Abbazia di San Fermo.** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'luglio '58'.
- [132] **MARCHE/ OFFIDA (Ascoli Piceno)/ Motivi diversi.** 3 negg. 24x36.
- [133] **MARCHE/ OSIMO (Ancona)/ Una finestra.** 1 neg. 24x36.
- [134] **MARCHE/ Chiesetta romanica di SANTA MARIA IN PORTO NUOVO alle falde del M. Conero (Ancona).** 2 negg. 24x36.
- [135] **MARCHE/ RIPATRANSONE (Ascoli Piceno)/ Due motivi architettonici medievali (la trabeazione lignea su colonna di cotto appartiene al portico di una casa del '400 in piazza Conduvi 41).** 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'ag 1966'.
- [136] **MARCHE/SAN CLAUDIO AL CHIENTI/ Campanile.** 2 negg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- [137] **MARCHE/ Chiesa romanica di San Vittore della Chiusa (Ancona).** 1 neg. 24x36.
- [138] **MARCHE/ URBINO/ Uno dei «torricini» del Palazzo Ducale.** 1 neg. 60x40.
- [139] **MARCHE/ Tipico architrave delle porte medievali picene (non ricordo se ho scattato questa foto ad Ascoli Piceno o nella regione circostante: Fermo?).** 1 neg. 24x36.
- [140] **PIEMONTE/ TORINO/ Particolari della Basilica di Superga.** 2 negg. 24x36.
- [141] **PUGLIA/ LECCE/ Particolare della basilica di Santa Croce.** 1 neg. 24x36.
- [142] **PUGLIA/ LECCE/ Particolare del portale della chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo (manca la negattiva).** 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80, datata 'settembre 1958'.
- [143] **SICILIA/ AGRIGENTO/ Finestre cieche alla base del campanile della Cattedrale.** 1 neg. 24x36.
- [144] **SICILIA/ CEFALÙ/ Intorno al Duomo.** 8 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata '1959'.
- [145] **SICILIA/ ERICE (Trapani)/ Villaggio del Turista.** 1 neg. 24x36.
- [146] **SICILIA/ MESSINA/ Particolare delle fontane barocche ai Quattro Cantì, opera dello cultore Calagni. (I Quattro Cantì sono un ricordo!).** 1 neg. 58x40.
- [147] **SICILIA/ MESSINA/ Particolari dell'esterno del Duomo.** 1 neg. 60x40, 1 neg. 24x36.
- [148] **SICILIA/ MONREALE (Palermo)/ Esterno e chiostro della Cattedrale.** 3 negg. 24x36, 2 negg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata '1953'; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80,

datata '1953'.

- [149] **SICILIA/ PALAZZOLO ACREIDE (Siracusa)/ Teatro.** 1 neg. 24x36.
- [150] **SICILIA/ PALERMO/ Chiostro di San Domenico.** 1 neg. 36x24.
- [151] **SICILIA/ PALERMO/ Motivo nella piazza del Duomo.** 1 neg. 24x36.
- [152] **SICILIA/ PALERMO/ Particolari della Fontana Pretoria.** 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [153] **SICILIA/ RANDAZZO (Catania)/ Finestra sulla facciata laterale della chiesa di S. Maria (sec. XIII).** 2 negg. 55x39. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola VII de *Le pietre delle città d'Italia*].
- [154] **SICILIA/ SCIACCA (Agrigento)/ Lo «Steripinto».** 1 neg. 24x36.
- [155] **SICILIA/ SIRACUSA/ Porta Marina.** 1 neg. 24x36. [L'inquadratura è la stessa di quella della fotografia di Roberto Pane riprodotta nella Tavola XXI de *Le pietre delle città d'Italia*].
- [156] **SICILIA/ SIRACUSA/ Colonna nel palazzo ora sede del Museo Bellomo.** 2 negg. 36x24.
- [157] **SICILIA/ SIRACUSA/ Teatro greco.** 1 neg. 60x40.
- [158] **SICILIA/ SIRACUSA/ Particolare del Castel Maniace.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata '1953'.
- [159] **SICILIA/ SIRACUSA/ Un balcone barocco.** 1 neg. 24x36.
- [160] **SICILIA/ TRAPANI/ Muratura della Torre di Ligny con caratteristica erosione della pietra.** 1 neg. 24x36.
- [161] **TOSCANA/ Rovine dell'Abbazia di San Galgano.** 2 negg. 60x40.
- [162] **TOSCANA/ ABBADIA SAN SALVATORE (Siena)/ Borgo Medievale - arco di una porta in «peperino» (trachite).** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [163] **TOSCANA/ ABBAZIA DI SANT'ANTIMO presso MONTALCINO (Siena).** 2 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [164] **TOSCANA/ ANGLIARI (Arezzo)/ Un portale.** 1 neg. 24x36.
- [165] **TOSCANA/ AREZZO/ Portico di Santa Maria delle Grazie.** 1 neg. 60x40.
- [166] **TOSCANA/ AREZZO/ Motivo della Fraternità dei Laici. Motivo di S. Maria della Pieve. Scultura nel Museo.** 3 negg. 24x36.
- [167] **TOSCANA/ BARGA/ Vedute svariate.** 2 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- [168] **TOSCANA/ BIBBIENA/ Finestre di un palazzo (deterioramento dell'arenaria).** [Mancano negativo(i) e stampa(e)].
- [169] **TOSCANA/ CAPRESE MICHELANGELO (Arezzo)/ Casa di Michelangelo.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [170] **TOSCANA/ CASTELFRANCO DI SOPRA (Arezzo)/ Motivo su un palazzo.** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [171] **TOSCANA/ CASTIGLIONE FIORENTINO/ Motivi**

architettonici. 2 negg. 36x24, 1 neg. 24x36.

- [172] **TOSCANA/ Pieve di Cellole presso San Gimignano (Siena).** 1 neg. 24x36.
- [173] **TOSCANA/ CORTONA/ Convento delle Celle.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [174] **TOSCANA/ CORTONA/ Motivi del paesaggio urbano.** 2 negg. 24x36.
- [175] **TOSCANA/ «La Doganaccia» presso Cutigliano (Pistoia)/ La chiesa alpina moderna.** 1 neg. 24x36.
- [176] **TOSCANA/ CUTIGLIANO (Pistoia)/ Stradetta in salita.** 2 negg. 24x36.
- [177] **TOSCANA/ CUTIGLIANO (Pistoia)/ La Chiesa.** 1 neg. 36x24.
- [178] **TOSCANA/ CUTIGLIANO (Pistoia)/ Portale secondario della Parrocchiale.** 1 neg. 24x36.
- [179] **TOSCANA/ CUTIGLIANO (Pistoia)/ Particolare del Palazzo Pretorio e loggia della medesima piazza.** 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [180] **TOSCANA/ EMPOLI/ Museo: chiostro e particolare con iscrizione di una robbiana.** 2 negg. 24x36.
- [181] **TOSCANA/ FIRENZE/ La «Giuditta» di Donatello durante il trasporto nella sede attuale dalla Loggia dei Lanzi. [1919].** 4 negg. 108x62.
- [182] **TOSCANA/ FIRENZE/ Campanile della soppressa chiesetta di... (Via degli Alfani).** 2 negg. 60x40.
- [183] **TOSCANA/ FIRENZE/ Basilica di Santa Croce: monumento di Giovanni Lami.** 1 neg. su lastra di vetro 58x40.
- [184] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolare di una delle fontane de Tacca in Piazza S.S. Annunziata.** 1 neg. 36x24.
- [185] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolare della facciata del palazzo Budini Gattai dell'Ammanati in piazza della S.S. Annunziata.** 1 neg. 40x60; 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [186] **TOSCANA/ FIRENZE/ Opere di protezione dei monumenti della Piazza della S.S. Annunziata durante la prima guerra mondiale.** [Mancano negativo(i) e stampa(e)].
- [187] **TOSCANA/ FIRENZE/ Opere di protezione dei monumenti della Piazza della S.S. Annunziata durante la seconda guerra mondiale.** 2 negg. 40x60; 4 negg. 60x40.
- [188] [ms.] **TOSCANA/ FIRENZE/ Motivo ornamentale albertiano sulla facciata di S. Maria Novella.** 2 negg. 24x36.
- [189] [ms.] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolare di una delle «meie» in «mischio di Seravezza» in Piazza S. Maria Novella.** 1 neg. 24x36.
- [190] **TOSCANA/ FIRENZE/ Palazzo Corsini sull'omonimo lungarno.** 1 stampa 60x37. [Venditore ambulante di fiori accanto a una finestra del palazzo].
- [191] **TOSCANA/ FIRENZE/ Palazzo già dei Padri delle Missioni in Piazza Frescobaldi.** 2 negg. 60x40; 2 provini di stampa per contatto dai negativi.
- [192] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolari del portale del Palazzo Marucelli Fenzi in via S. Gallo.** 4 negg. 60x40, 1 neg. 40x60.
- [193] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolare della facciata di San Miniato al Monte.** 2 negg. 24x36 e 2 stampe su

carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola XXXVIII de *Le pietre delle città d'Italia*].

- [194] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolare della facciata della chiesa di San Gaetano (distacco di un frammento di pietra forte causato da una vena di calcite).** 1 neg. 36x24.  
 [195] **TOSCANA/ FIRENZE/ 16) Demolizione dell'attico sullo Spedale degli Innocenti (1968)/ 17) Particolare della muratura emerso sotto l'intonaco dell'ex-convento dei Servi di Maria (Piazza S.S. Annunziata 6).** 2 negg. 24x36 e 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 del soggetto 17.  
 [196] **TOSCANA/ FIRENZE/ Processione del «Corpus Domini» del 1971 in Piazza della SS. Annunziata.** 3 negg. 24x36.  
 [197] **TOSCANA/ FIRENZE/ Fontana del «Biancone» uno dei bronzi.** 1 neg. 107x63.  
 [198] **TOSCANA/ FIRENZE/ Porta San Giorgio (bassorilievo col S. Giorgio e stemma di Firenze).** 2 negg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 da negativo mancante, datata 'Settembre 1957'.  
 [199] **TOSCANA/ FIRENZE/ Fontana all'angolo di via dello Sprone con borgo S. Jacopo.** 2 negg. 60x40; 2 provini di stampa per contatto dai negativi.  
 [200] **TOSCANA/ FIRENZE/ Giardino di Boboli. La Fontana dell'isolotto.** 1 neg. 24x36.  
 [201] **TOSCANA/ FIRENZE/ Palazzo dei Cartelloni in via S. Antonino (Particolare della facciata).** 1 neg. 60x40  
 [202] **TOSCANA/ FIRENZE/ Voltone d'ingresso a San Miniato al Monte; muratura rustica con lapide medica.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.  
 [203] **TOSCANA/ FIRENZE/ Epigrafe monumentale in onore di Urbano VIII in Borgo Pinti.** 1 neg. 60x40.  
 [204] **TOSCANA/ FIRENZE/ Cupola di San Lorenzo.** 1 neg. 60x40.  
 [205] **TOSCANA/ FIRENZE/ Particolare dell'ingresso alla Villa della Pietra in Via Bolognese.** 1 neg. 60x40; 1 provino di stampa per contatto dal negativo  
 [206] **TOSCANA/ DINTORNI DI FIRENZE/ La «pieve» di Cercina.** 3 negg. 24x36; 3 provini di stampa per contatto dai negativi. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 27 de *Il paesaggio fiorentino*].  
 [207] **TOSCANA/ FIUCCHIO/ Chiese al Poggio Salamartano.** 2 negg. 36x24;  
 [208] **TOSCANA/ LUCCA/ Rilievi delle stagioni sulla facciata della Cattedrale.** 1 neg. 60x40, 1 neg. 24x36.  
 [209] **TOSCANA/ LUCCA/ Labirinto medievale sulla facciata del Duomo.** 1 neg. 36x24.  
 [210] **TOSCANA/ LUCCA/ Abside del Duomo e singolare arco della porta della Torre civica delle ore.** 1 neg. 36x24, 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 del primo soggetto.  
 [211] **TOSCANA/ LUCCA/ Part. della facciata di S. Maria della Rosa.** 1 neg. 24x36.  
 [212] **TOSCANA/ LUCCA/ Modelli di misure per la seta sulla facciata della chiesa di San Cristoforo.** 2 negg. 36x24, 2 negg. 24x36.  
 [213] **TOSCANA/ LUCCA/ Palazzo Micheletti. Parti-**

colare di uno scarico. (manca la negativa). 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.

- [214] **TOSCANA/ LUCCA/ Spigolo del Palazzo Micheletti.** 1 neg. 60x40.  
 [215] **TOSCANA/ LUCCA/ Spigolo del palazzo de Vecchio Seminario.** 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.  
 [216] **TOSCANA/ LUCCA/ Cortile degli Svizzeri nel Palazzo della Prefettura.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.  
 [217] **TOSCANA/ LUCCA/ Rilievo altomedievale nel Museo di Villa Guinigi.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.  
 [218] **TOSCANA/ LUCCA/ Palazzo Controni ora Pfanner.** 1 neg. 24x36.  
 [219] **TOSCANA/ MASSA MARITTIMA/ Motivo architettonico sulla Piazza del Duomo.** 1 neg. 24x36  
 [220] **TOSCANA/ MONTEMARCIANO (Arezzo)/ La Porta.** 1 neg. 36x24; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.  
 [221] **TOSCANA/ MONTEPULCIANO/ San Biagio.** 1 neg. 107x62.  
 [222] **TOSCANA/ MONTEPULCIANO (Siena)/ a) Il pozzo di Piazza del Duomo; b) sulla piazza di San Biagio (particolari della chiesa e della Canonica).** 2 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.  
 [223] **TOSCANA/ MONTEPULCIANO/ Urne etrusche e romane quale basamento del Palazzo...** 1 neg. 108x62.  
 [224] **TOSCANA/ MONTE SAN SAVINO/ Particolari architettonici.** 3 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'luglio 1967'.  
 [225] **TOSCANA/ Chiesa di Monte Siepi presso l'Abbazia di San Galgano - Siena.** 1 neg. 24x36.  
 [226] **TOSCANA/ MONTICCHIELLO (Siena).** 3 negg. 24x36.  
 [227] **TOSCANA/ PISA/ Camposanto.** 1 neg. 24x36.  
 [228] **TOSCANA/ PISA/ Il rinoceronte - Particolare della Porta maggiore della facciata del Duomo.** 1 neg. 24x36.  
 [229] **TOSCANA/ PITIGLIANO (Grosseto)/ Fontana ed arco sulla piazza.** 1 neg. 24x36.  
 [230] **TOSCANA/ POPULONIA/ Particolare costruttivo all'interno di una tomba.** 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata 'maggio 1959'; [manca il negativo].  
 [231] **TOSCANA/ POPULONIA/ Una tomba.** 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80, datata 'maggio 1959'; [manca il negativo].  
 [232] **TOSCANA/ SAN DOMENICO DI FIESOLE (Firenze)/ Particolare della facciata della Chiesa.** 1 neg. 60x40.  
 [233] **TOSCANA/ SAN DOMENICO DI FIESOLE (Firenze)/ Antica iscrizione murata al Riposo dei Vescovi (ora illeggibile per la degradazione della pietra): «Chi in piazza vuol costruire alle censure si deve adattare».** 1 neg. 24x36.  
 [234] **TOSCANA/ SAN DOMENICO DI FIESOLE/ La «Badia» fiesolana vista dalla Via vecchia fiesolana. 1**

neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo.

- [235] **TOSCANA/ SAN DOMENICO DI FIESOLE/ Facciata della Badia Fiesolana.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.  
 [236] **TOSCANA/ SAN GIMIGNANO/ Motivi architettonici.** 4 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.  
 [237] **TOSCANA/ SAN MINIATO AL TEDESCO (Pisa)/ La Torre prima della distruzione bellica.** 1 neg. 60x40.  
 [238] **TOSCANA/ SAN MINIATO AL TEDESCO/ Motivi architettonici.** 2 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.  
 [239] **TOSCANA/ SIENA/ Bifora del Palazzo Spannocchi (lato Banchi di Sopra).** 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.  
 [240] **TOSCANA/ SIENA/ Una caratteristica via medievale: Via della Galluzzina.** 2 negg. 36x24.  
 [241] **TOSCANA/ SIENA/ Chiostrino del sec. XII costruito dietro l'abside di San Cristoforo.** 1 neg. 24x36.  
 [242] **TOSCANA/ SIENA/ Portale laterale del Duomo con Madonnina donatelliana.** 1 neg. 24x36.  
 [243] **TOSCANA/ SOVANA (Grosseto)/ Motivi architettonici.** 2 negg. 24x36, 1 neg. 36x24.  
 [244] **TOSCANA/ VALLOMBROSA (Firenze)/ Balustrata di una delle cappelle nella foresta.** 1 neg. 60x40; 1 provino di stampa per contatto dal negativo.  
 [245] **TOSCANA/ LA VERNA (Arezzo)/ Muratura rustica sulla via tra la Beccia e il Convento.** 1 neg. 24x36.  
 [246] **TOSCANA/ LA VERNA/ La porta d'ingresso.** 3 negg. 24x36.  
 [247] **TOSCANA/ LA VERNA/ Convento della Verna. Particolare di una robbiana.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.  
 [248] **TOSCANA/ VICO PANCELLORUM (Lucca)/ Part. del portale della chiesa.** 1 neg. 24x36.  
 [249] **TOSCANA/ VOLTERRA/ Porta Diana.** 1 neg. 24x36.  
 [250] **TOSCANA/ VOLTERRA/ Scorcio della Porta dell'Arco.** 1 neg. 36x24.  
 [251] **TOSCANA/ VOLTERRA/ Particolare della facciata del Palazzo dei Priori.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.  
 [252] **TOSCANA/ VOLTERRA/ Porta di Doccola.** 1 neg. 24x36.  
 [253] **TRENTINO/ TRENTO/ Monumento a Cesare Battisti.** 1 neg. 60x40.  
 [254] **TRENTINO/ TRENTO/ Motivi svariati.** 3 negg. 24x36.  
 [255] **UMBRIA/ ASSISI/ a) Basilica di S. Francesco; b) motivo architettonico delle «Pro Civitate Christiana».** 2 negg. 24x36.  
 [256] **UMBRIA/ ASSISI (Perugia)/ Part. della bas. di S. Francesco.** 1 neg. 24x36.  
 [257] **UMBRIA/ ASSISI/ Un chiostro della basilica di San Francesco.** 1 neg. 36x24.  
 [258] **UMBRIA/ ASSISI (Perugia)/ Cancellata in ferro battuto nel chiostro grande della Basilica di San Francesco.** 1 neg. 24x36.  
 [259] **UMBRIA/ ASSISI/ Facciata del Palazzo Villemani (sec. XVII); trasparente sotto l'intonaco la muratu-**

- ra medievale.
- [260] **UMBRIA/ ASSISI/ Modello dei tipi di laterizi murato sul Palazzo Comunale.** 1 neg. 36x24.  
 [261] **UMBRIA/ ASSISI (Perugia)/ Santo Stefano.** 3 negg. 24x36.  
 [262] **UMBRIA/ ASSISI (Perugia)/ Part. del Tempio di Minerva.** 1 neg. 24x36.  
 [263] **UMBRIA/ ASSISI/ Frammento di lapide romana riutilizzato in una muratura nella piazza di San Ruffino.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.  
 [264] **UMBRIA/ ASSISI/ Un pozzo nel cortile di un palazzo.** 1 neg. 36x24.  
 [265] **UMBRIA/ BEVAGNA (Perugia)/ La piazza.** 1 neg. 24x36.  
 [266] **UMBRIA/ GUBBIO/ a) Veduta generale; b) Teatro romano; c) Casa colonica presso il Teatro romano; d) Palazzo dei Consoli e tetti.** 4 negg. 24x36.  
 [267] **UMBRIA/ GUBBIO/ Motivi architettonici: a) Portale; b) Cortile Palazzo Ducale; c) Motivo barocco nell'interno di S. Francesco.** 2 negg. 24x36, 1 neg. 36x24.  
 [268] **UMBRIA/ NARNI/ Motivi architettonici svariati.** 6 negg. 24x36.  
 [269] **UMBRIA/ NORCIA (Perugia)/ a) un portale; b) il Tempietto.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.  
 [270] **UMBRIA/ ORVIETO/ Portale [Casa Falconieri].** 1 neg. 60x40.  
 [271] **UMBRIA/ ORVIETO/ Portale della Casa Falconieri.** 1 neg. 36x24. [Fotografia riprodotta nella Tavola XXVIII de *Le pietre delle città d'Italia*].  
 [272] **UMBRIA/ ORVIETO/ a) Finestre del Palazzo del Popolo; b) particolari delle sculture sulla facciata del Duomo.** 3 negg. 24x36.  
 [273] **UMBRIA/ ORVIETO/ Particolare di un portale della facciata del Duomo.** 1 neg. 24x36.  
 [274] **UMBRIA/ ORVIETO/ Epigrafe sul Pozzo di S. Patrizio.** 1 neg. 24x36.  
 [275] **UMBRIA/ PERUGIA/ Il Palazzo Comunale e la Fontana.** 2 negg. 60x40.  
 [276] **UMBRIA/ PERUGIA/ Particolare della scala del 1607 della chiesa di S. Ercolano.** 1 neg. 24x36.  
 [277] **UMBRIA/ PERUGIA/ Una viuzza medievale.** 1 neg. 60x40.  
 [278] **UMBRIA/ Veduta generale di SPELLO/ Rovine presso Collepio.** 2 negg. 24x36.  
 [279] **UMBRIA/ SPELLO (Perugia)/ Porta Consolare.** 1 neg. 24x36.  
 [280] **UMBRIA/ SPOLETO/ Base del campanile di San Gregorio Maggiore costruito con grandi conci tratti da opere romane.** 1 neg. 36x24 e 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80. [Fotografia riprodotta nella Tavola XXXIX de *Le pietre delle città d'Italia*].  
 [281] **UMBRIA/ SPOLETO/ Particolari della facciata della chiesa di San Pietro.** 1 neg. 40x60, 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.  
 [282] **UMBRIA/ TODI (Perugia)/ Archi medievali sulla Piazza.** 1 neg. 60x40.  
 [283] **UMBRIA/ TODI/ Finestre del Palazzo del Popolo.** 1 neg. 60x40.  
 [284] **UMBRIA/ TREVÌ (Perugia)/ Portale della chiesa**

- di S. Emiliano (nel timpano altorilievo del santo tra due leoni). 1 neg. 24x36.
- [285] **VENETO/ ARQUÀ/ Tomba del Petrarca.** 1 neg. 24x36.
- [286] **VENETO/ BASSANO DEL GRAPPA (Vicenza)/ Mura in muratura rustica a ciottoli.** 1 neg. 24x36.
- [287] **VENETO/ BASSANO DEL GRAPPA (Vicenza)/ La Piazza.** 1 neg. 36x24.
- [288] **VENETO/ BELLUNO/ Palazzo dei Signori e stemma nel Chiostro del Seminario.** 2 negg. 24x36.
- [289] **VENETO/ CHIOGGIA (Venezia)/ Un palazzetto sulla piazza grande.** 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- [290] **VENETO/ CHIOGGIA (Venezia)/ a) Tipica inquadratura architettonica; b) particolare della scala.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [291] **VENETO/ CHIOGGIA (Venezia)/ «Refugium peccatorum».** 1 neg. 36x24.
- [292] **VENETO/ CONCORDIA SAGITTARIA.** 2 negg. 24x36.
- [293] **VENETO/ FELTRE/ Motivi svariati.** 5 negg. 24x36.
- [294] **VENETO/ PADOVA/ Prato della Valle.** 1 neg. 24x36.
- [295] **VENETO/ PADOVA/ Loggia del Comune.** 1 neg. 60x40.
- [296] **VENETO/ PADOVA/ Il «Gattamelata» di Donatello.** 1 neg. 60x40.
- [297] **VENETO/ PORTOGRUARO/ Palazzetto comunale/ Motivo caratteristico dei portici.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [298] **VENETO/ PRAGLIA/ Scalinata dell'Abbazia.** 1 neg. 24x36.
- [299] **VENETO/ SIRMIONE (Verona)/ Rovine romane alle «Grotte di Catullo».** 1 neg. 24x36.
- [300] **VENETO/ SIRMIONE (Verona)/ Portico quattrocentesco della chiesa di S. Maria Maggiore (in primo piano una colonna miliare romana).** 1 neg. 36x24.
- [301] **VENETO/ SIRMIONE (Verona)/ Muratura moderna in calcare locale; in una delle fotografie la muratura poggia sulla stratificazione della stessa roccia.** 2 negg. 24x36.
- [302] **VENETO/ STRA/ Villa Pisani.** 2 negg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [303] **VENETO/ TORCELLO (Venezia).** 1 neg. 24x36.
- [304] **VENETO/ VERONA/ Particolare delle Arche Scaltigere.** 1 neg. 24x36.
- [305] **VENETO/ VERONA/ Particolare della cancellata delle tombe scaltigere.** 1 neg. 24x36.
- [306] **VENETO/ VERONA/ Particolari dei portali del Duomo.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [307] **VENETO/ VERONA/ Basilica di San Zeno. Particolare del Portale e Chiostro.** 2 negg. 24x36.
- [308] **VENETO/ VERONA/ Particolare di una muratura a ciottoli medievale nei pressi di San Zeno.** 1 neg. 24x36.
- [309] **VENETO/ VERONA/ Piazza delle Erbe.** 1 neg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- [310] **VENETO/ VENEZIA/ Attorno alla Basilica di S. Marco.** 1 neg. 60x40; 3 negg. 36x24.
- [311] **VENETO/ VENEZIA/ Particolare della facciata**

- di San Marco. 2 negg. 24x36.
- [312] **VENETO/ VENEZIA/ Le cupole della basilica di San Marco viste dall'alto del campanile.** 1 neg. 24x36.
- [313] **VENETO/ VENEZIA/ Basilica di San Marco: l'iconostasi.** 1 neg. 60x40.
- [314] **VENETO/ VENEZIA/ Particolari del Palazzo Ducale.** 2 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- [315] **VENETO/ VENEZIA/ Pavimentazione della piazza prospiciente la chiesa di San Giorgio Maggiore.** 1 neg. 24x36.
- [316] **VENETO/ VENEZIA/ Rocco di colonna antica sulla quale venivano bandite le leggi della Repubblica.** 1 neg. 36x24.
- [317] **VENETO/ VENEZIA/ La «Punta della Salute».** 1 neg. 24x36.
- [318] **VENETO/ VENEZIA/ Particolare laterale della Chiesa della Salute.** 1 neg. 36x24.
- [319] **VENETO/ VENEZIA/ Particolari al basso della facciata della chiesa di S. Maria Zobenigo.** 2 negg. 24x36.
- [320] **VENETO/ VENEZIA/ Particolare della facciata della chiesa di San Zaccaria.** 1 neg. 24x36.
- [321] **VENETO/ VENEZIA/ Un «campo». Un capitello del Palazzo Ducale.** 2 negg. 24x36.
- [322] **VENETO/ VENEZIA/ a) porta nel cortile; b) veduta sul Canal Grande.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [323] **VENETO/ LAGUNA DI VENEZIA/ Tramonto.** 1 neg. 24x36.
- [324] **VENETO/ VICENZA/ Part. delle Logge del Capitano.** 1 neg. 24x36.
- [325] **VENETO/ VICENZA/ Motivi della Basilica palladiana.** 2 negg. 24x36.
- [326] **VENETO/ VICENZA/ Palazzo Pigafetta; part. della facciata.** 1 neg. 36x24.
- [327] **VENETO/ VICENZA/ Motivo della Piazza.** 1 neg. 36x24.
- [328] **VENETO/ VICENZA/ a) Cancelli di una villa; b) Villa Valmarana (alla quale forse appartiene anche il cancello precedente).** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [329] **VENEZIA GIULIA/ TRIESTE/ Particolari della facciata con elementi rimaneggiati romani.** 1 neg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [330] **VENEZIA GIULIA/ UDINE/ Nella Piazza Contarena.** 2 negg. 24x36, 1 neg. 36x24.
- [331] **VENEZIA TRIDENTINA/ TRENTO/ Particolare del monumento a Dante.** 1 neg. 24x36.
- [332] **AUSTRIA/ SALISBURGO/ La statua del «Pegaso».** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 65x95.
- [333] **AUSTRIA/ VIENNA/ Un cancello settecentesco.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 65x95.
- [334] **BELGIO/ Vedute del centro di GAND.** 2 negg. 40x60, 2 negg. 60x40.
- [335] **BELGIO/ MALINES/ Un palazzo; La cattedrale.** 2 neg. 60x40.
- [336] **FRANCIA/ CHARTRES/ Particolari della Cattedrale.** 3 negg. 24x36; 3 stampe su carta al bromuro d'argento 65x95, 3 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.

- [337] **GERMANIA/ FRIBURGO IN BRISGOVIA/ Particolare della Cattedrale.** 2 negg. 60x40.
- [338] **GRECIA/ ATENE.** 1 neg. 24x36; 2 negg. 36x24.
- [339] **GRECIA/ RODI/ Porta....** 1 neg. 60x40.
- [340] **INGHILTERRA/ LONDRA/ Statua della Madonna sulla facciata della Cattedrale di Westminster.** 1 neg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 95x65, 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- [341] **MONACO PRINCIPATO/ Particolare di un portale nella Città Vecchia.** 1 neg. 24x36.
- [342] **POLONIA/ CRACOVIA/ Veduta del Wawel.** 2 negg. 60x40, 1 neg. 40x60; 1 provino di stampa per contatto dal negativo, 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- [343] **SVIZZERA/ BASILEA/ Una fontana.** 1 neg. 60x40.
- [344] **TURCHIA/ COSTANTINOPOLI/ Motivi.** 3 negg. 60x40.

#### CATALOGO DELLA SEZIONE: SOGGETTI NATURALISTICI E PAESAGGI

##### AVVERTENZA:

Sulle bustine i titoli sono dattiloscritti; la numerazione che è stata poi utilizzata per il catalogo per materie è stata aggiunta, dattiloscritta, a penna, o a matita.

##### CATALOGO PER MATERIE:

- ABITAZIONI RURALI, RICOVERI TEMPORANEI, ECC./ Lombardia: 8/ Lazio: 9/ Puglia: 5-6-7/ Sicilia: 21/ Toscana: 85-86-87-88-89-90-92-93-94-95-96-166-167-168-169-170-181-186-172./ Norvegia: 9.
- ALBERI SINGOLARI/ Abruzzi: 17 (faggio)/ Calabria: 10-11 (pino silano)/ Campania: 6 (vite)/ Lombardia: 11/ Sicilia: 15 (palme) -18 (ficus) -19 (agave)/ Toscana: 56-57 (abete) -156 (leccio) -155-157-158 (cipresso) - 178 (acero)/ Grecia: 15 (vite).
- BOSCHI/ Emilia: 12-13-14 (pini)/ Toscana: 16-58-189 (castagni) -62 (abeti) -64 (pioppi) -65 (essenze varie) -66 (abeti) -67 (pini) -154-161 (cipressi) -159-160 (pini e cipressi)/ Umbria: 11 (lecci).
- CANALI/ Grecia: 1.
- CARSISMO/ Toscana: 61/ Venezia Giulia: 1.
- CASCATE/ Venezia Tridentina: 2.
- CENTRI ABITATI (vedute panoramiche di)/ Basilicata: 8 (Matera)/ Calabria: 5 (Pentedattilo)/ Lazio: 6 (Sutri) -18 (Nemi) -19 (Capodimonte)/ Liguria: 9 (Genova)/ Marche: 9 (Recanati)/ Puglia: 8 (Polignano a Mare)/ Toscana: 33 (Roccatederighi) -71-185 (Siena) -72 (Pitigliano) -77 (Montecatini) -78 (Cutigliano).
- CONFINE (Vestigia di antichi)/ Toscana: 23.
- CONI DI DEIEZIONE/ Abruzzi: 13/ Venezia Tridentina: 5.
- COSTE ALTE/ Liguria: 1-2-3-4-11/ Marche: 14/ Puglia: 3-4/ Toscana: 11-22-24-25.
- COSTE BASSE/ Emilia: 16/ Marche: 11-12/ Toscana: 21-182.
- ECONOMIA AGRICOLA/ Liguria: 8 (coltivazione a terrazze)/ Puglia: 10-11/ Toscana: 7-70-93 (podere) -105 (coltivazione a terrazza) -162-171 (podere)/

- Grecia: 8 (coltivazione del pistacchio).
- ECONOMIA FORESTALE/ Emilia: 12-13-14/ Lazio: 9/ Toscana: 16-58-62-66-154-159-161.
- ECONOMIA MERCANTILE E INDUSTRIALE/ Lombardia: 2/ Umbria: 17-18/ Veneto: 10.
- ECONOMIA MINERARIA/ Puglia: 10/ Sicilia: 20/ Toscana: 68-163-164-165.
- ECONOMIA PASTORIZIA/ Abruzzi: 14-15/ Toscana: 69.
- ECONOMIA PESCHERECCIA/ Emilia: 17/ Veneto: 7/ Norvegia: 1.
- «TUMARE» CALABRO-PELORITANE/ Calabria: 6bis-7/ Sicilia: 4.
- FORME COSTIERE DA SOMMERSIONE/ Jugoslavia: 1/ Norvegia: 2.
- FORME DI EROSIONE IN ROCCE MAGMATICHE/ Toscana: 34-37-40-41-42-43-48-49-50-51/ Umbria: 6.
- FORME DI EROSIONE IN ROCCE SEDIMENTARIE/ Emilia: 7-8/ Liguria: 5-6/ Marche: 10/ Toscana: 20.
- FORME DI EROSIONE IN TERRENI ARGILLOSI SABBIOSI TUFACEI/ Abruzzi: 10 («Bolge di Atri»)/ Emilia: 9/ Lazio: 2 (La Civita presso Bagnoregio)/ Toscana: 8-26 («Balze di Volterra») -27-29.
- FORME DI EROSIONE MARINA/ Liguria: 1-2-3-4/ Toscana: 11-44-49.
- FORME DI EROSIONE TORRENTIZIA/ Calabria: 6bis/ Lazio: 3/ Sicilia: 12-13-14/ Toscana: 28.
- GHIACCIAI E TRACCE DI GHIACCIAI SCOMPARI/ Emilia/ 4-11/ Piemonte: 2/ Svizzera: 1.
- GOLE TORRENTIZIE/ Abruzzi: 12/ Basilicata: 7/ Lazio: 3/ Marche: 8/ Sicilia: 12-13-14/ Toscana: 133-153.
- «GRAVINE» PUGLIESI E LUCANE/ Basilicata: 7/ Puglia: 9.
- GROTTE/ Marche: 15.
- INONDAZIONI FLUVIALI NELLE CITTÀ/ Lazio: 20 (Roma)/ Toscana: 31 (Firenze).
- LAGHI/ Basilicata: 6/ Calabria: 9/ Campania: 2/ Emilia: 10-11/ Lazio: 17-18-19/ Lombardia: 1-3/ Toscana: 52-53/ Umbria: 10/ Veneto: 12.
- LAGUNE/ Veneto: 1-2-3-4-5-6.
- «LATOMIE» SIRACUSANE/ Sicilia: 23-24.
- NUVOLE (Effetti di)/ Sicilia: 25-26.
- PAESAGGI TIPICI/ Abruzzi: 1-2-2bis-3-4-5-6/ Basilicata: 1-2-3-4-5/ Calabria: 1-2-3-4-5-6bis/ Campania: 1-2/ Emilia: 1-2-3-4-5/ Lazio: 1-2-3/ Lombardia: 10/ Marche: 1-2-3-4-5-6-7/ Puglia: 1-2-3/ Sicilia: 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10/ Toscana: 1-2-3-4-5-6-7-8-188. Dintorni di Firenze: 101-102-103-104-105-106-107-111-112-113-114-115-116-117-118-119-121/ Umbria: 1-2-3-19/ Veneto: 1/ Venezia Giulia: 1/ Grecia: 10-11-12-13-14.
- RILIEVI ARTIFICIALI NELLE CITTÀ/ Lazio: 12 (Monte Testaccio).
- SORGENTI/ Sicilia: 28/ Umbria: 9.
- STRADE E PONTI ANTICHI/ Emilia: 15/ Lazio: 13/ Marche: 13/ Toscana: 9/ Umbria: 16.
- STRATIFICAZIONE DELLE ROCCE/ Calabria: 8/ Liguria: 7-13/ Toscana: 30-91-99-187/ Umbria: 7-8.
- VEGETAZIONE/ Lazio: 7/ Liguria: 11-12/ Sicilia: 3-16-17-18-19/ Toscana: 58-59-60-61-181/ Germa-



- LAZIO 12/ ROMA/ Monte Testaccio.** [Rilievi artificiali nelle città]. 4 negg. 24x36.
- LAZIO 13/ ROMA/ Via Appia e «Castel Rotondo» sulla Via Appia.** [Strade e ponti antichi/ Zone archeologiche]. 1 negg. 40x60, 1 negg. 24x36, 1 negg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- LAZIO 14/ CERVETERI (Roma)/ Tombe etrusche a tumulo.** [Zone archeologiche]. 1 negg. 24x36.
- LAZIO 15/ TIVOLI/ Villa Adriana. Vedute varie.** [Zone archeologiche]. 8 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- LAZIO 16/ ROMA/ Nel Foro Romano.** [Zone archeologiche]. 1 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- LAZIO 17/ Stato del Lago di Ciantelmo presso Fiuggi nel 1942.** [Laghi]. 2 negg. 40x60.
- LAZIO 18/ Lago di Nemi e vedute di Nemi (Roma).** [Centri abitati/Laghi/ Vulcani e vestigia di vulcani spenti]. 11 negg. 24x36; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.
- LAZIO 19/ LAGO DI BOLSENA (il paese della foto al centro è Capodimonte).** [Centri abitati/ Laghi/ Vulcani e vestigia di vulcani spenti]. 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, datata «aprile 1960».
- LAZIO 20/ ROMA/ Targhette coi livelli raggiunti nelle inondazioni del Tevere sulla facciata di Santa Maria sopra Minerva.** [Inondazioni fluviali nelle città]. 2 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- LIGURIA**
- LIGURIA 1/ La costa a PORTOVENERE (La Spezia).** [Coste alte/ Forme di erosione marina]. 6 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- LIGURIA 2/ La costa a ZOAGLI.** [Coste alte/ Forme di erosione marina]. 1 negg. 60x40.
- LIGURIA 3/ Tra PARAGGI e SARA MARGHERITA LIGURE (Genova). La costa nel conglomerato pliocenico.** [Coste alte/ Forme di erosione marina/ Stratificazione delle rocce]. 4 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «giugno 1957».
- LIGURIA 4/ Punta del Faro a Portofino (Genova) (conglomerato pliocenico).** [Coste alte/ Forme di erosione marina]. 1 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- LIGURIA 5/ Massi di serpentina a Sassetta (La Spezia) nell'Appennino Ligure.** [Forme di erosione in rocce sedimentarie]. 7 negg. 24x36, 2 negg. 36x24.
- LIGURIA 6/ Nella valle dell'Aveto. Forme di erosione nell'arenaria grossolana.** [Forme di erosione in rocce sedimentarie]. 2 negg. 60x40.
- LIGURIA 7/ Stratificazione delle arenarie assai grossolane nella valle dell'Aveto.** [Stratificazione delle rocce]. 1 negg. 60x40.
- LIGURIA 8/ Coltivazione a terrazze della vigna a RIOMAGGIORE (La Spezia).** [Economia agricola]. 2 negg. 24x36.
- LIGURIA 9/ Veduta di Genova.** [Centri abitati]. 1 negg. 40x60.
- LIGURIA 10/ Tramonti da Zoagli.** 2 negg. 60x40.
- LIGURIA 11/ Nervi (Genova) a) veduta della costa; b) palme in un parco.** [Coste alte/ Vegetazione]. 2 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- LIGURIA 12/ LEVANTO/ Agave.** [Vegetazione]. 1 negg. 36x24.
- LIGURIA 13/ TRA RIOMAGGIORE E MANAROLA/ Stratificazioni lungo la «Via dell'Amore».** [Stratificazione delle rocce]. 11 negg. 24x36.
- LIGURIA 14/ PORTOFINO.** [Centri abitati]. 5 negg. 24x36.
- LIGURIA 15/ VENTIMIGLIA/ Giardino della Mortola.** 3 negg. 24x36.
- LOMBARDIA**
- LOMBARDIA 1/ COMO (Lago di)/ Tramonto.** [Laghi]. 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 2/ MANTOVA/ Il «mercato delle erbe».** [Economia mercantile e industriale]. 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 3/ TREMEZZO (Como)/ Vegetazione nel parco della Villa Carlotta.** [Laghi]. 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento, datata «ottobre 1963».
- LOMBARDIA 4/ LAGO MAGGIORE/ Isola Bella: a) Terrazza; b) Fiori di loto.** 1 negg. 24x36; 1 negg. 36x24.
- LOMBARDIA 5/ LAGO MAGGIORE/ Isola dei Pescatori.** [Laghi]. 2 negg. 24x36;
- LOMBARDIA 6/ LAGO MAGGIORE/ Laverno.** 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 7/ LAVENO (VARESE)/ Il porticciolo sul Lago Maggiore.** 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 8/ CASTIGLIONE OLONA/ Vecchie case rustiche sull'Olona.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei ecc.]. 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 9/ San Memete sul Lago di Lugano.** 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 10/ BELLAGIO (Como)/ Paesaggio da Villa Serbelloni.** [Paesaggi tipici]. 1 negg. 24x36.
- LOMBARDIA 11/ VARESE/ Colossale «cedro» nel Parco.** 1 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- MARCHE**
- MARCHE 1/ Nei pressi di LORETO (Ancona)/ Paesaggio marchigiano.** [Paesaggi tipici]. 3 negg. 24x36.
- MARCHE 2/ Paesaggio collinare: nello sfondo il Monte Conero.** [Paesaggi tipici]. 2 negg. 24x36.
- MARCHE 3/ PIETRARUBBIA (Urbino).** [Paesaggi tipici]. 5 negg. 24x36.
- MARCHE 4/ SAN LEO (Urbino). / La foto 19 veduta verso San Leo; la 20 veduta da San Leo.** [Paesaggi tipici]. 2 negg. 24x36.
- MARCHE 5/ Il Monte Conero visto dalla spiaggia di Porto Recanati.** [Paesaggi tipici]. 6 negg. 24x36.
- MARCHE 6/ Il MONTE CARPEGNA.** [Paesaggi tipici]. 4 negg. 24x36.
- MARCHE 7/ Il SASSO SIMONE e il SIMONCELLO.** [Paesaggi tipici]. 12 negg. 24x36; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 65x95.
- MARCHE 8/ La GOLA DELLA ROSSA.** [Gole torrentizie]. 4 negg. 24x36, 1 negg. 36x24.
- MARCHE 9/ Veduta di Recanati (Macerata).** [Centri abitati]. 1 negg. 24x36.
- MARCHE 10/ Forme di erosione nelle arenarie tra Arquata del Tronto ed acquasanta Terme (Ascoli Piceno).** [Forme di erosione in rocce sedimentarie]. 3

- negg. 24x36; 3 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.
- MARCHE 11/ La foce del Fiume Potenza.** [Coste basse]. 1 negg. 24x36.
- MARCHE 12/ PORTO RECANATI/ La spiaggia nel 1958.** [Coste basse]. 1 negg. 24x36.
- MARCHE 13/ SANTA MARIA IN POTENZA presso PORTO RECANATI/ Antico ponte romano abbandonato dal fiume Potenza ed ora incorporato in una casa colonica.** [Strade e ponti antichi]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- MARCHE 14/ Costa alta in corrispondenza del Monte Conero. Spiaggia a Porto Recanati (Macerata).** [Coste alte]. 2 negg. 24x36.
- MARCHE 15/ La grotta di Frassassi.** [Grotte]. 1 negg. 24x36.
- PIEMONTE**
- PIEMONTE 1/ Monte Chétif presso COURMAYEUR (Aosta).** 1 negg. 60x40; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- PIEMONTE 2/ Ghiacciaio della Brenva nel 1928, COURMAYEUR (Aosta).** [Ghiacciai e tracce di ghiacciai scomparsi]. 3 negg. 60x40; 2 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80, datata «Agosto 1927».
- PUGLIA**
- PUGLIA 1/ La collina di Castel del Monte.** [Paesaggi tipici]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- PUGLIA 2/ Paesaggio dalla città di TROIA (Foggia).** [Paesaggi tipici]. 7 negg. 24x36; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 110x80 datate «1955».
- PUGLIA 3/ La costa intorno a Capo d'Otranto.** [Paesaggi tipici/ Coste alte]. 8 negg. 24x36; 4 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110 datate «1955».
- PUGLIA 4/ Porto Badisco presso Capo d'Otranto.** [Coste alte]. 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.
- PUGLIA 5/ «Trulli» nella Valle di Pirre.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1955». [Una delle fotografie è riprodotta in O. BRUNETTI, *Ricordi fotografici: scoperta del Mezzogiorno*, in «QUASAR, Quaderni di storia dell'architettura e restauro», n. 19, gennaio-giugno 1998, p. 85].
- PUGLIA 6/ FASANO (Brindisi)/ «Trulli».** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1955».
- PUGLIA 7/ ALBEROBELLO (Bari)/ Tetti di «trulli».** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 1 negg. 24x36.
- PUGLIA 8/ POLIGNANO A MARE (Bari).** [Centri abitati]. 1 negg. 24x36, 1 negg. 36x24; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1955».
- PUGLIA 9/ GRAVINA DI PUGLIA (Bari)/ La «gravina».** [«Gravine» pugliesi e lucane]. 5 negg. 24x36; 3 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1955».
- PUGLIA 10/ Preparazione di un campo nei pressi di OTRANTO.** [Economia mineraria/ Economia agricola]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1955».
- PUGLIA 11/ Olivi presso Otranto.** [Economia agricola]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1955».
- SICILIA**
- SICILIA 1/ Paesaggio dei Colli Iblei; in primo piano il Castello Eurialo (Siracusa).** [Paesaggi tipici/ Zone archeologiche]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1953».
- SICILIA 2/ TAORMINA (Messina)/ Vedute verso l'Etna.** [Paesaggi tipici/ Vulcani e vestigia di vulcani spenti]. 4 negg. 24x36; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110 datate «1953».
- SICILIA 3/ SIRACUSA/ Caratteristico profilo di paesaggio siracusano con la tipica vegetazione.** [Paesaggi tipici/ Vegetazione]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1953».
- SICILIA 4/ Vedute della valle della «fumara» di Fiumedinisi (Messina).** [«Fumare» calabro-peloritane/ Paesaggi tipici]. 6 negg. 24x36; 3 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.
- SICILIA 5/ PALERMO (dintorni di)/ Monte Pellegrino visto dalle alture di Bellolampo.** [Paesaggi tipici]. 6 negg. 24x36; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110 .
- SICILIA 6/ Monti Peloritani. Panorama da GESSO (Messina).** [Paesaggi tipici]. 2 negg. 24x36.
- SICILIA 7/ PALERMO (dintorni di). Veduta da S. Maria del Gesù.** [Paesaggi tipici]. 1 negg. 24x36.
- SICILIA 8/ PALAZZOLO ACREIDE (Siracusa). Veduta dei Monti Iblei.** [Paesaggi tipici]. 1 negg. 24x36.
- SICILIA 9/ AGRIGENTO/ Paesaggio dalla valle dei templi.** [Paesaggi tipici/ Zone archeologiche]. 1 negg. 24x36.
- SICILIA 10/ Campi di lava sulla via dell'Etna (soltanto in una delle foto si nota un alberello).** [Paesaggi tipici/ Vulcani e vestigia di vulcani spenti]. 6 negg. 24x36; 4 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110 datate «1953».
- SICILIA 11/ Isola di STROMBOLI dal lato della «Sciarra del fuoco».** [Vulcani e vestigia di vulcani spenti]. 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110, 1 stampa su carta al bromuro d'argento 65x95.
- SICILIA 12/ Nei Colli Iblei: una «cava» presso Noto Vecchia (Siracusa).** [Forme di erosione torrentizia/ Gole torrentizie]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1953».
- SICILIA 13/ Gola dell'Alcantara incisa nei basalti etnei (Catania).** [Forme di erosione torrentizia/ Gole torrentizie]. 2 negg. 60x40; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 110x80.
- SICILIA 14/ Vallecchola nei calcari degli Iblei tra la Scala Greca (Siracusa) ed il Castello Eurialo.** [Forme di erosione torrentizia/ Gole torrentizie]. 1 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «1953».
- SICILIA 15/ MESSINA/ Palme sul Lungomare.** [Alberi singolari]. 1 negg. 60x40.







80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 12 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 118/ DINTORNI DI FIRENZE/ Vedute dal Forte di Belvedere.** [Paesaggi tipici]. 3 negg. 24x36; 3 provini di stampa per contatto dai negativi; 2 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 119/ DINTORNI DI FIRENZE/ Veduta dalla via vecchia fiesolana verso la via nuova di Trespiano (si scorge il viadotto di quest'ultima strada).** [Paesaggi tipici]. 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 120/ DINTORNI DI FIRENZE/ Lungo la Greve: la Certosa.** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 11 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 121/ DINTORNI DI FIRENZE/ Paesaggio nei dintorni dell'Impruneta scendendo verso la via Chiantigiana.** [Paesaggi tipici]. [mancano i negativi]; 3 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 20 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 122/ DINTORNI DI FIRENZE/ Villa «Le Falde» al disopra del Girone.** 3 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 12 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 123/ DINTORNI DI FIRENZE/ Nei pressi di Settignano.** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi.

**TOSCANA 124/ DINTORNI DI FIRENZE/ Via di Castello.** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 48 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 125/ DINTORNI DI FIRENZE/ Cancelli della villa Salviati sulla via che scende al Ponte alla Badia.** 2 negg. 36x24. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 36 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 126/ DINTORNI DI FIRENZE/ Nei pressi della Villa di Castello (la 4a: cipressi della villa).** 4 negg. 24x36; 4 provini di stampa per contatto dai negativi.

**TOSCANA 127/ DINTORNI DI FIRENZE/ Veduta dalla via della Torre del Gallo.** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 39 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 128/ DINTORNI DI FIRENZE/ San Michele a Monteripaldi.** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi.

**TOSCANA 129/ DINTORNI DI FIRENZE/ Dalla via tra Pozzolatico e l'Impruneta.** [Manca il negativo]; 2 provini di stampa per contatto dai negativi. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 28 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 130/ DINTORNI DI FIRENZE/ Monte Ceceri visto dalla via di Maiano.** 1 neg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 131/ DINTORNI DI FIRENZE/ Paesaggio ai «Collazzi» sulla via Volterrana.** 3 negg. 24x36; 3 provi-

ni di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 132/ DINTORNI DI FIRENZE/ Settignano/ Vedute dalla strada tra Settignano e la villa Gamberaia (il campanile è quello di Settignano).** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 26 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 133/ DINTORNI DI FIRENZE/ Nella valle del Mugnone.** [Gole torrentizie]. 8 negg. 24x36; 8 provini di stampa per contatto dai negativi; 3 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 134/ DINTORNI DI FIRENZE/ In Val di Mugnone: Riorbico.** 3 negg. 24x36.

**TOSCANA 135/ DINTORNI DI FIRENZE/ Via di Sant'Ilario a Colombaia.** 2 negg. 36x24.

**TOSCANA 136/ DINTORNI DI FIRENZE/ Villa «La Quercia» a Bagnolo sulla Via dell'Impruneta.** 3 negg. 24x36, 1 neg. 36x24.

**TOSCANA 137/ DINTORNI DI FIRENZE/ Villa «La Torre» a Bellosguardo.** 2 negg. 24x36.

**TOSCANA 138/ DINTORNI DI FIRENZE/ Ville sulla collina di San Domenico di Fiesole.** 2 negg. 24x36; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 139/ DINTORNI DI FIRENZE/ Ville sulla collina di Arcetri.** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 140/ DINTORNI DI FIRENZE/ Villa Arrighetti presso la Torre del Gallo. (cipressi del parco).** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 43 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 141/ DINTORNI DI FIRENZE/ Motivo sulla piazza dove s'affaccia la Villa Medicea di Castello.** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 52 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 142/ DINTORNI DI FIRENZE/ Nella valle della Grassina.** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 13 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 143/ DINTORNI DI FIRENZE/ Tra Careggi e la via di Trespiano.** 2 negg. 24x36.

**TOSCANA 144/ DINTORNI DI FIRENZE/ Via dell'Osservatorio.** 6 negg. 24x36; 5 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «settembre 1957». [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 47 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 145/ DINTORNI DI FIRENZE/ Paesaggio nei pressi di S. Domenico di Fiesole.** 2 negg. 24x36.

**TOSCANA 146/ DINTORNI DI FIRENZE/ Sulla Via di Maiano.** 3 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi.

**TOSCANA 147/ DINTORNI DI FIRENZE/ Via di San Leonardo.** 4 negg. 24x36, 1 neg. 36x24; 5 provini di

stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Due fotografie sono riprodotte nelle Tavole 49 e 50 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 148/ DINTORNI DI FIRENZE/ Veduta dal Pian dei Giullari.** 3 negg. 36x24; 3 provini di stampa per contatto dai negativi.

**TOSCANA 149/ DINTORNI DI FIRENZE/ Val di Mugnone dal piazzale prospiciente la Villa Duprè sull'omonima via a Fiesole.** 3 negg. 24x36; 3 provini di stampa per contatto dai negativi.

**TOSCANA 150/ DINTORNI DI FIRENZE/ Vedute della Valle del Mugnone prese dalla mia villetta di RIORBICO sull'omonima strada oggi abbandonata.** 3 negg. 24x36; 3 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 151/ DINTORNI DI FIRENZE/ Pozzolatico.** 5 negg. 24x36.

**TOSCANA 152/ DINTORNI DI FIRENZE/ Il castello di Montauto presso Grassina.** 2 negg. 24x36; 2 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 153/ DINTORNI DI FIRENZE/ La gola della Greve presso Tavernuzze.** [Gole torrentizie]. 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo.

**TOSCANA 154/ DINTORNI DI FIRENZE/ La cipresseta del Poggio Magherini presso Fiesole.** [Economia forestale/ Boschil]. 2 negg. 24x36. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 15 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 155/ DINTORNI DI FIRENZE/ Vialone di cipressi della Villa delle Rose al Galluzzo.** [Alberi singoli]. 4 negg. 24x36; 4 provini di stampa per contatto dai negativi. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 37 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 156/ DINTORNI DI FIRENZE/ Superbo esemplare di leccio presso la basilica di San Miniato al Monte.** [Alberi singoli]. 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 157/ DINTORNI DI FIRENZE/ Un cipresso presso un'aia - Fiesole.** [Alberi singoli]. 1 neg. 36x24. [La fotografia è riprodotta nella Tavola 33 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 158/ DINTORNI DI FIRENZE/ Cipressi al Monte Fattucchia.** [Alberi singoli]. 2 negg. 36x24.

**TOSCANA 159/ DINTORNI DI FIRENZE/ Nel bosco di Vincigliata.** [Boschi/ Economia forestale]. 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo.

**TOSCANA 160/ DINTORNI DI FIRENZE/ Paesaggio a pini e cipressi presso Bagnolo (Impruneta).** [Boschi]. 3 negg. 24x36.

**TOSCANA 161/ DINTORNI DI FIRENZE/ Cipresseta nei pressi dell'Impruneta.** [Boschi/ Economia forestale]. 5 negg. 24x36; 5 provini di stampa per contatto dai negativi; 3 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110, datate «maggio 1957». [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 16 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 162/ [Manca].**

**TOSCANA 163/ [Manca].**

**TOSCANA 164/ DINTORNI DI FIRENZE/ La valle dell'Ema tra M. Ripaldi (Squarciato dall'immane cava di**

*«pietraforte») ed il M. Cuccioli (Veduta presa da S. Giusto a Ema).* [Economia mineraria]. 4 negg. 24x36; 4 provini di stampa per contatto dai negativi. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 14 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 165/ DINTORNI DI FIRENZE/ Cava di arenaria «macigno» presso le Tavernuzze nella valle della Greve.** [Economia mineraria]. 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 166/ DINTORNI DI FIRENZE/ Casa colonica e villa «Il Palagio» a San Felice a Ema.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 3 negg. 24x36; 3 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 31 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 167/ DINTORNI DI FIRENZE/ Aia di una casa colonica a San Giusto a Ema.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo.

**TOSCANA 168/ DINTORNI DI FIRENZE/ Case coloniche presso Settignano.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 5 negg. 24x36; 5 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 30 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 169/ DINTORNI DI FIRENZE/ Due aie nei pressi della via della Castellina addossate a ville degradate a case coloniche presso Quinto.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 3 negg. 24x36; 3 provini di stampa per contatto dai negativi; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Due delle fotografie sono riprodotte nelle Tavole 34 e 35 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 170/ DINTORNI DI FIRENZE/ Casa colonica presso le Tavernuzze.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. 5 negg. 24x36. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 29 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 171/ DINTORNI DI FIRENZE/ Tavernuzze: nei pressi della borgata una casa colonica circondata dal «podere», suddiviso in campi delimitati dalle strade campestri.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc./ Economia agricola]. 1 neg. 36x24; 1 provino di stampa per contatto dal negativo.

**TOSCANA 172/ DINTORNI DI FIRENZE/ Casa colonica presso il Castello di Montauto.** [Abitazioni rurali, ricoveri temporanei, ecc.]. [Manca il negativo]; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110.

**TOSCANA 173/ DINTORNI DI FIRENZE/ Giardino e cappella della Villa Selva e Guasto sulla via San Leonardo.** 1 neg. 24x36; 1 provino di stampa per contatto dal negativo; 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 45 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 174/ DINTORNI DI FIRENZE/ Il giardino di «boboli» dalla Fortezza del Belvedere.** 3 negg. 24x36. [Una delle fotografie è riprodotta nella Tavola 44 de *Il paesaggio fiorentino*].

**TOSCANA 175/ DINTORNI DI FIRENZE/ Pian di**



80x110.

**JUGOSLAVIA**

**JUGOSLAVIA 1/ ISTRIA/ «Camale» di Albona.** [Forme costiere da sommersione]. 3 neg. 40x60; 4 stampe su carta al bromuro d'argento 80x110.

**NORVEGIA**

**NORVEGIA 1/ OSLO/ Mercato del pesce.** [Economia peschereccia]. 2 negg. 40x60; 1 provino di stampa per contatto da negativo 40x60.

**NORVEGIA 2/ Vedute svariate del fiordo di OSLO.** [Forme costiere da sommersione]. 7 negg. 40x60; 5 provini di stampa per contatto da negativi 40x60.

**NORVEGIA 3/ OSLO/ Case anseatiche sul porto.** 1 neg. 40x60; 1 provino di stampa per contatto dal negativo 40x60, 1 provino di stampa per contatto da negativo 60x40 [negativo mancante].

**SVIZZERA**

**SVIZZERA 1/ ghiacciaio sul Palu nel gruppo del Bernina visto da Alpgrüm/ (Manca la negativa).** [Ghiacciai e tracce di ghiacciai scomparsi]. 1 stampa su carta al bromuro d'argento 80x110 datata «luglio 1959».

**TURCHIA**

**TURCHIA 1/ Costantinopoli/ Un cimitero.** 1 neg. 40x60.

**UNGHERIA**

**UNGHERIA 1/ Il Danubio a BUDAPEST tra le due guerre.** 3 negg. 40x60; 2 provini di stampa per contatto dai negativi 40x60.

**FRANCIA**

**FRANCIA 1/ CANNES/ Spiaggia della «Croisette».** 8 negg. 24x36.

**Note**

<sup>1</sup> Per interessamento dell'autore di questo articolo e di Gianluca Belli.

<sup>2</sup> Francesco Rodolico (Firenze 1905- Firenze 1988), figlio del grande storico Niccolò Rodolico, cresce in un ambiente familiare e culturale stimolante. Consegue la laurea in Chimica a Firenze nel 1927. Si perfeziona a Friburgo. Subito dopo inizia la carriera universitaria come assistente di Pietro Aloisi nella cattedra di

Mineralogia a Firenze. Nel 1941 è nominato direttore dell'Istituto di Mineralogia dell'Università di Messina. Nell'immediato dopoguerra si trasferisce all'Università di Modena e poi a quella di Firenze dove presso la Facoltà di Architettura insegna Mineralogia dal 1948 al 1975.

Rodolico ha sempre collegato la cultura scientifica con quella umanistica. Ha coltivato con passione interessi di storia, di arti figurative, di letteratura, di linguistica. Dal suo lungo impegno scientifico - gran conoscitore e degno erede della tradizione dei naturalisti del Settecento, primo fra tutti il Targioni-Tozzetti - e anche dall'esperienza maturata nella formazione degli allievi architetti è nato il volume *Le pietre delle città d'Italia* (Le Monnier, Firenze 1953), la cui stesura è iniziata nel 1946, ancora oggi insuperato testo di riferimento per la comprensione e lo studio del ruolo dei materiali lapidei nella storia dell'architettura, della città e del territorio. Il rapporto fra paesaggio naturale e paesaggio antropizzato è al centro dello studio pubblicato nel volume *Il paesaggio fiorentino* (Le Monnier, Firenze 1959), anch'esso contributo originale di altissimo livello. Del 1976 è il saggio elaborato con l'amico Guido Carobbi, *I minerali della Toscana, saggio di mineralogia regionale* (Accademia la Colombaria, Firenze 1976), che approfondisce i rapporti fra mineralogia, petrografia, geochimica e scienza dei giacimenti.

<sup>3</sup> In realtà il numero dei soggetti di ambedue le sezioni è maggiore, considerato che alcune bustine comprendono più di un soggetto.

<sup>4</sup> *Architettura e Fotografia, la scuola fiorentina*, catalogo della mostra a cura di Gianluca Belli, Giovanni Fanelli, Barbara Mazza, Edizioni Alinari, Firenze 2000.

<sup>5</sup> P. 41. Si tratta di un dettaglio della muraglia laterale di conci squadri della chiesa di Santa Maria, riprodotto alla tavola VII.

<sup>6</sup> L'amore per la materia delle pietre porta Rodolico fino a coniare nuovi verbi o vocaboli come questo ('scolpibilità').

<sup>7</sup> P. 40.

<sup>8</sup> P. 8.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> P. 11.

<sup>11</sup> P. 17.

<sup>12</sup> Cfr. *ibidem*, nota a p. 21. Pavanello è stato uno dei fotografi del gruppo fiorentino attivo negli anni trenta, comprendente, fra gli altri, Vincenzo Balocchi, Ludovico E. Pacho, Gino Danti, Ermanno Biagini, Renzo Maggini, Lelio Nutini. Tre sue fotografie sono pubblicate nel volume *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a cura di E. F. Scopinich, con la collaborazione di A. Ornano e A. Steiner, Gruppo Editoriale Domus, Milano 1943. Pavanello è stato titolare del negozio di ottica e fotografia 'Tridentum', in via dei Servi, ben noto a Firenze presso i cultori della fotografia.

<sup>13</sup> Si veda per esempio nella sezione di soggetti architettonici il numero 146: *SICILIA/ MESSINA/ Particolare delle fontane barocche ai Quattro Canti, opera dello scultore Calcagni. (I Quattro Canti sono un ricordo!)*.

<sup>14</sup> *Le pietre delle città d'Italia*, prefazione, p. X.

## Il Panorama sul Prato a Firenze

Gabriella Orefice

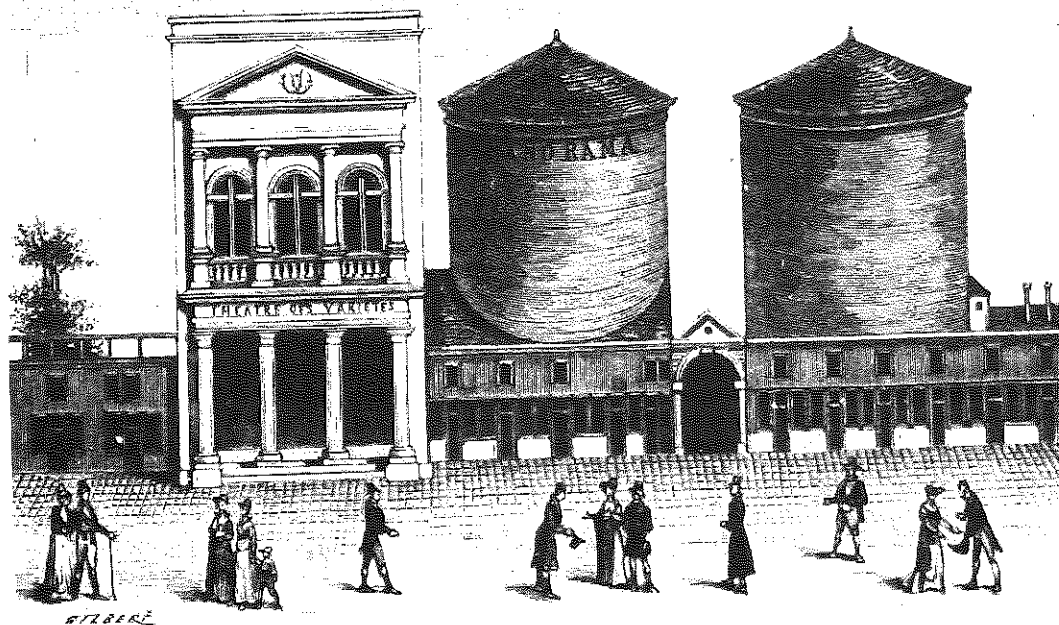
Quando il 5 ottobre 1847 s'inaugura sull'ampia spianata del Prato, il *Panorama Nazionale*, Firenze diviene la prima città italiana a dotarsi di uno spettacolo di un genere, che aveva registrato crescente fortuna all'estero sin dalla fine del secolo precedente. Non si conoscono, infatti, realizzazioni simili, anche se si sa che la costruzione di un «Panorama» era prevista nel 1830 nell'ambito del progetto di un nuovo quartiere dei Prati di Castello a Roma<sup>1</sup>.

Conferma l'interesse del pubblico italiano per la ritrattistica di città e di paesaggi l'uscita a Milano nel gennaio 1835 di una rivista settimanale il «Cosmorama Pittorico», che col motto «molto per poco» si propone di rendere accessibile la cultura ai più, contando sulla collaborazione di letterati e intellettuali. Punto di forza della pubblicazione è la presenza di illustrazioni, eseguite «a modo di panorama», che per la maggior parte riguardano città e località sicuramente famose, ma che pochi hanno visitato, come il Vesuvio e il Colosseo<sup>2</sup>. Non è inoltre da dimenticare il successo che nello stesso periodo hanno in ambito domestico i *papiers peints panoramiques*, che consentono di creare l'illusione di essere immersi in uno spettacolo globale, secondo una tradizione che aveva avuto precedenti famosi nella pittura rinascimentale e nel virtuosismo pittorico barocco e che trova nuova fortuna a partire dalla fine del Settecento. In contemporanea si affermano altre forme di vedutismo minore, come le *vues d'optique* con cui è possibile effettuare a basso costo immaginari *tour* nelle più importanti città europee<sup>3</sup>. Richiamano inoltre visitatori nelle maggiori piazze cittadine generi di spettacolo che utilizzano, in vari modi, le vedute di città in

esposizioni temporanee, allestite da piccole compagnie itineranti.

A Firenze, ad esempio, nel giugno del 1846 Monsieur Flutiaux «macchinista di Parigi», chiede e ottiene dalla municipalità di utilizzare una parte di Piazza Ognissanti per allestirvi per la durata di un mese un «Panorama di nuova invenzione», che descrive come un vero e proprio teatro pittorico-meccanico amovibile<sup>4</sup>. Pochi mesi dopo lo stesso spazio è concesso a un impresario di Udine, Romualdo Gallici, che intende collocarvi un «casotto o baracca» per mostrare al pubblico il suo *Panorama o Diorama* arricchito di statue di cera<sup>5</sup>.

Anticipando queste iniziative, l'idea di costruire nella capitale toscana un edificio stabile per la mostra di vedute panoramiche di città è avanzata nel 1839 da Luigi Garibbo, un pittore genovese che, trasferitosi a Firenze nel 1833, vi rimane sino alla morte avvenuta nel 1869. Personaggio complesso e sfaccettato<sup>6</sup> dai molteplici interessi culturali, Garibbo predilige la pittura vedutistica dalle forti valenze iconografiche, in cui ha modo di sperimentare le sue teorie sulla prospettiva, raccolte in un trattato illustrato da figure, rimasto inedito. Conosciuto per le belle vedute di Genova, che continua a fare a memoria anche dopo il suo trasferimento nel capoluogo toscano, è immediatamente apprezzato nell'ambiente artistico fiorentino, come dimostra il fatto che una sua veduta panoramica della città è presentata all'Accademia di Belle Arti nel settembre del 1834<sup>7</sup>. In effetti, esistono due diversi panorami fiorentini eseguiti da Garibbo, uno disegnato e inciso dal pittore genovese e pubblicato da Giovanni Fanelli<sup>8</sup> e un secondo, ad acquerello, a suo tempo espo-



1/ Le due Rotonde del *Passage des Panoramas* a Parigi, 1802.

sto nella mostra *Firenze e la sua immagine* tenutasi a Firenze nel 1994.

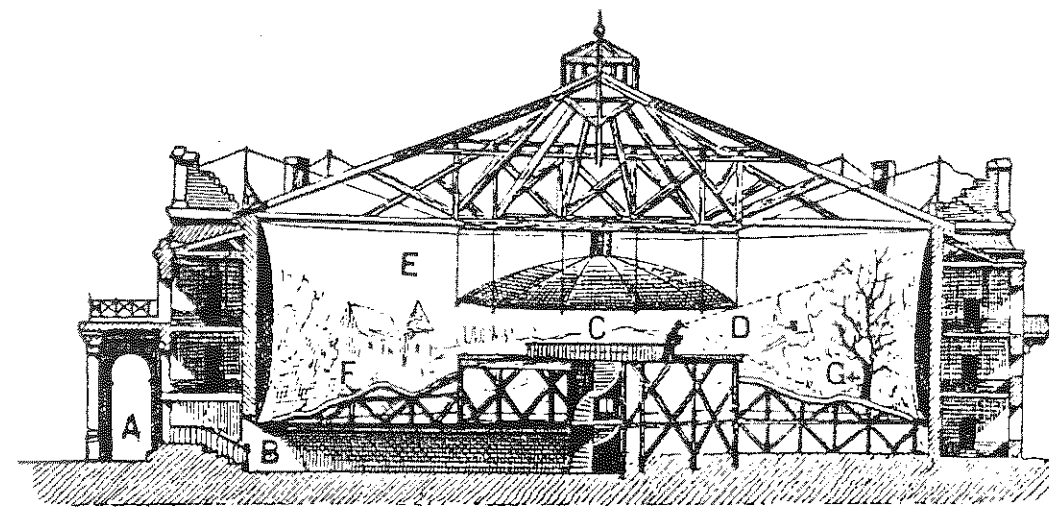
Realizzati in un periodo precoce, potrebbero essere gli studi preliminari per un panorama della città d'adozione: un primo tentativo di narrare l'ambiente urbano, non con i consueti mezzi della pianta prospettica ma «dal suo interno, mantenendo costante l'altezza dell'orizzonte e dilatando la possibilità d'esplorazione da un unico punto per l'intero arco di 360 gradi»<sup>9</sup>. Nella veduta acquerellata compare, posto sopra il quartiere del Maglio, alle spalle della chiesa della SS. Annunziata, un pallone aerostatico testimonianza del fascino che ha sull'autore il volo; un interesse che lo porta, nel 1838 a pubblicare le sue conoscenze sull'aeronautica fino alle più recenti ascensioni fatte a Londra e Parigi<sup>10</sup>. Sue sono inoltre alcune belle immagini parziali della città che colpiscono per l'immediatezza della resa pittorica, che supera i confini della pura e semplice imitazione della realtà. Particolare è la «lucidità ottica in cui le forme emergono nitide da una luce rarefatta», una luce «bianca e intensa del giorno pieno, l'aria appena lavata dalla pioggia che conferisce evidenza assoluta ai contorni delle cose e ne esalta i colori oggettivi»<sup>11</sup> e per l'inserimento di par-

ticolari o vignette animate che tendono a catturare l'attenzione dello spettatore<sup>12</sup>. Nella bella raffigurazione del Duomo Fiorentino, ad esempio, illuminato dalla luce del sole, il pennacchio di fumo che sembra formare la bassa coltre nebbiosa sullo sfondo, rimanda più semplicemente alla presenza dei bagni pubblici di via della Stufa.

Contando sulla sua esperienza, che ritiene garanzia di successo dell'iniziativa, l'8 marzo 1839 Luigi Garibbo chiede e ottiene dalla magistratura fiorentina la concessione, per un limitato canone annuo, di una porzione del terreno «infruttifero» posto sul Prato, dove intende fabbricare un edificio per esporre le sue tele panoramiche<sup>13</sup>. Il luogo prescelto ha alcune specifiche peculiarità che ne dovrebbero favorire l'affermazione; nei primi decenni dell'Ottocento, l'area del Prato, situata nelle vicinanze del parco delle Cascine, meta favorita del passeggio cittadino, è teatro di un rinnovamento edilizio di qualità, che vede nel 1827 la costruzione del «Terrazzino Reale»<sup>14</sup>, destinato ad accogliere, in occasione delle maggiori festività cittadine, il granduca e la corte «per godere delle corse dei cavalli sciolti», manifestazione di antichissima origine, capace di richiamare sul posto grande

affluenza di pubblico. Di poco posteriori sono il fronte del Palazzo dei Principi Corsini, «ridotto modernamente» da Ulisse Faldi nel 1837, e la nuova facciata della Chiesa di S. Lucia sul Prato realizzata nel 1838 su disegno di Giovanni Mannaioni. Innovativa è ancora l'inserzione in

corpi circolari che rimanda all'esempio parigino delle due rotonde, costruite nel boulevard Montmartre, a cavallo fra XVIII e XIX secolo, da cui prende nome il *Passage des Panoramas*<sup>18</sup>. Il raddoppio delle sale deriva dalla volontà di accelerare i tempi di esposizione; infatti, come



2/ Interno della parigina *Rotonda dei Panorami* agli Champs-Élysées. La sezione riproduce la stessa disposizione del *Panorama Nazionale* fiorentino.

quegli anni della neogotica «casa rossa», l'abitazione-studio che l'architetto e scultore milanese Ignazio Villa si costruisce al margine del Prato «con grande meraviglia e scandalo de' buongustai fiorentini»<sup>15</sup>.

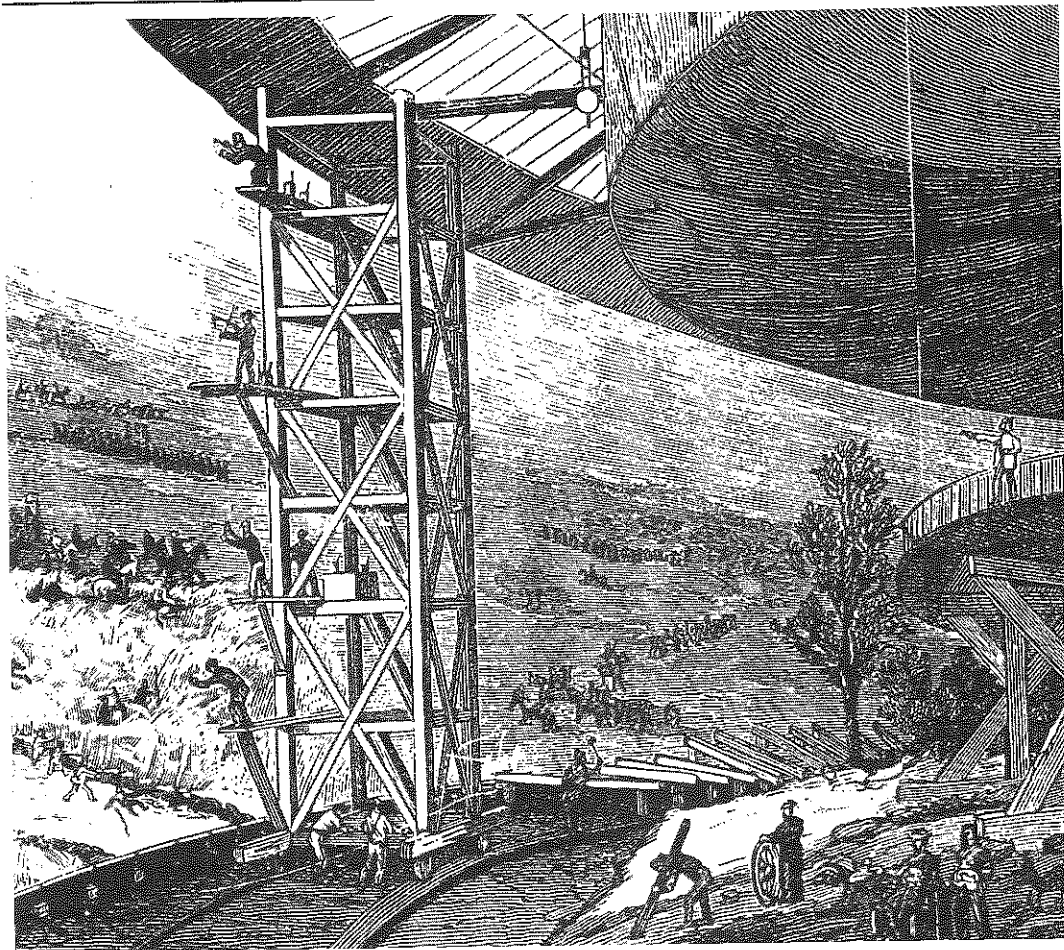
Garibbo è autore del progetto architettonico del *Panorama*, che presenta due rotonde, del diametro di circa 30 braccia (17-18 metri) e alte 24 braccia (14 metri) all'imposta del tetto<sup>16</sup>, coperte da tetti conici, dotati di lucernari. All'interno d'ogni rotonda è posta una piccola *galleria* capace di ospitare non più di 15 o 16 spettatori per volta. Oltre che per contenere i costi, le limitate dimensioni della galleria sono scelte perché ritenute le più adatte a «ottenere l'illusione del vero», dato che hanno il vantaggio fondamentale di «impicciolire gli angoli parallattici i quali tolgono sempre all'illusione la ragione della loro grandezza, la quale segue quella del diametro della galleria»<sup>17</sup>. Un piccolo corpo di fabbrica, che unisce le due rotonde, ospita la sala d'ingresso, il lungo e buio andito d'accesso al panorama, la saletta per le adunanze della Società e l'abitazione del custode.

Il complesso fiorentino non si discosta per tipologia dalla maggior parte delle realizzazioni europee, se non per l'insolita duplicazione dei

sottolinea l'autore, mentre una delle rotonde è aperta al pubblico, nell'altra è possibile preparare la veduta successiva, dato che viste le dimensioni della pittura questa sarebbe di difficile esecuzione in altro luogo<sup>19</sup>. L'opportunità di realizzare contemporaneamente una seconda tela è inoltre proposta agli investitori come ulteriore fonte di guadagno nel caso che la società volesse promuovere iniziative simili in altre città italiane, con la costruzione, in questo caso, di una sola rotonda in cui esporre i panorami già utilizzati a Firenze.

L'operazione nasce con chiari intenti speculativi, illustrati nel *Progetto d'Associazione per l'impiego di denaro nello stabilimento d'un pubblico Panorama in Firenze*, che è pubblicato l'8 giugno 1840<sup>20</sup>, in cui Garibbo descrive il *Panorama* come «un grandissimo quadro di forma cilindrica» in cui «lo spettatore, stando sopra una Galleria o Terrazza pure cilindrica stabilita nel centro, e facendo un intero giro sopra se stesso, ha una veduta non mai interrotta di un dato luogo».

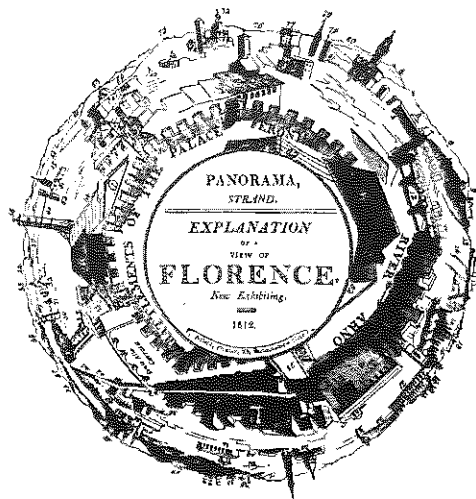
L'idea dell'immersione dello spettatore in una visione totale ha precedenti assai precoci se si pensa che già nel 1671 Athanasius Kircher pubblicava ad Amsterdam l'immagine di un curioso



3/ La realizzazione della grande tela circolare di un "panorama", 1889.

apparecchio per raccontare storie in forma circolare a cui dava il nome di *Smicroscopin*<sup>21</sup>. In seguito dalla prima vista globale di Edimburgo, dipinta ed esposta da Robert Barker nel 1787, si moltiplicano le esposizioni di immagini pittoriche circolari che prediligono come soggetti, oltre alle ricostruzioni di grandi avvenimenti storici, città e paesaggi<sup>22</sup>. Nelle maggiori città europee, vedute pittoriche<sup>23</sup>, che offrono agli spettatori la magia dell'esplorazione e della scoperta di scenari insoliti ma famosi, trovano posto in apposite costruzioni che denunciano con la loro forma circolare l'uso a cui sono adibite.

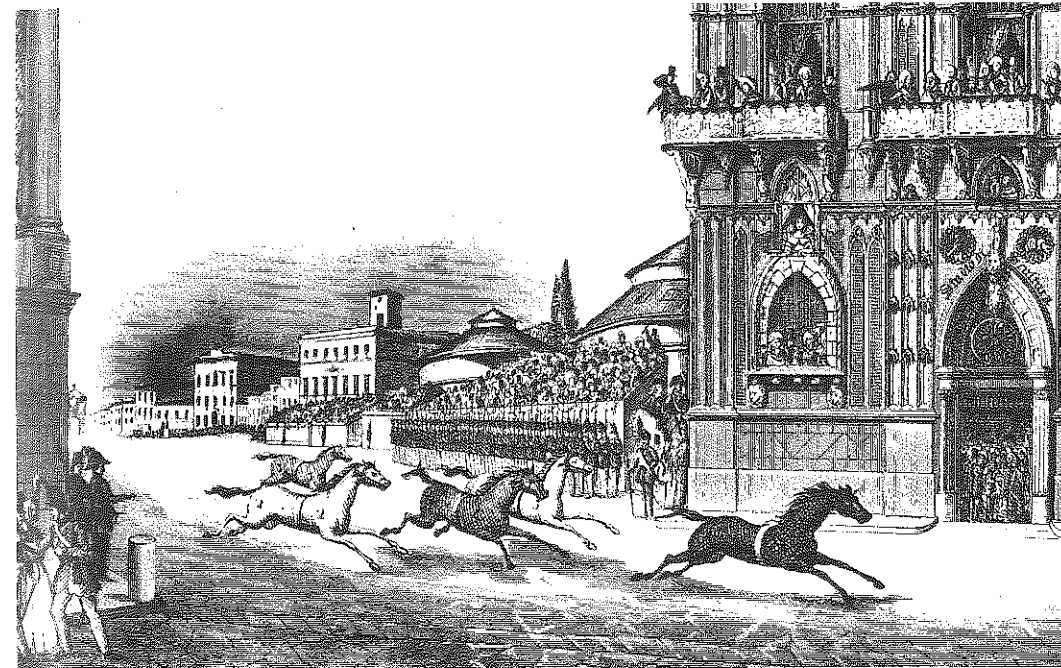
E' questo il modello di riferimento che Garibbo ripropone, illustrandone nei particolari le soluzioni tecniche: «La luce egualmente sparsa su tutto il dipinto, viene da un'apertura anulare praticata in alto e nascosta da un largo paraluce a foggia d'ombrello, il quale nasconde pur anche l'estremità superiore del quadro, mentre



4/ *Panorama Poligonale di Firenze* di R. R. Reinagle, 1812 (Londra, British Library). La veduta è presa dal tetto di Palazzo Feroni di cui si vedono i merli in primo piano.

l'inferiore è celata da un tetto conico annesso alla galleria: quindi ovunque volgesi il riguardante, altro non vedendo che la pittura senz'altri oggetti da porvi a confronto, ha l'illusione del vero altrettanto completa quanto più lunga è la dimora che vi fa, e tale è l'artifizio che, per mediocre che sia la pittura, gli è quasi impossibile giudicare a quale distanza essa gli rimane e

Lorenzo Bartolini, il pittore Antonio Fedi, presente con i suoi affreschi sui soffitti di Palazzo Pitti e di Palazzo Borghese, l'impresario edile Giovacchino Faldi, lo scenografo del teatro della Pergola, Gio. Gianni, incaricato di assistere Garibbo nella preparazione della tela insieme al macchinista dello stesso teatro, Cosimo Canovetti.

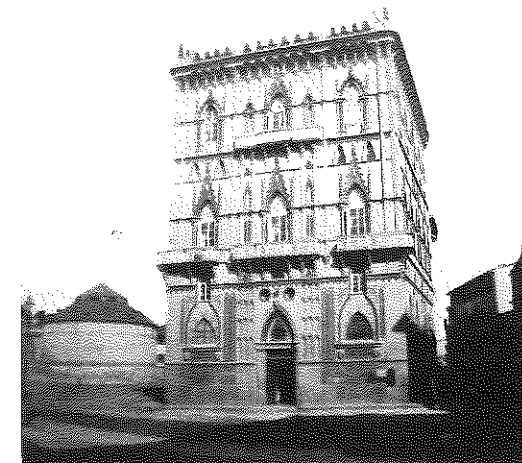


5/ La corsa dei Barberi sul Prato di Firenze, disegno di C. Cellesi, incisione di F. Lasinio, 1850 ca. (particolare). Le rotonde del *Panorama Nazionale* fra il "terrazzino Reale" e palazzo Villa.

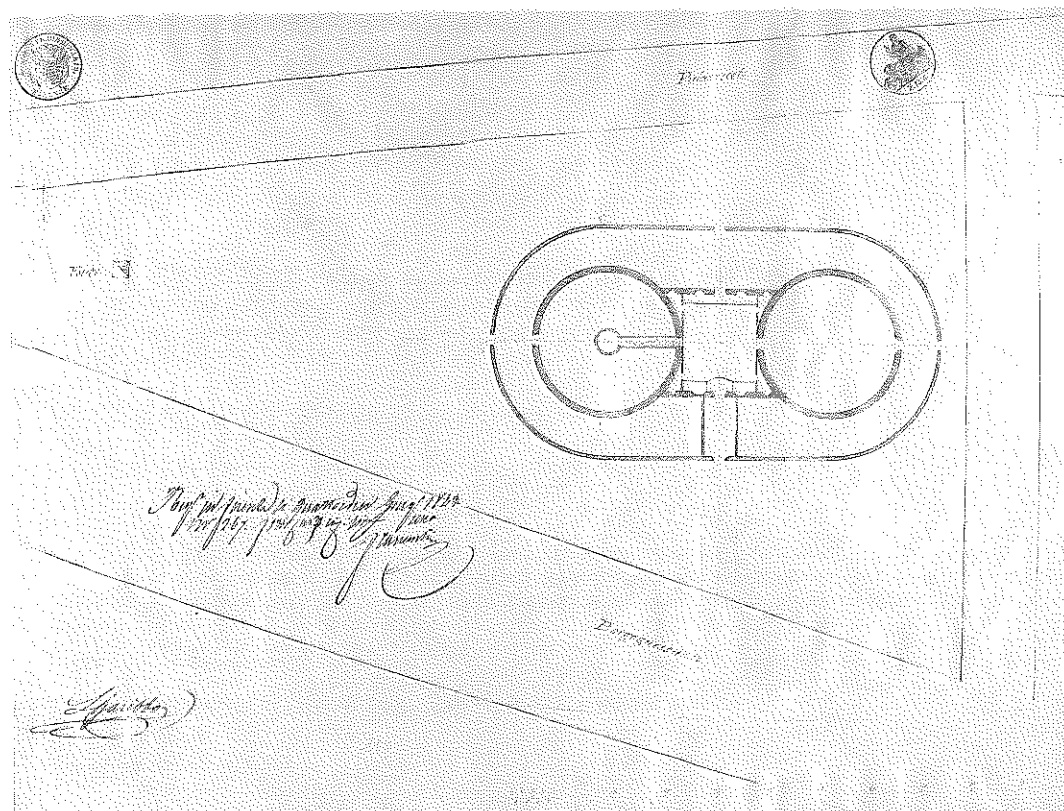
sempre meno crede che ciò sia per effetto di un semplice prestigio ottico prospettico<sup>24</sup>.

Secondo il pittore genovese, la veduta panoramica di vasti paesaggi ha come scopo quello di spingere il visitatore ad una sorta d'immersione in un'immagine che appare senza limiti, in cui gli stessi contorni, superiore e inferiore, sono annullati da un uso illusionistico dell'illuminazione naturale che proviene indiretta dall'alto, mentre è artificialmente creata oscurità alla base. Questo accorgimento genera un senso di disorientamento che è acuito dal percorso-viaggio che lo spettatore compie nel buio, salendo una stretta scaletta a chiocciola per arrivare alla galleria, dove improvvisamente si trova sospeso al centro di un inaspettato paesaggio virtuale<sup>25</sup>.

La società costituita dal pittore genovese riesce ad incuriosire e a coinvolgere una parte del mondo artistico; fra i 48 soci che se ne aggiudicano le quote vi sono infatti il famoso scultore



6/ A. BERNOUD, Firenze, palazzo Villa sul Prato con a sinistra una delle due rotonde del *Panorama nazionale*, 1862 ca. (Firenze, coll. priv.).



7/ L. GARIBBO, pianta del primo progetto per il *Panorama Nazionale*, 1839 (ASCF, f.234/9).

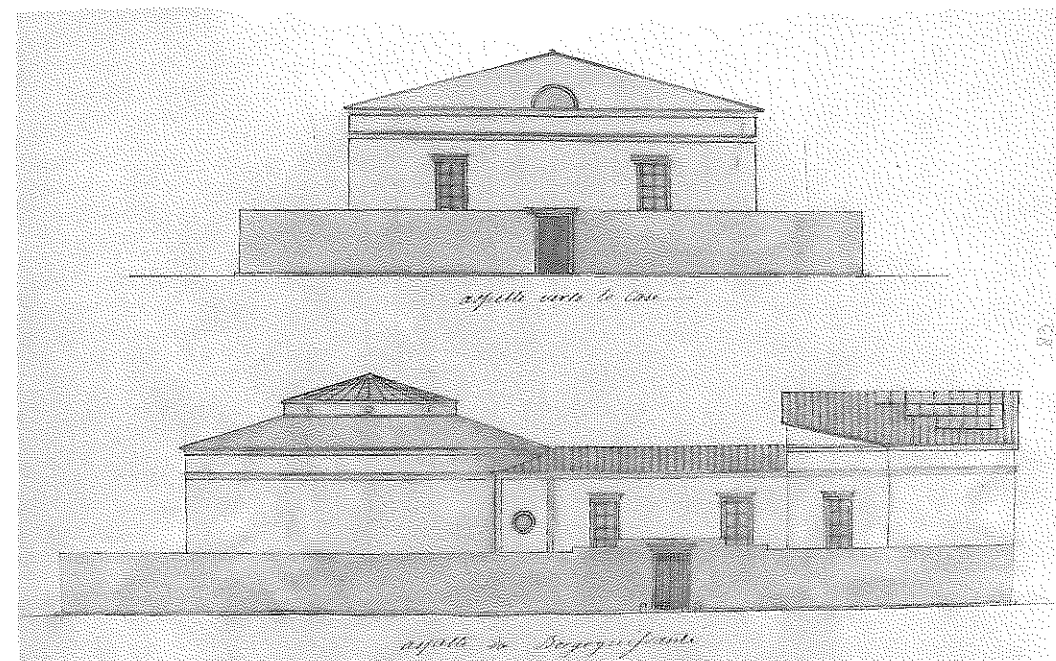
Dato il successo di pubblico che analoghe realizzazioni hanno all'estero e intravista la possibilità di solleticare con un'attrattiva «moderna» l'interesse, oltre che dei visitatori locali, anche del crescente numero di forestieri presenti in città, alcuni fra i maggiori esponenti della nobiltà fiorentina sottoscrivono azioni per il *Panorama Nazionale*: il principe Stanislao Poniatowsky, il conte Francesco de Larderel, i marchesi Bourbon del Monte, Gino Capponi, Luigi Niccolini, Francesco Rinuccini, Maria Teresa Torrigiani, il barone Doufour, il visconte parigino de Sercey e il cavaliere Vincenzo Peruzzi<sup>26</sup>.

L'esecuzione del progetto ha vita travagliata, tanto da indurre lo stesso proponente a presentare il 7 marzo 1843 un secondo meno impegnativo disegno, in cui una delle due rotonde viene sostituita da un più semplice stanzone per i pittori. In effetti, malgrado una notifica di disdetta dell'affitto da parte del comune, perché la società del Panorama non ha ancora iniziato i lavori, la costruzione prende lentamente forma secondo il disegno originale, mentre si provvede allo sbassamento e alla regolarizza-

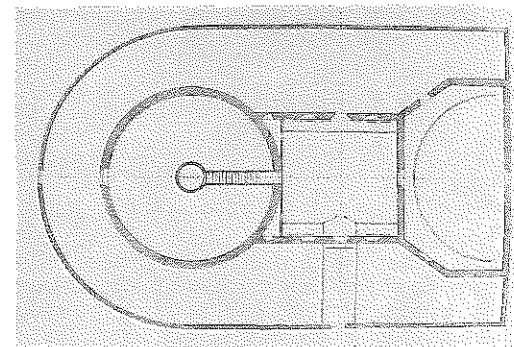
zione del piazzale del Prato nell'area contigua<sup>27</sup>. Ultimata la prima rotonda inizia l'opera di realizzazione della tela; ideatore e autore della pittura è lo stesso Garibbo che, dopo aver trasportato il disegno fatto dal vero «sulla gran tela (di br. quadre 1600)» sceglie alcuni collaboratori tra i più capaci, affidando loro l'esecuzione delle varie parti e di alcune delle tele più piccole.

Agli inizi d'ottobre del 1847 il *Panorama Nazionale* è finalmente pronto ad accogliere il pubblico; fra gli spettatori che nei primi giorni entrano nella *Rotonda* vi è Bardo de Bardi che ne riferisce in un lungo articolo sulla «Rivista di Firenze»<sup>28</sup>:

«Tutti sanno che era stata fondata in Firenze una società per istituire un Panorama nazionale alla Porta a Prato, tutti hanno veduto sorgere lentamente questa fabbrica e ne conoscono la lunga incubazione, tutti hanno letto l'avviso sulle cantonate che ne annunciava l'apertura per il 5 d'ottobre...», annota, non mancando di sottolineare il suo «disincanto» verso certi tipi di spettacoli. Malgrado abbia già «veduto a bizzefte e Diorami e Panorami e Cosmorami e Gabi-



8-9/ L. GARIBBO, pianta e prospetti del secondo progetto per il *Panorama nazionale*, 1843 (ASCF, f.234/9).

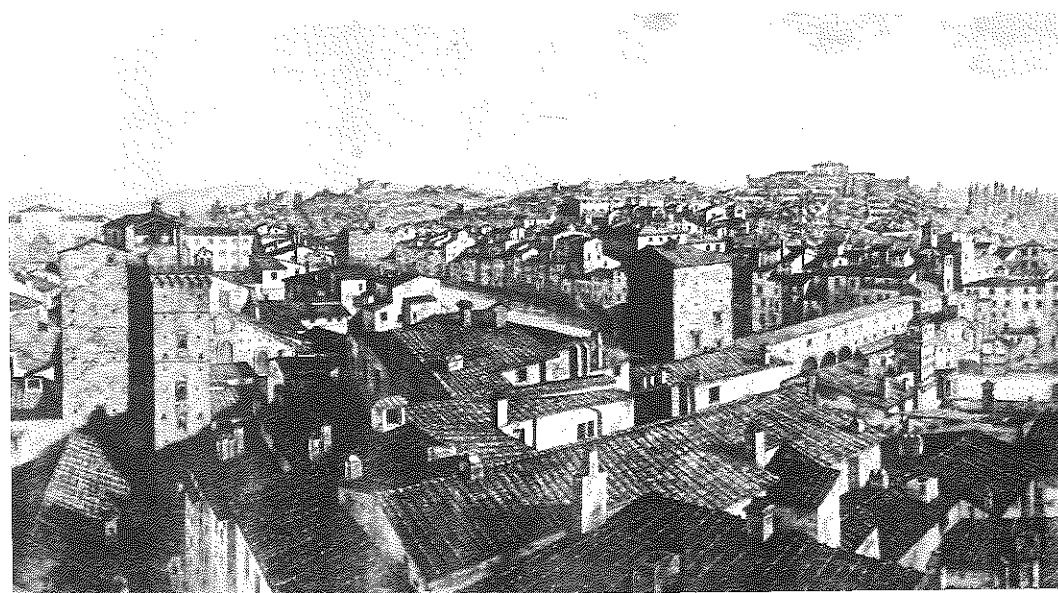


netti Artistici e San Pietri di legno e città di cera», infastidito dalle risibili distorsioni della realtà di tante città, piazze e monumenti italiani perpetrate specialmente in Germania, durante una passeggiata verso le Cascine, scorgendo «più d'uno varcare il cancello di quella specie di Pagoda Chinese», entra senza neppure chiedere quale sia la veduta esposta.

«Salita la cupa scaletta che mena alla rotonda - scrive - spinsi la persiana e giunsi alla luce. Oh chi vi dirà quello che provai in quel momento! Era Napoli, Napoli che si stendeva amorosamente sull'azzurro del suo mare, incoronata dalle verdi colline, tinta di porpora dal suo infocato orizzonte. Era Napoli qual'io la vidi or sono tre anni colle vie gremite di popolo, col mare seminato di vele, piena di moto e di vita e di incanto [...] Sulla mia sinistra si scorgeva la Marinella e il popolato quartiere del Carmine coll'aguzzo campanile al cui pie Masaniello parlava al popolo... e poi si estendeva lo sguardo a Pozzuoli, a Castellamare, a Sorrento lieta di aranci e di profumi; il Vesuvio come un'eterna minaccia sollevava perpetua la sua nera colonna di fumo. Davanti a me era l'azzur-

ra Capri e il placido golfo cui i pescatori posero nome della pace: alla destra il palazzo Reale, Mergellina, Posillipo e, come sporgente dalle onde, il castello dell'Uovo, limite all'incantata riviera di Chiaia; e risalendo coll'occhio sul dorso della collina dei lontani Camaldoli, incontrava i cupi bastioni di S. Elmo e la magnifica villa di Capodimonte [...] Fu un momento indescrivibile [...] L'effetto pittorico e l'effetto morale di quella veduta e delle altre 10 che stanno nella sala terrena, fu per me così imponente e terribilmente sublime che ancora ne sono commosso [...] Lodi al Garibbo che dipinse la tela principale e agli altri che seguirono le vedute parziali, per la fedeltà, la bellezza, la maestria con cui condussero i loro lavori [...] raggiungendo il massimo degli effetti ottici quello di far credere vera l'illusione»<sup>29</sup>.

Nella sua ricerca di perfezionare l'inganno otti-



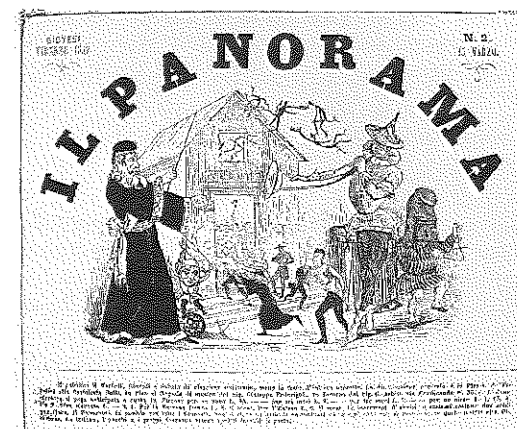
10-11/ L. GARIBBO, Panorama di Firenze, 1834?, particolari (da G. FANELLI, *Firenze Architettura e Città*, Firenze 1973, Atlante nn.1157-1158).

co, anche il *Panorama* napoletano di Garibbo, sfortunatamente andato perduto, utilizza tutti gli accorgimenti possibili per essere, come osserva Silvia Bordini<sup>30</sup>, riferendosi a questo genere di raffigurazioni, contemporaneamente «un'opera pittorica, uno spettacolo scenografico, uno spazio architettonico»; contaminato dalla ricerca di tecnologie sempre più raffinate, il genere apre le porte alle nuove tecniche di riproduzione della realtà come la fotografia che non a caso diviene uno degli interessi prevalenti di molti degli ideatori di panorami da Daguerre allo stesso

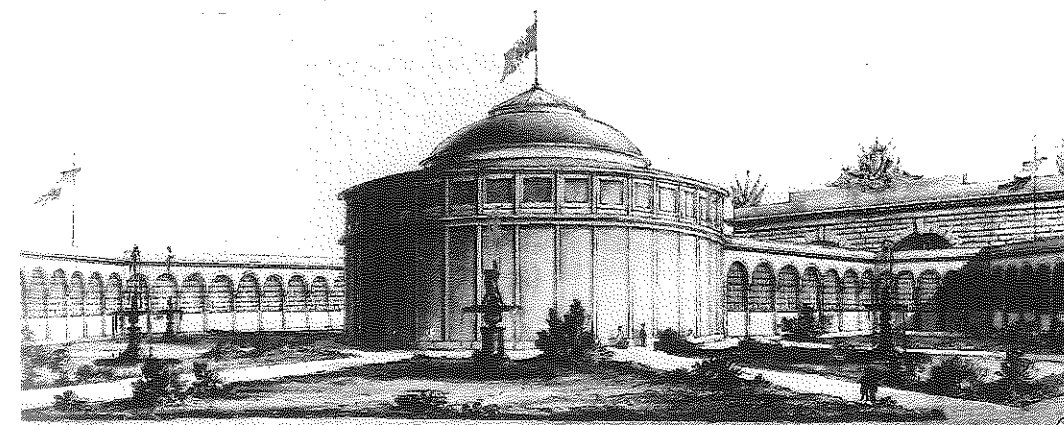
Garibbo, verso la metà del secolo «appassionato cultore della nascente arte fotografica»<sup>31</sup>. La scelta del soggetto merita qualche riflessione<sup>32</sup>; se la città partenopea ha caratteristiche in qualche modo confrontabili con Genova, che Garibbo ha per lungo tempo ritratto in una serie di vedute panoramiche e parziali<sup>33</sup>, è anche una delle ormai imprescindibili tappe del *gran tour* e della sua fama all'estero sono testimoni le vedute esposte nelle maggiori città europee: dal panorama della *Baia di Napoli*, opera di P.e R. Reinagle, in mostra a Londra nel

1805, a quello di *Napoli e il Vesuvio*, di R. Busford, presentato ancora a Londra nel 1845<sup>34</sup>. E' quindi più che probabile che per Garibbo la scelta della città partenopea offra garanzia non solo di un successo di pubblico ma anche di un possibile successivo utilizzo in analoghe esposizioni<sup>35</sup>.

Un'indiretta prova dell'iniziale risonanza in ambito cittadino del *Panorama* si ha con la nascita a Firenze l'8 marzo 1849, in piena temperie politica, di una nuova rivista intitolata appunto «Il Panorama», il cui programma usa come metafora proprio l'idea della veduta totale per rifare la breve storia del governo provvisorio, formatosi dopo la fuga del granduca Leopoldo II e del papa: «Avanti, signori avanti, la spesa è poca, le vedute sono molte (vedute pittoriche s'intende) interessanti e della massima precisione. Che si vuole di più. Chi è che non sia un po'



12/ Frontespizio de «Il Panorama», 8 marzo 1849.



13/ G. MARTELLI, progetto della Rotonda per la prima Esposizione Nazionale Italiana, Firenze 1861 (Firenze, GDSU, 5823 A).

curioso? Chi è che non desideri conoscere l'Europa, che tanto offre per la varietà delle vedute e dei colori? Chi specialmente non vorrà osservare questa nostra Italia? Oh! Quanta materia di stupore troverete in questo bel paese! Voi vedrete città rischiarate dal vivo sole della Repubblica, ne vedrete di quelle al fioco lume lunare della Costituzione, ed in ultimo di quelle circondate dalle tette, spaventevoli, e sanguinose tenebre della dominazione straniera»<sup>36</sup>. In realtà l'avventura avviata con tanto entusiasmo dal pittore genovese ha vita stentata; a

causa dello scarso numero di visitatori non è possibile iniziare la preparazione della seconda tela, per cui la veduta napoletana rimane l'unica esposta. Dell'insuccesso del *Panorama Nazionale* testimonia lo stesso Garibbo in una dolente lettera inviata nel settembre 1853 al più importante dei suoi soci, il marchese Gino Capponi. Riferendosi allo stato della «disgraziata nostra Impresa panoramica» scrive che «ormai non v'è più da nutrire speranza alcuna, e che altra salvezza non abbiamo che o nel vendere lo Stabilimento, o, mancando il comprato-

re, nel pregare i nostri creditori di accettarlo per saldo d'ogni nostro dovere.<sup>37</sup> A suo dire, la causa del fallimento è da addebitare ai fiorentini che «pochi eccettuati, hanno dato prove troppo luminose di non essere ancora maturi per trattenimenti siffatti», più propensi a spendere «per ben altri divertimenti».

Di lì a poco, nel 1863, il *Panorama* sarà acquistato e ristrutturato da Angelo e Rinaldo Barbetti, che ne faranno il loro studio di scultura; risale a questo periodo con tutta probabilità la trasformazione dei prospetti con l'apertura in particolare di una doppia teoria di finestre nelle pareti circolari delle rotonde<sup>38</sup>.

Di quello che Emil Kaufmann considera uno degli «esempi degni di nota di una composizione spaziale moderna»<sup>39</sup>, alla stregua di realizzazioni ben più conosciute, quali il Caffè Pedrocchi a Padova o la Porta Venezia a Milano, non sembra rimanere eco nel panorama architettonico fiorentino, se non forse nell'effimera rotonda che Giuseppe Martelli progetta per l'Esposizione Nazionale Italiana che si tiene a Firenze nel 1861 a Porta al Prato, nella dismessa «Leopolda», la più monumentale delle due stazioni ferroviarie realizzate nella capitale toscana<sup>40</sup>.

## Note

<sup>1</sup> S. BORDINI, *Il progetto di una «nuova Borgata», di Domenico Cacchiatelli*, in *Atti del Convegno Internazionale di Archeologia Industriale* (Milano 1977), Milano 1979, pp. 199-205. Col termine «panorama» si intende in questo caso riferirsi ad una pianta panoramica della città. Solo negli anni '80 dell'Ottocento, quando la realizzazione fiorentina è ormai smantellata da tempo, una società francese, la «Société anonyme des Panoramas», introduce il genere in Italia con le opere di Charles Castellani a carattere storicistico: *Gli ultimi giorni di Pompei* a Napoli e *La Battaglia di Palestro* a Roma. Il genere trova inoltre risonanza nelle grandi esposizioni: a Milano nel 1881 con il *Panorama della Battaglia di Solferino*, e a Torino nel 1884 dove si espone una veduta di Roma. Il progetto del *Nuovo Panorama* milanese, opera di Luigi Broggi, è pubblicato nei «Ricordi di Architettura», 1881, Serie I, volume VII, tav. 1.

<sup>2</sup> «Cosmorama Pittorico», Prospetto, I, gennaio 1835. Nel primo numero della rivista, l'editore scrive «Tra le invenzioni del nostro secolo per diffondere le utili cognizioni, nessuna è più proficua di quella dei Giornali pittorici; in questi alla notizia di una cosa qualunque si associa la rappresentazione in disegno: queste raffigurazioni toccano vivamente l'intelletto, lo arricchiscono di immagini, agevolano la memoria,

alimentano l'immaginazione».

<sup>3</sup> A. MILANO (a cura di), *Viaggio in Europa attraverso le Vues d'optique*, Milano 1990.

<sup>4</sup> Archivio Storico Comunale di Firenze (ASCF), f. 524/460, 9-22 giugno 1846.

<sup>5</sup> ASCF, f. 525/792, L'amministrazione nega invece l'uso sia di piazza del Granduca «al cantone della Dogana vecchia», sia di piazza S. Maria Novella. Dato il successo di pubblico che lo spettacolo ottiene, nel marzo dell'anno successivo, il gonfaloniere autorizza il prolungarsi della manifestazione per i mesi successivi.

<sup>6</sup> Per una biografia di Luigi Garibbo si veda F. ALIZERI, *Notizie dei professori del disegno dalla fondazione dell'Accademia*, Genova 1864-1866, III, pp. 469-471; A. CAPPELLINI, *Pittori genovesi dell'Ottocento*, Genova 1938, pp. 25-27; G. GIUBBINI, *Genova nelle vecchie stampe*, Catalogo della mostra, Genova 1970 schede nn. 58-83; *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1971, pp. 418-422. Si rimanda inoltre a «La Nazione», lunedì 18 gennaio 1869, Necrologio di Luigi Garibbo. «Nei giorni scorsi moriva in Firenze nella grave età di 85 anni il prof. Luigi Garibbo, genovese, il Nestore degli artisti italiani. Profondo prospettico, brioso paesaggista, ornato di studi scientifici e letterari, distinto dilettante di musica, il Garibbo era il tipo dell'artista perfetto» Del pittore genovese si ricorda la realizzazione del *Panorama* e di come, divenuto nel 1866 cieco, fosse accolto da una famiglia fiorentina che lo accudì fino alla morte, avvenuta l'8 gennaio 1869.

<sup>7</sup> «Gazzetta di Firenze», 4 ottobre 1834.

<sup>8</sup> G. FANELLI, *Firenze Architettura e Città*, Firenze 1973, Atlante nn. 1157-1158. Secondo Fanelli, la veduta potrebbe derivare da dagherrotipi eseguiti dall'alto della Torre degli Acciaioi; ipotesi eventualmente da scartare se in essa fosse da individuare il panorama esposto nel 1834 a cui lo stesso Garibbo fa riferimento nel 1840, quando ricorda di aver pubblicato «pochi anni or sono, per associazione» un panorama della città di Firenze e contorni, inciso all'acquatinta (ASCF, f. 234/9, *Progetto di associazione per l'impiego di denaro nello stabilimento d'un pubblico Panorama in Firenze*, nota 2). Si tratta con tutta probabilità dello stesso «Panorama poligonale di Firenze», citato in una lettera inviata allo stampatore fiorentino, Gaetano Tartagli, in data 31 gennaio 1865 (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, *Carteggi vari* 503,84), a cui si rifanno per primi Attilio Mori e Giuseppe Boffito per datare la veduta. A. MORI, G. BOFFITO, *Firenze nelle vedute e piante*, Firenze 1926, p. 118. «Gent.mo Sig. Gaetano, Ella volle esser meco generoso, rifiutando ogni retribuzione, per lavoro, ch'ella si compiacque di farmi, spero però ch'ella non riuserà di accettare una copia del Panorama poligonale di Firenze, da me disegnato e inciso, ch'io ardisco inviarle, pregandolo di volerlo serbare in ricordanza del grato suo autore, il quale intanto si pregia di ripetervi. Suo aff.mo Servo ed amico. L. Garibbo».

<sup>9</sup> Come fa osservare Lucia Nuti nella scheda di correto all'opera, pubblicata in *Firenze e la sua immagine cinque secoli di vedutismo*, a cura di M. Chiarini e A. Marabottini, Venezia, 1994, pp. 08-209. Scheda 137, *Panorama della città di Firenze e i suoi contorni disegnato dalla torre Marchionni in Borgo Santi Apostoli*. La veduta è conservata in Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (GDSU), n. 1949 P.

<sup>10</sup> L. GARIBBO, *Cenni storici sull'aeronautica fino alle recenti ascensioni fatte dal Sig. Green e compagni da Londra e da Parigi, Con appendice fino agli ultimi voli e tentativi per la direzione degli aerostati*, Firenze, Tipografia Birindelli, 1838.

<sup>11</sup> G. GIUBBINI, *cit.*, scheda 58.

<sup>12</sup> Tra le vedute da lui dipinte vi sono *L'Arno con Ponte S. Trinita e Ponte Vecchio* e *La cattedrale di S. Maria del Fiore* (Genova, Collezione Ospedali Galliera), *Firenze dagli orti del Maglio* (Firenze, GDSU, n. 12161 S), e *La parata militare alle Cascine*, che raffigura la cerimonia della consegna delle bandiere alla Guardia Nazionale, avvenuta il 20 novembre 1859 (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti).

<sup>13</sup> ASCF, f. 234 Concessione approvata con Rescritto Granducale del 7 giugno dello stesso anno.

<sup>14</sup> La loggia è realizzata su progetto dell'architetto Luigi de Cambray Digny e decorata dal pittore Luigi Ademollo.

<sup>15</sup> U. PESCI, *Firenze capitale (1865-1870)*, Firenze 1904, p. 13. In occasione della «corsa dei barberi» venivano eretti palchi fra la casa Villa e il *Panorama Nazionale*.

<sup>16</sup> Le rotonde fiorentine si adeguano alle misure standard dei «panorami» realizzati nelle altre città europee che erano di circa 14 metri di altezza e di 114 di circonferenza, pari a 18 metri di diametro.

<sup>17</sup> ASCF, f. 234/9, *Progetto cit.*

<sup>18</sup> S. BORDINI, *Storia del Panorama cit.*, p. 144.

<sup>19</sup> Secondo il programma, l'esposizione d'ogni veduta dovrebbe avere la durata di un anno, tempo ritenuto sufficiente a portare a termine una nuova tela.

<sup>20</sup> ASCF, f. 234/9, *Progetto... cit.*

<sup>21</sup> A. KIRCHER, *Ars Magna Luci set Umbrae*, Amsterdam 1671.

<sup>22</sup> Nella ricca pubblicistica dedicata ai «panorami» alle altre forme di spettacolo visivo (diorama, cycloorama, cosmorama, ecc.), che dalla fine del XIX secolo suscitano la curiosità di scrittori, artisti e inventori inglesi, francesi o tedeschi, solo recentemente si possono annoverare contributi italiani, rappresentati soprattutto dagli studi che all'argomento dedica Silvia Bordini, a partire dal 1976 quando appare in «Ricerche di storia dell'arte» (3, 1976, pp. 137-158) un suo saggio dedicato a *Jacob Ignaz Hittorf e l'architettura dei Panorami*. I successivi *Arte, imitazione, illusione: documenti e note sulla pittura dei «Panorami»*, in «Dimensioni» (1, 1981, pp. 65-106) e *Paesaggi e Panorami: immagine e immaginazione del viaggio nella cultura visiva dell'Ottocento* in «Ricerche di storia dell'arte» (15, 1981, pp. 26-44), sono

premesse al più completo *Storia del Panorama La visione totale nella pittura del XIX secolo* (Roma 1984), in cui però quasi inesistenti sono gli esempi di realizzazioni italiane. Un'ampia bibliografia sull'argomento, aggiornata al 2004, si trova in [www.panoramapainting.com/literature.htm](http://www.panoramapainting.com/literature.htm).

<sup>23</sup> Va ricordato fra gli altri il *Panorama di Firenze* di R.R.Reinagle del 1812 in cui la città è ritratta dall'alto del palazzo Feroni al Ponte S. Trinita, che ci è pervenuto nell'incisione dell'opuscolo illustrativo (Londra, British Library) pubblicata da S. Bordini.

<sup>24</sup> ASCF, f. 234/9, *Progetto cit.* L'illuminazione dall'alto delle opere esposte nei musei e nelle gallerie viene indicata agli inizi dell'Ottocento come una delle possibili applicazioni dei principi del «panorama». L. DUFOURNY, *Rapport sur le Panorama*, in *Procès verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, a cura di M. Bonnaire, Paris, 1937, anno VIII (1800), pp. 259-260.

<sup>25</sup> Dato che il *Panorama* utilizza l'illuminazione naturale, l'apertura al pubblico può avvenire solo per sette ore il giorno, mentre il costo del biglietto è stabilito in un fiorino; all'ingresso Garibbo prevede il posizionamento di un *tourniquet*, per contare gli spettatori.

<sup>26</sup> Le spese previste, indicate in francesconi riguardano i «muramenti (2848), i ferrami (687), i legnami (790) e gli oggetti vari (1036)». Diviene socio e tesoriere della Società del Panorama il banchiere Pietro Grilli, proprietario di un vasto appezzamento di terreno, «gli orti Grilli», situato alle spalle delle case sul Prato.

<sup>27</sup> ASCF, f. 234/9, *Progetto... cit.*

<sup>28</sup> BARDO DE BARDI, *Panorama Nazionale*, in «La Rivista di Firenze», n. 37, 14 ottobre 1847.

<sup>29</sup> Ivi.

<sup>30</sup> S. BORDINI, *Storia del Panorama cit.*, p. 269.

<sup>31</sup> F. ALIZERI, *cit.*, p. 470.

<sup>32</sup> Nella breve scheda biografica stilata da C. Zoppia ed inserita in *Firenze e la sua immagine... cit.*, p. 289, s'ipotizza che quello che è definito un «grande diorama», sia stato dipinto da Garibbo durante un suo soggiorno napoletano, ipotesi da scartare essendo più verosimile che in quella occasione il pittore definisse gli elementi complessivi e particolari per la futura veduta circolare che esegue ed espone a Firenze.

<sup>33</sup> La parentela dei suoi regnanti con i granduchi lorenesi, lega Napoli alla capitale toscana. Si deve inoltre ricordare che nel 1845 Attilio Zuccagni Orlandini, pubblica a Firenze *Città e paesi del Regno di Napoli Vedute dell'Italia meridionale*, ristampato a cura di A. Ventura nel 2004.

<sup>34</sup> Sono da ricordare ancora il panorama di Napoli di P. Prevost esposto a Parigi nel 1806 e quello di H.A. Barker a Londra nel 1820.

<sup>35</sup> Ad agevolare il lavoro di Garibbo vi è anche la pubblicazione nel 1839 a Napoli di una rivista periodica intitolata «Diorama Pittorico», corredata da illustrazioni ricavate da dagherrotipi, a riprova di quanto velocemente si diffondano le novità, dato che l'in-



venzione del dagherrotipo risale al gennaio dello stesso anno.

<sup>36</sup> Della rivista, distribuita in «Piazza dei Tavolini alla Cartoleria Brillì», di cui è direttore responsabile O. Branzuoli, escono solo i primi due numeri.

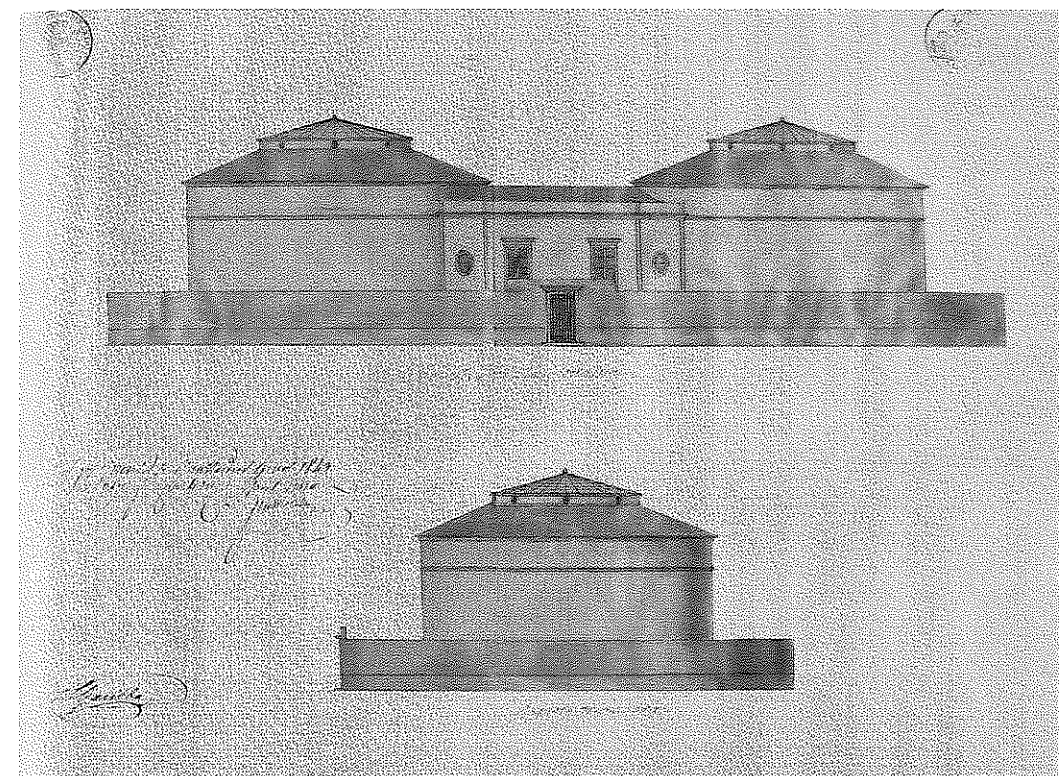
<sup>37</sup> BNCF, *Gino Capponi*, VII.2, Firenze, 5 settembre 1853.

<sup>38</sup> ASCF, CA 692/231. *Panorama sul Prato. Proposto acquisto da Angiolo Barbetti e istanza per lavori*, 1863.

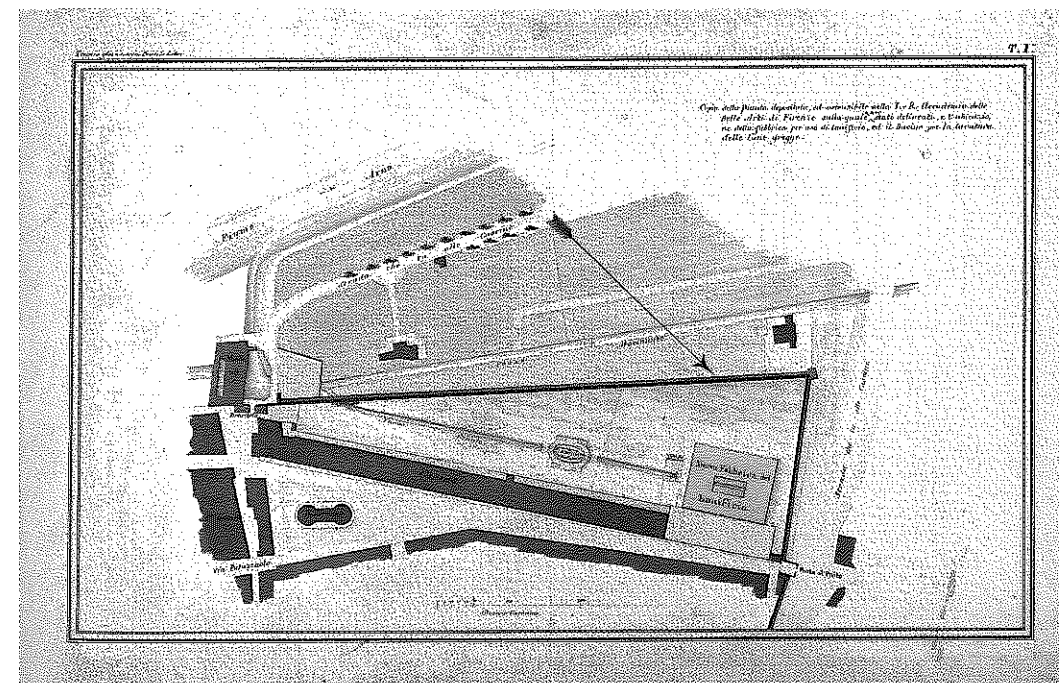
<sup>39</sup> E. KAUFMANN, *L'architettura dell'illuminismo*, Torino 1991, p.143. Scrive Kaufmann non intendendone la destinazione originaria: «Molto interessante

è la casa Barbetti sul Prato di Firenze. E' composta di un blocco cui sembra siano stati aggiunti due semicilindri laterali. Tali semicilindri sono invece le parti emergenti di due immense sale circolari inserite nella massa quadrata». L'insolita volumetria del complesso, nato per ospitare esposizioni, favorisce anche le destinazioni successive. La «Rotonda Barbetti», nome con cui ancora oggi è conosciuta, diviene nel 1900 la prima sede dell'ACI, fondata dal principe Strozzi, poi Garage Excelsior e infine sede della prima concessionaria Fiat.

<sup>40</sup> M.C. BUSCIONI, *Esposizioni e Stile Nazionale (1861-1925)*, Firenze, 1990, p. 42.



I/ L. GARIBBO, Primo progetto per il *Panorama Nazionale*, da costruirsi sul Prato a Firenze, 1839 (ASCF, f.234/9).



II/ Pianta dell'area del Prato a Firenze, con il complesso del *Panorama* e il progetto di un lanificio sui terreni dell'orto botanico Grilli, 1850 circa (Archivio museo Firenze com'era, 2272).



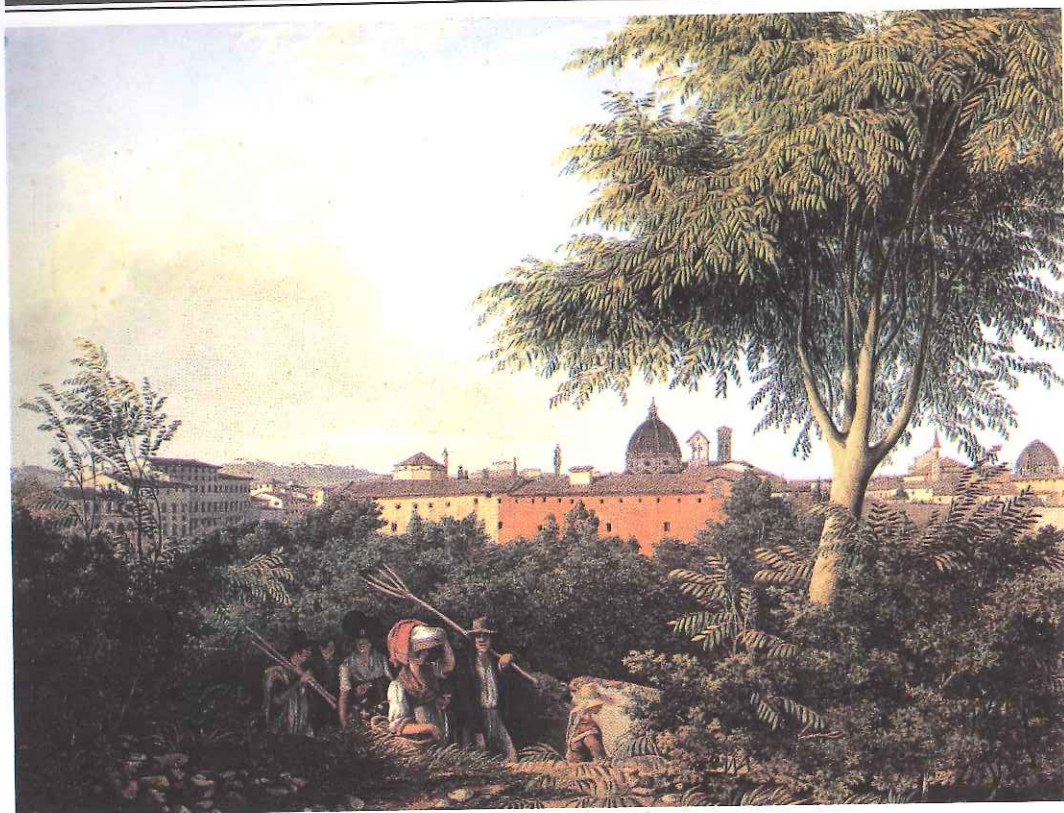
III/ L. GARIBBO, *Panorama della città di Firenze e suoi contorni disegnato dalla torre Marchionni in Borgo Santi Apostoli*, 1840 circa (Firenze, GDSU, 1949 P).



IV/ L. GARIBBO, *Veduta del Duomo di Firenze*, 1840-1850 (Coll. Ospedali Galliera, Genova).



V/ L. GARIBBO, *Veduta dell'Arno con i suoi ponti*, 1840-1850. (Coll. Ospedali Galliera, Genova).



VI/ L. GARIBBO, *Firenze dagli orti del Maglio*, 1840 circa (Firenze, GDSU, 12161 S).



VII/ L. GARIBBO, *Parata militare alle Cascine*, 1860-63 (Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti).

## Friedrich von Martens incisore e fotografo di vedute urbane panoramiche\*

Giovanni Fanelli

Friedrich von Martens, detto Frédéric Vincent Martens (Venezia, 1809 circa-Parigi, 1875), di origine tedesca, frequenta l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Ancora giovane si stabilisce a Parigi ed è naturalizzato francese.

La sua opera appare particolarmente interessante per la storia della vedutistica nel passaggio dalle tecniche calcografiche a quelle dagherrotipica e fotografica.

Disegnatore, litografo e incisore (acciaio e acquatinta), si specializza nel paesaggio e nelle vedute urbane ed elabora vedute panoramiche prima dell'invenzione della fotografia.

Tra le vedute, e in particolare quelle panoramiche, da lui realizzate con tecniche calcografiche prima dell'avvento della fotografia, sulla base di disegni suoi o di altri, sono note le seguenti stampe sciolte e raccolte: Venezia, Lido di Malamocco, Lago di Ginevra, città tedesche e francesi, tutte litografie stampate a Londra, ed. Engelmann, 1829 [BNF]<sup>1</sup>; *Principales vues de Paris et de ses environs*, Paris-Londres, ed. Rittner, Goupil & Tilt, 1832; 60 tavole incise all'acquatinta (13,5x18,5) sulla base di disegni suoi, di Schmidt, di Menut, di Gilio, di Chapuy; panorama di Orléans, incisione all'acquatinta sulla base di un suo disegno (18x91), ed. Gatineau, 1833 [BNF]; la raccolta *Vues des principales villes de France et de leurs monuments*, d'après Chapuy, 1834 [BNF]; Panorama del porto Jackson e della città di Sidney, acquatinta su disegno di Tailor, ed. Rittner et Goupil, 1834 [BNF]; panorama di Tours, acquatinta, Imprimerie Sauniée, 1835 [BNF]; porto di Brest, acquatinta su disegno di Gilbert, 1835 [BNF]; Orléans, ed. Gatineau, 1835 [BNF]; interni di monumenti parigini (Saint-Eustache, Saint-Etienne-du-Mont; cupola degli

Invalides), su disegni di Gilio, imprimerie Finst, 1836 [BNF]; Isola di San Giorgio a Venezia, acquatinta, in «L'Artiste», 2<sup>a</sup> serie, tomo 3, 1839 [BNF].

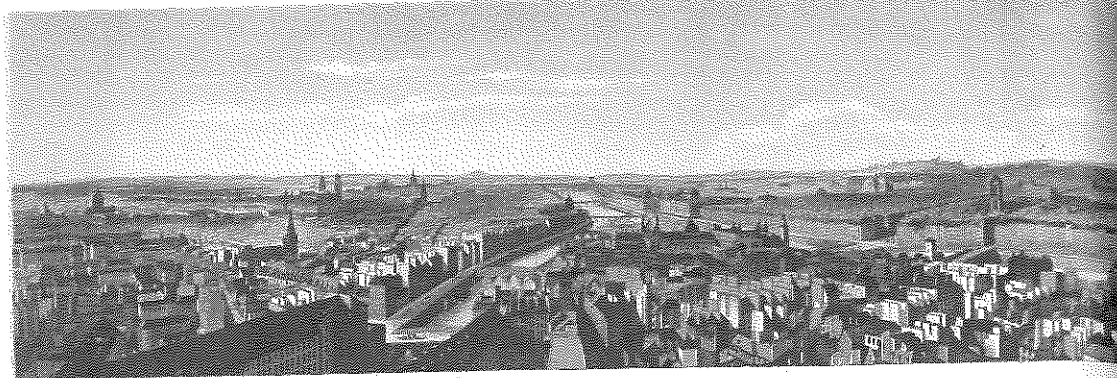
Al 1837-1838 sono databili due vedute panoramiche di Parigi, finora inedite, disegnate da Schmidt e incise da Martens, una ripresa dalle torri di Notre Dame, l'altra dalla collina di Chaillot (figg. 1, 2). Una terza veduta panoramica, ripresa dal Pavillon de Flore del Louvre e databile intorno al 1832, è forse a lui attribuibile (fig. 3).

Martens espone stampe di vedute panoramiche di città europee nei Salon parigini dal 1834 al 1848<sup>2</sup>.

Dopo la divulgazione dell'invenzione di Daguerre (1839) diviene appassionato dagherrotipista.

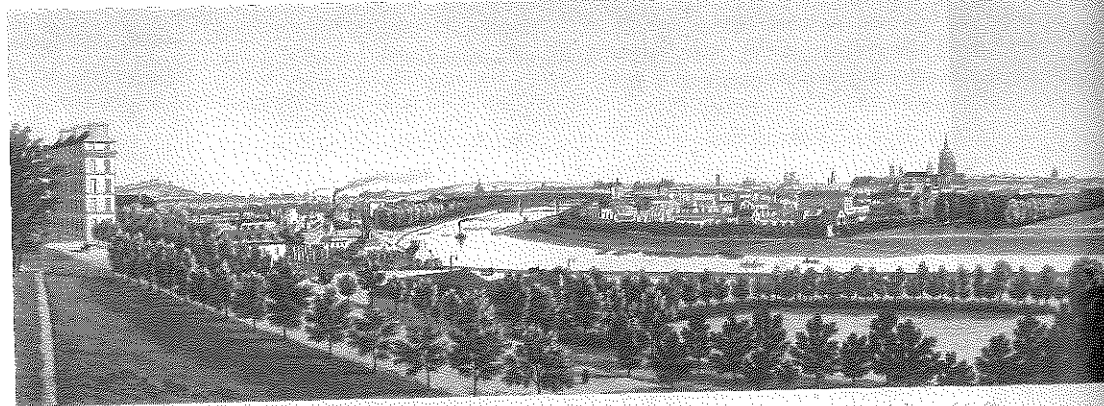
Nel periodo iniziale della fotografia editori intraprendenti, mirando al mercato vasto dei viaggiatori, individuano subito la possibilità di derivare per trascrizione manuale grafica dal dagherrotipo<sup>3</sup> (per natura un esemplare unico) una veduta da stampare con tecnica calcografica. Il parigino Noël Marie Paymal Lerebours<sup>4</sup> pubblica fra il 1841 e il 1843, una serie di fascicoli di quattro tavole ciascuno, vedute incise all'acquatinta *d'après le daguerréotype*, formato 15x20,7 circa: le *Excursions daguerriennes, représentant les vues et les nombreux monuments anciens et modernes les plus remarquables du Globe...* Le *Excursions* comprendono centoundici tavole (poi pubblicate anche in due volumi), di cui ventotto sono vedute di città italiane, fra cui, per la Toscana, una di Firenze e due di Pisa<sup>5</sup>.

Per l'impresa Lerebours si vale di valenti incisori, quali Martens, J. Galow, Himely, Paul Legrand,



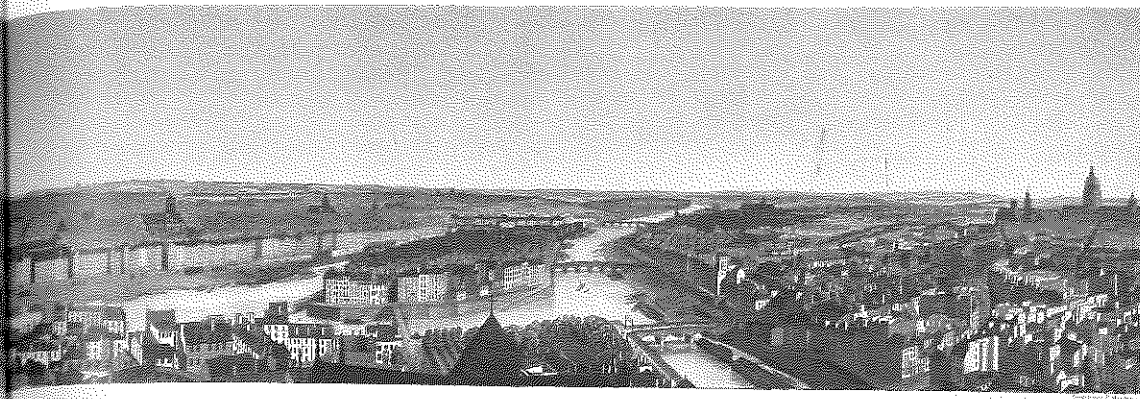
1/ «PANORAMA DE PARIS, PRIS DES TOURS NOTRE-DAME»; «Dessiné par Schmidt»; «Gravé par F. Martens»; «PARIS, CHEZ RITTNER, 12 BOULEVARD MONTMARTRE»; acquatinta, 105,5x35 (89,5x15); s. d. [1837-1838]. Collezione privata, Parigi.

Ampiezza del campo visivo: 360 gradi. Nella fascia inferiore del foglio: indicazione degli edifici monumentali in forma di tavola di orientamento, iniziando dal College Louis-le-Grand per finire alla chiesa di Val de Grâce. Da sinistra a destra: la riva sinistra con il College Louis-le-Grand, la cupola della Sorbonne, la chiesa di Saint-Germain, ecc.; la Senna con il Petit Pont, il Pont St. Michel, il Pont Neuf, il Pont des Arts, ecc.; in primo piano l'île de la Cité e, al di là della Senna, la riva destra dove spiccano la Tour St. Jacques e la chiesa di St. Eustache; l'île Saint-Louis; la Senna con il Pont de l'Archevêché, il Pont de la Tournelle e il Pont du Jardin de Plantes; la riva sinistra con la cupola del Panthéon e quella di Val de Grâce.



2/ «PANORAMA DE PARIS, PRIS DES HAUTEURS DE CHAILLOT»; «Dessiné par Schmidt»; «Gravé par F. Martens»; «PARIS, CHEZ RITTNER, 12 BOULEVARD MONTMARTRE»; acquatinta, 101,5x33,5 (91,5x15,5); s.d. [1837-1838]. Collezione privata, Parigi.

Ampiezza del campo visivo: 360 gradi. Nella fascia inferiore del foglio: indicazione degli edifici monumentali in forma di tavola di orientamento. Da sinistra a destra: il palazzo Chaillot, la cupola della chiesa della Madeleine, il Pont suspendu; la riva sinistra con il Louvre («Chateau des Tuileries»), la Tour St. Jacques; Notre Dame; St. Sulpice, il Panthéon, gli Invalides; Val de Grâce; lo Champ de Mars e l'École Militaire in asse con il ponte omonimo; la Barrière de Passy.



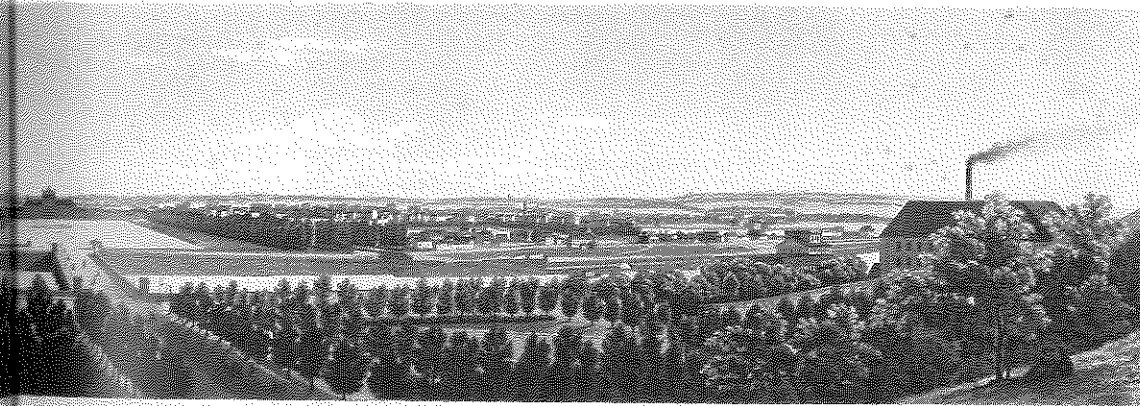
Salathé, R.W. Price, Weber, Hürlimann<sup>6</sup>, A. Appert, Ang. Berry, Jules Arnoux.

Delle vedute italiane Martens incide le seguenti: *Pont du Rialto à Venise*; *Temple de Cérès à Pestum*; *Place du Peuple à Rome*; *Vue prise de la Piazzetta à Venise*; *L'Arsenal à Venise*.

È probabile che almeno alcune delle incisioni delle *Excursions* da lui realizzate siano tratte da

mento dell'albumina su vetro<sup>7</sup>; poi adotta il procedimento al collodio.

Facendo seguito alla sua precedente attività nel campo dell'incisione Martens si specializza nella fotografia di panorami urbani<sup>8</sup>. Fra il 1840 e il 1845 mette a punto una camera oscura panoramica per dagherrotipi, con obiettivo ruotante su 150 gradi e nella quale è disposta una lastra leg-



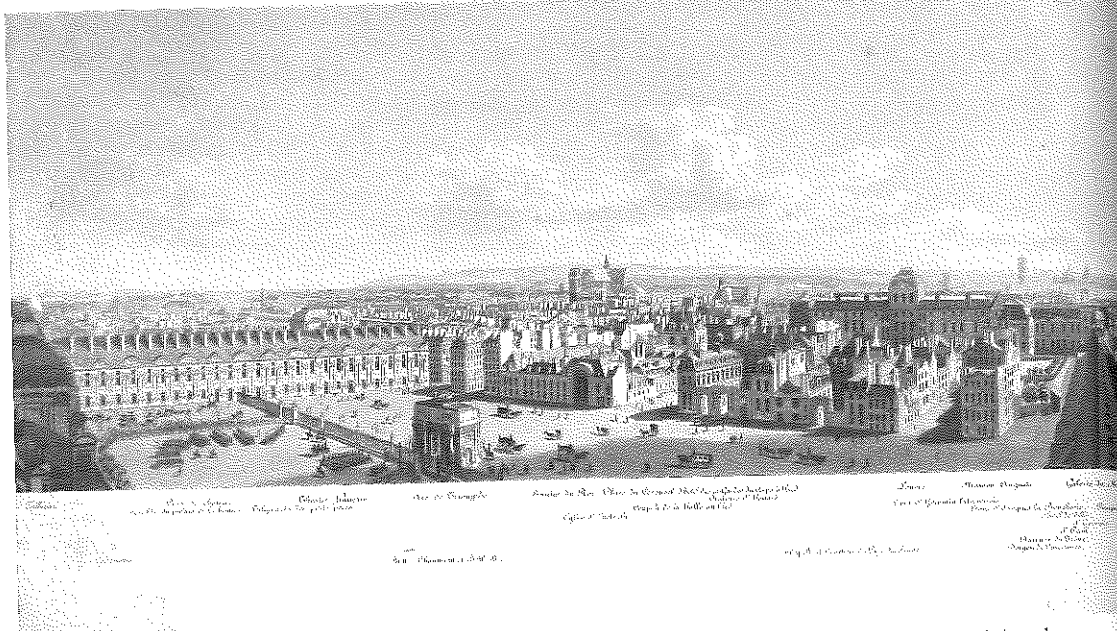
suoi dagherrotipi.

La raccolta di vedute *d'après le dagueréotype* edita da Lerebours è riproposta (utilizzandone le lastre), con alcune modifiche e aggiunte, da Dusacq nel 1864, con il titolo *Excursions dagueriennes*, comprendente, tra le vedute di Martens di soggetti francesi, le seguenti: *Vue prise du Pont Neuf à Paris* [fig. 4]; *Bâtiments marchands (Vue prise au dessous de Bordeaux)*; *Vue prise du Pont-Royal à Paris*; *Panthéon à Paris*.

Negli anni cinquanta Martens adotta la tecnica del calotipo. Fin dal 1847 si interessa al procedi-

germente flessibile, curvata (in seguito rimessa in piano e inquadrata). Nel 1844 Arago presenta l'apparecchio all'Institut de France. Martens richiede il brevetto l'11 giugno 1845<sup>9</sup>. Presenta l'invenzione alla Académie des Sciences il 23 giugno. Gli apparecchi panoramici sono in seguito commercializzati, in particolare da Lerebours, che fornisce anche le lastre adatte<sup>10</sup>. La lunghezza dei panorami dagherrotipici di Martens è pari a circa 50 cm.

Fra le vedute panoramiche di Parigi in dagherrotipo opera di Martens, o a lui attribuite, si conta-



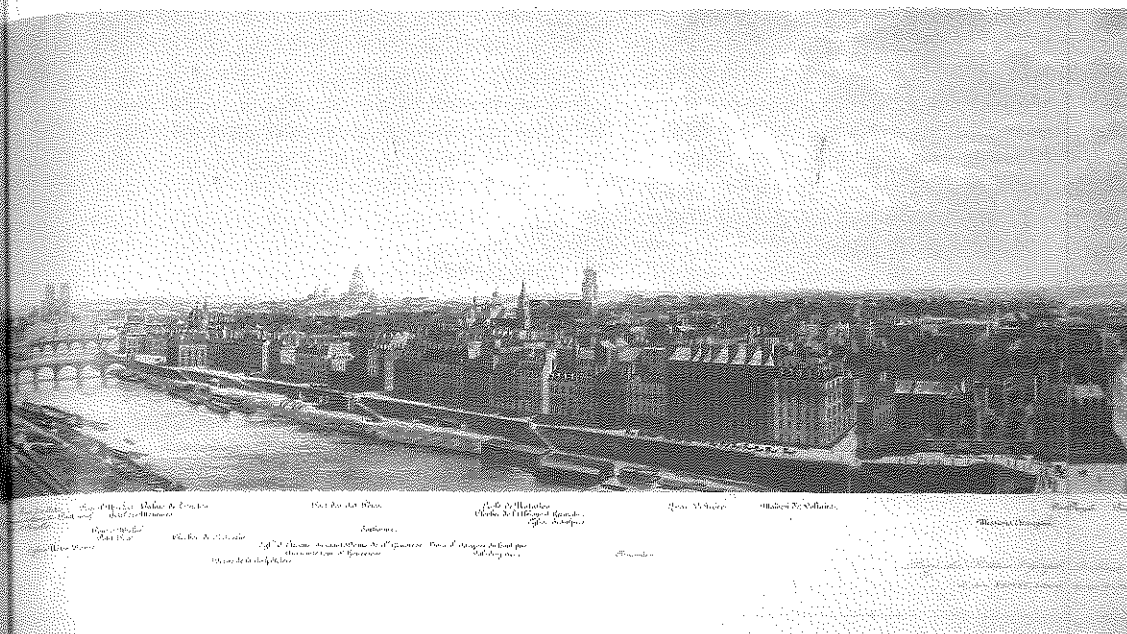
3/ «Panorama de Paris pris du Pavillon de Flore»; «Paris chez Ritner & Goupil, Boulevard Montmartre N.° 12./ et chez NEPVEU, Libraire, Passage des Panoramas, N.°26»; autore non dichiarato (Martens?); acquatinta; 21,0x189,5 (31,0x194,5); 1832 circa. Collezione privata, Parigi.  
 Ampiezza del campo visivo: 360 gradi. Nella fascia inferiore del foglio: indicazione degli edifici monumentali in forma di tavola di orientamento. Alle due estremità della veduta si nota il dettaglio del corpo della fabbrica delle Tuileries nel cui angolo sud era collocato il Pavillon de Flore. Da destra a sinistra si susseguono le corti del Louvre con nello sfondo la chiesa di St. Eustache e la Tour St. Jacques; la Senna con il Pont des Arts, il braccio destro del fiume tangente l'isola con il Pont au Change, il Pont Notre Dame e il Pont Marie; l'Île de la Cité con Notre Dame, il braccio sinistro del fiume tangente l'isola con il Pont St. Nicolas, il Pont St. Michel e il Petit Pont; la riva sinistra della Senna con l'Institut de France e, nello sfondo, il Panthéon, la chiesa di St. Germain e quella di St. Sulpice; il Pont Royal (sull'asse della veduta); la cupola degli Invalides, il corso della Senna con il Pont de Louis XVI e i Ponts suspendus; il Jardin des Tuileries e l'Arc de Triomphe de l'Étoile; rue de Rivoli e nello sfondo la collina di Montmartre.  
 Non compare il Pont du Carrousel ou des Saints-Pères (tra il Pont Royal e il Pont des Arts), costruito tra il 1832 e il 1834 da Antoine-Rémy Polonceau.

no: L'île de la Cité e la riva destra riprese dalla torre nord di Notre Dame, 13,2x49,4; 1842-1845 circa<sup>11</sup>; Il Pont Neuf, l'île de la Cité e la riva destra riprese dal tetto dell'hôtel de la Monnaie, 13,2x49,4. 1842-1845 circa<sup>12</sup>; La Senna l'île de la Cité e la riva sinistra riprese dal tetto del Louvre alla sommità del Salon carré, 10,2x37,6; 1845-1850 circa<sup>13</sup>; La Senna, l'île de la Cité e la riva sinistra riprese dal tetto del Louvre alla sommità del Salon carré, ripresa contigua alla precedente, 10,2x37,6; 1845-1850 circa<sup>14</sup>.

Una fonte importante di notizie sull'attività fotografica di Martens è il periodico «La Lumière. Journal non politique la partire al 1852, «Revue de la Photographie», paraissant tous les huit jours, Beaux-Arts, Héliographie, Sciences», in cui il suo nome compare spesso. Nella nota *Héliographie*, facente parte del rapporto del Jury Central dell'Esposizione dei prodotti dell'Industria nel 1849, Léon de Laborde ri-

cordando i partecipanti più notevoli segnala «Martens, eccellente incisore, che all'abilità dell'operatore, di cui ha dato prove in ogni genere, unisce il titolo di inventore dell'apparecchio panoramico, ritrovato nuovo e fecondo che permette di far scorrere un'immagine di grande estensione sotto il fuoco dell'obiettivo, in modo da ottenere su ogni punto di una lunga superficie una stessa azione della luce combinata con una pari precisione»<sup>15</sup>.

Nella nota sull'Esposizione Universale di Londra del 1851, si legge: «Martens invia una serie di belle stampe fotografiche ottenute da lastre di vetro. Riteniamo di non poter fare di meglio per fare apprezzare ai nostri lettori i lavori di Martens che proporre loro il rapporto di cui tali lavori sono stati oggetto da parte della giuria dell'Esposizione del 1849: «Martens, eccellente incisore, si è dedicato con passione alla fotografia fin dall'origine di questa sorprendente invenzione. Traendo profitto da tutti i vantaggi che le conoscenze



4/ «FRANCE/ VUE PRISE DU PONT NEUF A PARIS.»; «Phot. Dusacq et C<sup>ie</sup>»; «Imp.<sup>ie</sup> F. Chardon aîné, 30, r. Haute-feuille, Paris.»; «Martens, sc.»; acquatinta, 15,1x20,8 (19,8x26,2); 1864. Collezione privata, Parigi.



già acquisite nelle arti grafiche gli davano per coltivare questa nuova branca, egli ha avuto la felicità di ottenere, fra i primi, delle notevoli immagini su lastra metallica [dagherrotipi]; meritano di essere segnalate le sue vedute panoramiche, grandi immagini ottenute senza eccessiva deformazione con dei piccoli obiettivi. Quella di una testata di camera oscura, articolata in modo da far scorrere in successione i raggi luminosi su una lastra ricurva attraverso uno schermo perforato con una stretta feritoia verticale, è una idea semplice quanto ingegnosa di Martens per registrare senza deformazione, almeno nel senso trasversale, delle immagini che obiettivi di grandi dimensioni difficilmente consentirebbero<sup>16</sup>. Le stampe su carta di Martens in esposizione sono sembrate alla giuria degne di essere ammesse al primo rango. Mettendo in pratica le preziose induzioni fornite da Niépce de Saint-Victor nipote, l'infaticabile continuatore dei lavori fotografici di Niépce, suo zio, Martens ci ha mostrato il fascino

indicibile che si può ottenere, per la stampa su carta, trasferendo alla carta un sottile strato di albumina steso su vetro, finora impiegato per la produzione di negativi. L'importanza dei servizi che le arti e le scienze possono ricavare è ben dimostrata dalla fedeltà delle fotografie di opere di molti dei nostri più valenti scultori così felicemente ottenute da Martens. I successi di Martens in tutti i generi della fotografia sono sembrati alla giuria degni di una medaglia di argento<sup>17</sup>. Nell'annuncio pubblicitario degli ottici Lerebours et Secretan (opticiens de l'Observatoire, 13 place du Pont-Neuf, Paris), pubblicato nel numero del 13 aprile 1851 del periodico, compare «l'apparecchio panoramico di Martens». In un'altra nota, ancora sull'Esposizione Universale del 1851<sup>18</sup>, J.-J. Arnoux ricorda di Martens due pannelli comprendenti quattordici «épreuves photographiques sur verre et sur papier»<sup>19</sup>, ottenute con l'apparecchio di Lerebours et Secretan e inoltre una «veduta panoramica di Parigi», ri-

presa su lastra, da uno dei campanili di Notre Dame, con l'apparecchio panoramico dello stesso Martens.

In Gran Bretagna, Roger Fenton, il grande calotipista, commenta così la partecipazione di Martens all'Esposizione: «Ognuno rimarcherà nell'ala sud del Crystal Palace i lavori senza pari di Martens, ottenuti da negativi su vetro all'albumina. La loro magnifica delicatezza di dettagli, insieme con l'artistica larghezza di effetto, sembrano indicare che il procedimento con cui sono stati ottenuti è la via sulla quale ognuno dovrebbe incamminarsi...»<sup>20</sup>.

Alla stessa Esposizione Martens ottiene la Grande medaglia e Hyppolite Bayard una medaglia ordinaria, segnalandosi ambedue per la fotografia al collodio.

L'Esposizione Universale di Londra del 1851 consacra il trionfo della fotografia. Nel numero del 21 settembre il periodico francese dà notizia della decisione della Commissione Reale dell'esposizione di incaricare dei fotografi di fotografare gli oggetti in mostra per illustrare il rapporto ufficiale dell'esposizione, rinunciando alle tradizionali riproduzioni in calcografia: il londinese Henneman, che utilizza il procedimento su carta di Talbot (calotipia o talbotipia), e i parigini Martens e Ferrier, che utilizzano i procedimenti su vetro di Nièpce de Saint-Victor (collodio). Le loro immagini furono infatti raccolte nei volumi: C. M. Ferrier, F. von Martens, H. Owen, *Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 1851. Report by the Jury on the Subjects in the thirty classes into which the exhibition was divided*, London 1852, Spicer Brothers/ W. Clowes and Sons, comprendenti 147 calotipi stampati da Nicolaas Henneman e Robert J. Bingham.

Nel numero del 12 ottobre de «La Lumière», il nome di Martens, membro della Société Héliographique, compare fra i sottoscrittori per la realizzazione di un monumento agli inventori della Héliographie, Nièpce e Daguerre, promossa dalla stessa associazione.

All'inizio del 1852, Henri de Lacretelle, in una rassegna dell'attività degli atelier fotografici più importanti a Parigi, riferisce che Martens «si è impegnato più in particolare nel campo della riproduzione architettonica e religiosa. L'immagine scivola e s'incrosta sulla superficie polita del vetro e appare in seguito sulla carta con effetti di una morbidezza e di un vigore che fanno scomparire qualsiasi tipo di incisione. Martens fa concorrenza a se stesso perché è un incisore di primo livello. Non dimenticheremo l'impressione che ci ha fatto la sua immagine della vetrata di Notre Dame. Eravamo al di sopra dei giardini del

Seminario di Saint Sulpice. Il sole invernale arrossava i tetti e la finestra sulla quale era postata la stampa; e i seminaristi neri, passando a testa nuda nelle corti quasi deserte, si inquadavano in questo rosone, di cui Martens non aveva perso alcun dettaglio»<sup>21</sup>.

Il nome di Martens ricorre in altre cronache della rivista. Varie volte, a partire dal novembre del 1852, viene segnalata la sua campagna di riprese fotografiche in Svizzera, per riprendere i luoghi più conosciuti e ammirati dai viaggiatori. Dapprima, avendo trovato cattivo tempo decide di disegnare alcune vedute per tradurle poi in incisioni<sup>22</sup>; successivamente invece riesce a realizzare varie riprese fotografiche. Vedute di diversi ghiacciai e montagne, e in particolare i principali ghiacciai della vallata di Zermatt, il Monte Cervino, il lago di Ginevra, sono ammirati in una seduta dell'Académie des Sciences del marzo 1854: «Queste vedute [...] possiedono in grado eminente tutte le qualità che collocano a livelli superiori le opere di questo artista: scelta intelligente del soggetto, finezza dei dettagli, trasparenza di toni, perfezione della stampa. Martens ha inviato anche una veduta panoramica dei ghiacciai del Monte Rosa, dipinta all'acquarello sulla base di una stampa fotografica»<sup>23</sup>. Quest'opera è notevolissima, perché, come ha fatto notare Elie de Beaumont, rende con la meravigliosa esattezza della fotografia l'aspetto geologico di queste regioni di ghiacciai, e al tempo stesso si segnala per una grande bellezza di disegno»<sup>24</sup>.

Nel numero della rivista 22 gennaio 1853, Alexis Gaudin ricorda di Martens le stampe all'albumina del colonnato, della corte e dei soffitti del Louvre, e la veduta del castello di Vincennes. Una veduta del Louvre di Martens è esposta alla Società delle arti in Gran Bretagna<sup>25</sup>.

Nel novembre 1855 «La Lumière» annuncia che Martens, «essendo stato chiamato a Saint-Cloud per eseguire, sotto la direzione stessa dell'Imperatore, diversi lavori fotografici, è riuscito così bene che Sua Maestà lo ha nominato cavaliere della Legion d'honneur e fotografo del suo gabinetto»<sup>26</sup>.

Martens ottiene una medaglia di Prima classe all'Esposizione Universale del 1855, dove ottengono una medaglia di seconda classe ciascuno Alinari e Bernoud. Il rapporto della giuria recita: «Martens, a Parigi, i cui negativi sono all'albumina su lastra di vetro, ha portato fino alla perfezione l'impiego di tale tecnica, come testimoniano le sue vedute riprese in Svizzera sui bordi del lago di Ginevra, del glacier des Bossons nella vallata di Chamouny [sic], la veduta di Sion, quella

del castello di Chillon. In mani meno abili l'albumina, accanto a una finezza estrema, produce spesso una secchezza e una durezza di contrasto sgradevoli, per cui sembra che tale procedimento converrebbe meno a rendere dei paesaggi che delle statue o delle incisioni. Ma si deve confessare che le stampe di Martens sono al riparo da tutte le critiche che si possono talvolta, a ragione, rivolgere all'albumina»<sup>27</sup>.

I risultati delle campagne fotografiche di Martens in Svizzera sono diffusi in Gran Bretagna e in Francia a partire dal 1859 grazie all'album dell'editore Goupil et C.ie *La Suisse et la Savoie* e alla serie di 120 litografie numerate, formato 40x57, disegnate da Eugène Ciceri 'd'après des photos', costituenti le raccolte *La Suisse et la Savoie* (nn. 1-72) e *La Suisse, la Savoie et le Tyrol* (nn. 73-120), datate 1864 e 1865. Le fotografie sono opera di Martens, eccetto 12 di Ferrier père et fils et Soulier e una di Varroquier et Cie.

Nel numero del 1 dicembre 1855 de «La Lumière» lo stesso Martens pubblica una nota su un suo procedimento all'albumina e al collodio albuminato<sup>28</sup>.

Nel 1855 Martens espone alla prima mostra della Société Française de Photographie. Alla seconda mostra della società, nel 1857, espone sei vedute della Svizzera e del Rodano, tre da negativi su vetro e tre da negativi di carta.

In occasione dell'Esposizione Universale del 1867, a Parigi, Martens, E. Dontevill, Benoist, et Quinet fils vendono ampi panorami dell'Esposizione Universale ripresi dall'altra riva della Senna, dalla collina di Chaillot. Presso il Département des Estampes et photographie della Bibliothèque Nationale de France, sono conservate otto vedute panoramiche di Parigi, di cui tre dell'area dell'esposizione, stampe su carta albuminata da negativo sul lastra di vetro al collodio, 19x43,5 circa, con timbro a secco «Martens Paris»<sup>29</sup>: veduta ripresa dall'alto, dalla École Militaire, verso est, con, sulla sinistra, i padiglioni dell'Esposizione Universale del 1867, al centro l'Avenue Motte-Piquet e a destra la cupola degli Invalides, contigua con la veduta seguente (deposito legale: 1867); veduta dall'alto, dalla École Militaire, del Campo di Marte con i padiglioni dell'Esposizione Universale del 1867, contigua con la precedente (deposito legale: 1867); veduta dall'alto dalla collina di Chaillot verso sudest con il complesso delle costruzioni dell'Esposizione Universale del 1867 (deposito legale: 1867); veduta dall'alto, dall'Observatoire, verso nord, con al centro le cupole di Val de Grâce e del Panthéon (deposito legale: 1867); veduta dall'alto, dall'Institut de France, verso ovest, con

in primo piano il Pont des Arts (deposito legale: 1867); veduta ripresa dall'alto del Pavillon de Flore del Louvre verso ovest, con il ponte Solferino e il Quai d'Orsay (deposito legale: 1867), veduta che coincide con la parte destra della veduta panoramica all'acquatinta di figura 3; veduta della corte del Louvre dall'alto del Pavillon de Flore verso nord, con a sinistra lo scorcio del Palais des Tuileries e a destra l'arco di Trionfo del Carrousel e nello sfondo la Galerie Nord della corte (deposito legale: 1868); veduta dall'alto del Pavillon de Flore del Jardin du Palais des Tuileries (arricchito di apparati decorativi), con nello sfondo la cortina edilizia di rue de Rivoli (deposito legale: 1868).

#### Note

\* Si ringrazia Adriano Bartolozzi per aver curato la riproduzione fotografiche delle stampe originali riprodotte nelle illustrazioni.

<sup>1</sup> Con la sigla [BNF], si indica la presenza di un esemplare dell'opera presso la Bibliothèque Nationale de France, Parigi.

<sup>2</sup> Cfr. Bibliothèque Nationale Département des Estampes et de la photographie, *Inventaire du Fonds Français. Graveurs du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 15 a cura di M. Barbin, C. Bouret, Paris 1985, pp. 304-309.

<sup>3</sup> Non mancarono tentativi (in particolare quello di Louis Armand Hippolyte Fizeau) di stampare direttamente l'immagine dalla lastra metallica dagherrotipica, ma i risultati risultarono tecnicamente insoddisfacenti e l'idea fu presto abbandonata. Tuttavia il procedimento costituisce un precedente della stampa fotomeccanica. Cfr. *Paris et le daguerrotipie*, cat. della mostra a cura di F. Reynaud e altri, Paris 1989, pp. 235-236, 259-263.

<sup>4</sup> L'ottico rileva la bottega in place du Pont-Neuf dal padre, nel 1839 e a partire da tale data sfrutta tutti i filoni che offre l'invenzione della fotografia. È associato spesso a Gaudin. Fabbrica e commercia lastre e apparecchi di ogni dimensione, compresa quella panoramica; espone e vende dagherrotipi e insegna la tecnica fotografica. Dalle sue finestre sul Pont-Neuf sono stati riprese numerose vedute dagherrotipiche del primo periodo (cfr. *Paris et le daguerrotipie*, cit., cat. nn. 72-75, 78, 80, 85).

<sup>5</sup> Iniziative analoghe precedenti a quella di Lerebours sono: *Album du daguerrotipie reproduit, orné de vues de Paris*, litografico in base a dagherrotipi, 1840; *Paris et ses environs reproduits par le daguerrotipie*, a cura di Charles Philippon, litografie in base a dagherrotipi, 1840; *Vues de Paris prises au daguerrotipie*, incisioni su acciaio in base a dagherrotipi, 1841-1846.

In Italia Ferdinando ARTARIA, editore milanese di importanti guide d'Italia, fra il 1840 e il 1843, edita 111 vedute d'Italia, stampe all'acquatinta disegnate a partire da dagherrotipi. Sull'iniziativa Artaria sono fonda-

mentali i contributi di M. F. Bonetti (*D'après le Daguerrotypage...*, *L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia*) e di D. Falchetti (*Ferdinando Artaria e Figlio Editori*), in *L'Italia d'argento. 1839/1859 Storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra a cura di M.F. Bonetti e M. Maffioli, Firenze 2003, pp. 31-40, 185-187.

<sup>6</sup> Hürlimann si interessò di chimica e ricercò con Louis Armand Hippolyte Fizeau procedimenti atti a trasformare il dagherrotipo in lastra per la stampa.

<sup>7</sup> Charles-Fortunat-Paul Perrier, membro fondatore della Société Française de Photographie, fotografo e critico importante del primo periodo della fotografia, definì Fortier, Bayard e Martens il «triumvirato dell'albumina».

<sup>8</sup> I primi panorami urbani risalgono al tardo Quattrocento. Il termine «panorama» è stato impiegato per la prima volta dall'inglese Robert Barker nel 1787 in riferimento a vedute generali dall'alto di Londra. Nel 1822 Daguerre inaugurò a Parigi il Diorama, una sala di esposizione al cui interno si potevano osservare vedute a 360 gradi. Poi edifici per diorami e per panorami si diffusero in molte città europee e americane a partire dagli anni trenta. A partire dalla metà dell'Ottocento il termine panorama fu adottato non più soltanto per vedute a 360 gradi ma per qualsiasi veduta ripresa da una distanza tale da consentire di vedere interamente il soggetto.

Il primo panorama realizzato sulla base di riprese fotografiche fu l'assedio di Sebastopoli, di cui furono costruite due versioni una a Parigi e una a Londra quasi contemporaneamente, fra l'autunno del 1855 e la primavera del 1856. Quello di Parigi, fu realizzato dal colonnello Charles Langlois con l'aiuto dell'architetto e fotografo Léon-Eugène Méhédin e di Frédéric Martens. Quanto alle fotografie panoramiche va ricordata l'impresa pionieristica di Achille Morelli, autore di un panorama di Roma dalla torre del Campidoglio in 13 dagherrotipi (giugno 1841), per conto di Alexander John Ellis, che intendeva utilizzarlo per il suo progetto di editare una serie di incisioni «L'Italia in dagherrotipo», poi non realizzata.

<sup>9</sup> Indirizzo indicato nel suo brevetto del 1845: 17, rue Férou. Indirizzo successivo: 84 rue Bonaparte. Sull'apparecchio panoramico Martens cfr. *Panoramas. Collection Bonnemaison, catalogo della mostra*, Arles 1989; *Paris et le daguerrotypage*, cit.; *Le daguerrotypage français. Un objet photographique*, catalogo della mostra a cura di Q. Bajac, D. Planchon-de Font-Réaulx, Paris 2003.

<sup>10</sup> *Paris et le daguerrotypage*, cit., p. 245.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 246, cat. n.142, riprodotta a pp. 168-169.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 246, cat. n.143, riprodotta a pp. 152-153.

<sup>13</sup> Attribuita a Martens, *ivi*, p. 247, cat. n.144, riprodotta a pp. 88-89.

<sup>14</sup> Attribuita a Martens, *ivi*, p. 247, cat. n.145, riprodotta a pp. 120-121.

<sup>15</sup> *La Lumière*, 23 Février 1851, p. 9.

<sup>16</sup> Nella *Note sur le daguerrotypage panoramique*, resoconto della comunicazione presentata da Martens alla Académie des Sciences nella seduta del 23 giugno

1845, si legge: «Ciò che caratterizza il nuovo perfezionamento del dagherrotipo è che esso consente di realizzare, con un obiettivo molto mediocre per dimensione e qualità, delle immagini di una grande estensione longitudinale e di una definizione ottima. Con un obiettivo di qualità ordinaria, si possono ottenere vedute lunghe 38 cm e larghe 12 cm, perfettamente definite su tutta la superficie e abbraccianti un campo visivo di più di 150 gradi. Il procedimento con il quale si ottiene questo risultato consiste essenzialmente: 1) in un movimento orizzontale dato all'obiettivo, che gli fa percorrere in successione continua tutti i punti dell'orizzonte; 2) nella curvatura cilindrica che la lastra metallica è forzata ad assumere per mezzo di fermi che si possono disporre a volontà, mettendo così a fuoco sulla superficie della lastra metallica gli oggetti a diverse distanze; 3) la ottima qualità di definizione dell'immagine è dovuta inoltre a una stretta feritoia verticale disposta nel fondo di una sorta di scatola che segue l'obiettivo nel suo movimento. Questa feritoia, che gioca il ruolo di un diaframma che fosse disposto sul retro, lascia agire sullo strato sensibile della lastra soltanto i raggi di luce che passano per il centro della lente cioè quelli che non hanno nessuna aberrazione sensibile. [...] Questa comunicazione è stata accompagnata da vedute di notevole qualità di definizione, realizzate negli atelier del signor Lerebours».

<sup>17</sup> *La Lumière*, 1851, 23 mars, p. 27.

<sup>18</sup> *La Lumière*, 29 juin 1851, p. 82.

<sup>19</sup> «Several large and beautiful proofs, on glass and paper»; così si legge nel *Report by the Juries*. Cfr. R. Taylor, *Photographs Exhibited in Britain 1839-1865. A Compendium of Photographers and Their Works*, National Gallery of Canada Library and Archives, Occasional Paper n. 5, Ottawa 2002, p. 199.

<sup>20</sup> *The Chemist*, 1852; cit. in A. Jammes, E. P. Janis, *The Art of French Calotype. With a critical dictionary of photographers, 1845-1870*, Princeton, New Jersey 1983, p. 213.

<sup>21</sup> *Revue Photographique*, *La Lumière*, 28 Février 1852, p.37.

<sup>22</sup> *La Lumière*, 6 novembre 1852, p. 182.

<sup>23</sup> Veduta panoramica ottenuta giustapponendo quattro riprese contigue; cfr. *ivi*, 18 mars 1854, p. 42; 15 avril 1854, p. 59.

<sup>24</sup> *La Lumière*, 10 mars 1854, p. 37; 18 mars 1854, p. 42.

<sup>25</sup> *Ivi*, 22 Janvier 1853, p. 15.

<sup>26</sup> *Ivi*, 24 Novembre 1855, p. 186.

<sup>27</sup> *Ivi*, 2 mai 1857, p. 71.

<sup>28</sup> *Procédés à l'albumine et au collodion albuminé*, p. 190; cfr. la nota aggiuntiva pubblicata nel numero del 22 dicembre, p. 202 e la precisazione a p. 205. Nel numero del 20 dicembre 1856 si dà notizia di un perfezionamento dell'apparecchio panoramico di Martens studiato dal nipote Martens-Schuller.

<sup>29</sup> BNF: Eo 44 fol. t.1

## L'immagine di Firenze nelle fotografie di Robert Rive

Giovanni Fanelli

Robert Rive è spesso citato nella letteratura relativa alla storia della fotografia dell'Ottocento in Italia quale uno dei vedutisti più importanti nel periodo della fotografia al collodio. Tuttavia manca ancora uno studio monografico dedicato alla sua opera.

Qualche notizia biografica relativa a Robert Rive si ricava dal testo autobiografico del nipote Richard Robert Rive<sup>1</sup>. Robert, uno di nove figli, è nato in Prussia, da una famiglia ugonotta. Lui e uno dei fratelli apprendono l'arte della fotografia e nel 1850 si trasferiscono da Breslavia a Napoli dove fondano un atelier fotografico.

Negli anni sessanta risulta avere l'atelier in via Carminello alla Riviera di Chiaia al numero 58, dove cessa l'attività nell'aprile 1865 per trasferirsi in via Toledo al numero 317, palazzo Lieti. Altro suo indirizzo a Napoli negli anni 1886-88 è la Salita San Filippo a Chiaia al numero 15. Partecipa all'Esposizione Universale del 1867 a Parigi ottenendo un brevetto per una carta fotosensibile che ha un certo successo commerciale perché consente forti contrasti dei toni di stampa. Nel 1868 con interventi sul periodico «Roma» rifiuta ripetutamente la paternità di alcune fotografie che gli vengono attribuite.

Quello di Rive e quello di Giorgio Sommer sono gli unici atelier fotografici italiani che già negli anni sessanta hanno perseguito l'obiettivo di coprire con loro campagne fotografiche i luoghi più importanti, in base a un criterio di interesse turistico, del territorio italiano, costituendo un riflesso del mito della «bella Italia» e al tempo stesso offrendo ad esso un contributo peculiare. Perfino gli Alinari, che potranno vantare più tardi il catalogo più ampio d'Italia, allargarono il loro raggio d'azione al di là della Toscana e di

qualche località dell'Umbria soltanto a partire dai primi anni settanta<sup>2</sup>.

Oltre che a Napoli e nei dintorni di Napoli ha operato in diverse città della Sicilia e in diverse città della penisola: Firenze, Pisa, Napoli, dintorni di Napoli (Caserta, Pompei, Vietri e Raiti), Palermo, Messina, Taormina, Catania, Siracusa, Agrigento, Roma, Gaeta, Tivoli, Monte Cassino, San Germano, Benevento, Orvieto, Genova, Bologna, Milano, Como, Lago di Como (Menaggio, Bellagio, Cadenabbia), Lago Maggiore, Lago di Garda, Pavia, Peschiera, Verona, Venezia.

Rive ha editato anche fotografie di Parigi (fine anni settanta, anni ottanta).

Ha operato con tutti i formati, grande, medio, album, stereoscopico, carte-de-visite.

Ha editato serie di vedute stereoscopiche dedicate a singole città, come quella «Firenze», e una serie «Vues d'Italie».

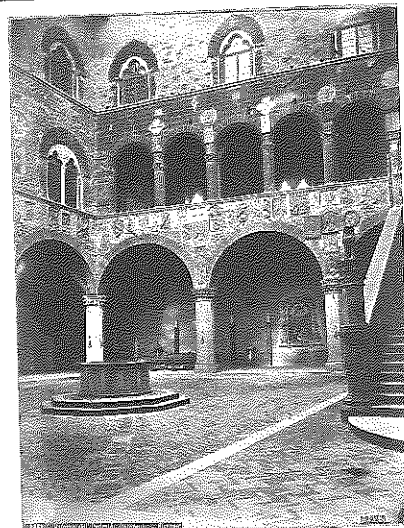
Nelle campagne fotografiche nelle regioni meridionali Sommer e Rive hanno ripreso spesso lo stesso soggetto dal medesimo punto di vista o da un punto di vista molto simile. Spesso Rive ha preceduto Sommer nella scelta del punto di vista.

I rapporti fra i due grandi fotografi restano ancora da chiarire. Per diverse vedute di Bologna è stato possibile verificare l'esistenza di stampe con fascette degli atelier di Sommer e di Rive in cui le riprese appaiono effettuate nello stesso giorno e distanziate una dall'altra di circa mezz'ora<sup>3</sup>.

Il confronto fra immagini dello stesso soggetto firmate dai due fotografi dimostra chiaramente che Sommer ha una sensibilità paesaggistica



1/ R. Rive, «N.° 1218. Battistero. Firenze», «RIVE»; stampa su carta albuminata, 25,8x19,5; 1860 circa. La stessa immagine si trova anche con il numero di catalogo 1421.



2/ R. Rive, «N.° 1441. Palazzo del Podestà. (interno). Firenze», «RIVE»; stampa su carta albuminata, 25,7x19,5; 1860 circa.



3/ R. Rive, «N.° 1508. Firenze Loggia de' Medici»; stampa su carta albuminata, 25,9x19,1; 1872 circa. Si tratta della Loggia del Bigallo, all'angolo fra piazza del Duomo e via Calzaiooli. Il negozio, con le mostre in legno di gusto francese, della ditta A. Monti e C.° permase per diversi decenni. Nell'insegna si legge: 'FABBRICA NAZIONALE/ DI GINTI ERNIARI e LAVORI in GOMMA ELASTICA/ Fornitori dei R.R. Spedali e Ospizi Civili e Militari'. Fra le persone sedute sui gradini della Loggia, si nota una venditrice ambulante con un cesto di vimini. Le arcate della Loggia trecentesca furono murate nel 1698 e riaperte nel 1860.



4/ R. Rive, «N.° 1446. Palazzo Ricasoli. Firenze», «RIVE»; stampa su carta albuminata, 25,2x19; 1870 circa. Si tratta del palazzo Medici-Riccardi in via Larga. L'effetto di profonda prospettiva della via è accentuato dall'ampia ombra portata sulla carreggiata dal prospetto orientale della via. Al margine sinistro dell'immagine, sul prospetto del convento degli Scolopi sono incollati vari manifesti, fra cui uno di un'associazione di belle arti e uno di un dentista. Sulla piazzetta davanti alla chiesa di San Giovannino degli Scolopi è parcheggiato un carro. Sulla panca di via del palazzo Medici-Riccardi sono disposte merci di diversi venditori ambulanti e, in corrispondenza dello spigolo del palazzo, un lampione a stelo in ghisa con lanterna.



5/ R. Rive, «N.° 1445. Palazzo Strozzi. Firenze», «RIVE»; stampa su carta albuminata, 25,4x19,3; 1870 circa. L'immagine risulta ripresa dopo i lavori di allargamento di via Strozzi (1862-64). Come nell'immagine di Palazzo Medici (fig. 4), anche qui la prospettiva del palazzo è introdotta dalla grande ombra portata in primo piano.





1430. Palazzo della Signoria, Firenze

6/ R. Rive, «N.° 1430. Palazzo della Signoria. Firenze»-RIVE; stampa su carta albuminata, 25,8x19,5; 1870 circa. L'immagine, ripresa con un obiettivo a corta focale, comprende un angolo di apertura del campo visivo di circa 62 gradi. Rive rinuncia a includere la parte alta della torre di Palazzo della Signoria per privilegiare invece il confronto fra il volume illuminato da luce radente del palazzo con la parte est della piazza verso la Dogana, invasa dall'ombra e colma di carrozze di piazza in sosta. I due momenti sono rilegati e quasi narrativamente commentati dalla schiera di statue presenti alla base dell'immagine, dal monumento equestre a Cosimo I fino all'Ercole e Caco di Bandinelli. Con la tecnica del negativo al collodio l'immagine del cielo richiedeva tempi più brevi rispetto alle altre parti di una veduta e quindi risultava vuota. Per pulire del tutto l'area di cielo i fotografi ottocenteschi la mascheravano scontornando il profilo delle architetture o del paesaggio. Così operava anche Rive, che in questa veduta nello scontornare il profilo della merlatura del Palazzo ha tagliato una parte del primo merlo a destra della torre. La luce invernale, meridiana (l'orologio sulla torre segna le ore 13,40), produce forti e ampie ombre portate che interessano il gusto pittorresco di Rive.

molto più calcolata e controllata, tesa a conferire ai luoghi un'aura misurata, mentre la sensibilità paesaggistica di Rive sconfinava volentieri nel pittoresco, dando prove talvolta di peculiare e quasi eversiva genialità lirica ma altre volte indulgendo a facili effetti. Nelle immagini di Rive le figure umane sono colte e disposte in maniera dinamica e talvolta con un sottile senso di humour, mentre in Sommer sono disposte in modo da concorrere all'aura aulica del luogo o con senso idilliaco.

In molte vedute architettoniche di Rive le linee verticali degli edifici risultano inclinate. Ciò da una parte conferma che in lui prevale spesso il gusto per l'effetto, dall'altra fa pensare che egli non considerasse troppo importanti i problemi di parallasse che impegnavano invece i fotografi

contemporanei.

Molte stampe di Rive risultano di superba qualità soprattutto per il livello dei rapporti tonali, ma peraltro la qualità tecnica *media* delle stampe prodotte e diffuse dal suo atelier risulta non molto alta.

Nelle stampe di vedute di soggetti fiorentini le didascalie contengono spesso indicazioni errate degli edifici o delle attribuzioni di autore.

Non è stato possibile rintracciare alcun catalogo della ditta Rive. La numerazione delle stampe esaminate consente di formulare alcune ipotesi. La parte della produzione dedicata a Firenze risulta ampia, oltre cento soggetti. L'esistenza di stampe della veduta del Battistero con il numero 1218 o con il numero 1421 sembra indicare la re-



1439. Firenze. Fontana di Benvenuto Cellini

7/ R. Rive, «N.° 1439. Firenze. Fontana di Benvenuto Cellini»-Rive; stampa su carta albuminata, 25,6x19,8; 1870 circa. Si tratta della fontana di piazza Signoria, opera non del Cellini ma dell'Ammannati con la collaborazione del Giambologna e di altri. Si notano diverse carrozze di piazza in sosta. Nelle diverse insegne si legge: al margine sinistro, presso l'angolo di via delle Farine: 'SERVICES MARITIMES DES MESSAGERIES IMPERIALES/ DE FRANCE/ PAQUEBÔTS-POSTE FRANÇAIS'; a pianterreno della casa a destra di Palazzo Uguccioni: 'AIELLO E BALLELIO/ SPEDIZIONIERI'; P. BONENFANT E C./ SPEDIZIONIERI/ CASA. LIVORNO VIA DEGLI AVVALORATI N.1', 'TRASPORTI/ PER QUALUNQUE/ DESTINAZIONE', 'COMMISSIONI/ ED/ INCASSI', 'CORRISPONDENZA MESSAGGERIE SARDE'; sulla facciata dell'edificio della Dogana trecentesca: 'ISPETTORATO/ [...] S. GIOVANNI'; 'SERVIZIO CENTRALE/ GENIO CIVILE', 'DIREZIONE GENERALE/ DEL CONTENZIOSO FINANZIARIO', 'UFFIZIO DI ESAZIONE/ PER LE RENDITE DEMANIALI'. L'area nordorientale di piazza della Signoria compresa fra il fianco del palazzo, la Dogana, palazzo Uguccioni, la statua equestre di Cosimo I e la Fontana di Piazza fu, dal Medioevo all'Ottocento, sempre animata dalle attività di carico e scarico di merci.

dazione di un primo catalogo poi riorganizzato con una nuova numerazione in cui la serie di Firenze inizia dal numero 1400 e supera il 1500. Probabilmente la stereoscopica numero 4000 con il panorama dal Forte Belvedere è il primo dei soggetti fiorentini del catalogo delle stereoscopiche dedicate a Firenze, forse una cinquantina. La scelta dei soggetti fiorentini del catalogo Rive riflette gli orientamenti ricorrenti nella produzione vedutistica del suo tempo, comprendendo alcuni panorami, i monumenti e gli spazi urbani principali. Quando può Rive riprende vedute animate, come, per esempio, quelle della loggia della Signoria, della loggia del Bigallo, di palazzo Medici, di piazza Santa Maria Novella. Assai peculiare è la ripresa della Loggia della Signoria dalla porta del Palazzo Vecchio (Fig. 8)<sup>4</sup>.

#### Elenco delle fotografie di Rive relative a Firenze

Non è stato possibile rintracciare alcun catalogo della produzione Rive; pertanto si ritiene utile pubblicare qui di seguito l'elenco degli esemplari relativi a Firenze rinvenuti durante la ricerca, in varie collezioni pubbliche (in particolare la Bibliothèque Nationale de France, Parigi [BNF]) e private. Si tratta di stampe tutte su carta albuminata da negativo al collodio su lastra di vetro, formato 'mezzana', 19,5x25,5 circa.

«N.° 1408. Firenze. Campanile e Duomo»; verticale; ripresa da ovest verso est. / «N.° 1413. Firenze. Duomo e Campanile»; orizzontale; ripresa da Palazzo della Signoria. / «N.° 1416.A. Firenze. Duomo e Campanile»; orizzontale; ripresa da Orsanmichele. / «N.° 1418. Firenze. Porta di bronzo del Battistero»; verticale. / «N.° 1421. Battistero. Firenze»; verticale; ripesa da sud-est verso nordovest; la stessa immagine si trova an-

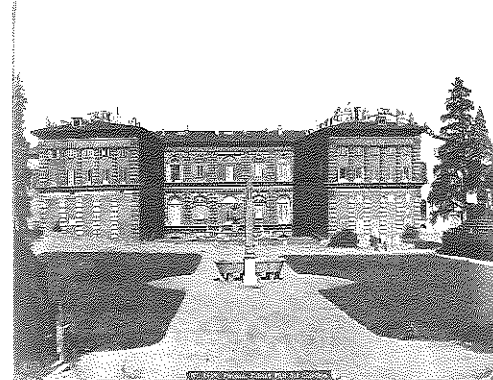


8/ R. Rive, «A. 1506. Firenze. Loggia dei Lanzi»; stampa su carta albuminata, 25,5x19,3; 1867 circa.

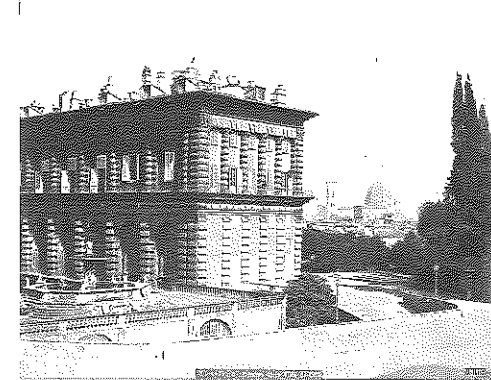
È questo un esempio emblematico del gusto antiaccademico ed eccentrico di Rive interessato a effetti pittoreschi e scenografici. Nella ricca storia dell'iconografia fotografica ottocentesca del monumento fiorentino, Rive è l'unico, almeno per quanto è noto fino a oggi, ad aver voluto includere in primo piano le due statue di Ercole a lato della porta di Palazzo Vecchio e dell'Ercole e Caco in un drammatico confronto con i gruppi scultorei che affollano la Loggia. Per far ciò Rive ha adottato un obiettivo a corta focale che tuttavia non è bastato a evitare di inclinare il quadro leggermente in avanti causando la deformazione delle linee verticali delle architetture. L'inclusione nello sfondo, a destra, della cortina edilizia di via Vacchereccia costituisce un elemento di confronto per variazione con la grande loggia. L'angolo di apertura del campo visivo è di 60 gradi circa.

che con il numero di catalogo 1218 nella fascetta. BNF / «N.° 1422. Battisterio. Firenze»; verticale; veduta da punto di vista sullo stesso asse della 1421 ma più arretrato, per comprendere la Loggia del Bigallo al margine sinistro e una parte della base del Campanile di Giotto a destra. BNF / «N.° 1423. S. Maria Novella. Firenze»; orizzontale; veduta della piazza da sud verso nord. BNF / «N.° 1427. Statua di Dante»; verticale; immagine della statua scontornata. / «N.° 1430. Palazzo della Signoria. Firenze»; orizzontale. / «N.° 1431. Palazzo della Signoria. Firenze». / «N.° 1434. Firenze. Palazzo degli Uffizi; orizzontale; ripresa assiale da nord verso sud. / «N.° 1437.A. Loggia de' Lanzi. Firenze.»; orizzontale; veduta ripresa di scorcio da ovest verso est. / «Loggia de' Lanzi. Firenze. N.° 1438.»; verticale; veduta di scorcio da ovest verso est. BNF / «N.° 1439. Firenze. Fontana di Benvenuto Cellini»; orizzontale. BNF / «N.° 1440. Firenze. Interno del Palazzo della Signoria.»; verticale; veduta del cortile con la fontana coronata dal Genietto alato del Verrocchio. BNF / «N.° 1441. Palazzo del Podestà. (interno). Firenze»; ver-

ticale. BNF / «N.° 1442. Palazzo del Podestà. (interno). Firenze»; verticale; veduta del cortile con lo scalone ripresa dall'altezza del primo piano. BNF / «N.° 1445. Palazzo Strozzi. Firenze»; verticale. / «N.° 1446. Palazzo Ricasoli [Medici-Riccardi]. Firenze»; verticale. / «N.° 1448. Firenze. Palazzo Pitti dal Giardino»; orizzontale. / «N.° 1451.A. Firenze dalla Villa di Pitti»; orizzontale; nello sfondo il complesso monumentale del Duomo. / «N.° 1452. Firenze dalla Villa di Pitti»; orizzontale; veduta da punto di vista analogo a quello della veduta 1451.A; in primo piano tre signore con ombrellino da sole e un bambino. BNF / «N.° A. 1456. Firenze. Veduta generale»; ripresa dalle rampe di San Miniato; orizzontale. / «N.° 1462. S. Miniato. Firenze»; verticale; veduta della facciata della chiesa di scorcio da sud verso nord. BNF / «Firenze. Ponte vecchio. N.° 1467»; orizzontale; ripreso dalla Galleria degli Uffizi. BNF / «N.° 1469. Firenze. Ponte di ferro»; orizzontale; veduta del Ponte alla Carraia. / «N.° 1471. Porta S. Gallo»; orizzontale, con nello sfondo la collina di Fiesole. / «N.° 1477. Firenze. Interno del Chiostro di S. Marco»; oriz-



9/ R. Rive, «N.° 1448. Firenze. Palazzo Pitti dal Giardino», «Rive»; stampa su carta albuminata, 19,7x25,3; 1870 circa.



10/ R. Rive, «N.° 1451. A. Firenze dalla Villa di Pitti», «Rive»; stampa su carta albuminata, 19,7x25,3; 1870 circa.



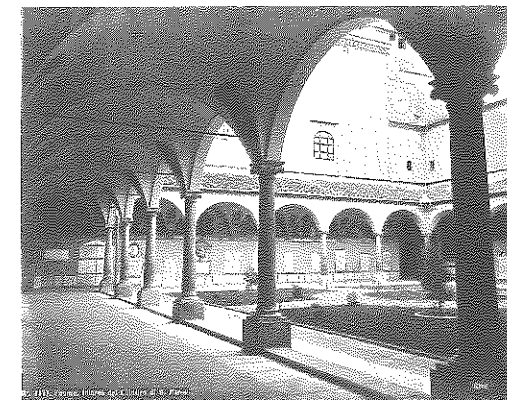
11/ R. Rive, «N.° 1437.A. Loggia de' Lanzi. Firenze» «RIVE»; stampa su carta albuminata, 19,3x25,2; 1866 circa.

In primo piano al centro si nota un carretto del servizio di pulizia urbana tipico di Firenze, di legno, con coperchio a due ante a spiovente ribaltabili. Nella folla di persone in piedi o sedute lungo le panche di via alla base della Loggia si nota anche qualche banchetto di venditore ambulante.

zontale. / «N.° 1479. Tomba di Giuliano de' Medici di Michelangelo. Firenze». / «N.° 1480. Tomba di Lorenzo de' Medici di Michelangelo. Firenze». / «N.° 1483. Perseo di B. Cellini. Loggia de' Lanzi. Firenze»; verticale. BNF / «N.° 1483.A. Perseo di Cellini. Loggia de' Lanzi. Firenze»; verticale. / «A. 1506. Firenze. Loggia dei Lanzi»; orizzontale. / «N.° 1508. Firenze Loggia de' Medici [del Bigallo]»; verticale. BNF / «N.° 1515. Firenze. La Piazza di S. Miniato»; orizzontale; con il piazzale Michelangelo in primo piano. / «N.° 1520. Firenze. Interno di S. Croce». / «N.° 1525. Firenze. Tomba di Pompeo Joseph a S. Croce».

#### Note

<sup>1</sup> R.R. RIVE, *Lebenserinnerungen eines deutschen Oberbürgermeister*, Stuttgart 1960, pp. 9 ss e p. 14.



12/ R. Rive, «N.° 1477. Firenze. Interno del Chiostro di S. Marco», «Rive»; stampa su carta albuminata, 19,4x24,8; 1870 circa.

Stando a un documento dell'archivio storico dell'Anagrafe del Comune di Napoli, rintracciato dal prof. Gregorio Rubino (che qui tengo a ringraziare per la preziosa collaborazione) si potrebbe supporre che Roberto Rive si facesse chiamare Giulio o venisse creduto Giulio dai vicini di casa: «Atti di morte, n. 549: Rive Giulio. L'anno milleottocentottantotto, addì sei di agosto a ore antimeridiane undici e minuti\_\_\_, nella Casa comunale. Avanti a me avvocato Carlo d'Acquino Vice Sindaco aggiunto per delegazione del quindici giugno ultimo, Ufficiale dello Stato Civile del Comune di Napoli Chiaia sono comparsi Giovanni Cantarelli di anni quarantasei impiegato domiciliato in Napoli, e Pietro Mazzaresse, di anni cinquanta negoziante, domiciliato in Napoli, quali mi hanno dichiarato che a ore pomeridiane dieci e minuti\_\_\_ di ieri, nella casa posta in Salita San Filippo al numero quindici è morto Giulio Rive anni sessantacinque fotografo, residente in que-



13/ R. Rive, «N.° 1423. S. Maria Novella. Firenze», «RIVE»; stampa su carta albuminata, 19,7x25,6; 1865 circa.  
 In primo piano a destra, dietro i carri carichi di masserizie, si scorge la copertura piramidale del pozzo artesiano che fu perforato nel 1834-35 nell'intervallo fra i due obelischi e forniva «un'acqua limpida e pura»; al centro sono in sosta numerose diligenze, sul fianco delle quali si leggono i numeri: «12E», «55E», ecc. Al centro della gradinata davanti alla chiesa, in corrispondenza dell'ingresso principale, compaiono due lampioni a stelo di ghisa con lanterna; un lampione a lanterna su mensola di ghisa è infisso sulla facciata del palazzo a sinistra.



14/ R. Rive, «N. 4000. Firenze»; «Vues d'Italie - Firenze»; stereoscopica; 1865 circa.  
 La veduta è ripresa dal Forte Belvedere. Il panorama della città è introdotto da un ampio brano paesistico. Il netto contrasto tonale fra il primo piano paesaggistico e il panorama della città e delle colline delicatamente velato accentua il generale effetto pittoresco.



Nelle pagine precedenti

15/ R. Rive, «N.° 1027. Tempio di Castore e Polluce. Roma», «RIVE»; stampa su carta albuminata, 19,5x25,5; 1861 circa. Rive inquadra i resti del colonnato del tempio dei Dioscuri all'estrema sinistra del quadro e include al margine sinistro la cupola dei Santi Luca e Martina, mentre il palazzo del Campidoglio con la torre si coglie nella sua interezza; concede ampio spazio al piano del selciato in primo piano accentuato dalla vasta e forte ombra portata della chiesa di Santa Maria Liberatrice. Lungo il parapetto di legno sono disposti, distanziati, tre ragazzi e un uomo seduto sul bordo della recinzione stessa, che scandiscono calcolatamente e animano la composizione.

16/ G. Sommer, «N.° 1020. Forum Romanum (Roma)»; stampa su carta albuminata, 17,7x23,9; 1862 circa. I resti del colonnato del tempio dei Dioscuri occupano la metà sinistra del quadro (il filo destro della colonna di destra coincide con l'asse verticale del quadro). Si stabilisce così un rapporto significativo fra il colonnato e l'arco di Settimio Severo a destra. Sommer si avvicina il più possibile al monumento in primo piano (concedendo poco spazio al piano della carreggiata) per esaltarne la forza nel confronto con l'articolata sequenza di edifici nello sfondo in un rapporto calcolato nella frontalità della ripresa. Per accentuare la forza del monumento in primo piano e far sì che la colonna di destra risulti al centro fra le colonne dei templi di Saturno e di Vespasiano, la torre del Campidoglio risulta seminasosta dalla stessa colonna. L'uomo appoggiato al recinto di legno del Campo Vaccino è probabilmente il fotografo Edmond Behles. Un altro uomo compare all'estrema sinistra, dietro il recinto. La veduta è stata ripresa da Sommer anche in formato carte-de-visite dallo stesso punto di vista e nello stesso giorno, con la figura di Behles spostata un po' più a destra (2035, «Tempio Cracosta e Campidoglio»; pubblicata in *Giorgio Sommer in Italien, Fotografien 1857-1888*, catalogo della mostra a cura di M. Miraglia, P. Piantanida, U. Pohlmann, D. Siegert, Heidelberg 1992, p. 65).

sta sezione nato in Breslavia Prussia, da s'ignora il padre, domiciatiato in\_\_\_, e da s'ignora la madre, domiciatiata in\_\_\_, celibe. A quest'atto sono presenti quali testimoni Gennaro Landolfi di anni ventitre ebanista e Daniele Landolfi, di anni cinquanta ebanista, ambi residenti in questo Comune. Letto il presente atto a tutti gli intervenuti [seguono firme)]. Il testo di Richard Robert Rive sopra citato riferisce (p. 14) di una visita a Napoli a Robert, «ultimo zio vivente», nel 1885 circa; ciò confermerebbe l'ipotesi che l'atto di morte di Giulio Rive possa in realtà essere relativo alla morte di Robert Rive.

<sup>2</sup> Stando a Monica Maffioli (*I Fratelli Alinari: una famiglia di fotografi. 1852-1920*, in *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, a cura di A.C. Quintavalle e M. Maffioli, Firenze 2002, p. 39) le prime campagne fotografiche Alinari fuori dalla Toscana sono le seguenti: Milano e Napoli nel 1873, Roma nel 1876, Arezzo, Bologna e Ferrara nel 1881, Ancona, Genova, Padova, Torino e Venezia nel 1887.

<sup>3</sup> È stato possibile verificare i seguenti casi: Veduta generale di Bologna (ripresa dal belvedere della villa costruita per se stesso dallo scultore Cincinnato Baruzzi nel 1836, che molti altri fotografi adottarono come stazione panoramica nel corso dell'Ottocento): Sommer: «6600. BOLOGNA, Panorami», mezzana, 1865 circa, (Coll. privata, Milano); Rive: «N.° 2300. Veduta generale di Bologna», mezzana, 1865 circa, (Bibliothèque Nationale de France, VB 132B FOL. Provinces de Bellune à Bergame).

Torri Asinelli e Garisenda: Sommer: «6602. BOLOGNA. Torre Asinelli e Garisenda», mezzana; 1865 circa, (Coll. privata, Firenze); Rive: «N.° 2316. Bologna. Torre Asinelli e Garisenda», mezzana; 1865 circa, (Bibliothèque Nationale de France, VB 132B FOL. Provinces de Bellune à Bergame), ripresa soltanto mezz'ora circa prima di quella di Sommer (come testimoniano le lancette dell'orologio al campanile al margine sinistro del quadro nei due casi).

Palazzo della Mercanzia: Sommer, «6610 BOLOGNA Mercanzia», mezzana; 1865 circa, (pubblicata in *Giorgio Sommer in Italien. Fotografien 1857-1888*, catalogo della mostra a cura di M. Miraglia, P. Piantanida, U. Pohlmann, D. Siegert, Heidelberg 1992, p. 57); Rive: «N.° 2304. Bologna. Veduta del Palazzo delle Mercanzie», mezzana; 1865 circa, (Bibliothèque Nationale de France, VB132B FOL. Provinces de Bellune à Bergame).

Piazza Maggiore, Palazzo Comunale e palazzo Accorsio: Sommer: «6603. BOLOGNA. Casa Notari», «G. Sommer-Napoli», mezzana; 1865 circa, (Coll. privata, Firenze); Rive: «N.° 2312. Bologna. Cantone dell'Orologio», (Bibliothèque Nationale de France, VB 132B FOL. Provinces de Bellune à Bergame), ripresa soltanto venti minuti dopo quella di Sommer (come testimoniano le lancette dell'orologio della torre nei due casi). Per un confronto fra l'opera di Rive e quella di Sommer si veda G. FANELLI, *L'Italia virata all'oro. Attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze 2007.

<sup>4</sup> Per una lettura dei caratteri formali specifici delle immagini si rinvia alle didascalie delle illustrazioni.

## FERRIER PERE ET FILS, CH. SOULIER, le campagne fotografiche in Italia\*

Barbara Mazza

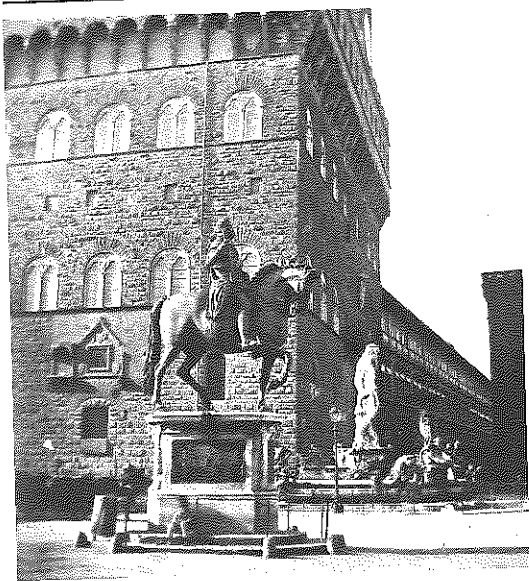
L'opera di Claude-Marie Ferrier (1811-1889) nel quadro della storia del primo periodo della fotografia è ancora da studiare; comunque il suo ruolo è stato rilevante, come dimostra, in particolare, il fatto che il Jury dell'Esposizione del 1851 a Londra, per illustrare il suo rapporto ufficiale, rinuncia alle tradizionali tecniche calcografiche e decide di ricorrere alla fotografia affidando l'incarico a due fotografi francesi: Ferrier e Frédéric Martens. È stato Ferrier a realizzare le prime fotografie stereoscopiche su vetro di Parigi fra il 1850 e il 1852, quelle dei quattro bassorilievi dell'Arco di Trionfo all'Étoile<sup>1</sup>.

Ferrier è stato anche il primo fotografo francese a realizzare un'ampia campagna di fotografie stereoscopiche in Italia (1854) che sono comprese nel catalogo dei fratelli Gaudin del 1856<sup>2</sup> e in seguito, con la stessa numerazione, nel proprio catalogo generale del 1859<sup>3</sup>.

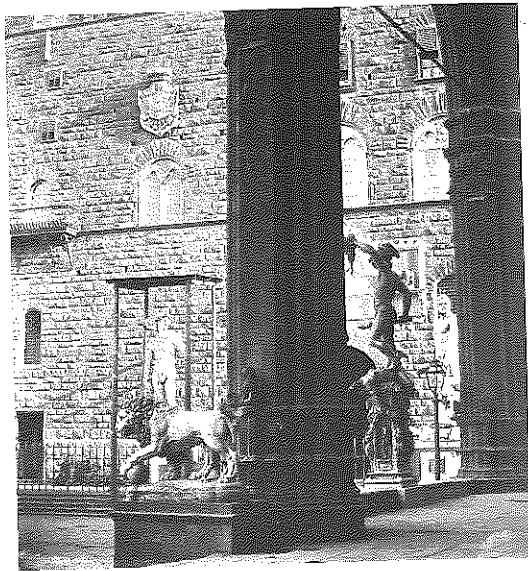
Nel 1859 Ferrier si associa al figlio Jacques Alexandre (1831-1912) e a Charles Soulier (?-?) creando l'atelier fotografico 'Ferrier père et fils, Ch. Soulier', specializzato in vedute stereoscopiche su vetro. Nello stesso anno Claude-Marie Ferrier viene assolto nel processo intentato contro di lui dall'ex socio Jules Dubosq che lo aveva accusato di violare il brevetto del suo apparecchio stereoscopico depositato nel 1853; il tribunale stabilisce che il brevetto concerne l'apparecchio ma non può applicarsi anche alle fotografie con esso realizzate. Nel luglio del 1859 Soulier pone fine alla sua collaborazione con Athanase Clouzard, con il quale era associato dal maggio 1854<sup>4</sup>.

Il primo catalogo della ditta 'Ferrier père et fils, Ch. Soulier' è pubblicato già nel 1859<sup>5</sup> ed è relativo a una serie di vedute di città italiane, di cui

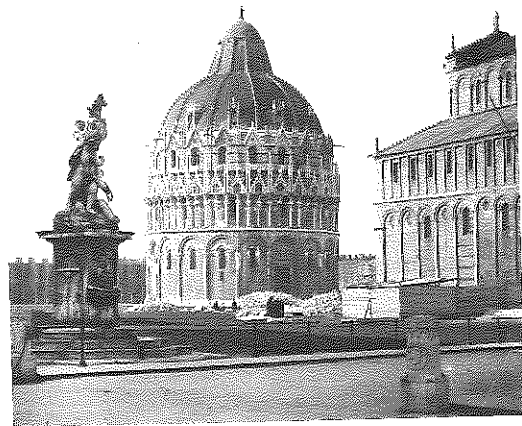
la maggior parte riprese da Claude-Marie Ferrier nel suo viaggio del 1854 e già incluse nel suo catalogo generale del 1859. In una nota pubblicata nel numero del 24 febbraio 1855 de «La Lumière», si legge: «[...] Maintenant disons nous quelques mots des épreuves stéréoscopiques. Il y a quelques temps, M. Ferrier revenait d'Italie. Il avait passé là les plus beaux mois de l'année, aussi rapportait-il quatre albums contenant plusieurs centaines de vues stéréoscopiques. Ce sont ces albums qui ont été montrés vendredi. On sait que cet artiste opère sur glace albuminée; pourtant, malgré la fragilité de ses clichés et les accidents inévitables dans un long voyage, c'est à peine s'il a perdu quelques négatifs. Toute Italie est là, dans ces splendides albums. On passe de Nice à Turin, de Turin à Genes [sic], de Genes à Florence; on parcourt Rome, Venise, Padoue, Pise; il n'y a pas un monument, un site, une ruine, qui aient échappé à l'oeil enthousiaste du laborieux photographe. [...]»<sup>6</sup>. Grazie a questa serie di fotografie Ferrier ottiene una menzione d'onore all'Esposizione Universale di Parigi del 1857. Si può ipotizzare che Ferrier abbia integrato e/o sostituito alcune fotografie della campagna fotografica del 1854 con altre immagini realizzate intorno al 1857, data alla quale si possono far risalire le due fotografie della cattedrale e del battistero di Pisa realizzate durante la demolizione delle gradole<sup>8</sup> [figg. 3-5]. Le città elencate nel catalogo Ferrier e Soulier sono le seguenti: Marsiglia e dintorni (nn. 358-362), Cannes (nn. 353, 354), Nizza (nn. 365bis-367bis), Genova (nn. 371-386bis, con salti di numerazione, 10 vedute), Firenze (nn. 493-527, con salti di numerazione, 12 vedute), Pisa (528-536, con salti di numerazione, 2 vedute), Roma



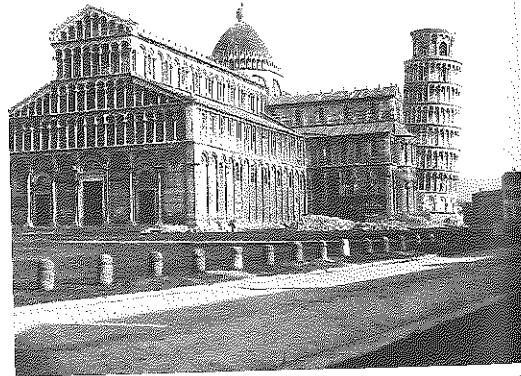
1/ Claude-Marie Ferrier, *Firenze, Piazza della Signoria ripresa da nord verso sud*, 1854 ca. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 521 dei cataloghi Ferrier 1859, Ferrier-Soulier 1864: «Statue équestre de Côme I». Considerata la data, la scelta del punto di vista, che evidenzia l'allineamento delle statue, della facciata ovest di Palazzo Vecchio e degli Uffizi, risulta originale. Si nota, a sinistra, il dettaglio della porta, ancora tamponata, della Dogana. Alcune persone e carrozze animano lo spazio urbano. Il David di Michelangelo è protetto dalla tettoia in legno installata nel 1851.



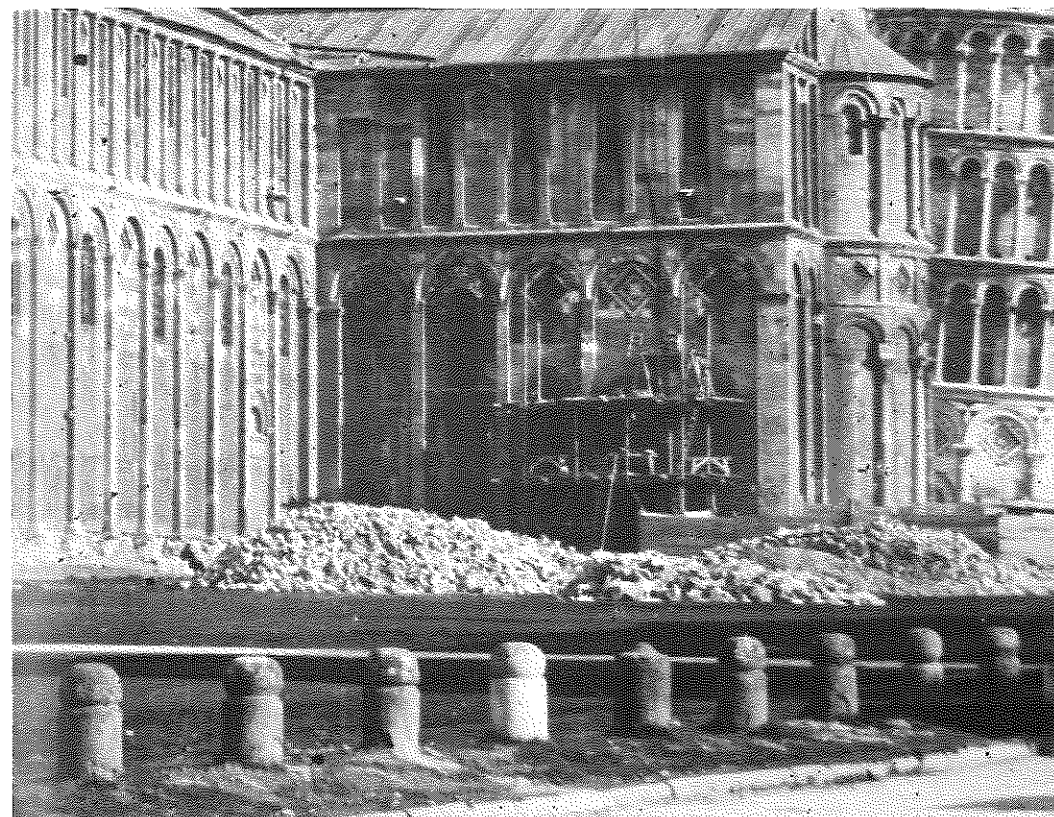
2/ Claude-Marie Ferrier, *Firenze, Statue di piazza della Signoria*, 1854 ca. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 524 dei cataloghi Ferrier 1859, Ferrier-Soulier 1864: «Statue de Persée». Si notano lo stemma dei Lorena sulla facciata di Palazzo Vecchio e la tettoia in legno installata nel 1851 per proteggere il David di Michelangelo.



3/ Claude-Marie Ferrier, *Pisa, Il Battistero ripreso da sud-est*, 1857 ca. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 529 dei cataloghi Ferrier 1859, Ferrier-Soulier 1864: «Baptistère de Pise (n°1)».



4, 5/ Claude-Marie Ferrier, *Pisa, Il Duomo e il campanile ripresi da sudovest*, 1857 ca. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 531 dei cataloghi Ferrier 1859, Ferrier-Soulier 1864: «Cathédrale de Pise». Questa e l'immagine precedente (fig. 3) risultano preziosi documenti dei lavori di demolizione delle gradole e della tettoia di protezione della porta del transetto.



(538-573bis, con salti di numerazione, 4 vedute), Napoli e dintorni (700-760), Pompei (761-772). Le riprese elencate nel catalogo di Ferrier del 1859 sono molto più numerose e vi sono elencate anche vedute delle seguenti città che non compaiono nel catalogo Ferrier et Soulier del 1859: Como (nn. 401-411), Brescia (nn. 415-420), Pavia (421-426), Padova (nn. 427-440), Venezia (441-490), Verona (491, 492), Lucca (537). Quasi tutti i soggetti sono inseriti nuovamente nel catalogo generale del 1864<sup>9</sup>.

Nel 1860 la ditta Ferrier père et fils, Ch. Soulier pubblica un catalogo di quattro pagine sulla guerra d'Italia<sup>10</sup>. Nel marzo 1860 «La Lumière»<sup>11</sup> dà notizia di una serie di vedute stereoscopiche su vetro su tale argomento realizzate da «Monsieur Ferrier». L'autore di questa serie di fotografie è Alexandre Ferrier come risulta dall'articolo di Ernest Lacan, *Photographie historique. Actualité*, pubblicato in «La Lumière» nell'aprile 1860<sup>12</sup>: «Ferrier père et fils et Soulier vont publier une collection d'épreuves stéréoscopiques qui, en raison des circonstances dans lesquelles elles on été faites, offrent un intérêt particulier. Ce sont de vues prises à Palerme pendant l'insurrection qui vient d'éclater. M. Ferrier fils, à qui

l'on doit déjà des travaux si remarquables, se trouvait à Palerme depuis quelques jours au moment où les événements que nos lecteurs connaissent sont survenus, et il a pu en reproduire les principaux épisodes. Grâce à lui on pourra donc assister de loin, et sans danger, à ces scènes émouvantes, et la photographie aura ajouté de précieux documents à ceux qu'elle a déjà recueillis au profit de l'histoire de temps modernes». E ancora in «La Lumière», nel giugno del 1860<sup>13</sup>, nell'articolo *La Sicile au stéréoscope*, si legge: «[...] Nous avons déjà dit que ce jeune et habile artiste [Alexandre Ferrier], qui a pris part depuis longtemps aux travaux de son père, dont il est aujourd'hui l'associé, se trouvait à Palerme pendant l'insurrection qui a précédé l'expédition de Garibaldi. Malgré l'agitation qui régnait dans cette ville, il a pu en reproduire les principaux monuments et les points de vue les plus remarquables. Il a pu même représenter quelques-unes de scènes de l'insurrection. Ainsi il nous montre la place de Bologne encombrée de soldats napolitains et sbires. Les canons braqués et les fusils en faisceaux indiquent suffisamment qu'au premier roulement de tambour le combat va recommencer sur ce point. A Monreale, l'arti-

ste a reproduit, entre autres sujets, le beau cloître des Bénédictins. Pendant ce voyage, M. Ferrier a visité les îles de Capri et d'Ischia, Sorrente, Amalfi, Paestum, et il en a rapporté de délicieux tableaux. Il a séjourné aussi à Venise, où il a pris toute une série de vues nouvelles, et enfin il a parcouru le comté de Nice, dont il a retracé les plus beaux sites. Nous ne doutons pas du succès qu'obtiendra cette nouvelle collection dont une partie reste encore à publier.»

La fotografia di piazza Bologna a Palermo è quella elencata in catalogo col numero 1278. Nell'archivio Ferrier-Soulier a questo stesso numero di catalogo corrispondono quattro negativi, che costituiscono due vedute stereoscopiche riprese dallo stesso punto di vista in momenti temporalmente molto ravvicinati, ambedue molto animate<sup>14</sup> [figg. 9, 10].

Ancora in una nota in «La Lumière» del 1 settembre 1860 si legge: «[...] En effet, nous avons annoncé dernièrement qu'après avoir complété leur splendide monographie de la dernière guerre d'Italie, MM. Ferrier père et fils et Soulier venaient de mettre au jour une collection non moins remarquable de vues de Sicile et de Naples.[...]»<sup>15</sup>.

Non tutte le fotografie stereoscopiche menzionate ne «La Lumière» sono elencate nel catalogo Ferrier e Soulier del 1860; mancano Capri, Ischia, Paestum, che sono invece inserite nel catalogo del 1864. Il catalogo del 1864 comprende anche trentaquattro vedute dell'assedio di Gaeta realizzate nel 1861 (nn. 1130-1162). Trentadue delle immagini di Gaeta, i cui negativi sono conservati nell'archivio Ferrier e Soulier, si trovano, in forma di stampe stereoscopiche su carta all'albumina (75x152 mm), anche nell'album «Gaeta» ascrivito a Eugène Sevaistre conservato al Civico Archivio Fotografico di Milano<sup>16</sup>, che ne contiene in totale trentotto.

La fotografia elencata nel catalogo del 1864 con il numero 1163 (Palermo: «Barricade des quatre Cantons») si trova in un altro album, conservato presso lo stesso archivio milanese, intitolato «Sicilia»<sup>17</sup> e firmato anch'esso da Sevaistre e che contiene 306 fotografie, fra cui 250 vedute stereoscopiche della Sicilia. La fotografia numero 1164 (Palermo: «Avant-poste d'insurgés» [fig. 7]), elencata anch'essa nel catalogo del 1864, è ripresa dallo stesso punto di vista e pochi istanti prima o dopo una fotografia nell'album «Sicilia»<sup>18</sup>.

Un album «Souvenirs Stéréoscopiques d'Italie Eug. Sevaistre» è conservato al Centre Canadien d'Architecture a Montréal e raccoglie 330 vedute stereoscopiche delle seguenti città: Susa<sup>19</sup>, Torino, Genova, Roma e Napoli<sup>20</sup>.

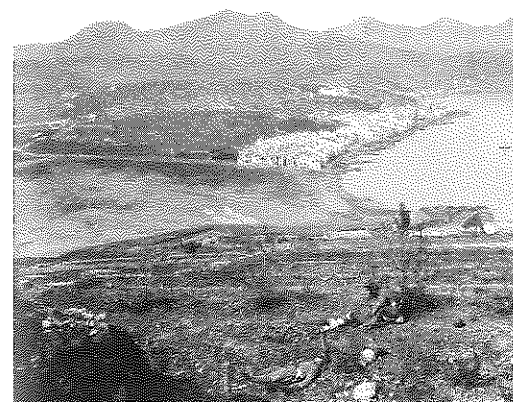
Data la mancanza di altri documenti, non è possibile, per il momento, stabilire i rapporti fra Ferrier e Sevaistre e la paternità delle riprese.

Claude-Marie Ferrier è membro della Société Française de Photographie dal 19 ottobre 1855 fino al 1889, anno della sua morte, e fa parte del Comité d'Administration dal 1872 al 1889; Charles Soulier diventa membro solo l'11 gennaio 1867 fino al 1885; Jacques Alexandre Ferrier viene ammesso nel 1879. L'atelier Ferrier père et fils, Ch. Soulier è presente nel 1861 e nel 1863 rispettivamente alla quarta e alla quinta esposizione della Société Française de Photographie. Nel 1861 l'atelier risulta avere sede al numero 99 (che diviene poi 113) del boulevard Sébastopol, ed espone diverse serie di vedute stereoscopiche su vetro (nn. 557-567)<sup>21</sup>. Sempre nel 1861 l'atelier presenta all'Assemblée Generale della Société del 19 aprile diverse vedute stereoscopiche animate di Parigi, e Ferrier illustra le difficoltà di questo tipo di ripresa<sup>22</sup>. Nel 1863 espone grandi positivi su vetro fatti per essere visti in trasparenza: «672 - Vue générale de Paris / 673 - id. / 674 - Saint-Etienne-du-Mont. (Intérieur) / 675 - Le Louvre / 676 - L'Arc de Triomphe de l'Etoile / 677 - Plusieurs séries d'épreuves stéréoscopiques. - Vues prises dans les diverses contrées de l'Europe. - Effets de jour ou de nuit. - Une partie des épreuves représentent, soit de marines, soit des vues prises instantanément avec personnages, animaux et objets en mouvements»<sup>23</sup>.

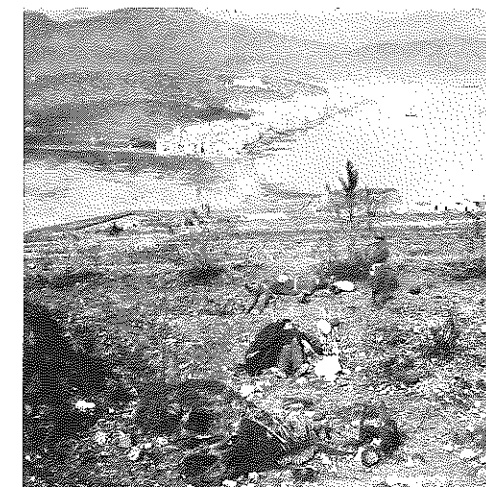
Nel frontespizio del catalogo della ditta pubblicato nel 1864 è segnalato che l'atelier ha vinto una medaglia nel 1860 all'Esposizione di Besançon, una nel 1861 all'Esposizione di Chalons e una nel 1862 all'Esposizione Universale di Londra.

Contrariamente a quanto in uso all'epoca, né Ferrier e Soulier, né più tardi Léon e Lévy, aggiornando i loro cataloghi, tendono a sostituire i vecchi negativi con nuove riprese (almeno per quanta riguarda le campagne fotografiche in Italia); nuove vedute vengono aggiunte nei cataloghi con delle nuove numerazioni o con dei numeri bis. Per questo motivo ancora oggi si trovano nell'archivio Ferrier e Soulier i negativi realizzati da Claude-Marie Ferrier nei suoi viaggi in Italia e i negativi realizzati da Jacques-Alexandre Ferrier nel suo viaggio del 1859-1860, sempre con i numeri dei cataloghi del 1859, del 1860 e del 1864.

Nel 1865 l'atelier Ferrier Père et fils, Ch. Soulier



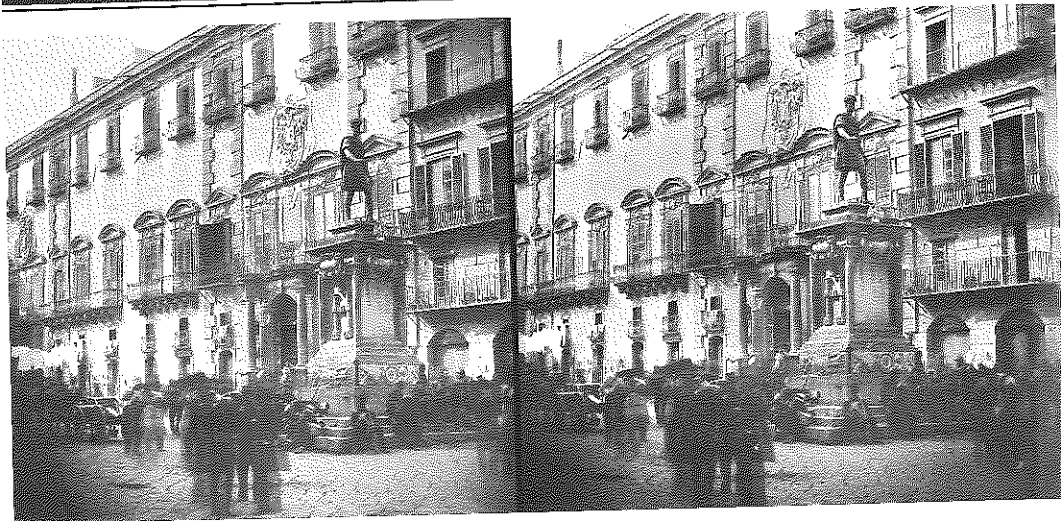
6/ Alexandre Ferrier o Eugène Sevaistre, *Gaeta, La Cittadella; ricostruzione dei giorni durante l'assedio del 1860-61*, 1861. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 1160 del catalogo Ferrier-Soulier 1864: «SIEGE DE GAETE. Napolitains morts au bas de la citadelle (n° 2)».



7/ Alexandre Ferrier o Eugène Sevaistre, *Gaeta, La Cittadella; ricostruzione dei giorni durante l'assedio del 1860-61*, 1861. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 1139 del catalogo Ferrier-Soulier 1864: «SIEGE DE GAETE. Napolitains morts au bas de la citadelle (n° 1)». La fotografia è stata ripresa poco prima o poco dopo la precedente (fig. 6), cambiando la focale dell'obiettivo e la disposizione dei soldati.



8/ Alexandre Ferrier o Eugène Sevaistre, *Palermo, Barricade in via Toledo*, 1860. Parte di coppia stereoscopica, lastra su vetro all'albumina. Numero 1164 del catalogo Ferrier-Soulier 1864: «Avant-poste d'insurgés». La fotografia è ripresa dallo stesso punto di vista e pochi istanti prima o dopo una fotografia facente parte dell'album «Sicilia» firmato da Sevaistre, conservato al Civico Archivio Fotografico di Milano (riprodotta in Paoli, *op.cit.* p.78).



9,10/ Alexandre Ferrier, *Palermo, Piazza Bologna durante l'insurrezione*, 1860. Vedute stereoscopiche, lastre su vetro all'albumina. Numero 1278 dei cataloghi Ferrier-Soulier 1860, 1864: «Place Bologne, à Palerme, pendant l'insurrection».

viene rilevato dagli aiuti e allievi Moïse Léon et Isaac Lévy. Già all'Esposizione della Société Française de Photographie del 1864 Ferrier e Soulier espongono le loro opere separatamente. Ferrier, domiciliato al numero 5 del boulevard de Montmorency, espone 6 grandi positivi su vetro (nn. 441-446); Soulier, domiciliato sempre al numero 113 del boulevard Sébastopol, espone 6 positivi su vetro (nn. 1091-1097) e 7 positivi su carta (nn. 1097-1104); Léon e Lévy, già domiciliati al numero 113 del boulevard Sébastopol, espongono diverse serie di prove stereoscopiche su vetro (639-652)<sup>24</sup>. L'anno successivo Léon e Lévy espongono come «successeurs de Ferrier père et fils et Soulier à Paris, boulevard

Sébastopol 113»<sup>25</sup> diverse prove stereoscopiche su vetro, collezioni di vedute, monumenti e musei di tutta Europa (nn. 471-490)<sup>26</sup>. Claude-Marie Ferrier continua a lavorare fino al 1870 con il figlio e poi da solo; Jacques Alexandre Ferrier dal 1870 al 1874 si associa con Jacques Edmond Maurice Lecadre; Charles Soulier continua a lavorare da solo.

Dopo la pionieristica campagna di riprese stereoscopiche condotta da Claude-Marie Ferrier in Italia nel 1854, non pochi altri atelier francesi attivi sul mercato della fotografia stereoscopica hanno compreso nei loro cataloghi, negli anni cinquanta e sessanta, una sezione dedicata a ve-



11/ Dettaglio della veduta stereoscopica riprodotta nella figura 9.

dute dell'Italia<sup>27</sup>.

L'editore Alexis Gaudin, nel suo ricco catalogo nel 1856 – comprendente 1478 immagini su vetro o su carta, ampiamente pubblicizzato in «La Lumière» (da lui rilevata nel 1851) e costituito con riprese del fratello cadetto Charles Gaudin ma soprattutto con quelle acquisite da altri fotografi, quali Alexandre Bertrand, Henri Plaut, Soulier et Clouzard –, annovera immagini dell'Italia (38 della Toscana), tutte acquisite da Ferrier, il quale, come già detto, le pubblica nel suo catalogo del 1859 anche mantenendone la numerazione.

Seguono Jean-Baptiste Nicolas Jannelle con una serie di circa cento pezzi sull'Italia (deposito legale<sup>28</sup>: 1858); Léon Pierre Jouvin con una serie di oltre centocinquanta numeri (deposito legale: 1858); Hippolyte Jouvin – fratello di Léon Pierre e autore della famosa serie *Vues instantanées de Paris* – con una serie molto numerosa (deposito legale: 1866 e 1868); Furne & Tournier, con la serie *De Gênes à Florence* (1860 circa); Alfred Billon, con una serie di circa cento soggetti (deposito legale: 1861); Alexandre Pierre Bertrand, con una serie di centocinquanta numeri (deposi-

to legale: 1865); Henri Plaut, editore di un amplissimo catalogo comprendente immagini di Bertrand, con una serie *Italie* di circa cinquecento numeri (deposito legale: 1865); Jean Andrieu con la serie *Vues d'Italie*, Adolphe Bock.

#### Note

\* L'archivio di negativi dell'atelier Ferrier e Soulier appartiene oggi alla Mairie di Parigi; la conservazione è affidata alla Parisienne de Photographie e la distribuzione commerciale all'agenzia fotografica Roger-Viollet. L'archivio è costituito dai negativi su vetro elencati nei cataloghi dal 1859 al 1864. La Parisienne de Photographie conserva anche gli albi di vendita, di cui sei dedicati all'Italia, dell'atelier Léon et Lévy (successori di Ferrier père et fils et Soulier) relativi alle vedute stereoscopiche dove sono raccolte le stampe all'albumina ottenute da tali negativi.

Si ringrazia sentitamente Nathalie Doury, direttrice della Parisienne de Photographie, per aver permesso l'accesso all'archivio Ferrier e Soulier e per aver graziosamente concesso la riproduzione delle immagini (© Roger-Viollet).

Si ringraziano anche, per la loro gentile disponibilità, Delphine Desveaux, Chargée des collections della

Parisiense de Photographie; André Gunthert e Carole Trouffléau della Société Française de Photographie.

<sup>1</sup> Cfr. D. PELLERIN, *La naissance de la stéréoscopie*, in *Paris en 3D de la stéréoscopie à la réalité virtuelle*, Paris Musées, Parigi 2000, cat. della mostra, Musée Carnavalet, 4 ottobre-31 dicembre 2000, p. 45. Su Ferrier si veda anche: J.B. CAMERON, *The Early Paper Stereographs of Claude-Marie Ferrier 1851-1861*, «Stereo world», vol. 31, n° 3, Nov-Dic 2005.

<sup>2</sup> *Catalogue général des épreuves stéréoscopiques de Alexis Gaudin et Frère*, Paris, 9, rue de la Perle. Londres. 26. Skinner Street (Snow Hill), octobre 1856. Nell'indice del catalogo per le varie sezioni è indicato il fotografo (la lettera F corrisponde a Ferrier). Ferrier risulta l'autore delle fotografie delle seguenti sezioni: *Paris et environs* (in parte); *Provinces* (in parte); *Orléans. Blois. Château de Chambord, Bordeaux, Bords du Rhin, Angleterre, Italie* (nn. 365-598); *Suisse* (in parte).

<sup>3</sup> *Catalogue général des épreuves stéréoscopiques de Ferrier, Photographie*, 8, Rue Coquillière, Paris, Imprimerie Administrative de Paul Dupont, Rue de Grenelle-Saint-Honoré, 45, 1859. (BNF, V-39131).

<sup>4</sup> Vd. J.-M. VOIGNIER, *Vues stéréoscopiques de Ferrier et Soulier. catalogues 1851-1870*, Paris 1992, p. 7.

<sup>5</sup> Ferrier père et fils, Ch. Soulier, *Nouvelles vues d'Italie photographiées par Ferrier*, Imprimerie administrative de Paul Dupont, Paris 1859. (BNF, K-15330)

<sup>6</sup> *Réunion photographique*, «La Lumière», V, n° 8, Samedi, 24 Février 1855, p. 30.

<sup>7</sup> Vd. la nota *Documents officiels pour servir à l'histoire de la photographie [...] Extrait des Rapports du jury mixte international de l'Exposition universelle. XXVIIe CLASSE. Photographie. III. - Application de la photographie aux sciences, à l'industrie et aux beaux-arts. - Héliographie. Suite (1)*, «La Lumière», VII, n° 23, Samedi, 6 Juin 1856, p. 91: «France. Mentions Honorables: M.C. Ferrier (n° 9,148), à Paris, pour ses épreuves stéréoscopiques et de charmants vitraux sur verre albuminé, d'après des vues d'Italie[...]».

<sup>8</sup> Cfr. E. Tolaini, *Pisa*, «Le città nella storia d'Italia», Roma-Bari, 1992, p. 146.

<sup>9</sup> Ferrier père et fils, Ch. Soulier, *Catalogue général des épreuves stéréoscopiques sur verre de Ferrier père, fils et Soulier*, Typographie Henri Plon, Paris 1864 (BNF, V-39132).

<sup>10</sup> *Excursion sur le théâtre de la guerre d'Italie, photographiée pour l'usage du stéréoscope, par Ferrier père, fils et Soulier*, Paris, impr. de P. Dupont, 1860 (BNF, 8-LH4-507).

<sup>11</sup> E. LACAN, *Nouvelles publications photographiques*, «La Lumière», X, n° 13, Samedi, 31 Mars 1860, p. 49: «[...] Une série de vues sur verre prises en Italie et représentant tout le théâtre de la dernière guerre, par M. Ferrier. [...]».

<sup>12</sup> «La Lumière», X, n° 16, Samedi, 21 Avril 1860, p. 61.

<sup>13</sup> «La Lumière», X, n° 24, Samedi, 16 Juin 1860, p. 93.

<sup>14</sup> Poiché nelle quattro immagini le persone e i veicoli appaiono diversi, risulta che Ferrier ha utilizzato un apparecchio fotografico stereoscopico a un solo obiettivo.

<sup>15</sup> [s.a.], *Quelques mots d'actualité*, «La Lumière», X, n° 35, Samedi 1 Septembre 1860, p. 137.

<sup>16</sup> Inv. LV 12/1-38. L'album faceva parte della collezione fotografica di Lamberto Vitali che è pervenuta alla Civica Raccolta delle Stampe «A. Bertarelli» di Milano nel 1955 e poi confluita, insieme agli altri fondi fotografici della raccolta Bertarelli, nel Civico Archivio Fotografico di Milano. Cfr. *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, a cura di S. Paoli, Milano 2004. Si ringraziano per le informazioni fornite Alessandro Oldani e Mauro Maffei del Civico Archivio Fotografico di Milano.

<sup>17</sup> Inv. LV 25/1-306. Anche questo album ha fatto parte della collezione fotografica Lamberto Vitali, cfr. nota precedente.

<sup>18</sup> Inv. LV 25/288. Riprodotta in Paoli, *op.cit.*, p. 78.

<sup>19</sup> I negativi corrispondenti a cinque vedute di Susa di tale album (PH1979:0555:002, 005, 008, 009, 010), relative alla campagna di guerra delle truppe francesi in Italia del 1859, si trovano negli archivi della ditta Léon et Lévy conservati presso la Parisienne de Photographie (LL-50175A, 50176A, 50258A, 50177B, 50177A).

<sup>20</sup> Si ringrazia Anne-Marie Sigouin del CCA Montréal per le informazioni relative a tale album.

<sup>21</sup> *Catalogue de la quatrième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les oeuvres des photographes français et étrangers*, 1861.

<sup>22</sup> «Bulletin de la Société Française de Photographie», Tome Septième - Année 1861. *Assemblée Générale de la Société - Procès verbal de la séance du 19 Avril 1861*, p. 114: «Ferrier père et fils, et Soulier [sic], font hommage à la Société de plusieurs vues stéréoscopiques d'une instantanéité absolue, et représentant différents vues de Paris, avec des personnages, des chevaux, des voitures en mouvement. M. Ferrier fait remarquer la différence qui existe entre des épreuves de ce genre et celles où sont représentées, par exemple, les vagues de la mer, qui peuvent à la rigueur accomplir un certain mouvement pendant le temps de pose, sans que l'image perde sanetteté. Dans le cas actuel, au contraire, pour que l'épreuve soit nette, il faut que la pose soit rigoureusement instantanée. [...]».

<sup>23</sup> *Catalogue de la cinquième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les oeuvres des photographes français et étrangers*, 1863.

<sup>24</sup> *Catalogue de la sixième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les oeuvres des photographes français et étrangers*, 1864.

<sup>25</sup> *Catalogue de la septième exposition de la Société Française de Photographie comprenant les oeuvres des photographes français et étrangers*, 1865.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Cfr. G. FANELLI, *L'anima dei luoghi. La Toscana nella fotografia stereoscopica*, Mandragora, Firenze 2001, pp. 18-19, 23-30.

<sup>28</sup> In Francia un decreto del 17 febbraio 1852 assimilò, ai fini della censura politica e del buon costume, la produzione fotografica a quella libraria, imponendo l'obbligo di depositare tre esemplari di ogni immagine fotografica presso il Ministero dell'Interno per l'autorizzazione preventiva alla diffusione (*dépôt légal*).

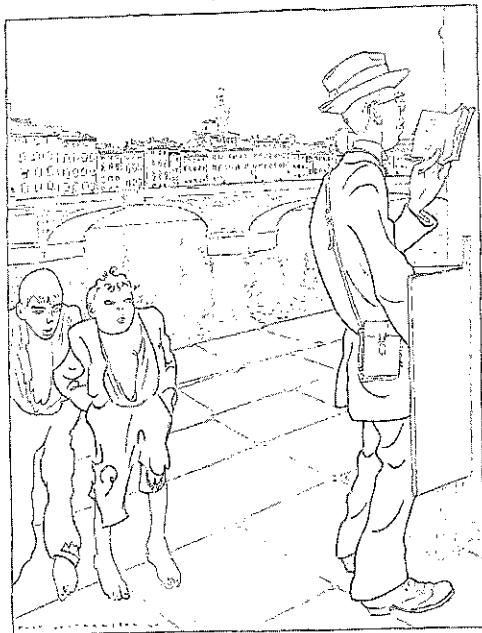
## Baedeker, Murray, and the Alinari «Collection de vues monumentales de la Toscane en photographie»

Graham Smith

Among the numerous drawings the Norwegian artist Olaf Gulbransson (1873-1958) executed for the Munich satirical weekly *Simplicissimus* was one that appeared in the issue for 27 October 1924 (fig. 1).<sup>1</sup> Entitled *Baedeker*, this drawing depicts a German tourist urinating at an outdoor *pissoir* on the Lungarno Guicciardini in Florence, downriver from the Ponte Santa Trinita; in the background is the classic view of the Arno, the Ponte Santa Trinita, the Ponte Vecchio, and the tower of the Palazzo Vecchio. The traveller has his Baedeker in one hand and is consulting it while he relieves himself. Two Florentine urchins are watching this performance with some puzzlement, and one observes to the other: «Nicht mal das kann er auswendig, der Tedesco!» (The German can't even do that from memory). Gulbransson knew that readers of *Simplicissimus* would immediately recognise the name of the publisher of the ubiquitous red guidebooks, which had become synonymous with European travel, and he must also have known that many would identify personally with the idea that Baedeker's handbooks choreographed the broad outlines and the particular details of the vast majority of travellers' encounters with Italy. Karl Baedeker, originally of Koblenz and later of Leipzig, and John Murray of London, Baedeker's contemporary, peer, and rival during the second half of the nineteenth century, were perceived affectionately to be authoritarian and demanding «ciceroni», establishing itineraries and determining how long should be spent at each site, but they were also recognised to be authoritative, practical, and reliable, informing travellers of what they ought to see and focusing on what was specific to a particular city or region.

Furthermore, both sought a degree of objectivity that distinguished them from the personal travel writings that were typical of the first half of the nineteenth century.<sup>2</sup> It is worthwhile examining this notion of objectivity, however, as Roland Barthes did in a short essay on the Hachette *Guide Bleu* to Spain.<sup>3</sup> In essence, Barthes exposed the ideological, political, and propagandistic nature of the *Guide Bleu*. He began his essay by focusing on the guidebook's bourgeois preoccupation with picturesque scenery. «Only mountains, gorges, defiles and torrents can have access to the pantheon of travel», he observed, «inasmuch, probably, as they seem to encourage a morality of effort and solitude». Human life, by contrast, disappears under the weight of the country's landscape and artistic monuments. «If one excepts its wild defiles, fit for moral ejaculations», wrote Barthes, «Spain according to the *Blue Guide* knows only one type of space, that which weaves [...] a close web of churches, vestries, reredoses, crosses, altar-curtains, spires (always octagonal), sculpted groups [...], Romanesque porches, naves and life-size crucifixes». In short, «Christianity is the chief purveyor of tourism, and one travels only to visit churches». «To select only monuments», he continued, «suppresses at one stroke the reality of the land and that of its people, it accounts for nothing of the present, [...] and, as a consequence, the monuments themselves become indecipherable, therefore senseless. What is to be seen is thus constantly in the process of vanishing, and the *Guide* becomes, through an operation common to all mystifications, the very opposite of what it advertises, an agent of blindness». Barthes's observations apply equally well to the





1/ Olaf Gulbransson, *Baedeker*, from *Simplicissimus*, Munich, 1924 (reproduced from *Simplicissimus: 180 Satirical Drawings*).

manner in which Murray and Baedeker presented Italy. The nineteenth-century handbooks likewise emphasised the Roman Catholic tradition, although Murray and Baedeker referred also to classical antiquity, and they showed a similar inclination to «reduce» geography to the description of an uninhabited world of monuments». Indeed, Barthes's condemnation of the *Guide Bleu* as «an agent of blindness» might have originated with John Ruskin in his polemical *Mornings in Florence* where he referred scathingly to Murray. In fact, it was not unusual for writers in the nineteenth century to complain that visitors to Italy saw the country through Baedeker's or Murray's eyes, rather than their own, as can be seen from the following passage in Charles Lever's satirical novel, published in 1844, *Arthur O'Leary: His Wanderings and Ponderings in Many Lands*: «What portmanteau, with two shirts and a nightcap, hasn't got one [Murray's] Handbook? What Englishman issues forth at morning without one beneath his Arm? [...] Does he look upon a building, a statue, a picture, an old cabinet, or a manuscript, with whose eyes does he see it? With John Murray's to be sure!»<sup>4</sup>.

In addition to providing travellers with a wealth of reliable information, and despite their claims

to objectivity, Baedeker and Murray evidently fashioned distinctive iconographies for the cities and regions they treated.

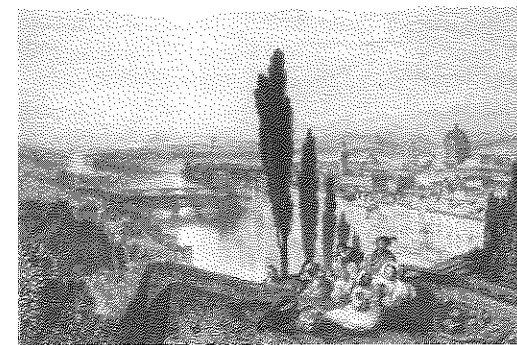
In 1858, Murray began his introduction to Florence in the seventh edition of his *Handbook for Travellers in Northern Italy* with miscellaneous information on subjects such as hotels, wine merchants, sculptors, painters, music masters, bankers, apothecaries, and circulating libraries, but the major part of this portion of the handbook is devoted to the monuments of late-medieval and Renaissance Florence. However, in recognition of the fact that tourism was not always a leisurely activity, Murray prefaced his full account of Florence with a summary introduction listing the city's principal sights and architectural monuments: «It may be useful to the traveller who is making but a hasty visit to Florence to point out here which of the objects of interest described in the following pages are most worthy of his attention. Such are the following: – the Piazzas del Duomo, Granduca, and di San Marco; the Galleries of the Uffizi, of the Pitti Palace, and of the Accademia delle Belle Arte; the Egyptian collection, with Raphael's fresco of the Last Supper, and Museum of Natural History; the Duomo with the Baptistery; the churches of Santa Croce, San Lorenzo, Santa Maria Novella, Santissima Annunziata, San Marco, Santo Spirito, the Carmine and San Miniato; the Pitti and Torrigiani gardens; the Cascine; and the views from the hill of Bellosguardo and Fiesole.»<sup>5</sup>.

From Murray's synoptic iconography of Florence, it is clear that the city's landscape, like that of Spain in the *Guide Bleu*, is predominantly one of churches, galleries, public buildings, and public spaces. Not unlike «Florentia» as she is portrayed in fifteenth-century miniatures in the *Ptolomaei Claudii Cosmografia* and the *Storia fiorentina [...] di Poggio Bracciolini*, in the Biblioteca Apostolica Vaticana, and quite unlike the contemporaneous «Catena» view by Francesco di Lorenzo Rosselli,<sup>6</sup> Murray's Florence presents an abstract landscape, made up of historic monuments that are isolated conceptually, physically, and vitally from contemporary life.

«If the traveller ascend to the high ground of the Boboli Gardens, to the church of San Miniato, or to Bellosguardo», Murray continues, «he will admire the picturesque forms of the buildings of the city, the bright villas scattered about the rich and wooded plain and on the slopes of the hills, and the fine forms of the mountains which enclose the prospect». It is striking that Murray, like

the author of the *Guide Bleu*, directed the traveller to high ground and favoured the picturesque. In fact, Murray's fondness for views of the city nestled among the hills to the north and south recalls William Hazlitt's famous characterisation of Florence as a «city planted in a garden».<sup>7</sup> Furthermore, his preference for Bellosguardo, Fiesole, and the Boboli Gardens as the best vantage points from which to take in these views is in keeping with a particularly English construction of Florence that extends from William Beckford of Fonthill and Hester Lynch Piozzi in the 1780s to Samuel Rogers and J. M. W. Turner in the first decades of the nineteenth century. Beckford, for instance, recalled romantically in his *Dreams, Waking Thoughts and Incidents* that he «ascended [one evening] one of those pleasant hills which rise in the vicinity of the city, and commands a variegated scene of spires, towns, villas, cots, and gardens»: «On the right, as you stand upon the brow, appears Fiesole, with its turrets and white houses, covering a rocky mount; to the left, the vast Val d'Arno, lost in immensity. [...] I staid till sun-set, and then, stretching myself out upon the level green which forms the summit of the hill, looked down upon the plains below, between the cypresses, and marked the awful waving of their boughs.»<sup>8</sup> Some thirty years later, Samuel Rogers likewise delighted in the views of Florence to be had from the Boboli Gardens, from the Cascine, and from Fiesole. One November afternoon in 1814, for instance, he walked in the Boboli Gardens and remarked on the prospect of «Florence immediately under us; Fiesole beyond it». The following day he drove up to Fiesole to visit the French painter François-Xavier Fabre in his studio, returning to Florence on foot: «A delightful walk. An evening mist like the bloom of a plum, had overspread the mountains and the distant parts of the valley. Fiesole behind us, with its tower, & open buildings; forming one of a chain of hills; & in front seen over cypresses, the towers & domes of Florence! A heavenly dream. In the sky a red streak so often [seen] in Italian paintings; & which I used to think unnatural. What a life was a life passed in such a city – in such a valley – in such a country – in the golden days of Florence! [...] As we crossed the Arno, the glow on the water & in the sky; & the soft scenery in the West.»<sup>9</sup>.

For Rogers's poem «Florence», in the 1830 edition of *Italy*, Turner created an equivalent view in a delicate vignette depicting the city from a vantage point below Fiesole.<sup>10</sup> Counterparts to this panorama are provided by several drawings,



2/ J. M. W. Turner, *Florence*, 1828, engraved by Edward Goodall (Tate Gallery, London).

watercolours and engravings in which he recorded the idyllic prospect of Florence as seen from the slopes of Monte alle Croci, to the east of San Miniato (fig. 2).

The appeal of such panoramic views is not only aesthetic and cultural. Aerial vistas also empower viewers, in the sense made familiar by the writings of Michel Foucault, enabling them conceptually to appropriate what is laid out below them, while also encouraging them to decipher what they see and to interpret it in particular ways. By taking control of the distant view, travellers acquired the confidence and information necessary to explore the prospect at close quarters. In short, while an aerial view offers a kind of «euphoric vision», «the bliss of altitude», as Roland Barthes put it in his essay on the Eiffel Tower, it has also a «dialectical nature», «it seeks to be deciphered, we must find *signs* within it, a familiarity proceeding from history and from myth».<sup>11</sup> Furthermore, Barthes argued that the «generally intellectual character of the panoramic vision» may generate specific powers of analysis that enable viewers to comprehend these vistas historically in addition to seeing them spatially and topographically.

One of the first printed catalogues of photographs by the Fratelli Alinari – a single sheet entitled «Collection de vues monumentales de la Toscane en photographie par les Frères Alinari, primées à L'Exposition Universelle de Paris» – was published in April 1856 by Luigi Bardì, a well known Florentine print seller, and was followed in September by an expanded list, «Photographies de la Toscane et des États Romains par Alinari Frères», also published by Bardì.<sup>12</sup> The earliest Alinari catalogues were therefore precisely contemporaneous with the sixth and seventh editions of Murray's *Handbook for Travellers in Northern Italy*. In fact, in a section on «Printsellers, Photographs, Stationery, &c»,

item eighteen under «Miscellaneous Information» on Florence, Murray mentioned the Alinari and Luigi Bardi in the same sentence: «Printsellers. – Edward Goodban, in the Via del Legnaioli, No. 4183 (opposite the Café Doney), agent for these Handbooks, is well provided with works of art, and with maps and books useful for travelers in Italy, photographic views &c.; and will procure all modern Italian and other books. [...] He is one of the agents for Alinari's photographs, the best views of Florence, and of the original drawings of the old masters in the gallery. Luigi Bardi, Piazza di San Gaetano, is one of the most extensive printsellers in Italy.»<sup>13</sup>

In light of the above, Murray's Florence and the Alinari photographs may reasonably be considered to be parallel «texts», one verbal and the other visual.

The Alinari inventory of April 1856 lists fifty-four photographs under the heading «FLORENCE»:

1. Panorame de la Ville./ 2. La Cathédrale./ 3. Vue latérale de la Cathédrale./ 4. Le Campanile (Clocher) de Giotto./ 5. Porte méridionale de la Cathédrale./ 6. Porte septentrionale de la Cathédrale./ 7. Porte en bronze de Ghiberti, au Baptistère./ 8. Porte en bronze de A. Pisano, au Baptistère./ 9. Le Palais Vieux./ 10. Le même, pris du côté des «Uffizi»./ 11. Detail du Palais Vieux./ 12. Le Palais Vieux de dessous la «Loggia de' Lanzi»./ 13. Vue latérale de la «Loggia de' Lanzi»./ 14. Place du Grand Duc./ 15. Enlèvement des Sabines (Groupe en marbre par Jean de Bologne)./ 16. Le David, statue colossale par Michelangiolo./ 17. Le Persée, statue en bronze par Benw. Cellini./ 18. Côme I, statue équestre par Jean de Bologne./ 19. Ajax mourant soutenu par un soldat, groupe de sculpture Grecque./ 20. La Venus des Medicis, de la Galerie de Florence./ 21. L'Apollino, de la Galerie de Florence./ 22. Le Faune, de la Galerie de Florence./ 23. L'Arrotino, de la Galerie de Florence./ 24. Le Mercure, statue Grecque de la Galerie de Florence./ 25. Le Mercure en bronze de Giovanni Bologna./ 26. Le Baccus de Sansovino./ 27. Corridor centrale de la Galerie de Florence./ 28. Niccolò Machiavelli, sculpté par Bartolini./ 29. Benvenuto Cellini, sculpté par Ulisse Cambi./ 30. La Venus de Canova de la Galerie Pitti./ 31. La même d'un autre côté./ 32. Le Pont S. Trinite./ 33. Le Pont S. Trinite et Carraja./ 34. Le Pont S. Trinite et le Pont Vieux./ 35. Le Pont Vieux./ 36. Le Pont «alle Grazie»./ 37. Vue des Cascine près de Florence./ 38. Eglise de S. Maria Novella./ 39. Palais Riccardi./ 40. Strozzi et Loggia Corsi./ 41. Strozzi de la Place du Marché./ 42. Pitti./ 43. Panorama du Palais Pitti./

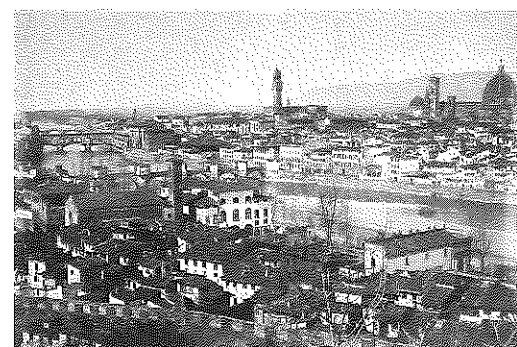
44. Palais Pitti du Jardin de Boboli./ 45. Le Jardin de Boboli./ 46. Grotte de Buontalenti dans le Jardin de Boboli./ 47. Fontaine du Baccus dans le Jardin de Boboli./ 48. Fontaine du Neptune par Jean de Bologne dans le Jardin de Boboli./ 49. Fontaine de Venus par Jean de Bologne à la Petraja./ 50. Arc de triomphe hors la Porte S. Gallo./ 51. Eglise de Saint Marc./ 52. Eglise de Santa Croce./ 53. Statue Equestre de Ferdinand I sur la Place dell'Annunziata./ 54. Monument à Julien des Médicis par Michelangiolo dans Église de San Lorenzo.

An additional eight photographs of Florentine subjects are listed under the heading «NOUVELLE COLLECTION DE PHOTOGRAPHIES»:

1. Panorame de Florence pris du Mont S. Miniato./ 2. Le Clocher de la Cathédrale par Giotto./ 3. La Loggia de' Lanzi sur la Place du Grand Duc./ 4. Interieur du Palais du Podestà «Bargello»./ 5. La Tribune de Galilée au Musée d'Histoire naturelle./ 6. La Descente du Croix d'après une bas-relief par Michelangiolo./ 7. Le Bouclier de Benvenuto Cellini de la Galerie de Florence./ 8. La S. Cène, frèscue par Raphaël dans le couvent de Saint Onofrio à Florence.

It will be observed that thirty of the photographs on the principal list are architectural views and that the remaining twenty-four represent works of ancient, Renaissance, and modern sculpture. The new collection contains five architectural views, two photographs of sculpture, and one photograph of a painting, a fresco *Last Supper* believed in the mid-nineteenth century to have been painted by Raphael. The sheet also announces a collection of twenty photographs of paintings by Fra Angelico as being «en cours de publication».

That the collection of April 1856 contains only photographs of architecture and sculpture is a reflection of the technical limitations of the medium at that time, but it is also reasonable to assume that the portfolio must have been broadly in accord with the interests and tastes of contemporary visitors to Florence. In effect, the Alinari collection provided an authentic and readily accessible portrait of the city that is in many respects a visual counterpart to Murray's verbal synopsis. Furthermore, the subjects were organized in such a way as to facilitate the traveller's visual and physical appropriation of the city. «To photograph is to appropriate the thing photographed», wrote Susan Sontag in *On Photography*,<sup>14</sup> and so it is accurate at several levels to say that the Alinari «took» their views of Florence. It was also the case that for countless visi-



3/ The Fratelli Alinari presso Luigi Bardi, «Panorame de la Ville», before April 1856, albumen print from a glass negative (Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari-collezione Malandrini, Florence).

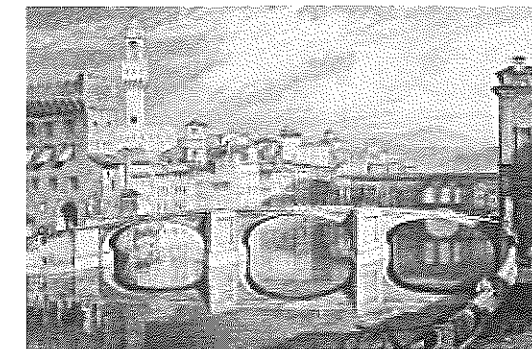


4/ The Fratelli Alinari presso Luigi Bardi, «Le Pont S. Trinite», before April 1856, albumen print from a glass negative (Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Florence).

tors to Florence in the second half of the nineteenth century these photographs were commodities to buy and take away, sometimes bound into luxurious albums and sometimes as individual «spolia».<sup>15</sup>

In keeping with Foucaultian ideas of vision and power and with the literary and visual traditions of the late-eighteenth and early-nineteenth centuries, the Alinari list starts with a panorama of Florence from the slopes of Monte alle Croci, outside Porta di San Miniato (fig. 3). With this image the Alinari, like Beckford, Rogers, Hazlitt, and Turner, enabled travellers easily to take visual control of the city, making it possible for them to do so even without making the ascent themselves. From there the photographer descended into the city to explore its principal public spaces, religious and secular, moving always from the general to the more particular. From the Piazza del Duomo (seven photographs) and the Piazza della Signoria (eleven photographs), the photographer moved into the Uffizi to record some of the principal antiquities

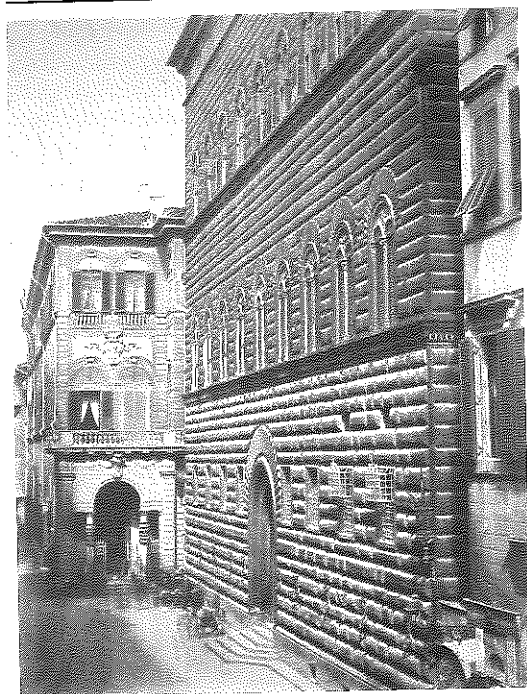
in the Tribuna (five photographs). From there he passed to the Arno, where he recorded the river and its bridges (five photographs), before continuing downstream to the Cascine. From there he returned to photograph Santa Maria Novella (one photograph) and the Palazzo Medici (one photograph) before crossing the Arno to the Palazzo Pitti and the Boboli Gardens (six photographs). From there he ventured outside the city to Petraia and then returned to the Porta San Gallo, San Marco, Santa Croce, and San Lorenzo (one photograph each). When viewed in the order established by the catalogue, this collection of photographs provided a precisely choreographed tour of Florence, with the number of



5/ J. M. W. Turner, *The Ponte Santa Trinita*, engraved by Samuel Rawle, 1818 (Tate Gallery, London).

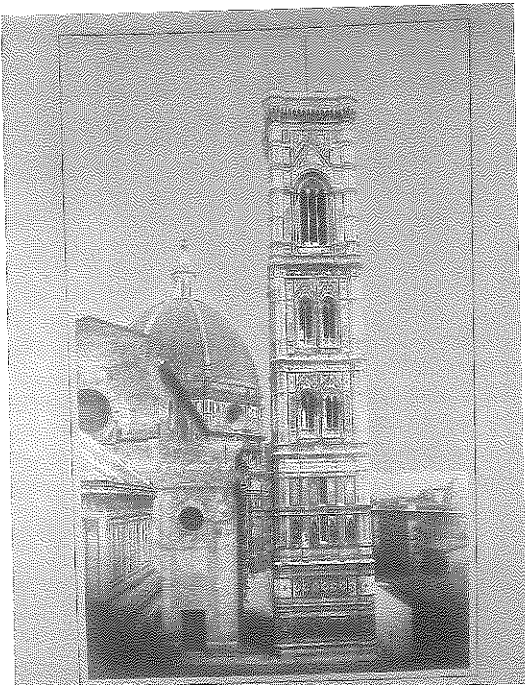
plates devoted to each site nicely reflecting its significance in relation to the whole.

It is possible in some instances to link specific Alinari photographs to individual catalogue entries. Early prints distributed by Luigi Bardi were typically mounted on card bearing the blind stamp «FRATELLI ALINARI / FOTOGRAFI / FIRENZE / PRESSO LUIGI BARDI» and have a brief description of the subject handwritten in ink on the verso of the mount. Many of these prints also bear a handwritten number printed from the glass negative. In some cases this number matches the number given to the corresponding view in the catalogue of April 1856. For instance, the aforementioned panorama has the number «1» in the lower right corner, linking it to item one in the catalogue, «Panorame de la Ville». However, a Bardi print of the «Place du Grand Duc» bears the number «16», rather than the «14» of the catalogue, a print showing Michelangelo's *David* bears the number «20», rather than the «16» of the catalogue, and one showing Giovanni da Bologna's *Rape of the Sabines* is inscribed «19»,



6/ The Fratelli Alinari presso Luigi Bardi, «Palazzo Strozzi et Loggia Corsi», before April 1856, albumen print from a glass negative (Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari-collezione Palazzoli, Florence).

rather than «15». <sup>16</sup> Likewise, a print of the Ponte Santa Trinita (fig. 4) in the tradition of Giuseppe Zocchi, J. M. Turner (fig. 5), Ferdinando Artaria, and others bears the number «37» rather than «32». And an early salt print corresponding to the final item on the list, «Monument à Julien des Médicis par Michelangiolo dans Église de San Lorenzo», bears the number «59» rather than «54». <sup>17</sup> On the other hand, some unnumbered photographs can be connected with counterparts on the list by virtue of the brief captions provided by the list and by inscriptions on the versos of the photographs' mounts. This is the case, for instance, with item forty in the catalogue: the «Palazzo Strozzi et Loggia Corsi» (fig. 6). In addition to echoing the subject matter of Murray's *Handbook*, the Alinari photographs exhibit characteristics that link them conceptually and visually to such guidebooks. This affinity lies principally in the impression the photographs convey that the monuments of Florence exist apart from contemporary life. This characteristic is especially apparent in a view of the Campanile, Baptistery, and the Duomo (fig. 7) that may be linked to item four on the inventory, «Le Campanile (Clocher) de Giotto». Not only is the photograph taken from an elevated view-



7/ The Fratelli Alinari presso Luigi Bardi, «Le Campanile (Clocher) de Giotto», before April 1856, albumen print from a glass negative (Museo di Storia della Fotografia Fratelli Alinari, Florence).

point, which distances it from the viewer, but it is also devoid of human presence. Even Gaetano Baccani's recently completed piazza is empty. <sup>18</sup> In other plates carriages pass through the negative, leaving only a ghostly trace of their presence, but, on the whole, the photographs portray a ghostly city that is somehow remote from quotidian. In a sense, it is transformed by the photographer into a visual anthology of what Aldo Rossi termed «pathological permanences». <sup>19</sup>

It is revealing also that the Alinari photographs align themselves iconographically with traditional views in paintings and prints by earlier artists. This is particularly the case with the collection of twenty-four large format engravings of Florence that Giuseppe Zocchi published in 1744 under the title *Scelta di XXIV vedute delle principali contrade, piazze, chiese, e palazzi della città di Firenze*. <sup>20</sup> Zocchi's engravings presented an ideal view of Florence as a modern, fashionable, and well governed city composed of spacious piazzas, broad avenues, and impressive private and public buildings. The purpose of the collection was stated explicitly in the dedication: it was to provide «curious spectators, especially strangers, with the most noble and

handsome views of the city's principal streets, squares, churches and palaces». This statement might equally well describe Murray's *Handbook* and the Alinari photographs of a century later.

#### Notes

This article was prepared in the spring of 2006 when I was awarded a Leverhulme Trust Research Fellowship. I am deeply indebted to the Trust for its support, which gave me the luxury of an uninterrupted semester for research and writing. The present study develops ideas that were presented in a preliminary fashion in a section of my «Florence, Photography and the Victorians», in *British and American Responses to the Italian Renaissance*, ed. John E. Law and Lene Østermark, Aldershot, Ashgate Publishing, 2005, pp. 7-32, especially pp. 21-28. I want also to thank Giovanni Fanelli for inviting me to contribute to this issue of *Storia dell'Urbanistica/Toscana*. The copyrights of the images are been solved by me.

<sup>1</sup> Reproduced in *Simplicissimus: 180 Satirical Drawings*, selection, translations, and text by S. APPELBAUM, New York, Dover, 1975, p. 61.

<sup>2</sup> For an informative brief discussion of Murray, Baedeker, and their handbooks, see J. BUZARD, *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways of 'Culture' 1800-1918*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 65-79.

<sup>3</sup> ROLAND BARTHES, «The Blue Guide», in *Mythologies*, New York, Hill and Wang, 1972, pp. 74-7.

<sup>4</sup> Quoted from BUZARD, *op. cit.*, p. 65.

<sup>5</sup> JOHN MURRAY, *Handbook for Travellers in Northern Italy. Part II: Parma, Piacenza, Modena, Florence, Pisa, Lucca and Tuscany as far as the Val d'Arno*, 7th edition, London, John Murray, 1858, p. 522.

<sup>6</sup> Reproduced in *Firenze e la sua immagine: cinque secoli di vedutismo*, ed. M. CHIARINI and A. MARABOTTINI, Venice, Marsilio, 1994, cat. nos. 5-8.

<sup>7</sup> For Hazlitt's description of Florence, which appeared in the *Morning Chronicle* in 1825, see Cecilia Powell, *Turner in the South: Rome, Naples, Florence*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, p. 92.

<sup>8</sup> Quoted from *The Grand Tour of William Beckford*, compiled and edited by Elizabeth Mavor, Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1986, p. 98.

<sup>9</sup> Quoted from *The Italian Journal of Samuel Rogers*, ed. John R. Hale, London, Faber and Faber, 1956, p. 200.

<sup>10</sup> S. ROGERS, *Italy. A Poem*. London, T. Cadell and E. Moxon, 1830, p. 102.

<sup>11</sup> R. BARTHES, «The Eiffel Tower», in *The Eiffel Tower and Other Mythologies*, Berkeley, University of California Press, 1979, pp. 3-17.

<sup>12</sup> The August list is reproduced in my «Illustrious Shades», *History of Photography*, 28:3 (2004), p. 223, fig. 5. For the September list, see in ITALO ZANNIER, *Segni di luce: alle origini della fotografia in Italia*. Ravenna, Longo Editore, 1991, fig. 114, p. 192. For the Alinari association with Luigi Bardi, see S. WEBER and F. MALANDRINI, «Fratelli Alinari in Florence», *History of Photography*, 20:1 (Spring 1996), p. 49, with bibliography.

<sup>13</sup> MURRAY, *op. cit.*, pp. 519-520.

<sup>14</sup> S. SONTAG, *On Photography*, New York, Picador USA, 1977, p. 4.

<sup>15</sup> The Canadian Centre for Architecture in Montreal has in its collections a superb album containing eighty Alinari views of Florence, Pisa, and Siena supplied by Luigi Bardi (PH1984:0037:001-040). A search under Luigi Bardi in the Alinari Archive, [www.alinariarchi-yes.it](http://www.alinariarchi-yes.it), produced seventy-one photographs, four of which are illustrated here.

<sup>16</sup> Reproduced in G. FANELLI, *Toscana scompra: Attraverso la fotografia dell'Ottocento e del Novecento*, Florence, Pagliari Polistampa, 2005, pl. 134.

<sup>17</sup> Reproduced in SMITH, «Florence, Photography and the Victorians», *op. cit.*, fig. 1.8.

<sup>18</sup> See G. SMITH, «Gaetano Baccani's 'Systematization' of the Piazza del Duomo in Florence», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59 (2000), pp. 454-77.

<sup>19</sup> ALDO ROSSI, *The Architecture of the City*, introduction by Peter Eisenman, trans. Diane Girardo and Joan Ockman, Cambridge, Mass. and London, Opposition Books, 1999, pp. 57-61.

<sup>20</sup> Zocchi's prints are reproduced and discussed in CHIARINI and MARABOTTINI, Venice, 1994, 143, cat. No. 79. For the drawings, which are in the collection of the Pierpont Morgan Library, New York, see E. EVANS DEE, *Views of Florence and Tuscany by Giuseppe Zocchi 1711-1767*, New York: Pierpont Morgan Library, 1971. Zocchi's views were also made familiar by painted versions executed by the English expatriate artist Thomas Patch (reproduced in CHIARINI and MARABOTTINI, cat. nos. 96-103).

## Fotografia e archeologia industriale

### Fotografie dell'atelier del fiorentino Oreste Gradassi dei cantieri petroliferi in Val di Chero (Piacenza)\*

Giovanni Fanelli

Presso un collezionista parigino sono conservate alcune stampe fotografiche aventi per soggetto vedute della valle del torrente Chero, affluente del Chiavenna, con impianti per l'estrazione del petrolio, interessanti documenti per la storia dell'archeologia industriale.

Le stampe fotografiche su carta all'albumina formato 27x40,5 sono montate su supporto di cartone (42,3x54,7) con il marchio a stampa dell'atelier Gradassi («Gradassi/Piacenza») e sono databili intorno al 1900. Le immagini appaiono caratterizzate da ottima qualità tecnica e da sicura scelta dei punti di vista e dei soggetti. In particolare esse rendono con grande efficacia il rapporto degli insediamenti industriali con il contesto del paesaggio agrario.

L'atelier Gradassi fu fondato da un fotografo toscano.

Oreste Gradassi, nato a Firenze nel 1835, si trasferì a Cremona, forse intorno alla metà degli anni settanta. All'inizio degli anni ottanta lasciò Cremona e si stabilì a Piacenza.

A Piacenza ebbe studio in Via San Raimondo (poi Corso Vittorio Emanuele) al numero 46 e poi al numero 104. Nel verso del supporto di alcuni ritratti si leggono i marchi a stampa: «Fotografia Fiorentina di O. Gradassi e F.», oppure «Fotografia Fiorentina O. Gradassi», oppure «O. Gradassi».

Alla morte di Oreste, nel 1908, l'attività fotografica dell'atelier fu proseguita fino al 1921, con tutta probabilità a cura del figlio Alessandro, nato a Firenze nel 1872 e censito nei registri dell'anagrafe del Comune di Piacenza come fotografo nel 1894<sup>1</sup>.

La presenza di 'olio di sasso' nel Piacentino era nota fin dall'antichità. In origine per suggestioni magiche, e per tradizione popolare locale fino a tempi recenti, il petrolio veniva impiegato come medicinale.

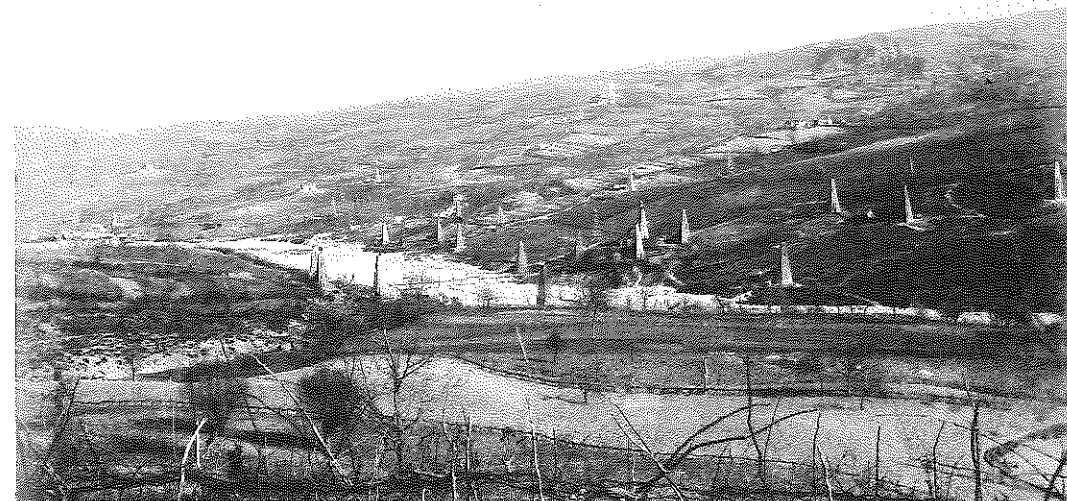
Già nel Settecento in Val Trebbia e soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento nella stessa valle, in Val di Riglio e in Val di Chero, in Val Chiavenna, si sviluppò un'attività di produzione di petrolio per vari usi (illuminazione, bellico, ecc.)<sup>2</sup>.

Tra il 1890 e il 1950 il numero dei pozzi nella Val di Chero arrivò a 334 e tra il 1907 e il 1951 (anno in cui fu eseguita l'ultima perforazione) quello dei pozzi nella Valle del Riglio arrivò a 349.

La seconda guerra mondiale causò distruzioni totali degli impianti. Dopo un debole tentativo di ricostruzione, nel 1951 le attività di perforazione cessarono.

Nella seconda metà del XIX secolo le ricerche di petrolio in Val Chero (dove è presente l'antica città di Veleia) furono intraprese da una società tedesca e a partire dal 1888 dalla società francese di petroli e di perforazioni 'Zipperlen e C.' dell'ingegnere Adolfo Zipperlen, che impiegò per le perforazioni maestranze originarie della Galizia. Nel 1890 la miniera fu data in concessione con la denominazione 'Velleia', successivamente estesa anche ai gas idrocarburi. Un'altra società francese, la Clère et C., attivò nel 1891 una raffineria a Fiorenzuola d'Arda, che nel 1893 fu acquistata dalla Zipperlen e C. e poi, nel 1906, rilevata dalla Società Italiana Petroli. Il petrolio era portato alla raffineria in botticelle montate su carri trainati da cavalli.

Nel 1892 in Val Chero erano già stati perforati 27 pozzi. Nel 1893 nella provincia di Piacenza risul-



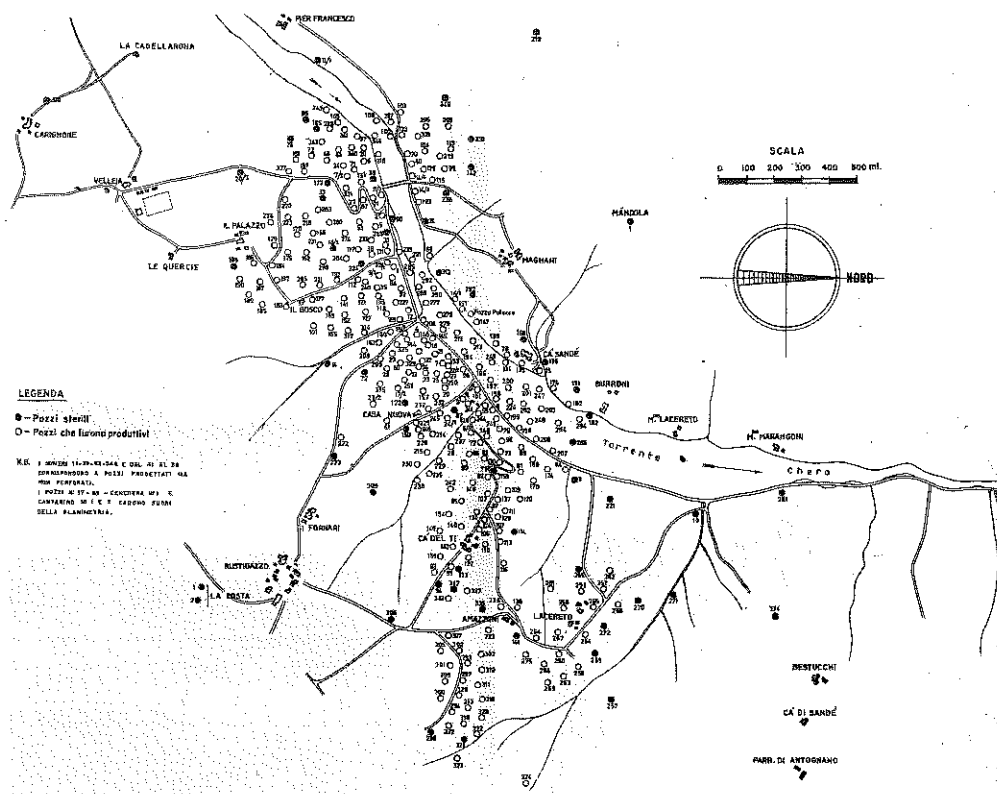
1/ Veduta generale della Val di Chero da monte verso valle.



2/ Veduta dei pozzi sulla Costa del Sud. A destra, il pozzo di cui alla veduta di figura 3.



3/ Veduta del pozzo sulla riva del Chero.



4/ Mappa dei pozzi di petrolio del campo minerario Velleia in Val di Chero, pubblicata in Sicli, *op. cit.*, fig. 77. I cerchi vuoti localizzano i pozzi che furono produttivi; quelli neri i pozzi sterili.

tavano in attività due miniere di petrolio, che producevano 2518 tonnellate di petrolio impiegando 100 operai maschi adulti e utilizzando 10 motori a vapore<sup>3</sup>. La quasi totalità della produzione era dovuta alla miniera di Velleia<sup>4</sup>.

Le perforazioni venivano realizzate con il sistema canadese a secco, impiegando in successione aste di legno, aste di ferro e infine la corda; il foro era rivestito con tubi di ferro chiodati (più economici) o Mannesmann; la forza motrice era fornita da locomobili a vapore (impieganti gas come combustibile) e poi, a partire dal 1907, da motori a gas.

I pozzi erano sovrastati da strutture in legno a torre. Le strutture erano chiuse con tavole di legno durante la trivellazione e aperte durante l'attività estrattiva.

In una guida illustrata del 1975<sup>5</sup> è citato un album fotografico dei lavori della ditta Zepperlen di cui gli autori, pur riproducendone alcune immagini, datate fra il 1890 e il 1893, non danno esatta notizia e la provenienza e che purtroppo è risultato irrintracciabile<sup>6</sup>. Si tratta di una serie di riprese fotografiche di grande interesse con vedute di insieme dei cantieri, dell'interno del laboratorio delle forge, del trasporto con carri-botte, di fasi delle trivellazioni, della raffineria di Firenzuola d'Arda.

Il paesaggio della Val di Chero e della Val di Chino presenta oggi carattere molto diversi da quelli documentati nelle fotografie Gradassi. Dei pozzi non rimane che qualche bocca a livello del terreno. Nelle valli prevalgono le aree boschive e anche il paesaggio agrario è profondamente mutato; al disegno articolato, diversificato e minuto delle colture miste visibile nelle fotografie si è andato sostituendo un alternarsi di

aree incolte e di coltivazioni a più ampia estensione.

#### Note

\* L'autore ringrazia Mario Di Stefano per la preziosa e generosa collaborazione durante la stesura della presente nota.

<sup>1</sup> Le notizie relative all'atelier Gradassi sono ricavate dalla scheda biografica di Oreste Gradassi pubblicata in G. BERTUZZI, M. DI STEFANO, *Fotografi a Piacenza (1857-1900)*, Piacenza 1982, p. 98 e dalla nota dattiloscritta V. POLI, *Gli studi fotografici a Piacenza nella documentazione delle concessioni edilizie (1866-1937)*.

<sup>2</sup> Sull'argomento si veda in particolare A. SICLI, *L'attività estrattiva e le risorse minerarie della regione Emilia-Romagna*, Modena 1972. Cfr. inoltre la nota bibliografica in calce al testo C. ARTOCCHINI, *I cavatori dell'olio di sasso nelle valli piacentine, in Cultura popolare nell'Emilia Romagna. Mestieri della terra e delle acque*, Federazione delle Casse di Risparmio dell'Emilia e Romagna, Milano 1979.

<sup>3</sup> Cfr. *Statistica industriale. Notizie sulle condizioni industriali della provincia di Piacenza*, Roma 1894.

<sup>4</sup> Altri pozzi importanti erano concentrati sul fondo valle (prevalentemente, sulla riva destra) del Riglio intorno a Gratera e a Montechino. Sulla facciata della chiesa di Montechino una lapide ricorda l'esplosione di un pozzo petrolifero (a oltre trecento metri di profondità) che causò molte vittime nel 1903.

<sup>5</sup> G.F. SCOGNAMIGLIO, *Valdarda e Valchero*, in *Guida antologica a cura della Camera di Commercio di Piacenza*, a cura di G. F. Scognamiglio e G. Macellari, Piacenza 1975, pp. 96-104.

<sup>6</sup> Il tentativo di rintracciare l'album, purtroppo risultato infruttuoso, è stato gentilmente condotto da Mario Di Stefano.

## Giuseppe Pagano e l'architettura «minore» in Toscana

Italo Zannier

«O' parlato di architettura minore», osservava Agnoldomenico Pica, nella prefazione a un fondamentale volume su questo tema, *Venezia minore* di Egle Renata Trincanato, edito nel 1948; un libro che allora fece scuola e non soltanto alla Facoltà di Architettura. «Già odo risorgere le vecchie questioni: perché minore?» continuava Pica, e «posto che un'architettura minore vi sia, dove comincia e dove finisce?»<sup>1</sup>.

L'attenzione di Egle Trincanato per questo «settore» dell'architettura, derivava allora da due specifici, epocali stimoli culturali, che si mutavano nonostante la loro diversità ideologica e programmatica.

Da un lato le istanze populiste (e politiche) del neorealismo postbellico in Italia (la «scoperta» e l'esaltazione del mondo contadino, nei suoi vari aspetti non soltanto sociologici), dall'altro la proposta wrightiana della cosiddetta «architettura organica», introdotta allora in Italia, che tendeva perfino a opporsi a quella «funzionalista» da noi oltretutto ritenuta – a volte settariamente – connotata da una simbologia «fascista», compresa quella di Terragni!

Bruno Zevi, giunto a Roma da Harvard (i maligni dissero, «con una valigia di libri americani»; benvenuto però!), fu tra i più fervidi e affascinanti sostenitori dell'organicismo architettonico: case basse e isolate nella campagna, materiali naturali locali in bella vista, strutture planimetriche aperte nello spazio e dinoccolate nella natura, riferimenti semantici alla tradizione edilizia dell'ambiente, persino con qualche concessione al folklore.

Molti architetti – Carlo Scarpa, in primis, e Giancarlo De Carlo tra gli altri – aderirono spontaneamente a questa corrente ideologica, non «mi-

nimalista» però, tentando persino, se possibile (si veda casa Zigaina di de Carlo a Cervignano, riferita ai casoni della «bassa», con il grande camino sporgente!), un'espressione neorealista anche in architettura, rifiutando ad esempio il tetto a terrazza in favore di quello a due falde in coppi, e così via.

Superati i primi entusiasmi e le molte illusioni, anche politiche, tutti passarono allo «stile internazionale», dove era vincente specialmente in Europa, il post-funzionalismo di Le Corbusier. Ma l'attenzione per i modelli dell'«architettura minore», dispersi nel paesaggio nostrano, ancora di matrice contadina, ma dagli anni Cinquanta in rapida mutazione speculativa, si era però avvertita già in precedenza, oltre dieci anni prima, se si considera soprattutto l'emblematico intervento di Giuseppe Pagano, architetto-urbanista-grafico-editore fra i più significativi della cultura italiana del Novecento.

E anche *fotografo*, Giuseppe Pogatschnig Pagano, a modo suo persino spregiudicato, soprattutto quando nel 1936 avviò con entusiasmo, «sua sponte», la «catalogazione» fotografica su tutto il territorio nazionale, della cosiddetta «casa rurale».

Negli anni Trenta l'architettura era ormai linguisticamente definita dalla semantica del regime, e non soltanto dall'opera di Marcello Piacentini, ovunque imitata, ma da una congerie di operatori, architetti e geometri, disposti ad adottare i simboli estetici del fascismo, spesso innestati in quelli internazionali del razionalismo.

Anche in fotografia si tentò un'analoga omologazione, specialmente da parte di Mario Bellavista, pubblicitario, fotografo e critico, che addirittura propose una specie di «fotografia fascista»

mediante la pubblicazione di alcuni «concetti per fotografi moderni», apparsi a puntate in varie riviste, tra le quali l'edizione italiana dell'austriaca «Galleria», edita a Torino da Luigi Andreis.

«Occorre essere profondamente moderni – suggeriva Bellavista nel 1934, proponendo la ripresa di «forni fumiganti» e di «svettanti ciminiere», simboli del progresso industriale sostenuto dal regime –, prima di tutto nei pensieri, nella cultura, nel modo di sentire la vita come essa è oggi...»<sup>2</sup>.

La fotografia, anche in Italia stava finalmente sganciandosi dalle remore del pittorialismo, volgendo verso un'estetica «modernista», di derivazione persino Bauhaus (che gli architetti soprattutto, come Pagano, conoscevano), tendente alla geometrizzazione della struttura dell'immagine, in un sia pure timido anelito all'astrazione, come in alcune immagini di Vincenzo Balocchi, Alfredo Omano, e Stefano Bricarelli che, assieme ad Achille Bologna e Carlo Baravalle, aveva dato nuova vita al «Corriere fotografico», nell'edizione torinese che dal 1923 rinnovò grafica e contenuti, tesi verso una fotografia più moderna e internazionale.

Giuseppe Pagano quindi, come fotografo, si innestò in un contesto culturale piuttosto dinamico, mentre si stava ovunque sviluppando un più ampio interesse per la cultura dell'immagine e di quella foto-cinematografica in particolare.

Non a caso Edoardo Persico recensì con impegno, e quasi con stupore per quelle suggestive immagini d'alta modernità, in «La Casa bella» nel 1931, il volume di Camille Recht su Eugène Atget; un anno dopo sarà Gio Ponti a scrivere su «Domus» il folgorante saggio, *Discorso sull'arte fotografica*, tuttora attuale e insuperato per determinazione nei confronti del «realismo» fotografico, ossia della «realtà fotografica», e tra l'altro scrive che «l'aberrazione fotografica è per molte cose la nostra sola realtà, addirittura la nostra conoscenza, ed è quindi il nostro giudizio». Giuseppe Pagano a sua volta sceglierà qualche anno dopo proprio la fotografia, per documentare e illustrare il grande soggetto dell'«architettura rurale», in previsione della prima rassegna sull'architettura «minore» che si evidenziò nella mostra, ormai mitica, ospitata alla VI Triennale di Milano, nel 1936.

Osserverà Pagano, in un suo scritto del 1938 che, nell'accingersi a «raccolgere» il materiale documentario in questione, «ogni altro sistema di illustrazione, come il disegno, troppo lento, soggettivo e non scientifico», andava scartato, ri-

spetto alla fotografia, della quale scopre la bellezza ed anche la «filosofia».

Con la Rolleiflex 6x6, strumento vincente in quegli anni, anche nei confronti della Leica 24x36, tra cui Guarniero Danjel e il toscano Pier Niccolò Berardi<sup>3</sup>, a «censire» per quanto possibile il «minore», in effetti fino allora sconosciuto, dell'architettura italiana. Fu un omaggio, come suggerisce maliziosamente qualcuno, anche alla cultura popolare del regime, nel sostegno retorico del mondo contadino, sia pure paradossalmente in contrasto con l'anelito all'industrializzazione e al progresso tecnologico, in larga misura autarchico in quegli anni di enfasi modernista.

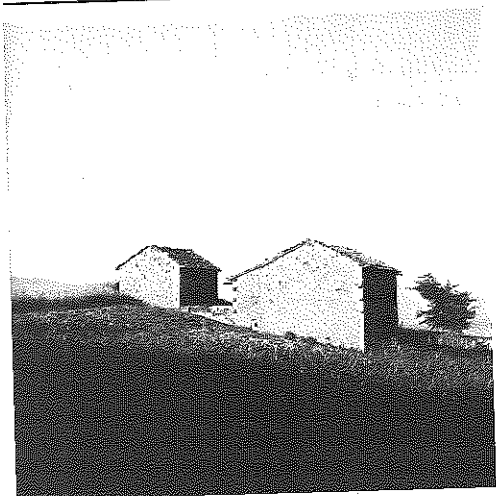
Pagano divenne fotografo quasi «per caso», non avendo trovato negli archivi fotografici italiani, nonostante le appassionante ricerche, quello che cercava, ossia immagini fotografiche relative all'edilizia rurale, della quale intendeva realizzare un'esposizione e un volume.

Ovunque le raccolte fotografie corrispondevano quasi soltanto all'architettura e in genere all'arte «aulica», quella monumentale storica, per un equivoco culturale che ha lungamente sollecitato a studi coerenti, soprattutto relativi alle opere sublimi, delle quali ovviamente l'Italia era ed è ricca. Addirittura, perlomeno fino alla mia generazione (sono nato nel 1932), l'Arte italiana presentata e studiata dal Liceo all'Università, era quasi soltanto quella «griffata» dagli autori eccelsi, le cui immagini, sempre le stesse, di Alinari, Brogi, Anderson, Vasari, ecc., erano le sole ad essere pubblicate nei libri scolastici, basti ricordare il caro Mottini dei miei tempi, il Pittaluga, il Salmi, ecc., fino all'Argan, che si avvia finalmente anche altrove.

Per Pagano invece l'architettura rurale, vista nei viaggi dal Nord al Sud, era stata una rivelazione, non soltanto sociologica, ma estetica, e fu lì, che con gli amici collaboratori, programmò la rassegna.

Si soffermò a lungo, di villaggio in villaggio, a riprendere, inizialmente da *amateur*, con la Rolleiflex, centralizzando nel quadrato del negativo, soggetto per soggetto, per soffermarsi quindi sui dettagli, evidenziando strutture e materiali, in un fortunato, intelligente innanzitutto, compendio documentario che, se oggi non riaffiorasse perlomeno in fotografia, sarebbe un grande vuoto d'informazione e di cultura.

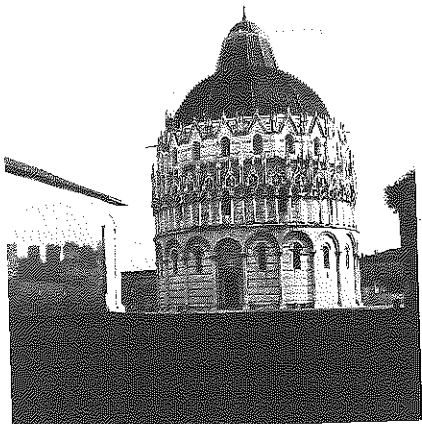
Ma fu in Toscana che Pagano subì una particolare delusione, quando ricevette dall'allora Soprintendente regionale, una laconica risposta, ossia che nell'Archivio fiorentino non c'era proprio nulla che riguardasse il soggetto di suo interesse,



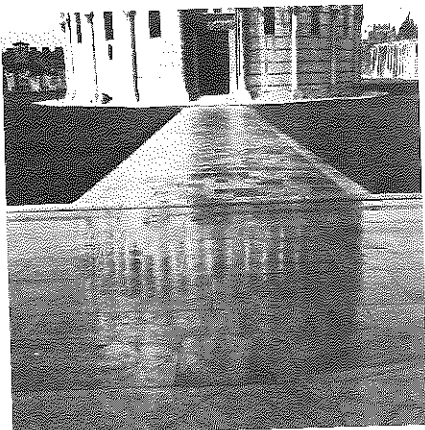
1/ G. Pagano, paesaggio.



2/ G. Pagano, Toscana, paesaggio brullo nei pressi di Montepulciano.



3/4/ G. Pagano, Pisa, Battistero.



5/ G. Pagano, Firenze, dettaglio della Fonte di Piazza di B. Ammannati e aiuti.



6/ G. Pagano, Siena, particolare della Madonna col Bambino di Jacopo della Quercia nella Fonte Gaia.

la «casa rurale», e che d'altronde, aggiunse il Funzionario, in Toscana non c'era nulla di interessante al riguardo; e così sia!

Ovviamente, neppure i fotografi di quegli anni, gli Alinari compresi (ma l'ardito Vittorio era scomparso da oltre un decennio, e i dipendenti rimasti nella Ditta d'altronde rispondevano soltanto alla committenza, la solita), si erano dedicati spontaneamente al rilievo dei casolari e delle cascine, che pure rendevano così suggestivo il paesaggio e guai se non ci fossero, come fulcri visivi accompagnati dai filari di cipressi e dalle griglie dei vitigni e dai prati punteggiati dagli ulivi. Di quegli anni esistono soltanto rare immagini di fotoamatori, come Vincenzo Balocchi, tesi comunque a una lettura romantica del paesaggio, meno scientifica di quella cercata da Pagano.

Che si avviò all'opera, entusiasmandosi talmente per il suo «nuovo» lavoro di fotografo, da scrivere due anni dopo che, proprio quell'attività, «in futuro» gli avrebbe forse procurato il pane quotidiano; nel 1938, infatti, entrò addirittura nella redazione di «Tempo illustrato», edito da Alberto Mondadori sull'esempio di «Life», apparso soltanto due anni prima a New York e con il quale si stava avviando, dopo la «prova» di Longanesi con «Omnibus», l'Era del Rotocalco tanto deprecata, ma inevitabile e fondamentale, prima delle altrettanto odiate Ere nostrane della Televisione e quindi di Internet.

Cesare De Seta, che ha realizzato il primo esauritivo studio su Giuseppe Pagano Fotografo, nel 1979, ha osservato che «se è vero che Pagano è architetto, non è affatto detto che questa sua seconda attività (di fotografo, n.d.a.) sia subalterna alla prima...»<sup>4</sup>; le fotografie di Pagano, infatti, segnalano uno specifico «talento» fotografico e non soltanto neutrali annotazioni da catalogo. Il suo occhio si addentra nel soggetto, cogliendo immagini che soltanto la fotografia può coerentemente condurre ai significati che l'autore vuole esprimere, ma «diversamente» dal disegno: le fotografie di Pagano sono caratterizzate da punti di vista arditissimi, dall'alto e dal basso e in diagonale, suggerimenti Bauhaus ma anche condizionamenti della Rolleiflex, che ha un corpo ottico rigido e non consente basculaggi o decentramenti dell'obbiettivo.

Quindi interazioni multiple dei motivi grafici offerto dalle distese di ciottoli, dalle strutture di pietre nei muri, dalle sezioni di elementi metallici, dall'ingigantimento prospettico dei primi piani, ecc. Insomma, pagano esprime così il «nuovo modo di vedere» della fotografia, ed è Fotografo

colto tout court.

L'architettura minore e le periferie urbane registrate da Pagano avranno ulteriori conseguenze fotografiche, ormai storiche, anche nel lavoro di Alberto Lattuada che, nel 1941, realizza per l'Editrice «Corrente», il volumetto «Occhio Quadrato», che anticipa addirittura quell'epopea della fotografia che è connotata dal neorealismo nel secondo dopoguerra, quando Pagano non c'era più, finito a sua volta in un campo di concentramento nazista.

Lattuada, nella prefazione alle sue immagini, scriveva che, «nel fotografare ha cercato di tener sempre vivo il rapporto dell'uomo con le cose», fotografando quindi il «minore», forse più «umano».

Come Pagano, che in una certa misura, con la ricerca sull'edilizia rurale, aveva indicato un nuovo percorso, alternativo soprattutto al pittorialismo o all'estetismo modernista, registrando come Lattuada, «selciati di quiete piazzette, case possedute e abbandonate, vecchi muri, collinette soffocate dalle pietre...»<sup>5</sup>.

In questa breve nota, desidero indicare perlomeno alcuni temi e immagini presenti nell'Archivio fotografico di Giuseppe Pagano, a suo tempo studiato soprattutto da Cesare De Seta, con i contributi di Marina Miraglia, Federica Di Castro, Leonardo Di Mauro, Antonio La Stella, Maria Teresa Perone e Maria Catelli Isola, quest'ultima per l'Istituto Nazionale della Grafica, in occasione della rassegna allestita alla Galleria d'Arte Moderna nel 1979, una esposizione che andrebbe fatta rivivere anche con una nuova funzione didattica sugli studi del paesaggio e del territorio. Tra le tremiladuecentosettantacinque fotografie dell'intero Archivio Pagano, si evidenziano quarantatré fotografie della fontana dell'Ammannati a Firenze, che formano un corpus sostanzioso di lettura, specialmente con le molteplici (venti) vedute dall'alto, del tutto inconsuete per quell'epoca. E poi, sempre in Toscana: ventitre casine nella campagna, centoundici complessivamente a Firenze, otto a Pistoia, tre a Prato, trenta a Siena, settanta a Pisa, trentadue varie sul paesaggio toscano.

Sono inoltre quasi inedite le diapositive a colori di soggetti vari, che particolarmente meriterebbero oggi una rivisitazione, anche ai fini conservativi.

Le Istituzioni e gli Studiosi d'Arte, che in Italia sono perlopiù «distratti» o indifferenti nei confronti della fotografia (ma ricordino, se vogliono, Bernard Berenson, per la sua attenzione verso questo genere di immagini, anche per il grande

studioso, insostituibili), dovrebbero riflettere con maggiore convinzione su questo medium, perché «forse – come osservava lo scrittore Elio Bartolini, nella prefazione a un volume fotografico sull'architettura spontanea in Friuli nel 1971, *Una casa è una casa*, con fotografie del sotto-scritto – soltanto la fotografia può ancora costringerci su quello che l'occhio avrebbe tralasciato volentieri».

#### Note

- <sup>1</sup> Cfr. E.R. TRINCANATO, *Venezia minore*, Il Milione, Milano, 1948, p. 16.
- <sup>2</sup> M. BELLAVISTA, *Tre concetti per fotografi moderni*, in «Galleria», giugno 1934.
- <sup>3</sup> Cfr. G. FANELLI, B. MAZZA, *La casa colonica in Toscana. Le fotografie di Pier Niccolò Berardi alla Triennale del 1936*, Octavo, Firenze 1999.
- <sup>4</sup> AA.VV., in *Giuseppe Pagano fotografo*, a cura di C. De Seta, Electa, Milano 1979.
- <sup>5</sup> A. LATTUADA, *Occhio Quadrato*, Corrente, Milano 1941, p. XIV.

## Calcestruzzi fotogenici. La fotografia nei cantieri toscani del primo Novecento

Mauro Cozzi

Transitando dai monumenti antichi alla modernità di qualche opera di spicco, la fotografia per tempo s'era rivolta a documentare il lavoro nelle opere di architettura e di ingegneria. I grandi lavori urbani, i teatri, i mercati, i boulevard delle capitali o le ferrovie avevano sollecitato periodiche riprese fotografiche: nella seconda metà dell'Ottocento a riprova dei tempi incalzanti del progresso, quasi a preannunciare quella che sarebbe stata la realistica velocità del cinematografo, le fotografie con date ravvicinate talvolta incise al margine della lastra, testimoniavano il procedere di innumerevoli cantieri. Sono note le immagini del grande arco metallico in costruzione, sorretto da canapi, in bilico sull'impetuosa corrente del Duero, quelle del successivo e anche più audace viadotto di Garabit che sfida le gole scoscese del Truyere e i forti venti del Massiccio Centrale, ovvero per rimanere a Eiffel (e al suo socio, Théophile Seyrig) le ancora più celebri sequenze di Eduard Durandelle, di Henry Riviere o di altri fotografi<sup>1</sup> che dall'aprile del 1887 al 31 di marzo dell'89 scandiscono l'erezione della grande torre parigina. Un materiale documentario tendenzialmente vastissimo che articola le opere nelle fasi del loro divenire, nella loro collocazione paesistica, nelle particolarità costruttive; appena terminate, con l'orgoglioso presidio delle maestranze (quelle riprese costituivano talvolta un affare<sup>2</sup> per il fotografo), e poi con le modifiche che via via ne segnano la vita. Nel fatto urbanistico, in quello architettonico e in quello tecnico di ingegneria, la documentazione fotografica s'era insomma largamente affermata, trovando dalla metà degli anni Ottanta o dall'inizio dei Novanta, nella fotoincisione e particolarmente nella possibilità di riprodurre a

stampa il mezzo tono, nel procedimento che George Meisembach sfruttando il lavoro di Frederick Ives, aveva commercializzato, una prepotente motivazione di mercato. Naturalmente perché l'industria tipografica e l'editoria tecnica e artistica, settori pertinenti il ragionamento che stiamo svolgendo, erano stati profondamente investiti da questa nuova tecnologia. Non solo per l'evidenza del risparmio: intorno al 1892 nell'organizzata industria tipografica americana i costi di una pagina illustrata in xilografia, si abbassavano a meno di un decimo con la fotoincisione a mezzo tono.<sup>3</sup> E dunque una diffusione che si fa incomparabilmente più estesa e che in questo giro d'anni, fondamentali per l'avvio della modernità, vede l'architettura con le innovazioni formali e tecnologiche che la riguardano, sempre più presente nelle riviste, nei libri e anche nella pubblicità che comincia cospicuamente a interessare l'industria delle costruzioni.

Tra le tante sinergiche concomitanze di questa fine secolo, potrebbe essere di un certo interesse riflettere sul contemporaneo affermarsi del cliché e dei primi brevetti che riguardano il calcestruzzo armato, e sulle certificazioni fotografiche diffuse a stampa su larga scala, che accompagnavano questo decisivo progresso della tecnica edilizia. Tutta la vicenda di François Hennebique e del béton armé, trova un supporto non secondario nella fotografia; talvolta più eloquente ed efficace (anche in senso tecnico), dei disegni, degli schemi e dei calcoli che accompagnavano i brevetti o gli stessi progetti. Fotografie di travi e solai caricati da sacchi di sabbia, a reclamizzare la superiore resistenza di questo sistema costruttivo, talvolta con la mano d'opera che or-

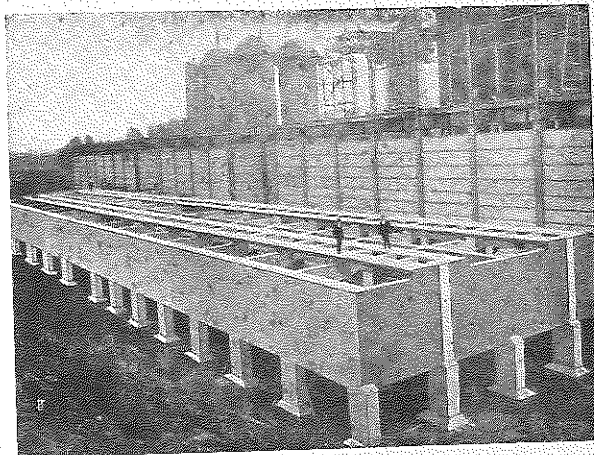


# SOCIETÀ ITALIANA CEMENTO ARMATO SANDER & C.

Via Melegnano 1, - FIRENZE - Via Melegnano, 1

Telefono 96-59

Indirizzo telegr.: SANDERCO



SILOS per Minerale e Carbone - ALTI FORNI

**Costruzioni complete di  
Stabilimenti Industriali**

**Solai a camera d'aria**  
in Cemento Armato o a  
blocchi

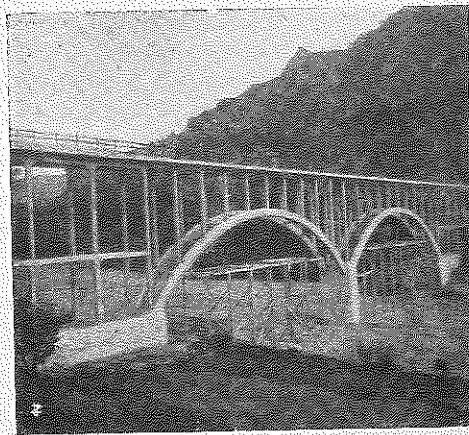
(Brevetti N. 82/112571 - 131430)

ALBERGHI - OSPE-  
DALI - TEATRI - PA-  
LAZZI ::

Proventivi e sopraluoghi a richiesta

## Lavori in cemento armato

TETTI - PARETI - VOLTI  
ARCHI - COLONNE ::  
SOLAI DI OGNI GENERE  
E CARICO ::  
ACQUEDOTTI - SILOS  
MAGAZZINI - CAPANNONI  
SHED - PONTI - CANALI  
SERBATOI - VIADOTTI  
TURBINE ::



PONTE A SONGOVAZZO

**PALIFICAZIONI sistema FRANKIGNOUL, per terreni cattivi fino a 35 m. di profondità**

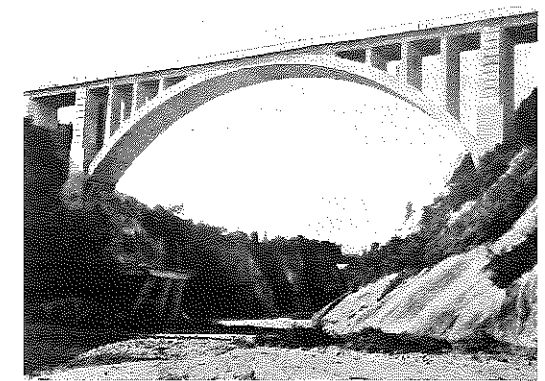
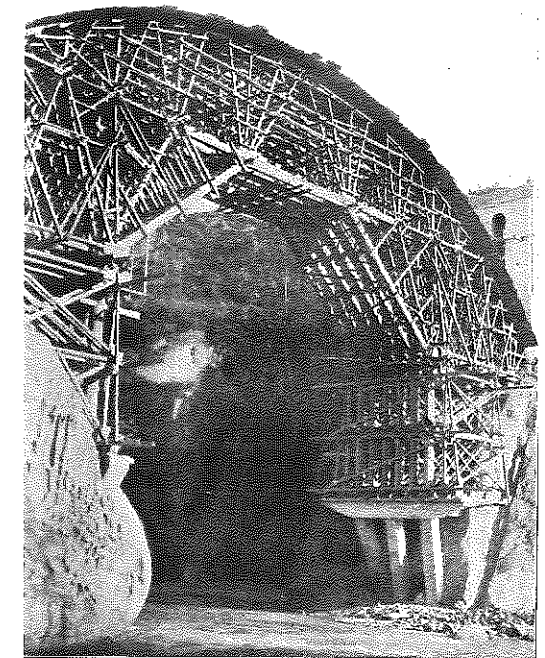
MASSIMA GARANZIA E STABILITÀ.

gogliosamente cavalca il carico di collaudo, sono un classico degli esordi del calcestruzzo, e si ritrovano negli archivi dei vari concessionari Hennebique, Monier, Cottancin ecc. Diffusamente, a stampa, il calcestruzzo compare nelle più svariate tipologie, dalle residenze alle fabbriche, dai ponti alle gallerie dei cinematografi; sono celeberrime le foto dei magazzini del grano a Tunisi (costruiti dalla impresa milanese Odorico e C.) che per un cedimento del terreno si sono inclinati rimanendo integri nella loro struttura monolitica, o quelle che, documentando incendi e terremoti, direttamente o indirettamente accreditano la maggiore sicurezza del nuovo sistema. Già nel 1906, Louis-Charles Boileau, paragonando il lavoro di Hennebique a quello di Eiffel, riflette sull'importanza della fotografia: «Les images - photographiques ou autres - servant les intérêts d'un constructeur comme Eiffel, renvoient donc inévitablement à l'univers de l'industrie métallurgique. En comparaison, la stratégie déployée par Hennebique autour de l'usage de la photographie paraît d'autant plus ambitieuse qu'elle repose sur la mise en image d'un matériau qui, dix ans auparavant, n'existait pas. Elle n'opère, de plus, que dans le champ d'activité d'entreprises aux capacités et à la dimension généralement restreintes. Elle offre parallèlement à ces derniers l'opportunité de s'abstraire de leur individualité et de s'insérer au sein d'un réseau, d'une organisation qui, à travers la pratique photographique, donne à voir son ampleur. Rouage essentiel de la politique commerciale menée par Hennebique, l'outil photographique, par ses spectaculaires possibilités, s'accorde à la portée de l'offensive qui conduit le constructeur à s'imposer»<sup>4</sup>.

Tant'è vero che possiamo ritenere le varie migliaia di foto accumulate negli archivi parigini di rue Danton, un vero e proprio 'prodotto' dell'organizzazione Hennebique. Valore reclamistico, valore tecnico (a futura memoria per la predisposizione delle armature in legno, delle cassature per la sistemazione e lo spessore dei ferri, per la processualità del lavoro e dei collaudi) ma anche supporto alla creatività e alle scelte di carattere formale.

La fotografia, come si sa, dal particolare d'una cornice all'intera facciata, dagli esterni agli arredi, da tempo contribuiva non marginalmente, alle onnivore ambizioni dell'ecclettismo. Il nuovo cemento artificiale, specie là dove poteva imitare la pietra e con economica rapidità, surrogare l'articolata varietà degli ornati, nel furore imitatorio degli stili, era mezzo capace di dare concretezza tridimensionale alla varietà di immagini, di

stimoli che la fotografia ora anche con la stampa, offriva ai progettisti. Nel fondamentale passaggio all'arte nuova, può essere ritrovato il contributo dell'una e dell'altra invenzione: per esempio nella sintesi che un patrimonio formale ormai divenuto di ingestibile estensione con forza richiedeva; o nella fluidità con la quale il nuovo calcestruzzo armato, idealmente liberato dai vincoli delle cassature, poteva rapprendersi e innervare opere concepite in uno stile nuovo e organico rispetto alla materia che lo costituiva. Se poi si considera come dall'opera finita l'attenzione si era estesa al cantiere e, con una sensibilità ormai fortemente influenzata dall'industria,



2-3/ La grande centina lignea del ponte sul fiume Savio a Montecastello e l'arcata di 62 metri gettata nel 1914. Da Società per Costruzioni Cementizie... cit.



4-5/ Capannone a shed delle Officine Galileo a Firenze e «Sala tracciati in arsenale» a La Spezia (1917). Da *Società per Costruzioni Cementizie...* cit.

verso la processualità della costruzione, ci si accorge facilmente del ruolo che la fotografia poteva svolgere: oltre l'economia, ben oltre la tecnica anche nel testimoniare l'etica del lavoro, in quella sinergica concordia degli sforzi che dalle pionieristiche intuizioni di Ruskin alle avanguardie tedesche, a Paul Valéry può dirsi frutto di un sentire condiviso.

Anche stando al territorio cui si riferisce qui, ai cantieri e alla evoluzione del calcestruzzo armato quale appunto si manifesta in Toscana, la fotografia è una fonte importante. Bisogna comunque osservare che si tratta di una storia ancora in molte parti da indagare e da scrivere. Si può osservare che il cemento artificiale tipo Portland, aveva da tempo fatto la sua comparsa in Toscana ed era stato impiegato in opere importanti di Firenze capitale. Per esempio nelle costruzioni del Mercato di San Lorenzo da Giuseppe Mengoni o per fermare i marmi della nuova facciata di Santa Maria del Fiore, forse a sancire, con la maggiore solidità possibile, la fine d'una querelle durata più di sessant'anni. Stante

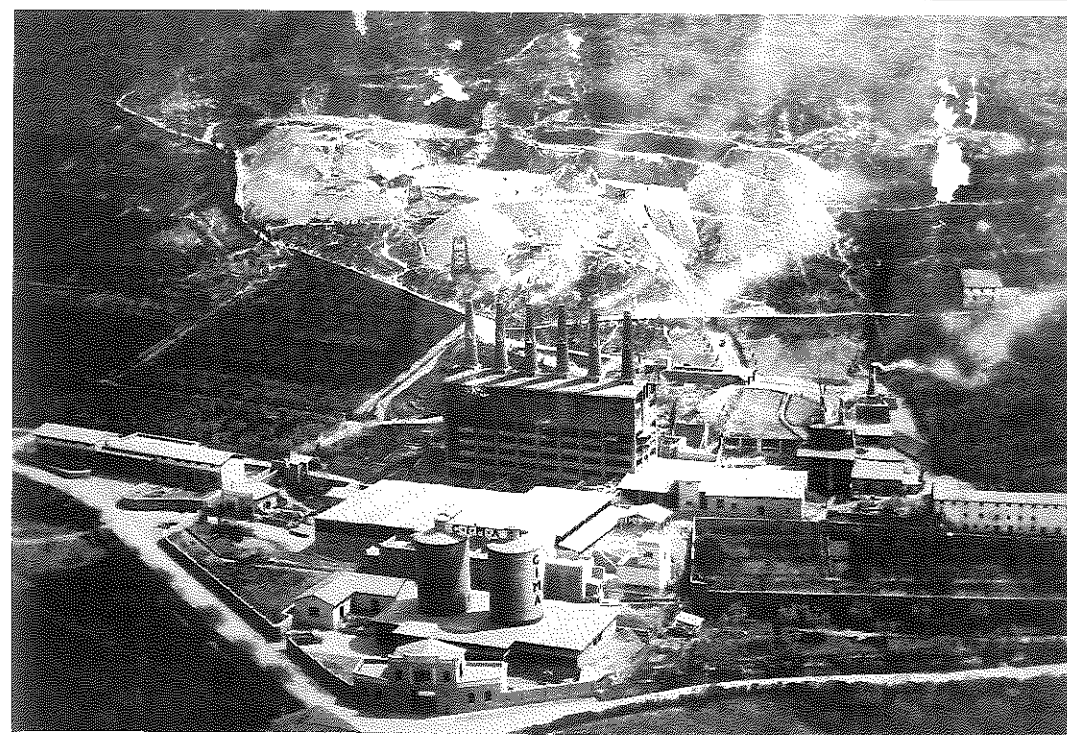
una certa propensione a sperimentare nei vari settori delle arti decorative e complice la piccola dimensione imprenditoriale tipica della Toscana, dal Portland era scaturita un'industria speciale, localmente d'un certo successo: quella della pietra artificiale che tra Ottocento e Novecento non solo aveva cospicuamente contribuito a moltiplicare per il mondo sculture e ornati dell'arte italiana, ma con diffusa pratica s'era applicato all'edilizia generando travertini e arenarie d'ogni tipo, 'economizzando' bugnati e cornici, riciclando storie e concretizzando soluzioni plastiche altrimenti improponibili per costi e fattura. Come quelle stupefacenti proposte da Gino Coppedè nelle strade di Genova o intorno a piazza Mincio a Roma, evocazioni che evidentemente sottintendevano intriganti rapporti con la fotografia<sup>5</sup> e con la stessa 'meccanica' compositiva di Gino e di tutti i Coppedè. Come le elegantissime soluzioni (il drago alato che presidia i passaggi d'angolo, gli aggetti che organicamente strutturano e disegnano le facciate) plasmate da Michelazzi col travertino artificiale, con finti tessuti laterizi, con passaggi dal ferro fuso o dalla ceramica all'opera cementizia, che nella loro insistita falsità, quasi irridono alla arcigna solidità delle pietre di Firenze.

Seppure sotto mentite spoglie, il calcestruzzo trova dunque, anche localmente, un largo impiego.

Si produce cemento oltre che nella grande «Cementeria Italiana» di Livorno attiva dal 1906 e nel coevo impianto di Piombino, anche nella provincia di Firenze: a Greve (la S. A. Calci e Cementi di Testi che funziona con l'energia elettrica della «Valdarno»), a Rignano (l'Impresa Toscana di Cementi e Calci Idrauliche di Stefano Cattaneo), all'Incisa (la Giovanni Falorni), a Pontassieve (la Soc. Calci e Cementi di Monsavano) e, a nord-ovest della città, a Calenzano nello stabilimento della Soc. Cementizia di Val di Marina.<sup>6</sup>

Quasi tutti gli impianti reclamizzano la loro presenza e dettagliano i tipi di legante prodotti o che sono comunque in grado di offrire ad un mercato delle costruzioni particolarmente effervescente intorno al primo decennio del secolo, specie nel capoluogo. Alcune imprese, come la Società Calci e Cementi di Testi, già sfruttano immagini fotografiche degli impianti; nella fabbrica in quanto macchina con ciminiere e tettoie per lo stoccaggio, il calcestruzzo materia costituente, è esibito senza paludamenti, l'estetica della fabbrica non è nascosta.

Tra le imprese di costruzioni – ne risultano una mezza dozzina a Firenze specificatamente attive



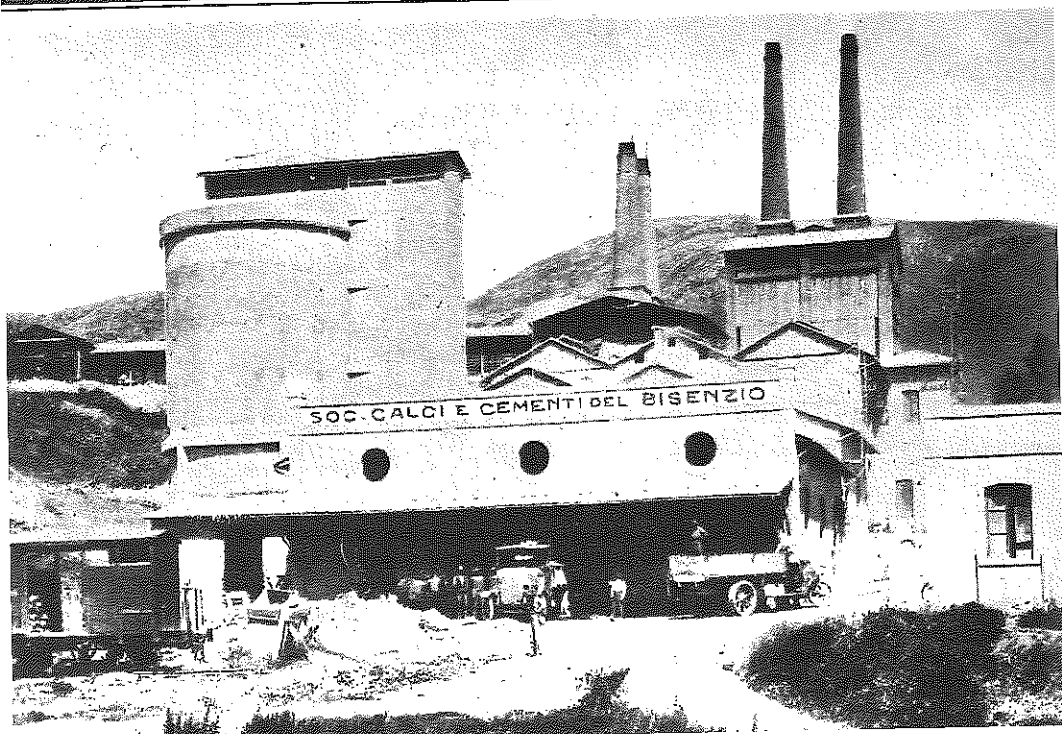
6/ Il cementificio della Società CIMA a Settimello presso Calenzano, in una foto aerea della metà degli anni venti. Archivio della fabbrica (ora Buzzi Unicem), Settimello.

con la nuova tecnica edilizia – anche la Sander & C., Società Italiana Cemento Armato, con la quale esordisce, come vedremo, Giorgio Neumann, ingegnere di una certa importanza, nel bilancio dei cantieri toscani del '900, si reclamizza con immagini fotografiche di netto profilo industriale: i giganteschi silos per minerale e carbone destinati ad una acciaieria e il ponte di Songavazzo (Brescia), un viadotto assai leggero, assolutamente sottratto a qualsiasi ornato.<sup>7</sup> Oggetti tecnologici come questi, certo poco considerati nel panorama locale o comunque nell'attività dei progettisti toscani, aprono più d'una questione.

Negli studi che, da una quindicina d'anni, hanno infatti riguardato l'architettura e l'edilizia con un profilo tecnologico, considerando i moderni sistemi costruttivi, i brevetti, le imprese, l'evolversi dei cantieri, con qualche sensibilità (più raramente) per la storia del lavoro, la Toscana è assente. Contributi in questa direzione, sono giunti dal Politecnico di Torino, da studiosi come Zorgno, Nelva, Signorelli, Bardelli (quasi a seguire una sorta di primato sperimentale e costruttivo sabauda, dall'Antonelli al Mazzucchetti costruttore di stazioni, fino all'impresa dell'ingegner Porcheddu che per primo nella penisola, applicò i brevetti Hennebique), da iniziative mi-

lanesi e romane come quelle di Muratore, o più estesamente, dal gruppo che fa capo a Sergio Poretti.

Se intorno alla metà degli anni novanta una certa attenzione fu prestata all'arte del costruire, alla presenza di alcuni impresari oltre che dei progettisti, e ai rapporti tra storia sociale e storia architettonica, in una collana dedicata all'edilizia e all'organizzazione dello spazio nella regione,<sup>8</sup> manca ancora una conoscenza articolata del lavoro locale e del tessuto delle imprese edilizie, deve meglio definirsi il livello delle conoscenze tecniche nella applicazione dei brevetti alle varie tipologie di manufatti, valutarsi l'originalità di alcuni apporti autonomi che pure ci furono. Deve soprattutto introdursi tale ottica – e cioè una maggiore considerazione per il lavoro edilizio – non solo nella storia dell'architettura toscana (e italiana) che sicuramente potrà avvantaggiarsene, ma anche più diffusamente nel dibattito storico tout-court, come da tempo avviene nella storiografia anglosassone. Non sfuggirà infatti, anche stando ad una valutazione di larga massima, come il settore dell'edilizia latiti nelle fonti d'epoca, nei rapporti delle Camere di Commercio e nelle altre consuete fonti a stampa e come rispetto alla miriade di altre industrie e industrialità del Bel Paese, anche nei giudizi espressi poi,



7/ Lo stabilimento della Società Calci e Cementi del Bisenzio, realizzato intorno al 1926, in una foto d'epoca. Centro di documentazione storico-etnografica della Val Bisenzio, Vaiano.

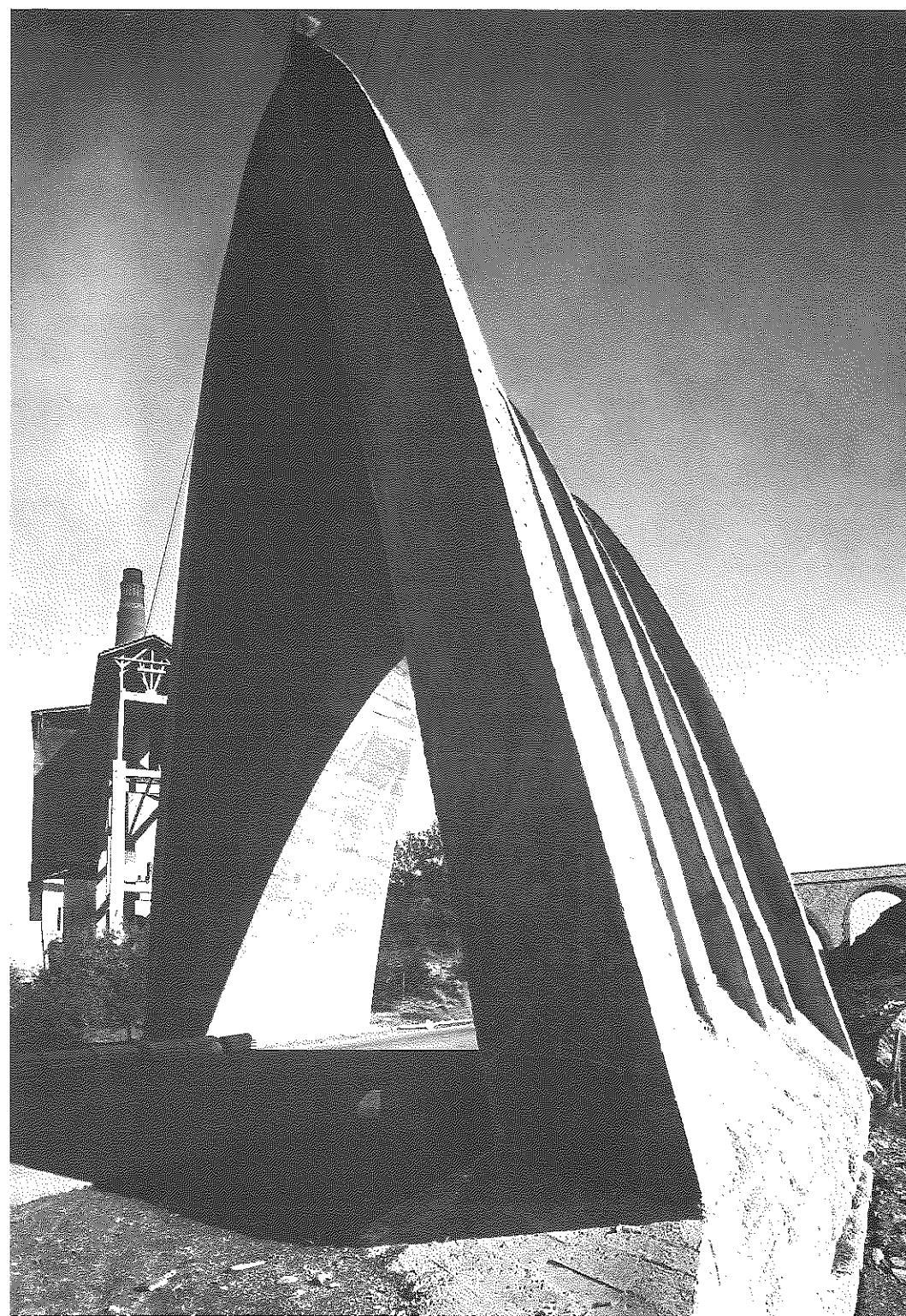
il ramo delle costruzioni sfumi nelle nebbie del cottimo, delle manovalanze assunte a giornata, nei subappalti e nella precarietà di ogni possibile dato. Paradossalmente, quanto più è visibile e duraturo il prodotto – le pregiatissime palazzine, i villini del primo Novecento, gli eleganti palazzi cittadini e perfino qualche fabbrica d'evidente monumentalità – tanto più sfugge l'organizzazione e la 'marca' produttiva, identificandosi l'edificio col nome dell'architetto o di qualche ornata di spicco. Un anonimato produttivo così comune da essere pressoché scontato nei cantieri edili, mentre invece, assolutamente inusuale in altri settori.

Nel panorama toscano, ci sono realtà che hanno avuto storie longeve e articolate. Per esempio, la Callisto Pontello, nata alla fine dell'Ottocento, presente in area fiorentina dall'epoca della Grande Guerra, attiva con evidenza dal secondo dopoguerra, ma non granché sostenuta dall'archivio che gravemente danneggiato dall'alluvione, conserva solo documenti posteriori al 1966; oppure la Cooperativa Muratori «Lorenzo Nottolini» s.r.l. di Lucca che data dal 1901 ma che a scorrere una prima rilevazione, mostra un archivio assai lacunoso e in ogni caso tardo e povero di dati tecnici.<sup>9</sup> Si aspettano gli inventari di im-

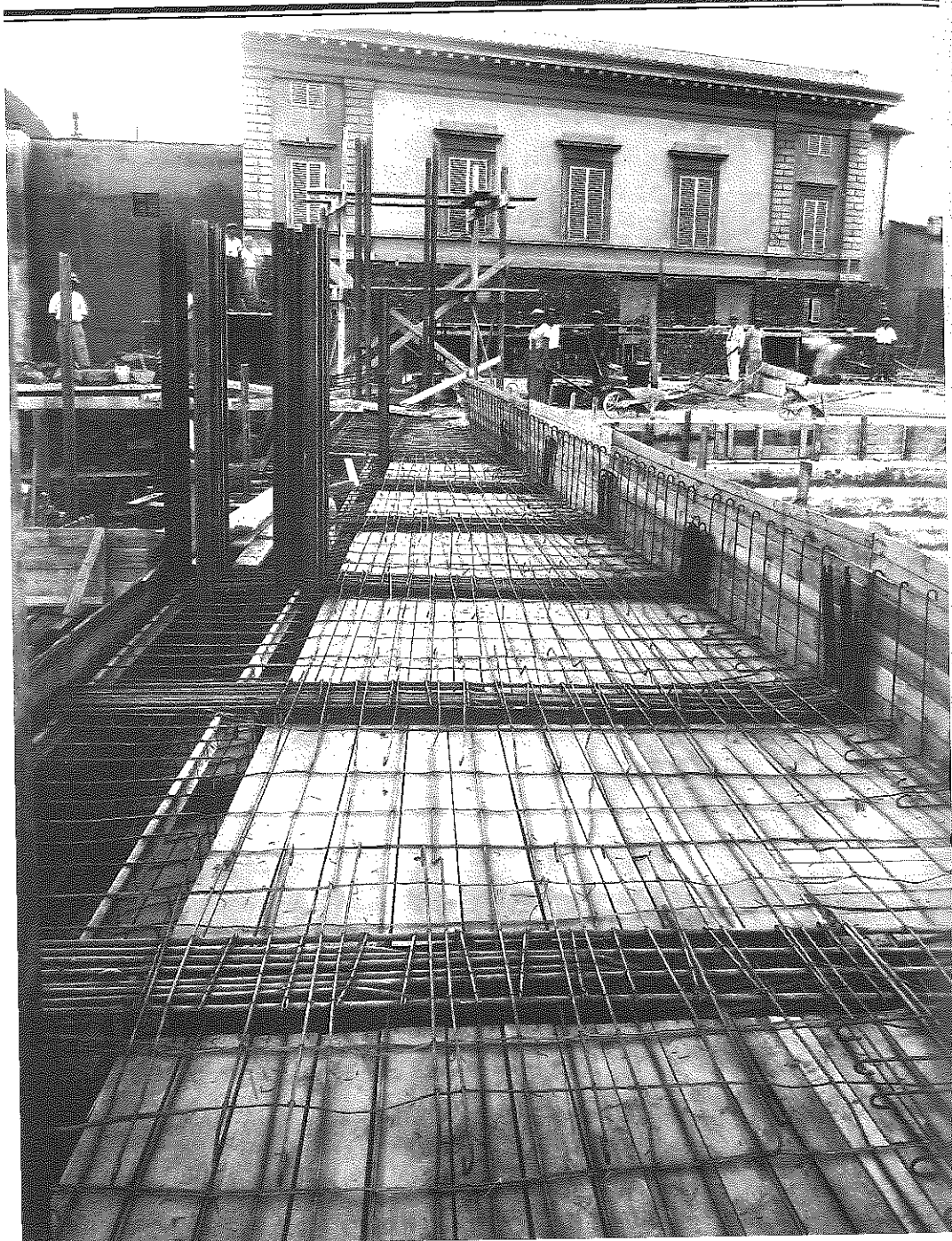
prese di costruzioni toscane che si sanno interessanti, come ad esempio la Giovanni Berni & Figli, che risulta attiva dalla fine dell'Ottocento. Nello specifico delle costruzioni in calcestruzzo armato, sulle quali ci soffermiamo in questa sede, si hanno notizie – ma quasi mai storie dettagliate di imprenditori e di imprese – solo su di un'altra mezza dozzina di realtà.

Il caso forse più significativo per la data d'avvio, per la durata e l'entità del lavoro svolto e per le sinergie che si creano con altre realtà, è quello della Società per Costruzioni Cementizie (già Muggia e Poggi) che è stata recentemente oggetto di attenzione con la pubblicazione dell'inventario dell'archivio dell'ingegner Enrico Bianchini.<sup>10</sup>

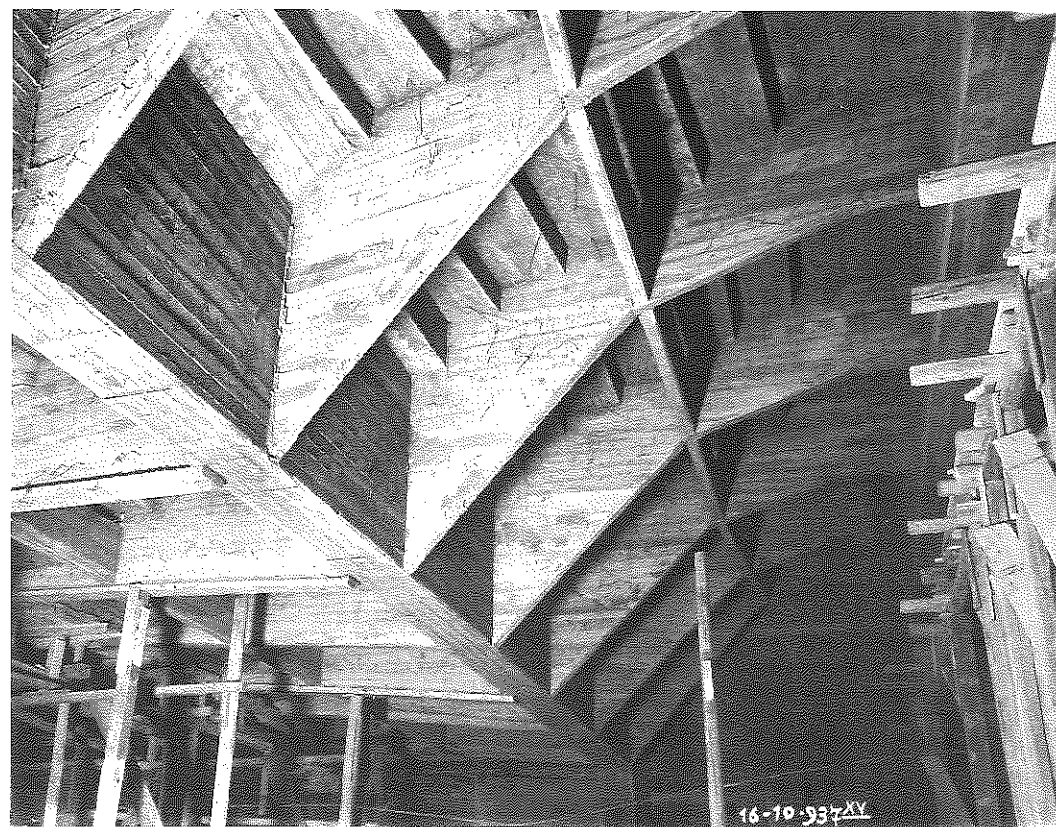
Quella che dal 1908 è la Società per Costruzioni Cementizie, nasce dieci anni prima, quando l'ingegnere Attilio Muggia, veneziano di nascita ma bolognese per formazione e carriera, ottiene la concessione del sistema Hennebique per l'Italia centrale, affiancando il collega Giovanni Antonio Porcheddu e società milanesi come la Odorico e C., la F.lli Vender, Ing. Leonardi e C., la Giuseppe Castiglioni, la Prof. G. Chini o come la Marchello e C., anch'essa bolognese, attive con



8/ L'arco di protezione della teleferica a Serravalle Pistoiese, sull'autostrada Firenze-Mare, realizzato dalla società Poggi, Gaudenzi & C. nel 1932. Fotografia di Gino Barsotti. A.S.F., Fondo Bianchini.



9/ Il cantiere del cinematografo Rex di Firenze, casseri e armatura di uno dei pilastri. Fotografia di Gino Barsotti, 25 agosto 1937. Archivio dell'impresa G. Berni & Figli.



10/ Cantiere del cinematografo Rex. Una delle grandi travi e l'intradosso della galleria. Fotografia di Gino Barsotti, 16 ottobre 1937. Archivio dell'impresa G. Berni & Figli.

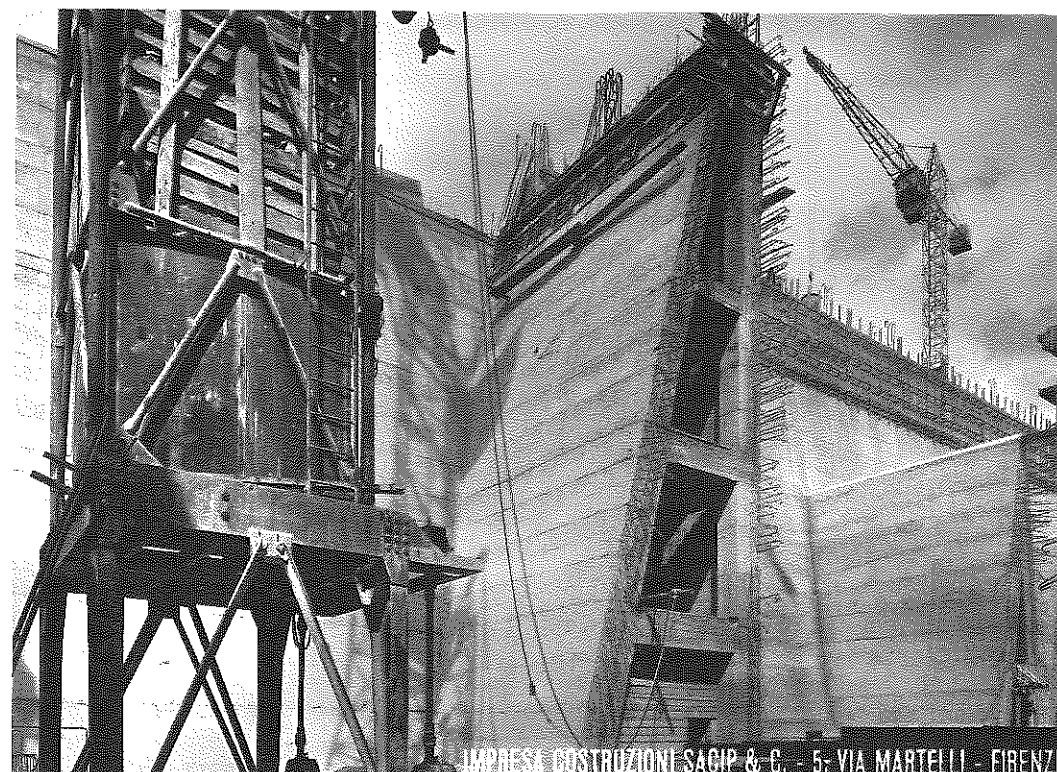
questi o con altri brevetti. Fino dal 1900 la ditta Ing. Attilio Muggia ha una filiale nella Ingg. Muggia e Poggi di Firenze. Nel 1908 – contemporaneamente alla fondazione di altre imprese (la Ferrobeton, ad esempio), giusto tra i disastrosi terremoti della Calabria e di Messina e Reggio, stante la superiore resistenza sismica del calcestruzzo armato – nasce la Società Anonima per Costruzioni Cementizie che avvalendosi della presidenza, delle entrate e delle sostanze del marchese Filippo Corsini e del banchiere Carlo Steinhauslin, «ha per oggetto l'assunzione di lavori in conglomerato cementizio armato e affini per opere pubbliche e private e la fabbricazione di manufatti e prodotti in cemento». Il direttore generale è appunto l'ingegnere Leone Poggi, figlio del senatore Enrico già ministro del Regno ai tempi di Firenze capitale e nipote dell'architetto e urbanista Giuseppe Poggi. La Società ha due sedi, a Bologna in via Montegrappa e a Firenze in via Martelli, recapito quest'ultimo che sarà mantenuto fino al secondo dopoguerra. La denominazione Società per Costruzioni Cementizie assegna continuità all'im-

presa, anche dopo il 1926 quando ritiratosi Muggia, Poggi verrà affiancato dall'ingegner Francesco Gaudenzi. Nel 1938 Leone Poggi con gli ingegneri Cesare Becciani e Giovanni Bellincioni rileverà l'impresa, ora denominata SACIP, la cui direzione tecnica è da tempo affidata all'ingegnere Enrico Bianchini<sup>11</sup> che assunta la piena responsabilità tecnica diverrà azionista di maggioranza (1944) e quindi, promotore di una nuova società, la SACIP & C. (1950) che sarà attiva non marginalmente fino alla metà degli anni settanta. Tra i documenti di questa sessantennale storia di lavoro, ci sono molte immagini fotografiche, di cantieri, di maestranze, di opere provvisorie o definitive, dove il calcestruzzo sempre la fa da padrone, dove esso appena disarmato si mostra nella grana dei suoi tessuti e nella molteplice varietà delle finiture. Dall'inizio del secolo al secondo dopoguerra, tra le prime opere pubblicate nelle brochure che reclamizzano il lavoro dell'azienda e tra le tante fotografie (di Ferdinando e di Gino Barsotti specialmente, ma anche di altri fotografi) disponibili in questo nuovo fondo archivistico, possiamo soffermarci su due immagini del ponte realizzato nel 1914-15, sul fiume

Savio a Montecastello, in una dirupata valle dell'Appennino toscano-romagnolo. La prima fotografia ritrae la gigantesca centina lignea – il ponte ha una arcata di 62 metri di diametro – di per sé monumentale, che testimonia bene le opere predisposte per il getto: i pilastri inclinati e le travi provvisorie in calcestruzzo necessari a difendere il cantiere dalle piene del fiume e per diminuire la luce libera del fitto impalcato di travi; la generosa dimensione di queste, specie di quelle collocate in sei file all'estremità dell'intradosso, dalle quali di dipartono a ventaglio i puntelli che reggono il tavolato destinato a contenere il getto della arcata. In certo qual modo, emoziona di più questa grande gabbia lignea che fotografata in tralice evidenzia i controventi, i tiranti, le staffe, in una sorta di abaco della statica, che non l'opera finita. Abbastanza sincero nel suo funzionamento, il ponte non sa tuttavia rinunciare a qualche ricorso bugnato, a soluzioni ancora mediate dalla tettonica tradizionale che lo rendono ambiguo dimensionalmente e banale nell'immagine che offre di sé.

Limiti espressivi comuni nel calcestruzzo armato di questo primo Novecento (escludendo naturalmente l'opera di maestri come Perret, Garnier, Maillart e pochi altri) che ritroviamo diffusi tra le società non solo italiane, concessionarie del metodo Hennebique, e naturalmente nella maggior parte delle opere della Società per Costruzioni Cementizie. Anche in quelle più importanti o più tipiche e dunque più fotografate e proposte negli opuscoli pubblicitari, come i ponti sulla Magra fra Capriogliola e Albiano (1905-1908), sullo Staggia a Poggibonsi (1911), sul Cecina presso Pomarance (1920); come varie passerelle e sottopassaggi ferroviari. Il calcestruzzo si offre con una estetica moderna in altre tipologie più immediatamente connesse all'utile e generalmente svincolate da modelli architettonici di riferimento. Le tettoie a shed e tutto l'impalcato di alcuni capannoni della Società Costruzioni Ferroviarie e Meccaniche ad Arezzo, costruiti nel 1919-20, certi interni delle Officine Galileo realizzati nel 1917 – per la Galileo l'impresa realizzerà molti lavori fino alla famosa torre dei telemetri del 1937 – o la «sala tracciati», un unico vano di 100 metri per 20, dell'Arsenale del Genio Marina a La Spezia, ancora del 1917, sviluppano un funzionalismo già di sapore razionalista, certamente coerente rispetto al materiale.<sup>12</sup> Lo stesso si può dire per gli stabilimenti della CIMA a Settimello presso Calenzano, vera e propria cittadella del cemento dove la società ora guidata da Leone Poggi, largamente interviene. Una foto aerea scattata nella seconda metà degli

anni venti, che precede le immagini pubblicate dallo stesso Poggi ne «Il Cemento»<sup>13</sup> e altre foto inedite conservate in archivio, testimonia le prime, già affascinanti, aggregazioni volumetriche di una fabbrica poi destinata ad occupare per intero la collina. Sono del resto gli anni nei quali sono ripresi i cantieri della Direttissima Firenze-Bologna che certamente hanno a che fare con questo impianto, con lo stabilimento limitrofo della Val Marina ubicato presso la stazione ferroviaria di Calenzano e attivo fino dal 1910, e con quello della Società Calci e Cementi del Bisenzio (a Vaiano), altro impianto realizzato intorno al 1924-26, a quanto risulta, con la partecipazione della Società per Costruzioni Cementizie e, forse, col contributo di Pier Luigi Nervi.<sup>14</sup> Fabbriche dotate di intrinseche qualità compositive che quasi naturalmente scaturivano dalla logica della produzione, contemporaneamente ai primi espliciti apprezzamenti della cultura architettonica italiana per l'estetica industriale, per la nuda espressività del cemento armato, contemporaneamente ai progetti di giovani razionalisti come Libera, Terragni, Ridolfi o a taluni degli impianti che l'ingegnere e architetto Angiolo Mazzoni veniva immaginando anche in Toscana, per centrali termiche, officine e per altri fabbricati delle ferrovie. È forse a testimoniare l'acquisizione di una estetica nuova che le immagini dell'arco di protezione della teleferica a Serravalle (1932) sull'autostrada Firenze-Mare, si trovano con tanta abbondanza tra i documenti dell'archivio Bianchini e nella pubblicitica che riguarda questo episodio dell'ingegneria toscana. L'impresa, ora Poggi e Gaudenzi, lavora in subappalto per le opere in calcestruzzo armato, per conto di un'altra impresa, la Saverio Parisi, che a sua volta è alle dipendenze del gruppo milanese Puricelli (organizzazione quasi esemplata sulla onnipotente tedesca Todt) che per tempo ha aperto una «filiale» a Firenze.<sup>15</sup> L'arco, cinque nervature paraboliche collegate all'intradosso da una sottile soletta, proteggeva i veicoli in transito sulla Firenze-Mare, dai materiali lapidei che incidentalmente potevano fuoriuscire dai carrelli della sovrastante teleferica che serviva un altro cementificio, quello di Serravalle Pistoiese. Superata tuttavia l'immediatezza della funzione – avvalorata la forma parabolica dalle modalità dell'intersezione tra autostrada e teleferica e dall'economia del manufatto – l'arco diviene tout-court emblema dell'intera infrastruttura, recuperando la rappresentatività di una tipologia architettonica solenne, ora futuristicamente, qualificata da una bellezza nuova, quella del calcestruzzo. Le immagini eseguite come molte altre del



11/ Il cantiere delle Cementerie Italiane di Guidonia (impresa SACIP & C., Firenze), 1953. Fotografia dello Studio Vasari, Roma. A.S.F., Fondo Bianchini.

fondo Bianchini, da Gino Barsotti – e dunque stampe di pregio in quanto l'archivio delle negative di questo studio fotografico centralissimo per l'architettura toscana della prima metà del '900,<sup>16</sup> finì sotto l'acqua dell'Arno nel novembre del '66 – interpretano bene tale estetica, con tagli originali, viste grandangolari, col dettaglio di lastre di grande formato ottenute con banchi ottici appositamente fabbricati dalle Officine Galileo, che appunto fanno cogliere bene la pelle del calcestruzzo ora brutalmente ordita dalla trama dei casseri e lasciata alla vista. Come nel caso delle foto degli stadi comunali di Torino e di Lucca, della Scuola di Applicazione per la Regia Aeronautica di Firenze, di più fabbriche, capannoni e serbatoi, od anche, per citare un altro caso fotografico famoso, nella serie del romano studio Vasari, che riguarda gli impianti del cementificio di Guidonia, eseguiti dall'impresa di Bianchini (ora Sacip & C.) nei primi anni cinquanta.

Ci sono naturalmente altre strade per indagare e documentare i cantieri e gli sviluppi del calcestruzzo armato in Toscana. In una storia che,

giòva ripeterlo, è in buona parte ancora da esplorare, emerge, ad esempio, Gaetano Pilati, figura importante come deputato socialista e vittima della violenza fascista (1924), ma anche importante quale impresario edile e tecnico self made, depositario di sistemi e brevetti generalmente rivolti all'economia della costruzione. Specialmente di quelle residenze della Società Emancipatrice Inquilini da lui stesso fondata e di altre cooperative per le quali aveva messo a punto elementi prefabbricati per muri e solai i quali interessano la tecnica ma assai meno la rinnovata estetica delle costruzioni, giacché Pilati, come già Hennebique, adottò forme assolutamente consuete per le abitazioni civili, celando le novità nell'interna struttura.<sup>17</sup> La casa in quanto tale, stenta a mutare immagine e nel Novecento, nella fattispecie in quello toscano cinquecentesco e medievalismo mostreranno una singolare persistenza pur accogliendo talvolta le opportunità offerte dalla tecnologia. Come per esempio si può vedere dalle immagini fotografiche che documentano cantieri ben più tardi di quelli di Pilati, condotti da ingegneri come Ugo Giovannozzi o di ingegneri/impresari come Gal-

liano Boldrini e poi dall'assetto delle opere, da loro realizzate.

Il Razionalismo, come è noto, preferì occasioni diverse dall'usuale palazzo di città, si esprime meglio nella casa di vacanza, e più comunemente nello sport, nel divertimento, nei servizi, o per esteso nell'utilità delle fabbriche. Soluzioni di accattivante modernità emergono come s'è visto da cementifici, da centrali, da capannoni, da serbatoi o da silos. Come i silos granari realizzati nel 1936-37 presso la stazione di Arezzo-Pesciolola su progetto dell'ingegnere Ubaldo Cassi dove il calcestruzzo si mostra con molte suggestioni santeliane e ormai anche mazzoniane, fieramente nella sostanza e nelle prestazioni che può garantire.

L'obiettivo del fotografo, per tornare al ragionamento iniziale, non solo ritrae l'opera finita talvolta con le maestranze o con le autorità alla cerimonia d'inaugurazione, ma documenta, come si è detto, anche fasi intermedie. Specie quando si eseguono strutture di speciale impegno o si mettono in atto procedure complesse e si vuole certificare la qualità e l'intrinseca sostanza di ciò che è stato realizzato. Nella foto di cantiere c'è tutto l'orgoglio del fatto ingegneristico; ci sono l'ambizione di tramandare il processo che ha sostanzialmente l'opera, la dignità e l'orgoglio del lavoro operaio.

Tra le imprese attive in questo scorcio d'anni, e tra le documentazioni di cantieri che mi è capitato recentemente di poter esaminare – oltre che nell'archivio Bianchini di cui s'è detto, in quello di Angiolo Mazzoni, e più generalmente nell'ambito di opere ferroviarie e di svariati impianti industriali fiorentini e toscani, negli archivi Boldrini, Giovannozzi, in lavori di Michelucci come il Palazzo del Governo di Arezzo o la precedente Casa del Balilla di Pistoia eseguita in collaborazione con Fagnoni<sup>18</sup> nella copertura del Politeama Banchini a Prato condotta a termine da Pier Luigi Nervi nel 1925, ben documentata dalle fotografie dell'archivio Ranfagni – tra i cantieri dei quali, appunto, esiste documentazione fotografica, quello allestito dall'impresa Berni per il fiorentino cinema Rex progettato da Nello Baroni e (per le strutture) dall'ingegnere Giorgio Neumann, è uno dei più interessanti. Mi riferisco in particolare ad una serie di foto eseguite nel corso del 1937 da Gino Barsotti con scatti frequenti, talvolta distanziati solo di pochi giorni (lo studio del fotografo, in via della Scala era del resto prossimo al cantiere di via Nazionale) che insistono sull'apparato dei ponteggi di fattura assai rudimentale e approssimativa certo per la sicurezza, sull'approvvigionamento del ferro ne-

cessario ad armare i solai, sulle due travi che sorreggeranno l'invaso della galleria. Quest'ultima costituisce un soggetto privilegiato nelle foto che sono conservate nell'archivio dell'impresa: le travi hanno infatti una luce di ventiquattro metri per una altezza di oltre due: Giorgio Neumann che era stato tra i pionieri del cemento armato italiano e con opere e brevetti continuava ad operare innovativamente, deve fare i conti con l'autarchica carenza di ferro, e stante l'eccezionalità della prestazione, sfrutta tutte le risorse disponibili. Le fotografie svelano così non solo l'ordinata trama dei tondini che innervano i solai e le travi secondarie, ma anche le putrelle (sembrano binari da tram) che armano i grossi pilastri destinati a sostenere le travi e con esse tutta la galleria; prima che la grande sala cinematografica venga terminata e nella sua avveniristica carrozzeria, reclamizzata dalle immagini notturne che fanno risaltare il segnaletico e innovativo apparato dei neon, le foto di cantiere, non solo destinate agli addetti ai lavori, all'impresa, all'architetto e all'ingegnere, garantiscono la solidità del lavoro, e alla luce radente delle lampade, raccontano l'ossatura, la nascosta verità di questa architettura in calcestruzzo.

#### Note

<sup>1</sup> Quelle, ad esempio, pubblicate nel catalogo della mostra *Dalla Toscana all'Europa di Gustave Eiffel. La torre Eiffel in riva d'Arno* (Archivio di Stato di Firenze, 25 marzo-8 luglio 1999) a cura di D. Lamberini e R. Manno Tolu, Firenze, Sillabe, 1999.

<sup>2</sup> Il caso del famoso fotografo ferroviario americano Darius Kinsey che durante i lavori o nel corso dei colloqui, organizzava con gli operai scene di massa per poi vendere le stampe ai partecipanti, non è probabilmente isolato.

<sup>3</sup> Traggo questo dato da D.C. PHILLIPS, *Art for industry's sake in The technology of mass photography*, cap. I, 1996, dphillips.web.wesleyan.edu.

<sup>4</sup> G. DELHUMEAU, *L'invention du béton armé. Hennebique 1890-1914*, Parigi, Norma éditions, 1999, p. 197, ma vedasi tutto il capitolo *Valorisation et diffusion* (pp. 173-220).

<sup>5</sup> Tema già affrontato da chi scrive in *Un nuovo fondo Coppedè in Il disegno di Architettura*, atti del convegno (Milano 15-18 febbraio 1988) a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 97-102 e in *Virtuale storicistico. Architetture e fotomontaggi nella seconda metà dell'Ottocento*, «Quasar», n. 19, gennaio-giugno 1998, pp. 35-46.

<sup>6</sup> G. BARBIERI, *L'industria del cemento in Italia e nella Toscana interna*, «Rivista geografica italiana», LXIII (1956), pp. 237-256; G. MORI, *L'industria toscana fra gli inizi del secolo e la guerra di Libia in La Toscana*

*nell'Italia unita. Aspetti e momenti di storia toscana 1861-1945*, Unione regionale delle province toscane, Firenze 1962, in particolare quanto alle pp. 292-299. Si veda inoltre C. PERONI, *Produzione e impiego del cemento a Firenze nella seconda metà dell'Ottocento*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», XXVIII, n. 84/85, settembre 1994-aprile 1995, pp. 152-164. Una discreta rassegna della pubblicità di questi cementifici si trova in «Annuario della edilizia moderna» Guida industriale, commerciale e professionale dei principali centri d'Italia, A. I (1913-1914) Milano, Casa ed. G. A. Lombardo, 1914, pp. 199-203 e passim.

<sup>7</sup> Il ponte (a Sangavazzo, appunto, e non Sangovazzo come nella pubblicità) sarà molto più tardi rivendicato dall'ingegnere (G. NEUMANN, *Un ponte di 60 anni fa*, «Bollettino degli Ingegneri», XV (1967), nn. 8/9, pp. 22-23) come «il primo ponte leggero in cemento armato». Della Sander & C. non abbiamo per ora trovato tracce significative in area toscana, mentre Neumann, laureato a Vienna nel 1905 ma poi stabilmente residente a Firenze, compare tra i responsabili della Società Italiana Costruzioni Edilizie, nonché come intestatario di un brevetto di béton fratté (n. 144312, del 4 luglio 1914, «calcestruzzo armato con ferri longitudinali, avvolti da ferri longitudinali trasversali accerchiati a spirale»), sistema particolarmente efficace, (T. IORI, *Il cemento armato in Italia. Dalle origini alla seconda guerra mondiale*, Roma, EdilStampa, 2001, p. 81, 104 e passim) per via della elasticità che conferisce ai pilastri, in caso di sisma; sarebbe stato inoltre responsabile di altre pionieristiche applicazioni, ovvero dei primi solai laterocementizi mai realizzati, quelli del Kursaal di Viareggio (1911) e, subito dopo, dell'albergo-sanatorio Bellevue di Sanremo. Anche sulla sua successiva attività e su quella della Società Italiana Costruzioni Edilizie, sono scarse le notizie edite. L'ingegnere che ha già progettato la galleria del teatro Manzoni di Pistoia («L'industria italiana del cemento» a.II, n. 7, luglio 1930, p.7), è comunque risolutivo nelle strutture in cemento armato del cinema Rex di Firenze. Anche al di là di questo episodio, Neumann ha recentemente riscosso qualche interesse con una tesi di laurea discussa presso la Facoltà di Architettura (cfr. G. BELLI, infra) e un breve articolo, S. BERTAGNI, U. CIULLINI, *L'ingegnere Giorgio Neumann*, comparso nel «Notiziario dell'ordine degli Ingegneri di Firenze» n.4-5, luglio ottobre 2004, pp.45-48.

<sup>8</sup> Mi riferisco a *Edilizia in Toscana del primo Novecento* (IV), ad *Edilizia in Toscana tra le due guerre* (V), (con scritti di G. Carapelli, M. Cozzi, G. Isola, F. Nuti), Firenze, Edifir, 1993 e 1994.

<sup>9</sup> Sovrintendenza Archivistica per la Toscana, *Archivi di imprese industriali in Toscana*, Firenze, All'insegna del Giglio, 1982, pp. 99-101.

<sup>10</sup> *L'archivio di Enrico Bianchini, ingegnere e impresario. Un capitolo della storia del cemento armato in Toscana*, a cura di G. Carapelli, Firenze, Mandragora, 2006.

<sup>11</sup> Bianchini, nel progressivo dipanarsi di questa storia imprenditoriale (e nella configurazione che di conseguenza l'archivio assume), è da tempo nell'azienda:

neolaureato, dall'agosto del 1926 è stato assunto come progettista e direttore dei lavori; proprio in questa veste, ha avuto modo d'incontrare Raffaello Fagnoni e d'avviare un sodalizio professionale fortunato e duraturo.

<sup>12</sup> Queste opere compaiono in *Società per Costruzioni Cementizie già Ing. A. Muggia e Ingg. Muggia e Poggi*, Firenze, tip. Carpigiani e Zipoli, s.d. [1926 circa].

<sup>13</sup> L. POGGI, *Impianto per la fabbricazione del cemento Portland a Settimello (Firenze)*, «Il Cemento», A. XXIX (1932), n. 8, pp. 90-96.

<sup>14</sup> La paternità di Nervi (tramandata in zona) per questo cementificio oggi semidiruto, non è provata da alcun documento. Nervi che si era laureato a Bologna con Muggia nel 1913 e quindi assunto come ingegnere dalla Società per Costruzioni Cementizie, partecipò ai molti lavori dell'azienda fino ai primi anni venti. Anche nella zona di Prato dove si costruiscono capannoni e fabbriche e dove la stessa Società per Costruzioni esegue nel luglio del 1926, appunto un «silos per cemento» per conto della «Cementizia val di Bisenzio» (cfr. *L'archivio di Enrico Bianchini cit.*, p. 105, n.1379). Dopo il 1923, quando Nervi opera in proprio o in società con Roberto Nebbioso, dall'Arena Banchini alle fabbriche Calamai, Sbraci, Mazzini, Pecci ecc., rimangono consistenti i suoi rapporti con quest'area ed anche con la succitata Società Cementizia. Tale attività dell'ingegnere, supportata da alcuni nuovi documenti d'archivio, è ora oggetto di una ricerca promossa dalla Associazione per lo Studio e la Valorizzazione dell'Archeologia Industriale Pratese (ASVAIP).

<sup>15</sup> Dopo un'annosa istruzione, col progetto dell'ingegner Pacifico Pellis, il 28 ottobre del 1928, il cantiere dell'autostrada Firenze-Mare veniva affidato ad una società del gruppo industriale Puricelli di Milano e all'impresa Saverio Parisi di Roma. Alla storia assai complessa di quest'opera, col suo contesto economico e politico oggetto di un intero libro (L. BORTOLOTTI, G. DE LUCA, *Fascismo e autostrade. Un caso di sintesi: la Firenze-Mare*, Milano, Franco Angeli, 1994), si possono aggiungere alcune osservazioni forse non del tutto marginali dal nostro punto di vista. Il gruppo ora messo insieme dall'ingegnere e finanziere Piero Puricelli, amico personale del duce (ma anche di Fritz Todt, ovvero di colui che aveva organizzato l'impresa di costruzioni più grande del mondo), era composta da dieci diverse società anonime nazionali e internazionali. La Soc. An. Puricelli Strade e Cave che aveva una sede anche a Firenze, esibiva da sola un capitale di 150 milioni di lire. Di gran lunga superiore a quello di ogni altra impresa toscana, ammontando a poco più di sette milioni (1931) quello della storica Società Anonima Edificatrice di Firenze, e a due milioni e mezzo quella della ex Società per Costruzioni Cementizie, ora SACIP di Poggi, Gaudenzi & C. Anche l'impresa Saverio Parisi era solida e radicata in Toscana, essendo stata, ad esempio, ditta appaltante delle ferrovie Aulla-Monzone nel 1906 e Livorno-Vada con relative stazioni. Parisi aveva ottenuto in sub concessione quest'ultima linea per settant'anni. Ai lavori avevano partecipa-

to tremila operai sotto la direzione degli ingegneri Pier Lorenzo Parisi, Ascanio Giuli, Raffaele Balmettler, Massimo Settimi, Alfredo Manara, Giovanni Tamanti, Giuseppe De Montel, Lorenzo Mongini. Vedasi R. FINDERLE, *La stazione di Livorno*, «Tecnica e Forma nella storia. Quaderni di Scienza e Storia dell'architettura nel territorio livornese», n. 0, 2001, pp. 109-121. Parisi si era fatto costruire dal collega Giuseppe De Montel, uno dei progettisti della seconda linea, anche una villa a Castiglioncello tra il Quercetano e la Cianfera.

Diciotto anni dopo, il sedicente inventore delle autostrade Puricelli e l'impresario di costruzioni stradali, si alleano per l'autostrada Firenze-Viareggio. Tra le ditte che operano in subappalto l'impresa Della Santina & Giacomelli (l'ingegner Giuseppe Della Santina farà poi parte con Piero Puricelli e Alessandro Parisi, del Consiglio di Amministrazione della Società gerente l'Autostrada Toscana) la Società Ferrobeton e la «Ing. Borrelli e Figli» di Roma. Non figura invece ufficialmente la SACIP di Poggi e Gaudenzi che quale impresa specializzata nelle opere in cemento armato, in questa ed in altre occasioni, opera per conto della Sa-

verio Parisi, come ben risulta dal 'libro' dei suoi lavori, esemplificando una prassi comune, ma anche le difficoltà insite nella ricostruzione di queste storie imprenditoriali.

<sup>16</sup> Per alcune notizie, purtroppo ancora assai generiche, vedasi C. CHIARELLI, *Ferdinando e Gino Barsotti, fotografi di architettura nella Firenze del Novecento* in «Architettura & Arte», n. 11-12, luglio-dicembre 2000, pp. 25-31. In ogni caso l'archivio di Enrico Bianchini (op. cit.) offre l'opportunità di un discreto numero di fotografie dello studio Barsotti.

<sup>17</sup> *Edilizia in Toscana cit.*, Vol. III, pp. 143-150.

<sup>18</sup> Oltre alla bibliografia, alle ricerche e agli inventari prima ricordati, mi riferisco ai risultati di più tesi discusse presso la Facoltà di Ingegneria di Firenze: per progetti di recupero, di adeguamento sismico o tout court per la riconversione di alcune di queste architetture, una minuziosa indagine d'archivio specifica sui documenti di cantiere (ivi comprese, naturalmente, le fotografie) sempre più si accredita come opportuna. Per metodo di lavoro, per convenienza tecnica ed economica, opportuna anche nella realtà degli interventi.

## I cinema Rex e Capitol di Nello Baroni nelle fotografie di cantiere

Gianluca Belli

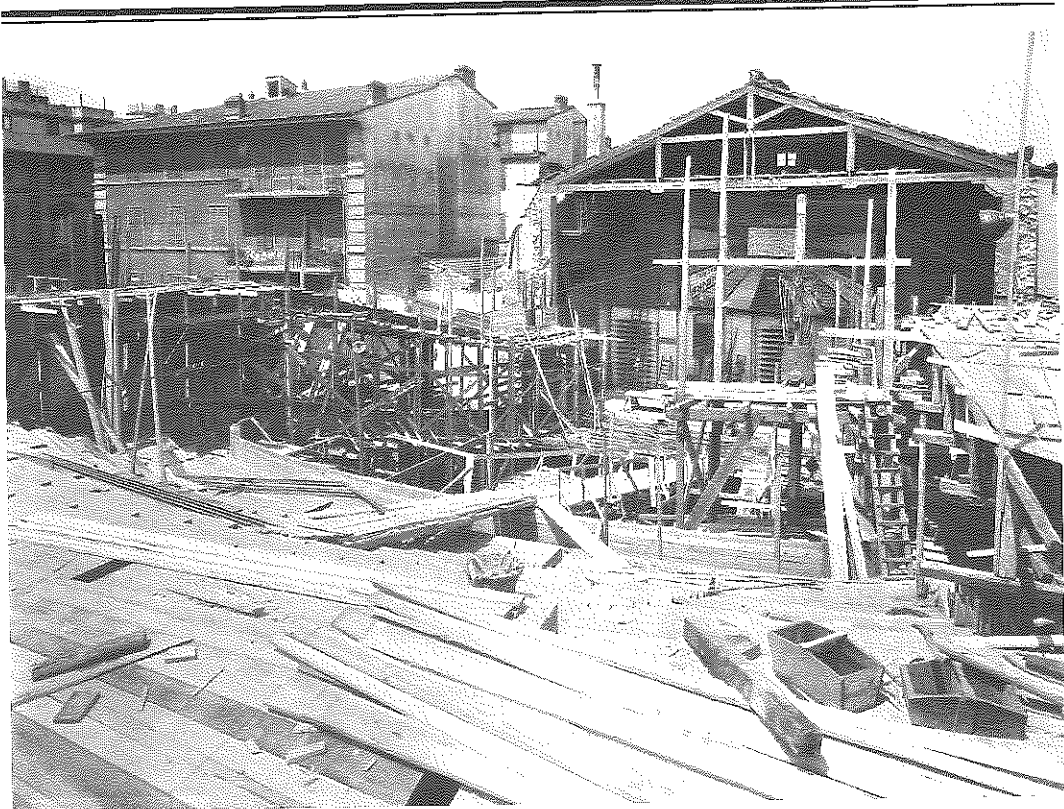
Nonostante il catalogo delle opere di Nello Baroni sia ancora in attesa di una valutazione critica esauriente, il cinema-teatro Rex e il cinema Capitol vi rappresentano in ogni caso due episodi nodali<sup>1</sup>. Entrambe realizzate a Firenze, le due opere si collocano in momenti molto diversi dell'attività del loro autore, e corrispondono a orientamenti progettuali altrettanto divergenti. Il Rex, - ribattezzato nel dopoguerra con il nome di Apollo - costituisce una delle prime opere autonome di Baroni; costruito nel 1937, è immediatamente successivo all'impresa del Fabbri Viaggiatori della stazione di Santa Maria Novella e ad una breve serie di altri progetti redatti con il Gruppo Toscano. Il Capitol, concepito e portato a termine tra il 1954 e il 1957, è invece una delle ultime opere dell'architetto fiorentino, scomparso a distanza di appena un anno dalla fine dei lavori, e costituisce uno dei frutti della collaborazione che Baroni sviluppa con Maurizio Tempestini negli anni successivi alla guerra<sup>2</sup>.

I due cinema sintetizzano i caratteri fondamentali della ricerca espressiva svolta nei periodi in cui vengono progettati. Il Rex è ancora memore del trascorso impegno di Baroni in seno al Futurismo, ma soprattutto è segnato dall'influenza dell'architettura cinematografica tedesca di marca espressionista, che indirizza verso una concezione dello spazio come entità unitaria plasmata fluidamente, nella quale gli elementi architettonici sono modellati anche in funzione di un effetto psicologico; in questo caso determinando una sorta di tensione formale e percettiva verso lo schermo, quasi a voler realizzare una continuità ideale tra lo spazio della sala e quello del film. Nell'architettura del Capitol prevale invece la dimensione narrativa, che si concreta in una

successione di spazi concatenati e nell'accostamento di elementi formali diversi e dotati di una riconoscibile individualità. Alla nozione di unità spaziale espressa nel Rex si sostituisce nel Capitol la stratificazione dei temi compositivi, svolti giustapponendo parti, forme, materiali, cromie.

Completamente distrutto il Capitol per far posto ad un centro commerciale destinato ai turisti, e in procinto di essere riconvertito ad altri usi il Rex, peraltro già oggetto di gravi alterazioni dopo l'alluvione del 1966 e quindi rimasto a lungo in stato di abbandono, le immagini dei due cinema rimangono ormai solo in alcune serie di fotografie, raccolte per lo più nell'archivio Baroni e in quello dell'impresa che realizza ambedue i progetti, la ditta di costruzioni Gaetano Berni & Figli<sup>3</sup>. In entrambi i casi la maggior parte delle riprese sono eseguite dallo studio fotografico fondato da Ferdinando Barsotti<sup>4</sup>, di cui Baroni si serve per documentare molte delle proprie opere; con Gino Barsotti, continuatore dell'attività del padre a partire dalla fine degli anni Venti, Baroni instaura infatti un rapporto preferenziale, intenso e proficuo, analogamente ad altri architetti fiorentini<sup>5</sup>.

Nelle fotografie del Rex, in parte pubblicate già negli anni successivi alla costruzione<sup>6</sup>, le qualità spaziali della sala sono esaltate grazie all'impiego del grandangolo e all'uso accorto del contrasto, che rende le forme ancora più essenziali e filanti. La crudezza del bianco e del nero è funzionale alla valorizzazione dei temi compositivi soprattutto nelle riprese del prospetto, effettuate di notte, nelle quali si cattura l'immagine effimera che i tubi al neon e le insegne luminose sovrappongono a quella della compagine muraria,



1/ G. Barsotti, cassature per la struttura in cemento armato della galleria del cinema Rex, 4 agosto 1937 (Archivio Baroni, Firenze).

annullata dall'oscurità. Immagini dai toni più morbidi descrivono un ventennio più tardi gli interni del Capitol, restituendo la ricchezza di tessiture e di variazioni cromatiche della gamma di materiali, naturali e sintetici, impiegati nel foyer e nella sala.

La documentazione fotografica superstita comprende anche numerose immagini dei due cantieri, appuntate di preferenza sulle fasi costruttive delle strutture<sup>7</sup>, che in entrambi i casi sono affidate all'ingegnere Giorgio Neumann, protagonista di esperienze pionieristiche riguardo all'impiego del cemento armato in Italia<sup>8</sup>.

Nel Rex il calcestruzzo è usato per le strutture intelaiate della sala e della zona d'ingresso, che vengono giustapposte alla torre scenica in muratura del precedente politeama Nazionale, conservata e riutilizzata. Il telaio principale consiste in una serie di grandi pilastri a sezione rettangolare o circolare disposti lungo i lati della sala, collegati tra loro da cinture di travi perimetrali e dalle grandi travi trasversali; con una luce massima di 22 metri, le travi trasversali costituiscono l'appoggio per la soletta della galleria e per parte del tetto. La galleria è poi prolungata lungo i lati della sala da due ordini di bracci, sorretti da

mensole a sbalzo ancorate alle travi-cintura. Un secondo telaio in cemento armato, completamente indipendente dal primo, realizza la struttura della zona affacciata verso la strada, che nelle previsioni del piano regolatore avrebbe dovuto essere smantellata con l'allargamento, mai compiuto, di via Nazionale. Per evitare dimensioni eccessive nella sezione dei pilastri, già fortemente sollecitati dagli sbalzi della galleria, la copertura viene alleggerita costruendola parzialmente in metallo, con una serie di capriate reticolari a sostegno di un manto in eternit<sup>9</sup>.

Le fotografie di Gino Barsotti offrono una suggestiva documentazione di alcune fasi della costruzione delle strutture, realizzate con straordinaria velocità in un cantiere che si svolge nello spazio di appena cinque mesi, dal luglio al dicembre del 1937. Le immagini, tutte datate tra il 13 luglio e il 16 settembre, mostrano prevalentemente i lavori alle ossature della galleria e alla copertura metallica. Nelle fotografie scattate tra la metà di luglio e i primi giorni di agosto si documenta la realizzazione dei casseri delle gradinate e dei bracci laterali, sostenuti da una selva di stili lignei che occupano gran parte della futura platea. Dai pilastri del telaio, gettati nella parte infe-



2/ G. Barsotti, cassature e armature per la galleria del Rex, [agosto 1937] (Archivio Berni, Firenze).

riore, emergono i fasci di rotaie usate impiegati al posto delle armature convenzionali, con le quali Neumann riesce a contenere la dimensione delle sezioni e contemporaneamente ad aggirare le limitazioni autarchiche nell'uso del ferro. In una delle immagini il solaio in laterocemento soprastante il foyer appare pronto ad essere completato con il getto di calcestruzzo, mentre immediatamente accanto prende forma l'armatura della pensilina d'ingresso, già percepibile come balcone-arengario grazie alla posizione dei ferri destinati ad armare il parapetto.

Nelle fotografie della seconda metà di agosto compaiono poste in opera le armature della gradinata e dei bracci laterali, in attesa del getto; le strutture appaiono disarmate alla metà del mese successivo, quando sono scattate alcune fotografie dell'intradosso della galleria, innervato dalle grandi travi trasversali e da una serie di irrigidimenti longitudinali. Nello stesso giorno Barsotti fissa lo stato dei lavori alla copertura, di cui alcuni operai stanno montando il telaio metallico.

Le stampe, tirate presumibilmente da lastre di grande formato, sono ricche di dettagli che rivelano la dimensione largamente artigianale di un cantiere nel quale, nonostante l'impiego di tec-

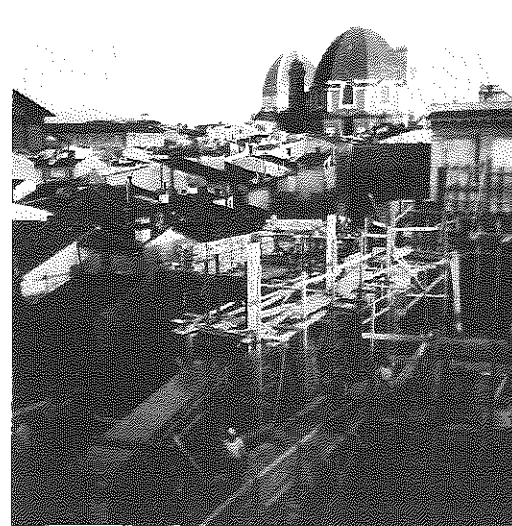
niche e soluzioni strutturali impegnative, gli strumenti utilizzati sono ancora quelli tradizionali. Le immagini mostrano pochi e semplici attrezzi; gli unici mezzi di trasporto che vi compaiono sono barocchi e carriole, e in nessuna delle fotografie sono visibili dispositivi meccanici. Fa eccezione una macchina per l'innalzamento di carichi, costituita da una impalcatura lignea sulla quale è posto un paranco azionato da un motore elettrico; un dispositivo ancora più rudimentale, un'antenna in legno fornita di una carrucola alla sommità, è utilizzata per porre in opera i profilati metallici della copertura.

Sebbene eseguite per esigenze di documentazione, le fotografie acquistano talvolta uno spiccato valore espressivo; la scelta dei soggetti e la composizione delle scene risultano accuratamente studiate, in un modo che travalica lo scopo immediato di queste immagini. Lo sguardo del fotografo appare pronto a cogliere i valori formali celati nelle attrezzature del cantiere e nelle strutture in costruzione, rivelando una non comune sensibilità visiva e l'attitudine a sconfinare verso generi fotografici propriamente artistici<sup>10</sup>. È il caso in particolare degli scatti che mostrano le armature delle strutture cementizie del-





3/ G. Barsotti, casserature e armature per la galleria del Rex, 17 agosto 1937 (Archivio Berni, Firenze).



4/ N. Baroni, il cantiere del Rex sullo sfondo delle cupole della cappella dei Principi e del duomo, [settembre 1937?] (Archivio Baroni, Firenze).



5/ N. Baroni, il lucernario metallico del Rex in costruzione, [ottobre 1937?] (Archivio Baroni, Firenze).

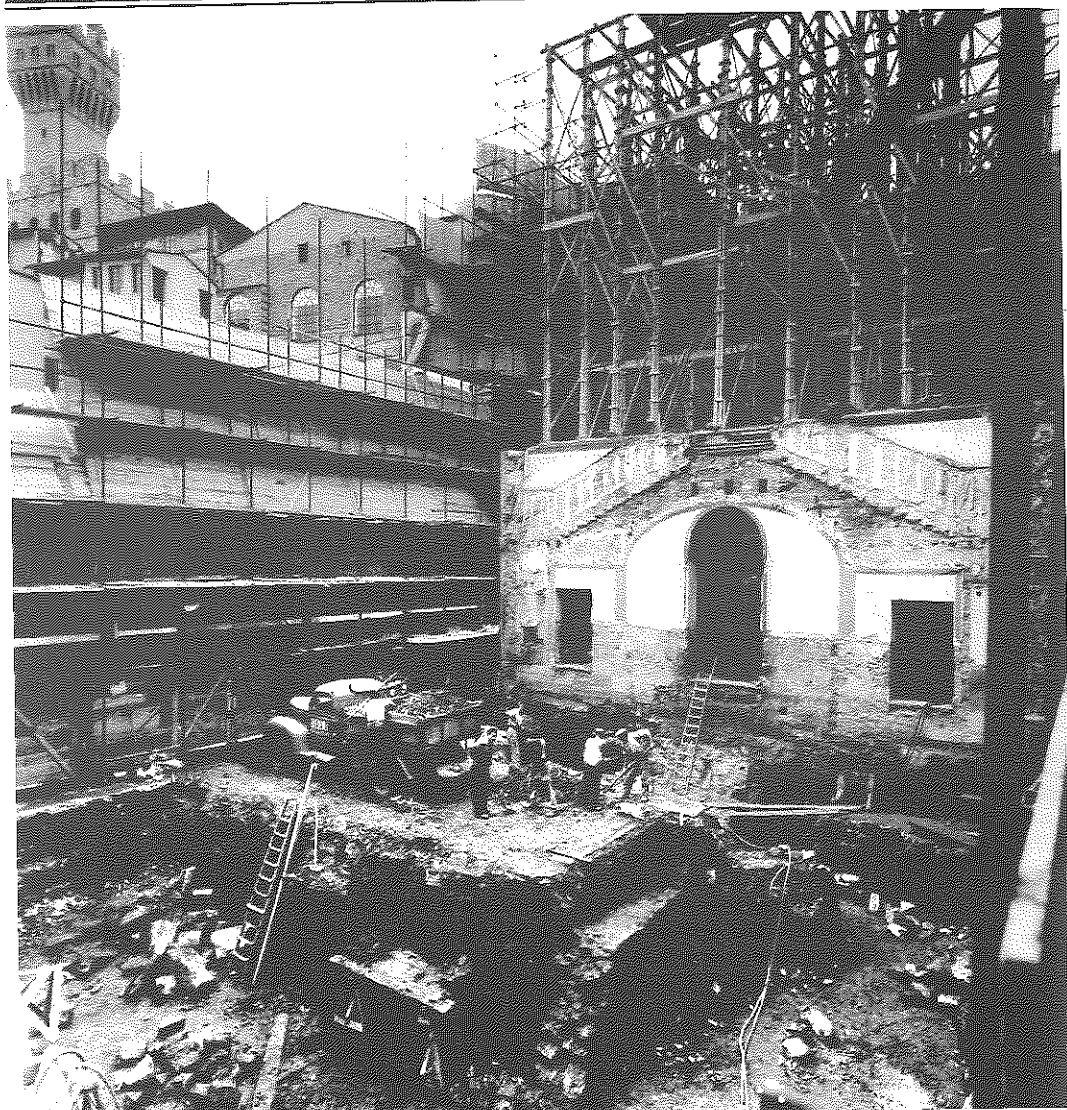
la galleria, dove la trama dei ferri che si stagliano sulle superfici chiare dei casseri, resa ancora più grafica dagli effetti d'ombra, conferisce a queste fotografie l'aspetto di una composizione astratta. Tra le immagini del Rex conservate nell'archivio Baroni, un'altra serie di riprese in formato più piccolo, anonime e prive di data, documentano la preparazione delle cassaforme al livello delle coperture e il tetto metallico in costruzione<sup>11</sup>. Gli scatti sono probabilmente da attribuire a Baroni, di cui è nota la passione per la fotografia e il talento nell'utilizzarla come mezzo espressivo<sup>12</sup>. Accanto ad alcune inquadrature puramente documentarie, le immagini cercano di registrare il rapporto visuale tra il cantiere e la città circostante, oppure di interpretare gli elementi costruttivi in senso astratto, nei termini di una pura composizione formale. Caratteristiche, sotto questo aspetto, le inquadrature dal basso del grande lucernario metallico, realizzate in modo da ottenere immagini in diagonale drammaticamente stagliate contro il cielo, secondo un gusto largamente diffuso negli anni Trenta e che affiora spesso nelle fotografie di Baroni.

Un ventennio più tardi, un altro gruppo di immagini documenta i lavori di costruzione del cinema Capitol. Realizzato in sostituzione di un precedente teatro di varietà, il cinema si sviluppa accanto e sopra la seicentesca loggia del Grano, nell'area retrostante palazzo Vecchio. Per ragioni di stabilità, le vecchie strutture murarie vengono completamente abbattute, e il nuovo organismo suddiviso in due parti distinte. Quella adiacente alla loggia è sorretta da un telaio in ce-

mento armato che si imposta su una griglia planimetrica regolare; su di esso poggiano gli impalcati del foyer – sviluppato su più livelli e in parte a doppia altezza –, il piano della soprastante platea e la copertura, parzialmente apribile. Nel volume posto sopra la loggia, ricostruito riproponendo integralmente l'immagine dei precedenti prospetti, trova sistemazione la galleria, realizzata con una struttura in acciaio che Baroni progetta in modo da gravare le colonne seicentesche nella minore misura possibile. Le colonne vengono preliminarmente consolidate, assieme alle volte soprastanti, ancora con l'impiego del cemento armato<sup>13</sup>.

La complessità del progetto è testimoniata, oltre che dalla mole di schizzi e di tavole prodotte dai progettisti, dalle fotografie scattate da Gino Barsotti. Le prime, risalenti al luglio del 1955, mostrano con nitida oggettività la situazione precedente l'inizio dei lavori, documentando volumi e dettagli delle facciate. Su alcune delle stampe, rapidi schizzi sovrapposti all'immagine o tracciati sul verso del cartoncino, presumibilmente da Baroni, prefigurano le linee fondamentali del nuovo prospetto<sup>14</sup>.

L'avanzamento del cantiere è registrato in una lunga serie di scatti, tra i quali alcuni a colori che registrano cromie e materiali della sala, del ridotto e delle parti di servizio<sup>15</sup>. Le immagini, in parte datate, mostrano la successione di alcune fasi dei lavori: il progressivo sorgere delle strutture in cemento armato nel grande vuoto prodotto dalle demolizioni, il consolidamento della loggia del Grano, le prove di carico della struttura me-

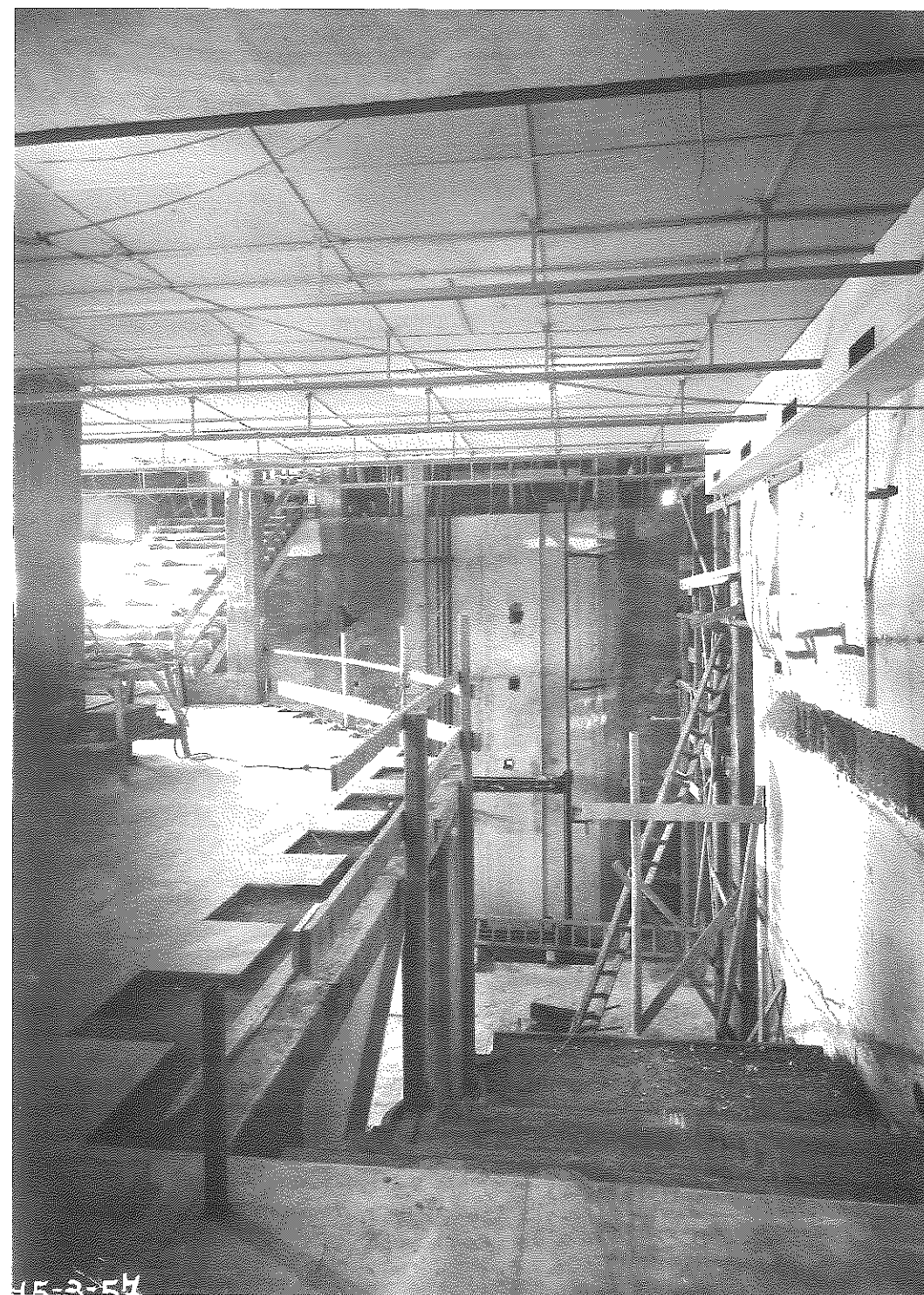


6/ N. Baroni (©), il cantiere del cinema Capitol, [1956] (Archivio Berni, Firenze).

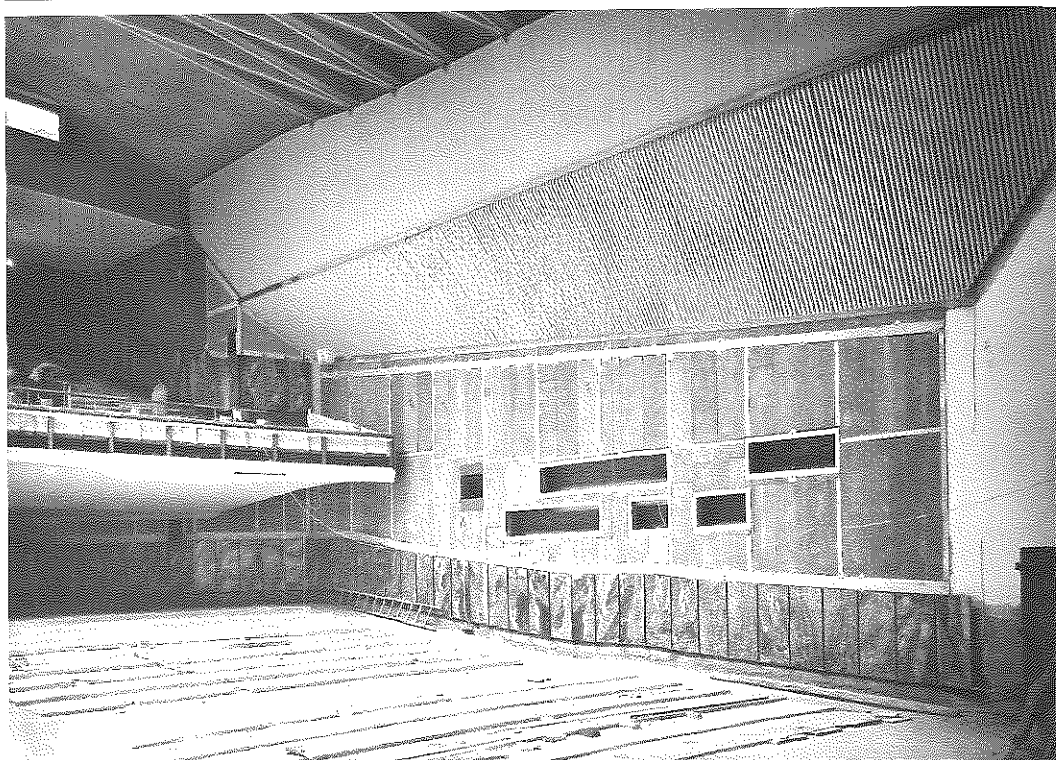
talica della galleria, i lavori di finitura all'interno del foyer e della sala. In alcune compare, appeso al setto che accoglierà l'opera compiuta, il cartone della scultura astratta in ceramica creata da Guido Gambone per l'ambiente d'ingresso, in una versione precedente a quella definitiva. Anche in questo caso, alle fotografie scattate da Barsotti si aggiunge un gruppo di riprese in formato 5,6x5,6 riconducibili a Baroni<sup>16</sup>. Negli scatti l'architetto torna a cogliere il rapporto tra il vuoto del cantiere e l'edificato circostante – dal quale svetta, vicinissima, la torre di palazzo Vecchio – e a registrare il progredire dei lavori fino al momento immediatamente precedente l'inaugurazione. Nel progressivo emergere e precisarsi degli ambienti, Barsotti e Baroni isola-

no brani di architettura e individuano punti di vista privilegiati, riuscendo a prefigurare nelle inquadrature il senso e il valore degli spazi in costruzione, e anzi ottenendo dalle immagini degli ambienti inconclusi, ingombri di attrezzature, illuminati da luci di cantiere o semimmersi nell'oscurità, spunti formali, tagli visivi ed effetti materici e chiaroscurali inattesi, tutti destinati lentamente a risolversi nell'opera compiuta.

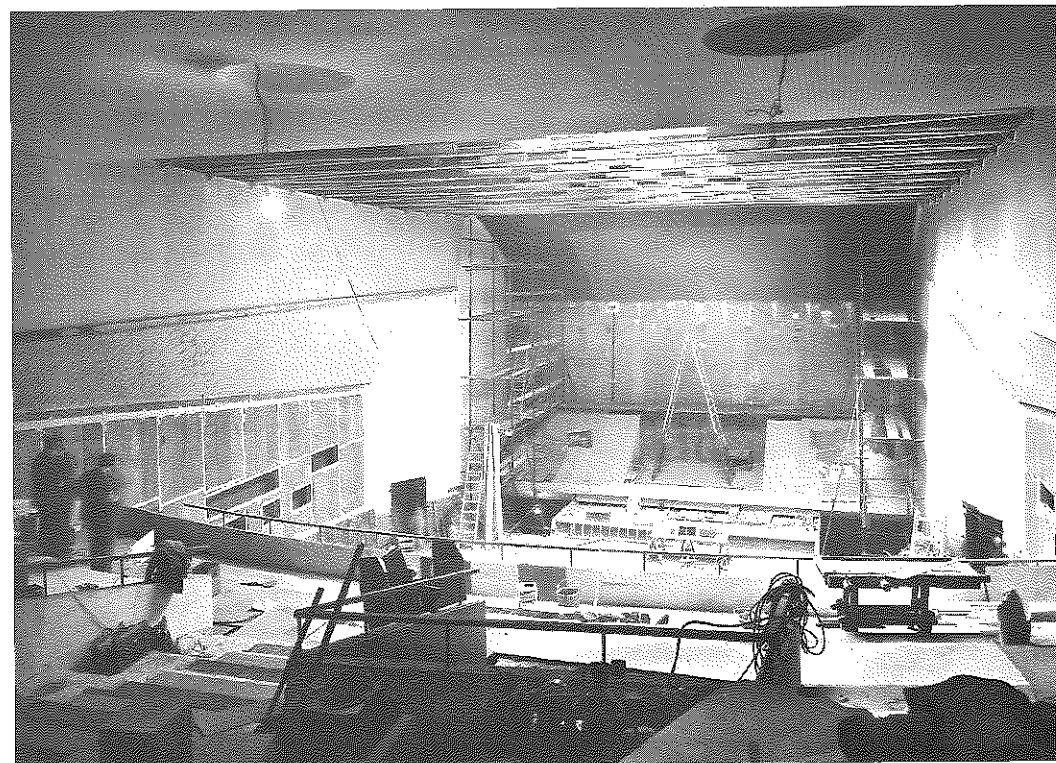
Ringrazio Giovanna Berni e Ilaria Matteini per la loro gentilezza e per la disponibilità a concedere il materiale fotografico in loro possesso per la pubblicazione; inoltre Claudio Cordoni per le informazioni generosamente fornite.



7/ G. Barsotti, il foyer del Capitol in costruzione, 15 marzo 1957 (Archivio Baroni, Firenze).



8/ G. Barsotti, la sala del Capitol in costruzione, 29 aprile 1957 (Archivio Baroni, Firenze).



9/ G. Barsotti, la sala del Capitol in costruzione, 29 aprile 1957 (Archivio Baroni, Firenze).



10/ N. Baroni, la galleria del Capitol in costruzione, [maggio 1957?] (Archivio Baroni, Firenze).

#### Note

<sup>1</sup> Su Nello Baroni (Firenze, 1906-1958) si vedano *Mostra delle opere di Nello Baroni architetto*, catalogo della mostra con prefazione di G. Colacicchi (Firenze, Accademia delle Arti del Disegno, 20-30 giugno 1959), Firenze [1959]; G.K. KOENIG, *Architettura in Toscana 1931-1968*, Torino 1968, pp. 37-38, 44-46, 58-60; la scheda di Gabriella Carapelli in *Edilizia in Toscana fra le due guerre*, a cura di M. Cozzi, Firenze 1994, pp. 210-211; quella di chi scrive e di Claudio Cordoni in *Architettura e fotografia. La scuola fiorentina*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Medici Riccardi, 23

gennaio-29 febbraio 2000), a cura di G. Belli, G. Fannelli, B. Mazza, Firenze 2000, p. 72; L. GRUEFF, *Baroni Nello*, in *Il dizionario del Futurismo*, a cura di E. Godoli, Firenze 2001, I, pp. 115-116; C. CORDONI, *Nello Baroni e l'architettura cinematografica*, «Opus Incertum», I, 2006, 2, pp. 29-37.

<sup>2</sup> Sulle due sale, G. BELLÌ, *Tre cinema fiorentini di Nello Baroni. Il Rex, lo Stadio, il Capitol*, «Opus Incertum», I, 2006, 2, pp. 19-27.

<sup>3</sup> L'archivio di Nello Baroni, tuttora presso gli eredi, è in procinto di essere depositato all'Archivio di Stato di Firenze; recentemente è stato oggetto di un primo riordino e di un lavoro di inventariazione a cura di

Claudio Cordoni (dattiloscritto dell'inventario presso la Soprintendenza Archivistica per la Toscana). L'archivio della ditta Gaetano Berni & Figli è conservato dagli eredi degli impresari. Le fotografie del Rex e del Capitol vi si trovano stampate su carta di varie dimensioni, ma che si aggira attorno al formato 18x24 cm; nell'archivio Baroni sono conservati anche molti negativi, alcuni dei quali ingranditi o riprodotti a contatto.

<sup>4</sup> Tra le fotografie del Rex, una del cantiere risulta scattata dallo studio Locchi; tra quelle del Capitol, dieci sono contrassegnate dal timbro dell'agenzia giornalistica Foto Fiorenza, e riguardano l'immobile prima delle trasformazioni.

<sup>5</sup> Su Ferdinando e Gino Barsotti si veda C. CHIARELLI, *Ferdinando e Gino Barsotti, fotografi di architettura nella Firenze del Novecento*, «Architettura e Arte», 2000, 11-12, pp. 25-31.

<sup>6</sup> In G. NEUMANN, *Il nuovo Cinematografo «Rex» a Firenze*, «Il Cemento Armato-Le Industrie del Cemento», XXXV, 1938, 7, pp. 122-126, e I. GAMBERINI, *Cinema teatro Rex a Firenze*, «Architettura», XX, 1941, 5, pp. 208-215.

<sup>7</sup> Relativamente al Rex, nell'archivio Baroni sopravvivono ventiquattro stampe fotografiche del cantiere e diciassette dell'opera conclusa, tra le quali due, della sala, riportano veloci schizzi a matita per soluzioni alternative dell'arcoscenico, forse proposte da Baroni in seguito all'incendio che nel 1946 danneggia gravemente la torre scenica (*Il palcoscenico del Teatro Apollo interamente distrutto da un incendio*, «Il Nuovo Corriere», II, 1946, 2 maggio, p. 2); inoltre si conservano quarantanove negativi, tutti contenenti immagini del cantiere. Del Capitol rimangono complessivamente settantatre stampe fotografiche, di cui trentanove dell'opera conclusa. Tre di esse contengono provini a contatto, tratti da negativi che risultano perduti. Nell'archivio Berni si conservano diciotto fotografie del cantiere del Rex e circa settanta di quello del Capitol. È da notare che alcune delle immagini si trovano riprodotte nelle stampe di entrambi gli archivi.

<sup>8</sup> Sulle parti strutturali dei due cinema si vedano NEUMANN, *Il nuovo Cinematografo «Rex»...*, 1938; G. NEUMANN, *Le strutture cementizie del nuovo cinema «Capitol» a Firenze*, «Bollettino Ingegneri», V, 1957, 6, pp. 23-24; G. NEUMANN, *Del nuovo cineteatro «Capitol» in Firenze*, «L'Industria Italiana del Cemento», XXVII, 1957, 7-8, pp. 179-181. Su Giorgio Neumann, nato a Vienna nel 1883 e stabilitosi a Firenze nel 1907, dove morirà nel 1970, G. ROSSI, *Cemento armato e architettura in Toscana nella prima metà del Novecento. L'attività di Giorgio Neumann*, tesi di laurea, Università di Firenze, Facoltà di Architettura, 2003-2004.

<sup>9</sup> NEUMANN, *Il nuovo Cinematografo «Rex»...*, 1938.

<sup>10</sup> Nella formazione di fotografo di Gino Barsotti occu-

pano un posto non trascurabile gli ambienti dell'avanguardia artistica fiorentina dei primi decenni del secolo, ai quali risulta in qualche modo legato. Va aggiunta l'influenza del padre Ferdinando che, accanto alla fotografia di architettura e alla fotografia per uso industriale, coltiva anche la fotografia artistica; nel 1906, ad esempio, espone una serie di scatti artistici, tra i quali una scena di aratura, alla mostra fotografica organizzata nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di Milano, e negli anni successivi partecipa a diversi concorsi ed esposizioni con «oggetti di genere e paesaggi», aggiudicandosi la medaglia d'oro nella sezione italiana di fotografia all'esposizione internazionale di Bruxelles del 1910 (G. BELOTTI, *L'Esposizione fotografica di Milano*, «Bullettino della Società Fotografica Italiana», XVIII, 1906, agosto, pp. 252-257; 254-255; «Bullettino della Società Fotografica Italiana», XIX, 1907, agosto, p. 251; G. BELOTTI, *La Fotografia Artistica all'Esposizione di Torino*, «Bullettino della Società Fotografica Italiana», XXII, 1911, maggio-giugno, pp. 201-205; 203; CHIARELLI, *Ferdinando e Gino Barsotti...*, 2000, p. 29).

<sup>11</sup> I quarantanove negativi di questa serie hanno il formato 5,6x5,6 cm, ad eccezione di uno 4x6 cm; da alcuni di essi sono state tratte stampe a contatto. In una delle immagini sono ritratti, sul tetto in costruzione, quattro personaggi, tra i quali sembra di riconoscere Giorgio Neumann; gli altri potrebbero essere il committente Raffaello Castellani, l'impresario Gaetano Berni e l'assistente di cantiere architetto Giuseppe Mazzi.

<sup>12</sup> Su Baroni fotografo si veda *Architettura e fotografia...*, 2000, pp. 28, 39, 63.

<sup>13</sup> NEUMANN, *Le strutture cementizie del nuovo cinema «Capitol»...*, 1957; NEUMANN, *Del nuovo cineteatro «Capitol»...*, 1957.

<sup>14</sup> Schizzi di studio sovrapposti all'immagine del vecchio teatro prima delle trasformazioni compaiono anche in alcune delle fotografie eseguite dall'agenzia Foto Fiorenza. Entrambe le serie sono conservate nell'archivio Baroni.

<sup>15</sup> Rinvenute all'interno del cinema prima della demolizione, le fotografie a colori sono conservate presso lo studio che ha progettato il centro commerciale costruito al posto del Capitol.

<sup>16</sup> Nell'archivio Baroni si trovano, in questo formato, diciassette immagini in bianco e nero del Capitol stampate a contatto, quattro delle quali – tutte del foyer – sono ingrandite nelle dimensioni 20x25 cm seguendo i tagli tracciati sui rispettivi provini. A Baroni possono forse attribuirsi anche alcune immagini di cantiere tra quelle dell'archivio Berni, prive della consueta intestazione dello studio fotografico Barsotti e ingrandite da negativi di formato quadrato – a differenza di quelli di Barsotti, invariabilmente rettangolari –.