PROBLEMATICHE DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA DELLA SCULTURA GRECO-ROMANA STANTE NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO IN ITALIA

ALBERTO MANODORI SAGREDO

Crede mihi, plus est quam quod videatur, imago Ovidio, Heroides, XIII, 153

Nel loro recente volumetto pubblicato dal Musée d'Orsay¹, Dominique de Font-Réaulx e Joelle Bolloch osservano come la gran parte degli storici della fotografia non abbia affrontato, se non marginalmente, la storia della riproduzione fotografica di opere d'arte. Eppure questo genere di fotografia è stato con grande successo praticato fin dal 1839-1840, quando Sir Henry Fox Talbot compose ventiquattro riproduzioni di opere d'arte, che poi inserì nella sua opera *Pencil of Nature* pubblicata in sei dispense tra il 1844 e il 1846.

Già intorno al 1845 Fortunato Pio Castellani aveva provveduto ad eseguire, a fini commerciali, un dagherrotipo del rilievo di Andrea Cantucci detto il Sansovino, raffigurante la *Battaglia di Ar-Zala*². Successivamente, nel 1849, il grande fotografo Gustave Le Gray presentò alla Mostra dei Prodotti Industriali alcune sue riproduzioni di opere d'arte. Nel 1851 Francis Wey arrivava a riconoscere gli alti livelli di fedeltà che la fotografia era in gra-

¹ DE FONT-RÉAULX, BOLLOCH 2006.

² Donati, Castellani 2004.

do di raggiungere nella restituzione delle opere d'arte in rapporto al contesto e alla situazione luministica³.

La possibilità di riprodurre opere d'arte suggeriva subito dopo ai fratelli Mayer, nel 1854, l'idea di integrare le collezioni museali grazie all'inserimento delle fotografie delle opere mancanti⁴: in questo essi intuivano perfettamente la funzione, del tutto virtuale, della fotografia di opere d'arte, sostitutiva delle opere stesse quando, in assenza di queste, fosse necessario comunque osservarle non solo per i consueti fini di turismo culturale, per così dire, ma per contribuire agli studi della storia dell'arte, cioè in funzione di una più attenta analisi delle opere e dei necessari confronti stilistici delle stesse.

È infatti nella natura della fotografia la capacità di far emergere dettagli nascosti, di osservarli dai più diversi punti di vista e di fermare lo 'sguardo' dell'obiettivo laddove quello naturale non sempre riesce ad arrivare. Nel 1855 Ernest Lacan⁵, ammirando alcune riproduzioni fotografiche di opere d'arte esposte all'Esposizione Universale di Parigi, riconosceva al fotografo quella sensibilità, quell'attenzione e quella capacità di cogliere il valore sia dell'opera che dell'artista stesso.

Anche Théophile Gautier si univa, nel 1858⁶, agli elogi nei confronti della riproduzione fotografica delle opere d'arte, mentre tra il 1850 e il 1860⁷ lo stesso British Museum si accinse a mettere a punto un progetto di riproduzione fotografica delle collezioni, da affidare a Roger Fenton, il fotografo che ha lasciato le preziose immagini della guerra di Crimea.

Come già nel secolo XIX il Ministero dell'Istruzione Francese aveva promosso la campagna fotografica dei monumenti di Francia, nella consapevolezza dell'insostituibile valore documentario della fotografia, allo stesso modo nel secolo XX, dopo

³ DE FONT-REAULX, BOLLOCH 2006, p. 8.

⁴ DE FONT-REAULX, BOLLOCH 2006, p. 10.

⁵ DE FONT-REAULX, BOLLOCH 2006, p. 10.

⁶ DE FONT-REAULX, BOLLOCH 2006, p. 12.

⁷ DE FONT-REAULX, BOLLOCH 2006, p. 13.

il 1945, la fotografia si sarebbe rivelata quanto mai indispensabile nei lavori di ricostruzione delle città bombardate, come, per esempio, Dresda, Francoforte e Varsavia, fornendo la più fedele e realistica documentazione dei monumenti il cui ricordo si preservava in alcuni dipinti, per esempio in quelli di Bellotto.

Nel 1868 il fotografo Adolphe Braun, che già dal 1866 andava girando per i musei d'Europa, eseguiva, tra le altre, riprese della Cappella Sistina e del *Mosè* nella Basilica di S. Pietro in Vincoli a Roma⁸.

Anche in Italia Giacomo Brogi fin dal 1863 aveva realizzato numerose riprese fotografiche di opere d'arte, pubblicando un catalogo ad uso degli studiosi e dei turisti. Come lui, a Firenze, era operativa nello stesso genere fotografico la Fratelli Alinari, mentre a Venezia si affermavano Carlo Ponti, Carlo Naya e Antonio Sorgato, e a Roma, tra gli altri, Giacomo Caneva, Pompeo Molins, Tommaso Cuccioni, Carlo Baldassarre Simelli e Robert Macpherson, quest'ultimo autore delle immagini di oltre trecento sculture dei Musei Vaticani, eseguite prima del 18639.

La consapevolezza dell'utilità della fotografia negli studi di Storia dell'arte

Il primo degli studiosi che si rese conto delle enormi possibilità dello strumento fotografico in funzione delle più diverse esigenze di studio, anche in riferimento alla storia dell'arte, della scultura e dell'architettura, è stato Heinrich Wölfflin.

Questi apriva il suo saggio Wie man Skulpturen aufnehmen soll, pubblicato tra il 1896 e il 1897¹⁰, mostrando di aver ben compreso quale fosse la funzione delle fotografie di opere d'arte, in particolare di scultura, quando si chiedeva se per ottenere un'immagine tanto ben inquadrata e ben illuminata, con la giusta angolazione e con l'obiettivo fotografico al giusto livello, fosse sufficiente affidarsi all'esperienza, alla professionalità e,

⁸ DE FONT-REAULX, BOLLOCH 2006, p. 13.

⁹ Gernsheim 1987, p. 142-144; BECCHETTI 1983, p. 320.

¹⁰ WÖLFFLIN 2008; CESTELLI GUIDI 2008.

diremmo noi, anche alla sensibilità e all'intuizione artistica del fotografo, o se piuttosto non fosse indispensabile il consiglio di uno studioso di storia dell'arte.

Wölfflin concludeva il suo breve studio affermando come fosse addirittura inevitabile e imprescindibile la piena e diligente collaborazione tra lo storico dell'arte e il fotografo, in quanto solo lo studioso saprà individuare il miglior punto di vista per la visione e la comprensione della scultura, e lo indicherà al fotografo, così come il comandante di una nave dà gli ordini ai suoi sottoposti.

In tutto ciò Wölfflin si mostrava ben consapevole della funzione interpretativa della fotografia, specialmente nel caso delle riproduzioni di opere d'arte, prendendo dunque le distanze dalle posizioni di Bruno Meyer¹¹, il quale era pienamente convinto che l'immagine fotografica fosse di per sé, a prescindere da qualsivoglia problema di inquadratura o di illuminazione, assolutamente corrispondente all'opera e ne registrasse le forme senza alcuna alterazione.

Tale convinzione, di valore soprattutto popolare, si riverbera anche sui giudizi che molti studiosi danno nei confronti delle stesse fotografie di sculture, tanto che molti di questi prescindono, colpevolmente, dalla comprensione di quanto sia importante, per esempio, la qualità della 'comunicazione' che la riproduzione fotografica dell'opera è in grado di stabilire con i fruitori, in ragione per esempio dei vari e differenti formati in cui la matrice negativa viene stampata, sia sui positivi diretti che sulle riproduzioni tipografiche ad uso dell'illustrazione libraria scientifica o d'altra destinazione (opuscoli, fotocartoline, riviste divulgative, periodici e quotidiani, depliant pubblicitari, manifesti, cartelloni e poster).

Infatti ridurre le dimensioni di una scultura, come di tutta la realtà, ad uno dei formati fotografici, inferiori al rapporto 1/1 o superiori allo stesso 1/1, si risolve comunque in un'operazione di falsificazione dell'originale fotografato, tanto più se si tiene

11 MEYER 1980, p. 210.

conto di quanto sia diversa l'osservazione personale e diretta dell'opera da quella proposta da un solo o anche da pochi dei diversi punti di vista dell'obiettivo fotografico. Non bisogna d'altronde trascurare che l'obiettivo fotografico può scrutare la scultura, come qualunque altro oggetto o scena della realtà, soffermandosi ed esaltando particolari che sfuggono alla più attenta delle osservazioni.

Quindi una scultura, una statua, che è l'oggetto artistico che Wölfflin aveva preso in considerazione nel suo saggio e che è anche luogo di riflessione del nostro, ha, possiede e richiede che sia riconosciuto un punto di osservazione privilegiato, che solitamente definiamo il principale, il quale però, contrariamente a quanto si tende a credere da parte di alcuni studiosi, non è detto che corrisponda a quello scelto da un fotografo che, ponendosi davanti a una statua, frontalmente, ne ricavasse una riproduzione. Il punto di vista va piuttosto identificato, ricorda Wölfflin, nella piena consapevolezza di una resa fotografica delle sculture, per così dire, che induca «l'osservatore a cercare la veduta corrispondente alla concezione dell'artista»¹².

Ancora Wölfflin afferma che «non è corretto che un monumento plastico si possa guardare da tutti i lati»¹³ sostenendo, quindi, che si debba e si possa individuare il punto di vista più espressivo e significativo per osservare una scultura, come solo l'occhio esperto dello storico dell'arte sa trovare «senza che le [alla scultura] si debba girare attorno»¹⁴.

Ma non sono poche le domande da rivolgerci se vogliamo arrivare a determinare i punti di vista privilegiati di un monumento plastico. Prima di tutto è da considerare – sempre secondo Wölfflin – quale sia la sua originaria altezza, cioè quanta parte nella prima collocazione della scultura nello spazio prendeva il piedistallo, cosa che si può ricavare da un'attenta valutazione

¹² WÖLFFLIN 2008, p. 12

¹³ WÖLFFLIN 2008, p. 12

¹⁴ WÖLFFLIN 2008, p. 12

dell'altezza dell'opera, nonché dal rapporto visivo tra questa, la sua destinazione primaria e il suo significato.

Lo scultore avrà pur lavorato all'opera prima che questa venisse collocata su di un piedistallo: ma ci si dovrebbe chiedere se il punto di osservazione determinato dall'altezza del piedistallo corrisponda davvero a quello a cui pensava lo scultore, oppure se non dipenda dalle scelte di chi ha collocato quella stessa scultura per poterla offrire alla visione del pubblico, ma non pensando, certo, di favorire in questo modo lo sguardo 'scientifico' di cui lo studioso ha bisogno.

Si pensi, per esempio, alla statua bronzea di San Pietro apostolo, seduto in trono, collocata accanto ad un pilastro sulla destra della navata centrale della basilica vaticana. Al di là del problema della datazione e dell'individuazione della mano artistica che ha realizzato la statua, ci appare ben evidente come essa sia stata eseguita in funzione di un'altezza di osservazione e di un contesto ambientale ben diverso da quello che avrebbe finito per accoglierla. Allora come potrà e dovrà porsi il fotografo di fronte a un oggetto così vistosamente decontestualizzato? Ora, solitamente la ripresa fotografica ottimale della statua dell'Apostolo è quella laterale, preferibile alla veduta frontale che comporta un appiattimento sgradevole della figura, con la conseguente perdita del suo senso di profondità. Ma poiché la statua di San Pietro ha, innanzitutto, una funzione devozionale, certamente essa deve offrirsi all'osservatore frontalmente, per favorirne il silenzioso dialogo, con la dovuta riverenza verso il Vicario di Cristo, seduto in trono come un re.

L'esempio appena considerato può farci intendere in che senso la comprensione della funzione dell'opera, che sia cultuale oppure decorativa o di mero arredo, sia indispensabile per impostare la ricerca del miglior punto di vista fotografico, che non sempre e non necessariamente coincide con quello del fruitore, né con quello dell'artista e – perché no? –, con quello della stessa opera, cioè della stessa scultura, se vogliamo credere che anche il monumento plastico abbia una sua interiore vocazione ad essere visto da un punto di vista piuttosto che da un altro.

Tornando alla funzione dell'opera, essa non si esaurisce con la prima delle sue destinazioni, sia essa di valore celebrativo, religioso, politico oppure decorativo: basti pensare a quanto della originaria funzione è andato perduto per il solo fatto che una scultura antica si trovi conservata e collocata nelle sale di un museo, il quale nel tempo ha subito nuovi allestimenti e imposto continui spostamenti delle opere.

Si prendano a esempio la statua dell'Augusto di Prima Porta o quella di Demostene nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani. Naturalmente la loro funzione e collocazione erano diverse da quelle attuali. Oggi si tratta di opere da museo, e di museo, e la loro funzione quotidiana e principale è divenuta quella, per così dire, estetico-turistica.

Non chiediamoci ora come debbano essere fotografate, perché lo sono fin troppe volte al giorno, senza che si tenga minimamente conto di quale altezza del piedistallo avrebbe potuto riuscire più adatta alla migliore visione delle opere, in rapporto alla collocazione originaria. Ecco che il punto di vista frontale pare essere, comunque, il 'principale', il meglio rispondente, altresì, ad una lettura piena ed immediata dell'opera.

Modalità e impostazioni della ripresa fotografica dell'opera d'arte plastica

Allo stesso modo in cui, in verità, la comprensione del monumento plastico non può prescindere dall'originaria funzione dello stesso, così la stessa funzione, insieme al significato originario dell'opera, dovrebbe suggerire e guidare l'identificazione del punto di vista e, in definitiva, aiutare a stabilire un rapporto visivo e concettuale tra osservatore e scultura e quindi tra il fotografo, la sua macchina fotografica e la stessa opera.

Ma, sostiene Wölfflin, la maggior parte delle sculture antiche era immaginata, progettata, realizzata e collocata secondo una visione frontale, piuttosto che laterale¹⁵: pur se tale visione frontale, come per esempio per l'*Apollo* del Belvedere, è quella del bu-

15 WÖLFFLIN 2008, p. 25.

sto e non del braccio destro, ben raramente la fotografia ottocentesca ha saputo interpretare il giusto punto di vista, bensì ha
tentato, con evidente libertà interpretativa, di scoprire punti di
vista diversi da quelli più intuibili e senza affidarsi ai suggerimenti degli studiosi. Ma tale apparente «negligenza» dei fotografi ottocenteschi¹⁶, agli occhi di Wölfflin se per un verso appare
imperdonabile quanto presuntuosa, dall'altro ha la sua spiegazione nella coincidenza fra il punto di vista solo e soltanto fotografico, nella misura in cui questo risponde alle diffuse abitudini
percettive del pubblico, e quello che a sua volta dipende dalla
collocazione e sistemazione della statua nell'ambiente ove è
esposta.

In questo caso lo stesso Wölfflin sottolinea come l'Apollo del Belvedere non sia giustamente sistemato e che la più esatta visione della statua sia possibile solo se il visitatore si costringa a posizionarsi lateralmente, in modo oltremodo scomodo e difficoltoso, riducendosi entro uno spazio quasi impraticabile. Innanzitutto sarebbe allora da riconoscere che gli stessi curatori dei Musei Vaticani abbiano male interpretato l'originario e originale punto di vista della stessa statua, inducendo così in errore tanto i fotografi quanto il pubblico.

Nel secolo XIX e nella prima parte del XX le fotografie per lo più frontali del famoso *Apollo* dovevano interpretare e restituire quella che era la visione della statua ormai consolidata nel pubblico, come di immagine esemplare della bellezza classica, ma in certo qual modo sacrificata a causa della sua errata sistemazione, come sottolineava Wölfflin¹⁷. È bene tener presente, infatti, quanto le immagini fotografiche delle opere d'arte abbiano formato il gusto del pubblico e «mutato profondamente le abitudini visive»18.

In verità le fotografie delle opere plastiche eseguite nei musei dovevano essere offerte al pubblico solo quando esse avessero

¹⁶ WÖLFFLIN 2008, p. 25.

¹⁷ SPALLETTI 1979, p. 473.

risposto a quel punto di vista che, allora, si riteneva fosse quello giusto o il migliore per una piena osservazione: quel punto di vista che risaliva a esigenze ritenute indiscutibilmente valide sotto il profilo estetico, in funzione cioè di valenze che spesso non erano quelle originarie, ma che dipendevano strettamente dalla tradizione museale neoclassica.

Infine tanto più il fotografo riprendeva le opere secondo punti di vista acclarati, nella totale noncuranza delle originarie condizioni di visibilità, più partecipava a fissare, in quel primo medium virtuale che era ed è la fotografia, a consolidare, a cristal-lizzare nell'immaginario del proprio tempo una visione idealizzata, in un certo senso 'astratta' delle stesse opere nel rispetto delle consuetudini espositive che il museo moderno imponeva.

Diffusione e divulgazione delle fotografie d'opere d'arte

Le fotografie così eseguite, pur se destinate prima o poi ad illustrare libri di storia dell'arte, erano, innanzitutto, riprodotte in diversi formati – e sappiamo bene quanto le misure degli stessi formati possano incidere nell'osservazione dell'opera riprodotta e nel rapporto psicologico tra chi osserva e l'oggetto osservato – e ancora nelle edizioni stereoscopiche ottocentesche e del primo Novecento, dove appare la suggestione tridimensionale di un rapporto visivo del tutto individuale e personale dell'osservazione; e, infine, nella produzione di fotocartoline, dove la definizione dell'immagine non sempre è alta o almeno accettabile.

La fotocartolina, poi, permette all'opera di viaggiare virtualmente, cioè di andare ovunque nel mondo e di contribuire, ulteriormente, a diffondere quella visione dell'opera stessa, più o meno 'idealizzata', più o meno 'astratta'.

Si pensi al Colosseo, al suo punto di vista ritenuto principale, secondo l'immaginario collettivo, quello cioè preso dalla prospettiva di via dei Fori Imperiali, con l'anello esterno dell'anfiteatro tagliato diagonalmente sulla sinistra, che tutti conosciamo perché l'abbiamo vista nelle fotocartoline, sui periodici e sui quotidiani, sulla pubblicità turistica, sulle guide divul-

gative, al cinema, in televisione e su Internet. In realtà la visione che del Colosseo si avvicina alla originaria è quella che si può osservare dal Colle Oppio; ma essa è certamente la meno abituale e, quindi, la meno conosciuta, la meno fotografata.

Così la fotografia delle sculture antiche eseguita e commercializzata nell'Ottocento, che oggi si rivela ben lontana dalla comprensione delle originarie condizioni di visibilità di cui ciascuna statua doveva godere, rispondeva pur sempre a motivazioni interessanti, storicamente meritevoli di essere esaminate.

Il confronto con le possibilità tecniche dell'apparato fotografico

C'è poi da approfondire quanto le qualità o le possibilità otticomeccaniche degli apparecchi fotografici, come le sensibilità luministiche delle lenti, nonché la rapidità di reazione dell'emulsione, come oggi del numero dei *pixel*, e ancora tutte le qualità della matrice negativa e della carta durante la produzione dell'immagine positiva, abbiano costretto il fotografo ad impegnarsi con e contro la macchina fotografica, come ricorda Vilém Flussler¹⁸ difendendo la propria libertà creativa e immaginativa, che comunque non può andare più di tanto oltre le possibilità dell'apparecchio.

Insomma la visione di un solo occhio, qual è quello della macchina fotografica, non corrisponde affatto alla visione naturale dell'osservatore, anche quando questi sia il fotografo, per non parlare poi delle distorsioni della parallasse, recuperabili sì ma non facilmente, e della difficoltà della lunga posa. Anche se è vero che la statua si offre tra i soggetti più praticabili, in ragione della sua naturale immobilità, è ugualmente vero che la luce porta per alcuni attimi le proprie, per noi impercettibili a occhio nudo, vibrazioni attraverso l'obiettivo fin sull'emulsione, stimolandola lentamente sì ma ripetutamente. Infine c'è il problema dell'illuminazione, della o delle luci, unico vero strumento della

18 Flüssler 2006.

trasmissione dell'immagine dal soggetto inquadrato alla lastra pronta a ricevere l'immagine latente.

D'altra parte il fotografo osservava la scultura, come sempre nell'Ottocento, nella camera oscura attraverso il vetro smerigliato posteriore, capovolta e invertita e anche questo, perlomeno, non favoriva certo un facile e immediato controllo della visione, bensì richiedeva esperienza, attenta osservazione e preciso lavoro in tutte le sue fasi. Si ricordi come i grandi fotografi viaggiatori, fino a circa il 1870, non riuscissero a produrre più di due o tre riprese al giorno (cosa inimmaginabile in questi tempi digitali!).

Così si deve guardare alle fotografie di sculture antiche come al tentativo dei fotografi di rispondere tanto alle attese della clientela quanto alle possibilità limitate delle proprie apparecchiature fotografiche, anche se, guardando attraverso il solo occhio dell'obiettivo (visione bidimensionale), essi cercassero certamente quello che fotograficamente pareva loro essere il miglior punto di vista da cui fotografiare, non solo guardare, l'opera.

Ma se l'arte della ripresa fotografica è un'operazione di tipo artistico, se è doveroso per il fotografo limitarsi a ciò che il più colto e avvertito degli studiosi gli suggerisce e si aspetta dalle immagini da lui riprese, è invece più che lecito che il fotografo usi la sua macchina fotografica come uno strumento creatore di nuove immagini d'arte, quali sono le fotografie delle sculture, per darne una diversa, se non nuova, personale, se non originale, visione. Il fotografo non sarà più autore di una sola e semplice documentazione fotografica, utile a predisporre schede di catalogazione, ma 'interprete' del punto di vista migliore (non necessariamente il principale) della scultura, secondo le proprie intenzioni e la propria sensibilità artistica, dando vita così ad una nuova iconografia dell'opera, fedele alla natura della fotografia. Insomma se è mai esistito chi abbia tentato di colloquiare, dia-

logare con l'opera, cercandone quel punto di vista che ne avrebbe rivelato l'anima, questi è il fotografo, tanto che su questa via, pur lunga e complessa, oggi si è arrivati a originali ed espressive letture fotografiche della scultura antica: si vedano le immagini del Museo Nazionale di Napoli realizzate da Ugo Mu-

las¹9 o da Mimmo Jodice²0 e quelle della *Pietà* michelangiolesca di Aurelio Amendola²1, dove le statue appaiono creature vive, palpitanti e cariche d'espressione.

Ultima frontiera è quella del formato dei positivi che influisce sulla lettura finale dell'opera plastica. Il formato delle fotografie infatti condiziona le diverse situazioni psicologiche del rapporto d'osservazione tra osservatore e immagine osservata. In queste modalità il formato *carte de visite* per esempio, ricorda Maria Grazia Messina²², riduce di molto la piena osservazione dell'oggetto riprodotto

Nelle fotografie si rivela l'anima dell'opera d'arte?

Forse non sono queste le fotografie utili allo studioso per definire il punto di vista principale dei monumenti plastici, né ad effettuare quei confronti stilistici che gli studi richiedono: ma dove è scritto che la fotografia sia solo uno strumento documentario da utilizzare per soli fini scientifici e non, invece, per creare nuove immagini, capaci di far esprimere all'opera ciò che l'artista le ha infuso, generandola e segnandola con il sigillo della propria ideazione?

E se la fotografia si propone in tal caso di far emergere l'anima dell'opera, non sarà questa d'aiuto anche allo studioso nella misura in cui egli sappia e voglia cercare proprio il senso più segreto e vero della scultura, quella cui l'artista ha dato vita, che eredita il proprio significato dalla storia e dalla civiltà cui appartiene e di cui è espressione?

Se quindi i fotografi, a dire di Wölfflin, hanno spesso, se non sempre, errato, è bene restituire a questi la propria libertà interpretativa, lasciando allo studioso di richiedere fotografie documentarie quando gli sono necessarie, ma rinunziando a conside-

¹⁹ Mulas 2007.

²⁰ JODICE 1993.

²¹ AMENDOLA 2007.

²² MESSINA 2001, p. 13.

rare i fotografi semplici operatori, taciturni e sottomessi, privi di una vocazione propria, quanto mai soggettiva e sempre dialogante con il soggetto, come è proprio dell'arte fotografica.

È d'altra parte vero che la riproduzione fotografica delle opere di scultura, e non solo, ha avuto per lo studioso una funzione prettamente documentaria, tanto che è stato possibile ad Aby Warburg, nel suo *Bilderatlas Mnemosyne*²³, comporre un vero e proprio museo-atlante della memoria dell'arte con l'intento non solo di riunire insieme opere che si potevano accostare tra loro per ragioni storiche e stilistiche, ma soprattutto per i significati. Questi, infatti, si rivelavano quanto mai collegabili tra loro e riflessi uno con l'altro, perché era intenzione dello studioso individuare quei nessi culturali tra le opere, che si evidenziavano maggiormente alla luce di confronti motivati e giustificati.

Ricorda Ettore Spalletti²⁴ che nel 1878 Charles Blanc riconosceva la validità scientifica della fotografia come faceva anche Adolfo Venturi nella sua premessa al catalogo delle fotografie edite da Adolphe Braun, in cui si dichiarava convinto delle possibilità che le fotografie offrivano agli studiosi di storia dell'arte, con particolare riferimento ai riscontri e ai confronti fra le opere d'arte.

Altrettanto affermò Bernhard Berenson nel 1893 riconoscendo pienamente l'attendibilità delle fotografie d'arte, che concedevano agli studiosi l'opportunità di fruire di immagini fedeli delle stesse opere, più di quanto avessero mai fatto nei tempi precedenti l'incisione e il disegno.

Ma, allora, quali fotografie esprimono di più il senso culturale dell'opera se non quelle che sono riprese da quei punti di vista che permettono di risalire all'originario significato della stessa opera?

Il confronto tra opere analoghe, come la comparazione tra quelle diverse, fu uno dei metodi di studio e didattici che anche

²³ WARBURG 1998.

²⁴ SPALLETTI 1979, pp. 471-472.

Wölfflin²⁵ adoperava nelle sue lezioni, tramite la proiezione di coppie di immagini: una modalità didattica e di investigazione che da allora è stata ripresa da molti altri docenti, come per esempio da Jacob Burckhardt²⁶.

Ricorda Benedetta Cestelli Guidi²⁷ come tutto ciò possa condurre ad una contraddizione epistemologica dell'immagine fotografica, cioè tra quanto ampia sia la sua natura documentaria e quanto invece sia espressione della sua qualità di *medium* virtuale, autonomo e artistico.

In tale contraddizione si cela o si svela l'apporto che la fotografia può dare, nella prospettiva di una maggiore e più varia lettura dell'opera, alla conoscenza dell'opera stessa.

È sufficiente avere il coraggio di sciogliere questa contraddizione. Non bisogna, cioè, supporre che la qualità documentaria esaurisca tutta la funzione dell'immagine fotografica della scultura e che invece le riprese fotografiche, eseguite secondo la natura ottico-meccanica della macchina e secondo i più diversi punti di vista, ricercando le necessarie tonalità luministiche, come quelle di inquadratura e dei tempi di esposizione, scelti dal fotografo, non siano solo un'operazione tecnica dello stesso, ma anche un viaggio del fotografo all'interno dell'opera, concedendo all'obiettivo di fare ciò che la vista umana non arriva a compiere: raggiungere una visione completa della scultura, dei suoi particolari, dei punti di vista i più diversi e inimmaginati.

Infatti la cosiddetta cultura visiva dell'età postfotografica, tanto più di quella del secolo XX e ora del XXI, assume l'immagine come *alter ego* della realtà, nonostante i limiti che tutto ciò porta con sé, nei suoi intrecci con la civiltà massificata delle immagini. Infatti si accetta che l'immagine fotografica documentaria svolga un compito sostitutivo dell'originale, soprattutto per le opere grafiche e di pittura, allo stesso modo di come le copie in gesso delle sculture sono strumenti didattici rispetto agli originali.

²⁵ WÖLFFLIN 2008, p. 12.

²⁶ Burckhardt 1988, p. 18.

²⁷ CESTELLI GUIDI 2008, p. 44.

A questa situazione soccorre proprio l'opera del fotografo professionista e ancor più di quello che è artista, perché se le loro immagini non si limiteranno alla sola obbiettività documentaria, dove l'immagine si sottomette al rigore della documentazione, nondimeno quelle loro immagini, sempre più originali, saranno l'occasione di scoperte e di rivelazioni delle forme come dei significati delle opere. Un po' come andare a ritrovare e a rintracciare i momenti dell'ideazione dell'opera e del lavoro dello scultore, via via che la statua prendeva la sua forma definitiva, cioè quando le mani, gli strumenti e lo sguardo dell'artista le stavano addosso.

D'altro canto diversi studiosi, da Giulio Carlo Argan a Ettore Spalletti e Marina Miraglia fino a Maria Grazia Messina²⁸, hanno mostrato come l'operazione documentaria delle opere d'arte effettuata dalla fotografia, pure se rispondente a un intento di semplice e rigorosa documentazione, abbia sempre comportato una trasposizione delle stesse opere d'arte, da una dimensione ad un'altra, le cui valenze sono dipendenti strettamente dalle scelte, anche se sottaciute, del fotografo, secondo il suo gusto estetico, le sue necessità operative e il suo personale rapporto con le opere stesse.

Osserva, per esempio, la Messina che, pur se gli Alinari privilegiarono la veduta tradizionalmente frontale delle sculture, situavano comunque l'opera in un contesto particolare, che desse risalto alla figura, utilizzando anche filtri apposti all'obiettivo e intervenendo con un sapiente ritocco sul negativo, prima della stampa, mettendo in risalto i profili, sfumando o eliminando le ombre. Ma, scrive la stessa Messina, il pubblico, osservando la stampa definitiva, non si accorge dei vari interventi del fotografo, né immagina che possa esservi molta differenza tra la fotografia e la realtà.

Molti fotografi infine, pur di rievocare l'esperienza della visione naturale tridimensionale e di ottenerne così una sua replica prospettica, provvidero ad eseguire riprese stereoscopiche anche di opere d'arte e a mettere così in commercio migliaia di fotografie

²⁸ MESSINA 2001, pp. 14-16.

stereoscopiche, fin dal 1860. Tutto ciò, anche se restituiva il senso illusorio della tridimensionalità, dava di questa solo un 'effetto ottico', non un suo pieno recupero, a parte il fatto che il formato delle stampe stereoscopiche, di circa 6 cm x 6 cm e quindi 12x6, concedeva una visione virtuale tridimensionale della scena e dello spazio prospettico e restituiva la sensazione di percepire quasi il tutto tondo dell'opera. Per recuperare una maggior dimensione dell'immagine e permettere così una migliore lettura dell'opera si ricorse all'uso di lenti di ingrandimento come avvenne con alcuni particolari strumenti come il graphoscopio, il pantoscopio o il megaletoscopio di Carlo Ponti²⁹.

La nuova libertà della ripresa fotografica dell'opera d'arte

Ma è stato solo con Roland Barthes e la sua semiologia che è stata pienamente riconosciuta la natura critica, non solo riproduttiva, dell'immagine fotografica di un'opera d'arte e in particolare, nel nostro caso, di quella plastica³⁰. Si trattava cioè di riconoscere al fotografo una propria libertà di interpretazione dell'opera d'arte, a condizione però di basarsi su di una adeguata conoscenza dell'opera stessa, in particolare della sua destinazione funzionale originaria, in modo da liberarsi dal punto di vista acclarato e consolidato che il museo o il contesto culturale abbia, nel tempo, imposto all'immaginario del pubblico.

 $^{^{29}}$ Minici Zotti 2003, pp. 11-28; Lorizzo 2009, p. 115.

³⁰ BARTHES, p. 46.

Appendice

Il fotografo ottocentesco, come si può vedere nelle immagini qui riprodotte, sistemava dietro le statue uno sfondo neutro, un telo scuro perché solo così l'opera illuminata, con le sue parti in luce e in ombra, avrebbe restituito la sua naturale tridimensionalità e in quella solitudine di sapore quasi teatrale, senza la presenza di altre opere pur presenti nelle sale del museo, avrebbe acquistato tutto il suo ruolo di protagonista³¹.

1

1A. Autore non identificato, Museo Vaticano, Braccio Nuovo, Il Doriforo di Policleto, 1860-1870, albumina, 160x103

1B. Autore non identificato, Roma, Museo Vaticano Doriforo, 1890 ca., gelatina al bromuro d'argento, 242x191

Nella fotografia 1A la statua è inquadrata nel centro esatto della lastra collocata nella macchina, corrispondente al bacino del corpo della figura e in modo che l'asse verticale cada dall'occhio sinistro nell'interspazio fra i piedi. Così si presenta la figura in piena frontalità. L'illuminazione è piena e diffusa su tutta la figura, tranne una leggera ombra che riveste la spalla destra, metà del collo e la parte destra del viso. Altre leggere ombre sottolineano, quanto basta, i pettorali e gli addominali. Risultano infine in ombra, e perciò più arretrati l'omero e l'avambraccio del braccio sinistro, quello che regge l'asta.

Il fotografo dell'immagine 1B ha invece inquadrato la statua, ponendo l'obiettivo all'altezza delle anche, ottenendo così un sottinteso slancio della figura verso l'alto. Il punto di vista è quello frontale rispetto al piede destro, sicché a figura appare ruotata rispetto all'immagine precedente, tanto che ricevono luce la spalla destra come la sinistra, il collo mentre una leggera ombra investe solo la parte destra del viso, di cui vediamo una maggiore porzione della guancia destra.

L'asta risalta con più evidenza nella sua linea diagonale, alludendo quindi alla sua tridimensionalità. Infine questo fotografo non ha ope-

31 GALASSO - GIFFI 1998, P. 29

rato, in sede di sviluppo, la cancellazione del breve supporto che sorregge il braccio destro, all'altezza del polso, collegandolo alla gamba. Si è così ottenuta una più sottolineata espressione di quella possibilità di movimento, che caratterizza la *quadratio* della statua e il canone policleteo.

2

2A. Autore non identificato, Roma 44, Atleta Museo Vaticano, 1860-1870, albumina, 347x278

2B. Autore non identificato, Roma 400, Roma Museo Vaticano Apoxiomeno, 1890 ca., gelatina al bromuro d'argento, 148x100. Sul retro, timbro: Gaetano Pedo, Fine Art Roma via Flaminia 230.

Nella fotografia 2A la frontalità della ripresa è ottenura posizionando la macchina di fronte al piede sinistro della figura, mentre le fonti di luce appaiono essere almeno due e bilanciate, sicché la statua risulta ben illuminata nella sua interezza con un'ombra all'interno del braccio destro, proteso in avanti, che si proietta al di sotto del pettorale destro. Più ampio risulta il passo fra le gambe e maggiore perciò la sensazione di postura dell'atleta. Lo strigile finisce in ombra e appare poco riconoscibile. Il bacino della figura corrisponde al centro della lastra.

L'inquadratura di 2B appare centrata sulla verticale che cade all'interno del piede sinistro, il quale mostra infatti una piccola porzione del suo interno e la gamba risulta più diritta e ferma. L'intera figura è ben illuminata, anche se l'interno del braccio destro e lo strigile sono di nuovo in ombra.

Nelle differenze di riprese delle due immagini appare evidente come l'immagine 2A abbia saputo conservare meglio l'aggetto del braccio destro, momento stilisticamente fondamentale della figura, mentre l'autore di 2B perde in parte tale proiezione, ulteriormente aggravata dall'impasto delle ombre.

Gaetano Pedo era il commerciante che nel suo negozio di via Flaminia in Roma vendeva fotografie dell'Urbe e di opere d'arte.

3

3A. Autore non identificato, Afrodite di Cnidio, 1860-1870, albumina, 271x123 (tagliata lateralmente). Sulla base della statua, a penna: Afrodite di Cnidio, copia da Prassitele. Il manto è copertura moderna.

3B. Autore non identificato, La stessa fotografia è stampata in albumina e in un formato maggiore 378x268. Sul bordo inferiore: N. 1200. Roma Museo Vaticano. Gabinetto delle Maschere. Venere di Guidos (sic).

3C. Autore non identificato 525, Roma. Museo Vaticano. Venere di Prassitele. Croce Greca, 1890 ca., gelatina al bromuro d'argento, 258x198.

3D. Autore non identificato 2, Roma 526, Museo Vaticano. Venere di Prassitele. Sala Croce Greca, 1890 ca., gelatina al bromuro d'argento, 247x198

Ed. Vasari, Roma, Museo Vaticano. Venere, 1900 ca., gelatina al bromuro d'argento, 138x87. Sul retro, a stampa: Ed. A. (Alessandro) Vasari. Roma

L'autore di 3A ha inquadrato la figura secondo la centralità del volto, ponendo sempre il centro della statua e quello della lastra allo stesso punto. La statua è ben illuminata frontalmente, sicché le pieghe del manto ricevono un accettabile spessore, mentre il corpo perde parte dei passaggi di piani, uniformandosi. Una leggera ombra, per una seconda luce dall'alto, appare sulla parte destra del collo. La ripresa appare timida nell'approccio fotografico per un scarsa incisività dell'insieme.

Nell'immagine dell'autore di 3B l'illuminazione della statua è più equilibrata e con maggior dolcezza appaiono le forme del corpo e della veste, così come è evidenziata la materia del marmo. È altresì in quadrata una porzione maggiore della base, su cui è collocata la statua. Nella fotografia 3C l'inquadratura segue la verticale della gamba sinistra, sicché la testa è ripresa di tre quarti e il busto riceve luce dall'alto e da destra, tanto che le zone d'ombra danno maggior rilievo alle forme del corpo e della veste.

Nella fotografia 3D la statua della dea è ripresa di tre quarti dal suo lato destro, sicché il volto risulta quasi di profilo, mentre la verticale segue le pieghe centrali della veste, sorrette dalla mano destra. È evidente qui l'intenzione del fotografo di individuare una nuova inquadratura, diversa dalla frontalità tradizionale.

Nella fotografia, cartolina ad uso postale, edita da Alessandro Vasari, l'inquadratura è la stessa di Anderson, con la differenza di un maggior carico d'ombra, ottenuto durante la stampa, sul viso della statua, che approfondisce le arcate sopraccigliari, giustificato, forse, dal fatto che la ripresa sarebbe stata sfruttata anche per la riproduzione in fotocartolina.

4

4A. Autore non identificato, Demostene, 1860-1870, albumina, 371x259.

4B. Autore non identificato, Demostene, 1860-1870, albumina, 376x269

4C. Autore non identificato, Roma 399. Museo Vaticano. Demostene, 1900, gelatina al bromuro d'argento, 149x100. Sul retro, timbro: Gaetano Pedo, Fine Art Roma, via Flaminia 230.

Nella fotografia 4A la statua è inquadrata secondo la verticale della gamba sinistra, che attraverso l'interno del volume aperto, sicché la figura appare ripresa in maniera frontale, ma animata da un forte gioco di luci e ombre, che danno rilievo al pallio e al volto dell'oratore, anche se quest'ultimo riceve una diversa tonalità d'ombra tra i due occhi, che sembrano rendere Demostene orbo di un occhio. Il centro della figura corrisponde sempre a quello della lastra.

Nella fotografia 4B la verticale dell'inquadratura parte dall'orecchio sinistro, ripreso quasi frontalmente e scende sul lato del piede sinistro, sicché la figura è ripresa quasi di fianco, come per cogliere il personaggio in un modo più animato, quale è quello del gesto di tenere il volume tra le mani. Una luce maggiore illumina la statua e le pieghe del pallio risultano più illuminate. Più evidenziato è il profilo del volto.

L'inquadratura della fotografia 4C è la stessa dell'immagine 4B, ma il piedistallo mostra, al centro, una targhetta, che nell'immagine 4B è assente. Tutto ciò conferma il medesimo punto di vista tra le due fotografie, 4B e 4C.

5

5A. Ed. Brogi, 3422 Roma (Vaticano) Meleagro, 1870 ca., albumina, 360x270.

5B. Autore non identificato, Meleagro, 1870 ca., albumina, 370x276. Nell'angolo inferiore sinistro, a secco: Angelo Pedo, via Sistina 134 Roma.

5C. Autore non identificato, N.º 5819 Roma Museo Vaticano Meleagro Scultura Antica, 1870 ca., albumina, 144x94.

Autore non identificato, 1459 Meleagro Museo Vaticano Roma, 1870, albumina, 165x102

5A Anche nella fotografia eseguita da Giacomo Brogi, come sempre, il centro della figura coincide con quello della lastra, mentre la vertica-le cade tra i due piedi. Le ombre sono ben distribuite, tanto che mettono in risalto le ciocche e i riccioli dei capelli, le pieghe della clamide, il fianco destro del busto, l'ombelico, le dita dei piedi e le teste del cinghiale e quella del cane come le zampe. Nel volto dell'eroe è sotto-lineata la bocca appena socchiusa, il profilo del naso, la parte destra del viso, l'arcata sopraccigliare, mentre l'occhio destro, come il sinistro, e lo zigomo ricevono la necessaria luce, come la spalla destra.

5B Quest'immagine del Meleagro dei Musei Vaticani, quasi identica (qui infatti è integrata la zanna sinistra del cinghiale, mancante nella fotografia Brogi) a quella precedente delle edizioni Brogi appare, dal timbro a secco, diffusa da Angelo Pedo rivenditore di fotografie artistiche in via Sistina e conferma la tradizionale inquadratura frontale dell'opera.

5C La fotografia mostra come la stessa matrice fotografica dell'immagine 5B desse luogo a diverse edizioni di diverso formato, entro un probabile scambio o acquisto di negativi in uso tra fotografi, che diminuiva comunque il valore autoriale dell'immagine.

5D La statua è ripresa con la verticale sul piede destro, sicché la figura è vista maggiormente dal suo lato destro, Le luci e le ombre sono analoghe a quelle delle immagini precedenti ed in particolare di quella Brogi, ad eccezione di una maggiore intensità delle stesse ombre, come risulta tra i capelli, nella clamide, sul fianco destro, sulla testa del

cinghiale e sul cane. Tutto questo accentua la stessa figura e soccorre la sua evidenziazione in rapporto al formato dell'immagine. È altresì ripresa una porzione maggiore della base, nella quale si distingue una piccola parte dello stemma pontificio con il triregno.

6

6A. Fratelli Alinari, 3199 Napoli Museo Nazionale - Venere Callipigia, 1870 ca., albumina, 254x182. La fotografia risulta incollata su un foglio di carta sul quale, a stampa: Fot. Fratelli Alinari. Firenze.

6B. Autore non identificato, Venere Callipigia, 1870 ca., albumina, 143x103.

6A Nella fotografia dei Fratelli Alinari la verticale della figura cade lungo la gamba sinistra, coperta da quella destra, fino al tallone che è visibile, mentre il centro della stessa corrisponde a quello della lastra fotografica. La luce sembra avvolgere la statua frontalmente, ma se si osserva l'ombra sotto il piede destro, in parte sollevato, e quella della gamba destra sulla palla e del chitone sulla schiena, si individua una luce proveniente dalla destra della scultura.

La statua risulta poi male illuminata nel braccio sinistro levato in alto, il quale si confonde e si impasta con il lembo superiore della palla. È evidente che tale difetto è accettato dal fotografo per via che l'immagine mostra il corpo nudo della dea, che in questa iconografia era famoso per la bellezza delle natiche. Si può addirittura sospettare che questa fotografia non rispondesse solo a ragioni storico-artistiche, archeologiche e turistiche, ma anche ad una malcelata ma permissiva pseudopornografia fotografica, che all'epoca era molto diffusa, anche se clandestinamente.

6B La veduta frontale della statua risulta ben illuminata, tanto che il gesto della dea è pienamente comprensibile. Le ombre animano la figura, provenendo da destra e frontalmente, guadagnandone la pettinatura, le pieghe della veste, il volto, il bracciale all'avambraccio destro, come il volume del seno destro.

7

7A. Autore non identificato, 777 Roma, Museo Vaticano, Cesare Augusto, 1890 – 1900, gelatina al bromuro d'argento, 242x190

7B. AE Atelier Err... (sic) Berlin, Auguste de Prima Porta, ante 1906, gelatina al bromuro d'argento, 137x87. Nel margine inferiore il marchio fotografico è quasi svanito, ma si individuano, oltre il titolo dell'immagine, anche la città di stampa e l'anno di edizione.

7A La statua, più che famosa, dell'imperatore Augusto rinvenuta a Prima Porta a Roma, è ripresa secondo una verticale che parte dalla tempia sinistra del volto, attraversa la lorica, decorata con la nota impresa di Tiberio ricevente dai Parti le insegne dell'esercito romano guidato da Crasso e sconfitto a Carre, e termina nello spazio tra i due piedi, un poco più verso quello sinistro. Le luci sono state ben impostate, sicché ne vengono accentuate ombre che mettono in risalto la frangia dei capelli sulla fronte, le arcate sopraccigliari, gli zigomi, la bocca e la mascella, le decorazioni della lorica, le pieghe del manto, l'incavo della mano sinistra e il volume di quello destro. Allo stesso tempo acquista evidenza il piccolo eros cavalcante il delfino. Due le fonti di luce, una diffusa per illuminare l'intera figura e l'altra proveniente dall'alto per dare forza e rilievo alle varie parti su accennate. Il centro della figura corrisponde come sempre a quello della lastra. Da non dimenticare che è irrinunciabile mettere in evidenza il gesto oratorio, qui indicativo di un prefigurato orizzonte di gloria, del braccio e della mano destri. Sulla lastra si riesce a leggere la dedica che ricorda come l'opera fu donata al Museo Vaticano dal pontefice Pio IX nell'anno diciottesimo del suo pontificato.

7B Nell'immagine dell'Atelier Err..., Si tratta in realtà di una copia dell'Augusto di Prima Porta conservato a Berlino, ma che è utile per esaminare un differente punto di vista fotografico dell'opera. Infatti, anche se il centro della figura corrisponde a quello della lastra, cioè cade all'altezza dell'ombelico, questa ripresa della statua di Augusto, detto di Prima Porta, risulta eseguita con la piena frontalità del volto e delle spalle, mentre appaiono dall'alto la piega del mantello e la mano sinistra, come i due piedi. La verticale della figura attraversa centralmente il viso della figura, mentre le ombre si equilibrano sospinte da una luce frontale e da un'altra proveniente dall'alto.

Si noti, tra l'altro come l'asta sia più lunga di quella della statua vaticana, mentre questa inquadratura riconsegna al gesto del braccio destro il solo valore oratorio, attutendone, nella diversa prospettiva, lo slancio verso l'alto.

8A. Autore non identificato, Auriga circense, 1870 ca., albumina, 375x250.

8B. Autore non identificato, 861 Roma Museo Vaticano Auriga, 1890 - 1900, gelatina al bromuro d'argento, 243x193

8A La statua dell'Auriga è ripresa con il centro della figura corrispondente a quello della lastra, cioè all'altezza dell'ombelico, mentre la verticale parte dalla tempia sinistra, attraversa centralmente il busto e termina tra i due piedi. Le fonti di luce sono tanto frontale da sinistra che appena sollevata in alto, sicché ombre significative, ma non forti, si formano nelle arcate sopraccigliari, sotto il naso, tra le labbra e sotto il mento, tra le cinghie della corazza, sulle due fasce che stringono le cosce, tra le pieghe della tunica, evidenziando il coltello ricurvo, fino alle dita dei piedi. La stessa luce illumina fin troppo la faccia esterna della palma della vittoria, che ombreggia, poi, il braccio destro. Un discreto rilievo acquista infine la base di finta roccia.

8B La verticale della figura attraversa centralmente il volto e termina sotto la pianta del piede sinistro. La figura riceve luce sia frontalmente che dalla destra, sicché risultano evidenziati dalle ombre espresse sulla sinistra il volto, i rilievi della corazza e della tunica e le due gambe, la palma e il tronco di palma che funge da sostegno alla statua. Questa ripresa sceglie un punto di vista non frontale, se non nel volto e tenta di dare maggiore espressione al movimento della figura e al significato della palma della vittoria nelle gare del circo, con il frammento delle briglie stretto nella mano sinistra.

Tutte le fotografie riprodotte in questo articolo provengono da stampe originali conservate nella raccolta fotografica dell'Archivio Manodori Sagredo Reggio Emilia - Venezia

Bibliografia

- ARGAN 1970 = G.C. ARGAN, Il valore critico della "stampa di traduzione in G.C. ARGAN, Studi e note. Dal Bramante al Canova, Roma 1970
- Barthes = Barthes R., La camera chiara. nota sulla fotografia, Torino 2003 BECCHETTI 1978 = P. BECCHETTI, Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880, Roma 1978.
- BENJAMIN 2000 = W. BENJAMIN, L'arte nell'età della sua riproducibilità tecnica, Torino 2000.
- AMENDOLA 2007 = A. AMENDOLA, *Michelangelo, opere complete*, Taschen 2007.
- CALLEGARI, GABRIELLI 2009 = P. CALLEGARI, E. GABRIELLI a cura di, *Paolo Toesca e la fotografia*, Milano 2009.
- CESTELLI GUIDI 2003 = B. CESTELLI GUIDI, Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci, in Rivista dell'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte, 58, 3, 2003.
- CESTELLI GUIDI 2008 = B. CESTELLI GUIDI a cura di, H. WÖLF-FLIN, Fotografare la scultura, Mantova 2008.
- DE FONT-RÉAULX, BOLLOCH 2006 = D. DE FONT-RÉAULX, J. BOLLOCH, L'opera d'arte e la sua riproduzione, Milano 2006.
- DELOGU 1994 = M. DELOGU, Marco Delogu, Roma 1994.
- DONATI, CASTELLANI 2004 = M. DONATI, F.P. CASTELLANI: Dal dagherrotipo alla fotografia per il bassorilievo della battaglia di Ar-Zila di Andrea Cantucci detto il Sansovino, in "BdA" n. 128, 2004, aprile-giugno, LXXXIX, serie VI.
- FERRETTI 2009 = M. FERRETTI, Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici delle riproduzioni d'arte in Fratelli Alinari. Fotografi a Firenze, p. 219. in A. MONCIATTI, Toesca a Brera e l'impiego della fotografia per la storia dell'arte all'inizio del XX secolo in Italia, in P. CALLEGARI, E. GABRIELLI a cura di, Pietro Toesca e la fotografia. Saper vedere, Milano 2009.
- FLÜSSER 2003 = V. FLÜSSLER, Per una filosofia della fotografia, Milano 2003.
- GALASSO, GIFFI 1998 = R. GALASSO, E. GIFFI a cura di, *La documentazione fotografica delle schede di catalogo. Metodologie e tecniche di ripresa*, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Roma 1998.
- Gernsheim 1987 = H. Gernsheim, *Storia della fotografia 1850 1880*. L'età del collodio, Milano 1987

- LORIZZO L., Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson, in P.CALLEGARI, E.GABRIELLI a cura di, Paolo Toesca e la fotografia, Milano 2009.
- Maffioli M., Bietoletti S. (a cura di), Ri-conoscere Michelangelo. La scultura del Buonarroti nella fotografia e nella pittura dall'Ottocento a oggi, catalogo della mostra, Firenze 2014
- MANODORI SAGREDO 2011 = A. MANODORI SAGREDO, Fotografia, storie generi iconografie, 2° ed., Bologna 2011.
- MESSINA 2010 = M. G. MESSINA, Scultura e fotografia, in Scultura e fotografia. Questioni di luce, catalogo della mostra, Firenze 2010.
- MEYER 1980 = B. MEYER, *Photographie und Kunstwissenschaft*, in Kemp W. (a cura di), *Theorie der Photografphie* 1839 1912, Munchen 1980
- MINICI ZOTTI 2003 = MINICI ZOTTI C. A., Il fascino discreto della stereoscopia Venezia a altre suggestive immagini in 3D, Rubano (PD) 2003
- MIRAGLIA 1991 = M. MIRAGLIA, Dalla traduzione incisoria alla documentazione fotografica in A. MOLTEDO a cura di. La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson, catalogo della mostra, Roma 1991.
- MULAS 2007 = U. MULAS, La fotografia, Torino 2007.
- SPALLETTI 1979 = E. SPALLETTI, La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930), in G. PREVITALI a cura di, Storia dell'arte italiana, I, 2 L'artista e il pubblico, Torino 1979
- WÖLFFLIN 2008 = H. WÖLFFLIN, Wie man Skulpturen aufnehmen soll, in Zeitschrift für bildende Kunst, VII 1896, pp. 224-228; VIII 1897, pp. 294-297. Traduzione in italiano di I. D'Angelo, a cura di B. Cestelli Guidi, Tre Lune ed., Mantova 2008.



1A



1B



2A



3A



2В



3B

$Problematiche \ dell'immagine \ fotografica$



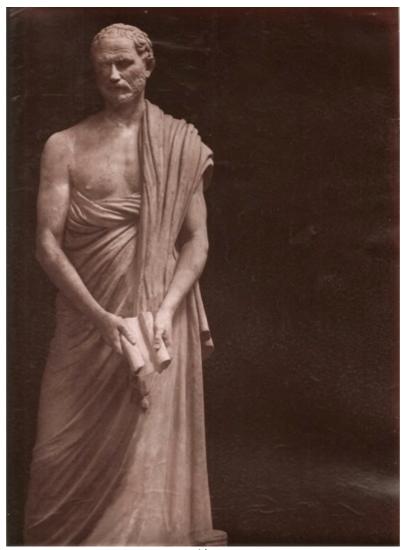
3C



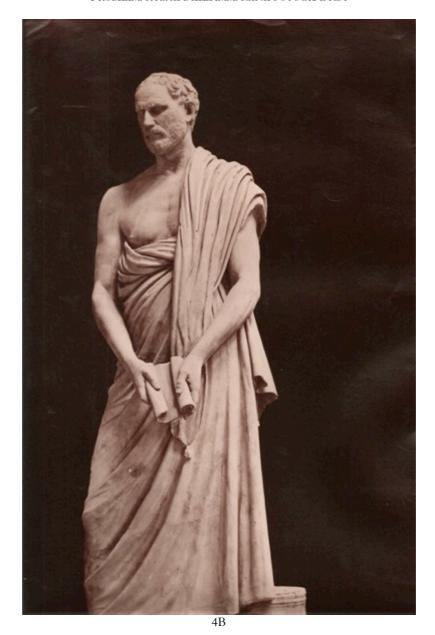
3D



ED. VASARI



4A





4C



5A



5В



5C



PROBLEMATICHE DELL'IMMAGINE FOTOGRAFICA



6A





7A



7B

$PROBLEMATICHE\ DELL'IMMAGINE\ FOTOGRAFICA$



8.4



8B

Recensioni di Horti Hesperidum

I testi pubblicati in questa nuova sezione della rivista sono consultabili anche sulla pagina internet di *Horti Hesperidum* http://www.horti-hesperidum.com/hh/recensioni/