



**GLI AVORI DEL MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO NELLA
FOTOGRAFIA DI DOCUMENTAZIONE DEL
FONDO FOTOGRAFICO MPI**

Abstract della Tesi di Specializzazione in Beni Storico Artistici
dell'Università La Sapienza di Roma

Dottoressa Marta Moi
Anno 2017-2018

L'articolo prende spunto dal lavoro di tesi sviluppato nell'ambito del tirocinio formativo per la Scuola di specializzazione in Beni storico artistici dell'Università di Roma "La Sapienza"; da me svolto presso l'Archivio del Gabinetto fotografico nazionale (AGFN) dell'ICCD, sulle fotografie storiche degli avori del Bargello presenti nel Fondo MPI ¹.

Le fotografie, contenute nella partizione Firenze (FI) – Musei – Museo Nazionale del Bargello – Avori e nella partizione dei grandi formati Firenze (FI) – Musei – Museo Nazionale del Bargello – Avori – Selle da parata², sono state riordinate in otto unità archivistiche (Avori, Flabello liturgico, Cofanetti, Dittici e Trittici, Pissidi, Scacchiere e Pedine, Scultura, Selle da parata), enucleate in base alla categoria dei manufatti artistici rappresentati e/o per la singolarità dell'oggetto rappresentato, di cui si conservano numerosi scatti.

Al riordino fisico del materiale è seguita in parallelo l'inventariazione dei singoli fototipi e l'inserimento dei dati descrittivi in SAGID.

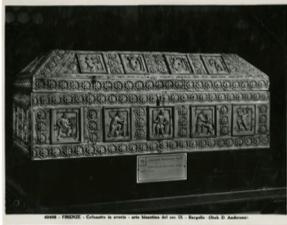
L'ultima fase è consistita nella selezione di alcuni nuclei significativi dei beni fotografici in questione, nello specifico: tutte le stampe relative alla Scacchiera e al Flabello liturgico di Tournus – pezzi unici nella collezione degli avori del Bargello, provenienti dalla collezione Carrand – e tutte le fotografie dell'unità archivistica Cofanetti, per la creazione di schede di catalogo su SigecWeb, con scheda F 4.00 (fotografia)³, scheda d'insieme, a livello alto di catalogazione (C), destinate alla pubblicazione sul Catalogo nazionale dei beni culturali.

¹<http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/375/il-fondo-mpi-archivio-fotografico-della-direzione-generale-antichit-e-belle-arti-del-ministero-della-pubblica-istruzione>

²<http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/535/progetto-mpi>

³Berardi (a cura di), 2016.

Scheda



CD - CODICI

TSK - Tipo scheda	F
LIR - Livello catalogazione	C
NCT - CODICE UNIVOCO	
NCTR - Codice Regione	12
NCTN - Numero catalogo generale	01348081
ESC - Ente schedatore	ICCD
ECP - Ente competente per tutela	ICCD

OG - BENE CULTURALE

AMB - Ambito di tutela MIBACT	storico artistico
CTG - Categoria	DOCUMENTAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO
OGT - DEFINIZIONE BENE	
OGTD - Definizione	positivo
OGTT - Tipologia	cartella
OGTV - Configurazione strutturale e di contesto	insieme
QNT - QUANTITA'	
QNTI - Quantità degli elementi	47
OGC - TRATTAMENTO CATALOGRAFICO	

Scheda



CD - CODICI

TSK - Tipo scheda	F
LIR - Livello catalogazione	C
NCT - CODICE UNIVOCO	
NCTR - Codice Regione	12
NCTN - Numero catalogo generale	01348079
ESC - Ente schedatore	ICCD
ECP - Ente competente per tutela	ICCD

OG - BENE CULTURALE

AMB - Ambito di tutela MIBACT	storico artistico
CTG - Categoria	DOCUMENTAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO
OGT - DEFINIZIONE BENE	
OGTD - Definizione	positivo

Scheda



CD - CODICI

TSK - Tipo scheda	F
LIR - Livello catalogazione	C
NCT - CODICE UNIVOCO	
NCTR - Codice Regione	12
NCTN - Numero catalogo generale	01348080
ESC - Ente schedatore	ICCD
ECP - Ente competente per tutela	ICCD

OG - BENE CULTURALE

AMB - Ambito di tutela MIBACT	storico artistico
CTG - Categoria	DOCUMENTAZIONE DEL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO
OGT - DEFINIZIONE BENE	
OGTD - Definizione	positivo
OGTT - Tipologia	cartella

Ogni dato significativo emerso dall'analisi tecnica e dalla riflessione critica, costruita a monte dell'analisi delle fotografie, è confluito all'interno delle schede di catalogo, negli appositi campi e sottocampi, restituendo voce in questo modo sia al bene fotografico sia al bene fotografato.

Il dato più significativo che ha fornito in un certo senso l'input per le mie ricerche, è l'aver trovato sulla maggior parte delle stampe il riferimento alla collezione Carrand. Jean Louis Carrand (Lyon, 23 agosto 1821 – Firenze, 21 settembre 1888) e, prima di lui, il padre Jean Baptiste (antiquario e collezionista lionese), misero insieme a partire dal 1820 una ricca collezione di oggetti del Medioevo e del Rinascimento nella quale gli avori assumevano un ruolo centrale e per la rarità dei pezzi, e per l'ampiezza temporale che riuscivano a coprire⁴. Oggi, il Museo del Bargello, grazie al lascito Carrand, è in grado di narrare lo sviluppo di quasi dieci secoli di storia della scultura in avorio, dal Basso Impero fino al Quattrocento⁵.

L'obiettivo primario era tentare di restituire profondità storico-critica alle immagini, cercando di rintracciare le ragioni che portarono a fotografare gli avori.

Passando da una visione d'insieme a un'analisi più mirata, si è cercato di ricostruire sui documenti fotografici e cartacei le intenzioni dei fotografi privati e le modalità operative degli uffici fotografici di istituti preposti alla tutela.

Dopo aver cercato di trarre ogni tipo di informazione possibile da iscrizioni,



⁴ Barocchi, Gaeta Bertelà (a cura di) 1989, pp. 35-40.

⁵ Rossi, 1889, p. 10.

timbri, annotazioni apposte sulle fotografie, queste sono state incrociate con i dati acquisiti attraverso la verifica sui materiali d'archivio.

La documentazione delle pratiche della Direzione Generale Antichità e Belle Arti conservata oggi in Archivio Centrale dello Stato, i documenti prodotti dal Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana, custoditi nell'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, e infine alcuni documenti presenti nell'Archivio del Museo Nazionale del Bargello hanno svelato molti dubbi e in alcuni casi confermato ipotesi di partenza, identificando le occasioni di produzione delle fotografie.

Escluso un esiguo nucleo di opere provenienti dalle collezioni Medicee e alcuni pezzi pervenuti da altre raccolte private (Castellani, Ressman), la maggior parte degli avori del Bargello sono giunti al museo tramite il lascito Carrand. La scelta di adibire l'antico palazzo medievale a sede museale risale al 1859, quando fu «destinato a riunire tutti i monumenti della scultura e delle arti minori medievali e moderne che già facevano parte della Galleria degli Uffizi, e quelli che vi si fossero potuti raccogliere da edifici ecclesiastici o civili, da cui paresse opportuno il toglierli. Ciò ha valso a farne un museo di eccezionale interesse, cui da varie parti sono affluiti e affluiscono frequenti incrementi, e che costituisce una delle maggiori attrattive della città»⁶.

Il Museo fu aperto ufficialmente al pubblico il 14 maggio 1865. Significativi lasciti e donazioni di importanti collezionisti privati, primo fra tutti quello del

⁶ Rossi 1932, cit. p. 3.

6 lionese Louis Carrand (1889), permisero al Bargello – in origine rivolto principalmente alla scultura rinascimentale – di assumere grande rilievo internazionale anche nel campo delle arti applicate. Louis Carrand, morto a Firenze il 21 settembre 1888, destinò con testamento olografo (1887)⁷, a dispetto dei repubblicani e rivoluzionari francesi, la propria collezione di oggetti del Medioevo e del Rinascimento in perpetuo alla città di Firenze. L'ingresso della collezione Carrand al Museo del Bargello, nel 1891, rese necessario uno sconvolgimento radicale, per far spazio alle oltre 3300 opere da esporre. La sala detta del Podestà o del Duca d'Atene (oggi sala Carrand), fu occupata interamente dalla nuova collezione, i cui pregevolissimi pezzi: bronzi, avori (265) ed altre arti minori (oreficerie, smalti, oggetti per il culto), furono esposti da subito all'interno di vetrine, secondo un ordinamento tipologico.

⁷ Gaeta Bertelà in Barocchi, Gaeta Bertelà (a cura di) 1989, pp. 3-5.



Museo Nazionale del Bargello, Sala Carrand, 1893 post (da Ciseri, Marini 2015, p. 58 fig. 1.45)

L'importanza della collezione Carrand non dovette passare inosservata ai principali fotografi del tempo che per primi vollero "trarre i negativi" di quegli oggetti. Le prime richieste di permesso pervennero al Regio Commissariato per le Antichità e Belle Arti della Toscana dai Fratelli Alinari addirittura prima che gli oggetti venissero esposti all'interno del Museo:

«I Fratelli Alinari fotografi hanno fatto istanza per ottenere il permesso di riprodurre in fotografia alcune parti del cortile di cotesto R. Museo, nonché gli oggetti della collezione Carrand quando saranno ordinati»⁸.

8 A seguire, da Giacomo Brogi neanche un mese dopo l'arrivo della collezione: «Occorrendomi eseguire le negative delle principali opere d'arte della collezione Carrand esistenti in questo R. Museo Nazionale, faccio istanza alla S. V. Illma per ottenere il necessario permesso»⁹.

Quindi non è un caso se la gran parte degli avori fotografati all'epoca da Brogi e Alinari siano in maggioranza quelli Carrand.

Nel Fondo MPI si conservano circa 270 positivi in bianco e nero relativi agli avori, o meglio, ai manufatti in dentina (avorio e osso); si tratta di fotografie sciolte e solo una minima parte incollata su cartone.

I materiali si presentano piuttosto eterogenei per cronologia, formato, materia e tecnica di realizzazione ed ente produttore.

Nel primo gruppo rientrano stampe di formato più commerciale (250x200 mm) con inquadratura più precisa e tecnica di sviluppo più ricercata, i cui enti



MPI6124472, Alinari, Flabello liturgico di Tournus, albumina, 1891.



MPI6134532 Alinari, Flabello liturgico di Tournus, particolari, albumina, sec. XIX fine.

⁸ AMBN 1890, prot. 4909, Firenze, 29 ottobre 1890.

⁹ ASGF, fasc. 6, Firenze, 19 agosto 1891.



MPI6134665 Brogi, Dittico del Console Basilio, valva sinistra, albumina, 1891.



MPI6134578 Anderson, Deposizione dalla Croce, albumina, secolo XIX fine.

produttori sono le Ditte Brogi e Alinari e, solo in tre casi, Anderson (per le uniche fotografie cartonate della partizione).

Sono tutte albumine su carta virate all'oro, spesso incollate su un supporto secondario, la cui data della ripresa è stata da me circoscritta all'anno 1891. Questo dato è stato desunto sia dai riferimenti (all'autore e/o al numero di negativo) presenti nelle fascettature dattiloscritte sul recto delle fotografie, sia dal riscontro archivistico-documentario; e, laddove, in alcuni casi, mancasse ogni riferimento al soggetto produttore è stato comunque possibile riferire le stampe a delle serie precise che mostravano attributi simili e, molto spesso, conservavano ben impresso il numero del negativo della lastra per cui è stato facile metterle in successione. Inoltre, da un'analisi dei cataloghi editi dagli stessi fotografi ho potuto circoscrivere con maggiore sicurezza i termini ante quem della data di ripresa. Nel primo catalogo Alinari¹⁰ vengono riportati i negativi delle lastre fotografiche impiegate per documentare gli avori del Bargello (Carrand e non); esse corrispondono perfettamente nella numerazione e nella specifica del soggetto alle stampe presenti nel Fondo MPI e confermano l'assoluta prontezza della ditta nel documentare i nuovi pezzi appena acquisiti dal Museo. Ricordiamo che l'atto di consegna della collezione Carrand risale al 28 luglio 1891 e nell'anno in corso viene pubblicato il catalogo Alinari.

Mentre le stampe Brogi, che si ricollegano all'istanza di permesso sopraindi-

¹⁰ Fratelli Alinari 1891, pp. 34, 38.

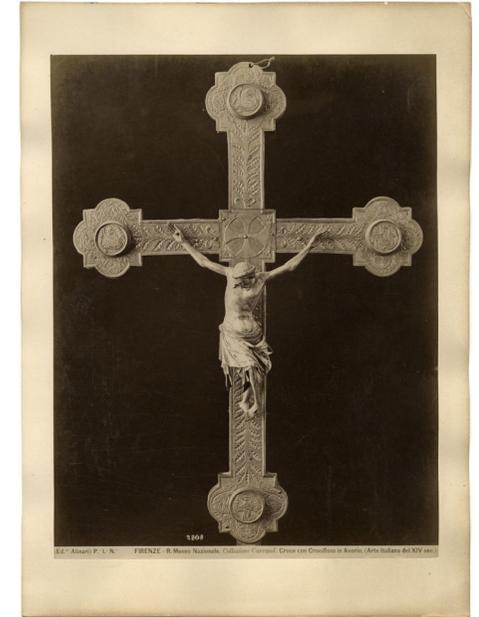
cata dovrebbero essere le stesse pubblicate per la prima volta nel catalogo del 1907¹¹, il quale, senza il riferimento all'istanza, fornirebbe il termine ante quem di esecuzione. Tuttavia, basandoci sull'istanza di permesso¹², peraltro accordatagli, non c'è alcuna ragione che escluda che quelle stampe possano essere riferite anch'esse al 1891.

Il 1891 si rivela, dunque, un anno cruciale per la storia del Museo: quello in cui fu esposta al suo interno la collezione Carrand¹³.

10



MPI6134637 Alinari, Valva raffigurante l'imperatrice bizantina Ariadne, albumina, 1891.

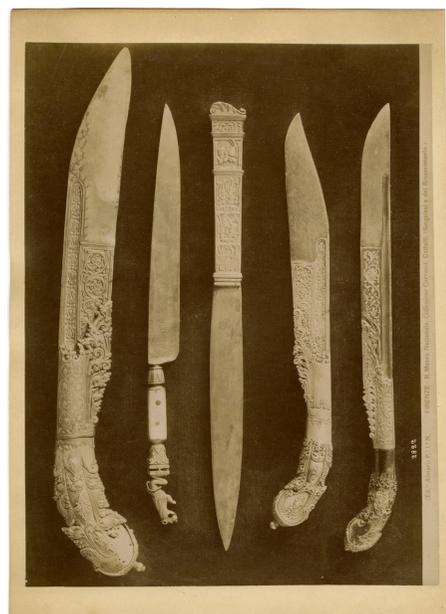


MPI6124473 Alinari, Crocifisso, albumina, 1891.

¹¹ [Stabilimento fotografico] Brogi 1907, p. 49.

¹² ASGF, fasc. 6, Firenze, 19 agosto 1891.

¹³ ASGF, 1894, filza B, fasc. 12, Firenze, 28 luglio 1891.



MPI6134539 Alinari, Placche carolingie, albumina, 1891.

MPI6134750 Alinari, Coltelli con manico in avorio, albumina, 1891.

Le primissime riproduzioni degli avori del Bargello di cui si è fatto cenno finora, furono presto pubblicate a corredo dei primi contributi editoriali sulla neo-acquisita collezione.

La raccolta «conosciuta per fama in tutta Europa, ma visitata solo da pochi [...] stava per divenire accessibile a tutti, e i tesori dell'arte che vi si racchiudevano avrebbero finalmente fornito ampio ed incontestato materiale agli studi»¹⁴.

È interessante notare che la gran parte dei primi negativi Alinari che ritraggono i pezzi della collezione Carrand (compresi gli avori), dei quali nel fondo MPI, come abbiamo visto, si conserva un cospicuo nucleo di preziose albumine, furono riutilizzati per illustrare il nuovo catalogo sulla collezione Carrand di Edouard Gerspach, *La Collection Carrand au Musée National de Florence*, uscito su "Les Arts" nel 1904¹⁵.

Le immagini delle singole opere, che sono assolutamente le stesse delle albumine del Fondo MPI nelle quali sono spesso riunite in tavole multiple (avori gotici, pettini e valve di specchio, avori carolingi), in fase di stampa sono state trasferite sulle pagine del catalogo "sciolte" e sotto ogni riproduzione è stata riportata la scritta "Cliché Alinari".

I fotografi all'epoca erano obbligati a far pervenire in duplice copia – secondo il regolamento ministeriale vigente e con la massima sollecitudine – le stampe dei beni riprodotti; motivo per il quale tali materiali erano destinati a confluire nell'Archivio fotografico della Direzione generale antichità e belle arti e si conservano oggi nel Fondo MPI¹⁶.

11

¹⁴ Rossi 1889, cit. p. 10.

¹⁵ Gerspach 1904.

¹⁶ R.D. n. 509, 6 agosto 1893.

Formano un nucleo a sé le albumine in grande formato raffiguranti le due Selle da parata, provenienti dalle collezioni Medicee, prive di fascettature e/o informazioni manoscritte e/o dattiloscritte sul recto e sul verso delle stampe. Per cercare di risalire alla cronologia e all'ente produttore di questi fototipi mi sono affidata alla documentazione archivistica. Ho individuato in Archivio Centrale dello Stato una serie di documenti relativi ad un'istanza di permesso fatta dai Fratelli Alinari al direttore delle Regie Gallerie di Firenze: «per poter riprodurre con la fotografia il Marzocco e le due Selle esistenti nel Regio Museo Nazionale»¹⁷.

12

La commissione ai fotografi fiorentini arrivò dal direttore dell'«Annuario Imperiale dell'Arte» di Vienna, il quale si rivolse in prima istanza al Direttore delle RR. Gallerie e Museo Nazionale (Ridolfi) pregandolo «di fargli avere delle buone fotografie delle due Selle che si conservano nel R. Museo Nazionale, e quando non si trovassero in commercio commetterne per esso l'esecuzione allo Stabilimento dei Fotografi Fratelli Alinari [...] Quasi contemporaneamente il libraio editore Loescher commise agli Alinari la riproduzione di vari ritratti di uomini illustri esistenti in questa Galleria degli Uffizi, e mi fa vive premure perché il permesso sia concesso con sollecitudine, dovendo servire quelle riproduzioni per un'opera che sta per pubblicarsi»¹⁸.

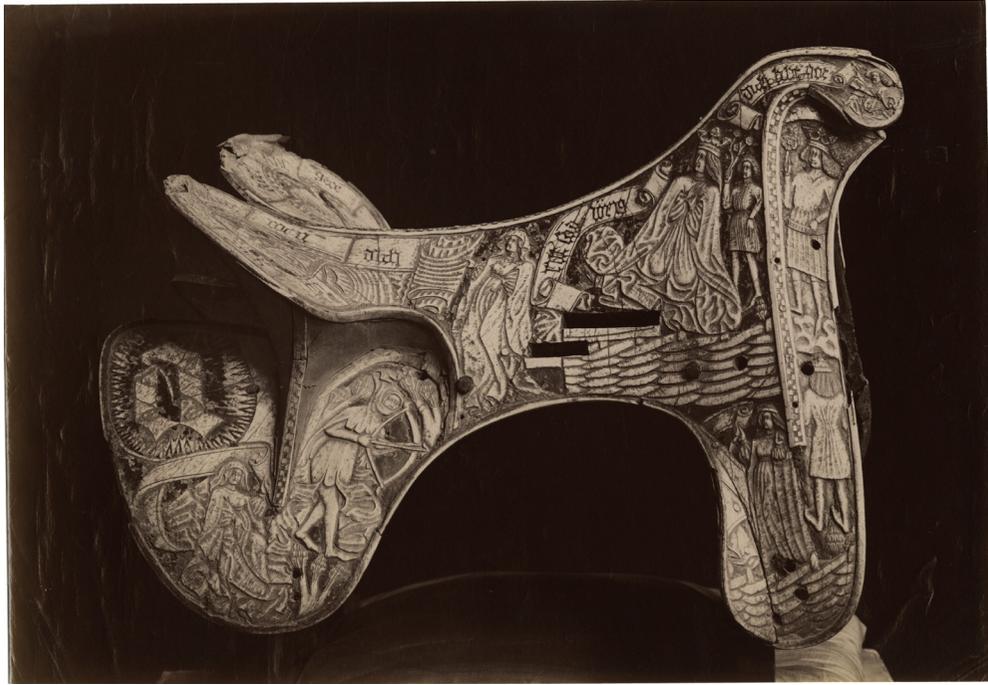
Essendo i documenti datati al 1893 e necessitando il committente di «buone riproduzioni», l'ipotesi è che le sette albumine in grande formato del Fondo



MPI6036903 Alinari, Sella da parata, lato destro, albumina, 1893.

¹⁷ ACS, Dir. Gen. AA BB AA, 1891-1897 (II versamento I parte), filza 63, fasc. 1103, Firenze, 18 maggio 1893.

¹⁸ ACS, Dir. Gen. AA BB AA, 1891-1897 (II versamento I parte), filza 63, fasc. 1103, Firenze, 9 giugno 1893.



MPI6036905 Alinari, Sella da parata, lato destro, albumina, 1893.

MPI siano proprio quelle riproduzioni di cui viene fatta menzione nell'istanza accordata agli Alinari. Le stampe, tra l'altro, sulla base della tecnica e dal confronto con altre fotografie Alinari di quegli anni presenti nel Fondo MPI, rispondono bene a tale cronologia.

Alle campagne fotografiche dei privati fiorentini, eseguite per finalità commerciali, seguono le campagne fotografiche promosse dagli enti ministeriali competenti sul territorio toscano.

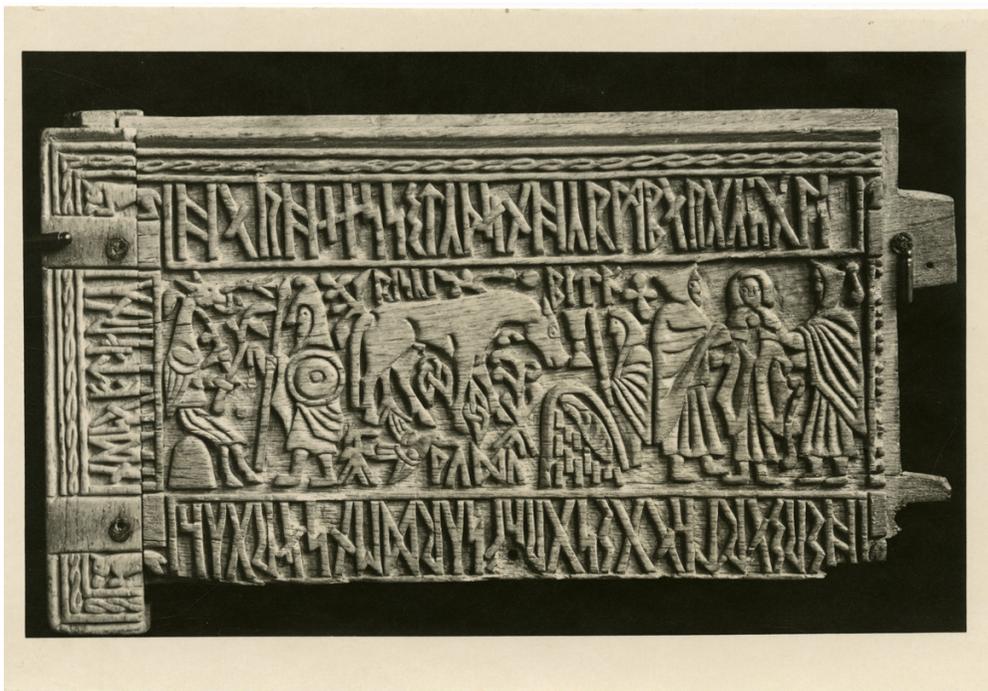
La tipologia del materiale lascia intendere che queste campagne fotografiche venivano condotte non a fini commerciali, ma principalmente per finalità di studio e di ricerca, data anche la presenza sul verso delle stampe di note manoscritte recanti informazioni sul: soggetto riprodotto, numero di inventario dell'oggetto (inventario avori, inventario Carrand), titolo dell'opera, materia e tecnica, ambito artistico, collezione di provenienza. Un altro dato interessante ci viene dai formati delle riproduzioni, minori rispetto ai formati standard e con misure inusuali. Questo perché sono formati di circolazione interna che per questioni di praticità ed economicità potevano essere più piccoli.

La prima ricognizione sulle collezioni del Bargello condotta dai funzionari statali del Gabinetto fotografico delle Regie Gallerie degli Uffizi di Firenze, attivo dal 1904¹⁹, si risolse in una vera e propria campagna fotografica «a tappeto» promossa dall'allora direttore del Bargello, Iginio Benvenuto Supino. L'intervento è ben documentato nelle varie sezioni del fondo MPI relative al Bargello e un cospicuo nucleo di stampe riproducono gli avori (non solo Carrand). Nel Fondo MPI, di questa campagna fotografica non vi sono immagini né delle sale né degli allestimenti, ma un'attenta documentazione dei singoli pezzi che spesso troviamo accostati in modo molto singolare, dove sono riunite



MPI6134554 Gabinetto fotografico, Avori, gelatina ai sali d'argento, 1904-1906.

¹⁹ Tamassia 2011, pp. 16-20.



MPI6134629 Gabinetto fotografico, Cofanetto Francks, lato destro, gelatina ai sali d'argento, 1904-1906.

²⁰ [Rossi] Supino 1898.

²¹ Tamassia 2010, pp. 197, 198.

opere molto lontane per cronologia, provenienza e tipologia. È possibile che tale curioso espediente sia stato escogitato semplicemente per economizzare gli scatti e far rientrare nell'inquadratura più oggetti. Spesso nelle fotografie sono visibili i cartellini museali degli avori con il riferimento al numero di inventario del Catalogo di Supino²⁰.

Posto che il Gabinetto fotografico fiorentino venne istituito nel 1904 e che le fotografie furono eseguite dai suoi fotografi, questo è già un termine post quem per la data delle riprese. Se, come riferisce Marilena Tamassia un cospicuo gruppo di fotografie, con numerazione intorno al 6300, furono eseguite al tempo di Supino ed inventariate nei registri del Gabinetto fotografico solo in anni successivi, senza l'apposizione della data della ripresa²¹, le nostre fotografie rientrerebbero a pieno titolo in questo gruppo, essendo i numeri di inventario, anche in questo caso, oltre il n° 6300. Il termine ante quem di questa campagna sarebbe invece il 1906, l'ultimo anno in cui Supino fu direttore del Bargello. Sicuramente le riprese seguirono l'uscita del catalogo, pubblicato nel 1898 senza illustrazioni. La campagna potrebbe essere stata effettuata o al termine del riordino delle collezioni del Museo oppure, più probabile, in corso d'opera per documentare semplicemente i pezzi in fase di riallestimento, visto che – per lo meno tra le fotografie degli avori – non v'è traccia di vedute ampie che potrebbero dar ragione della volontà di fotografare il nuovo assetto delle sale.

La campagna fotografica successiva promossa dalla Regia Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna e condotta dallo stesso Gabinetto fotografico fiorentino – sebbene non vi siano date di ripresa sulle fotografie – è stato possibile circoscriverla tra il 1923, anno di nascita della nuova Soprintendenza (attiva fino al 1939), e il 1925 poiché in questo gruppo rientrano stampe di avori barocchi che in quello stesso anno verranno trasferiti al Museo degli Argenti, dove si conservano tutt'ora²². L'ipotesi è che la campagna fotografica potesse essere stata fatta per documentare la consistenza della raccolta e delle sue collezioni in vista dell'imminente cambiamento di sede. Le fotografie sono tutte gelatine ai sali d'argento, molto varie nelle dimensioni dei formati e spesso ripetitive nei soggetti.

In questo caso, sul verso delle fotografie è sempre presente un timbro circolare della R. Soprintendenza con al centro un numero di negativo intorno al 13.000. Inoltre, sempre sul verso troviamo un numero seguito da un'intestazione a matita che si riferisce al numero di inventario del pezzo descritto da Supino nel suo catalogo.



MPI6134564742 Gabinetto fotografico, Marco Curzio si getta nella voragine, gelatina ai sali d'argento, 1904-1906.

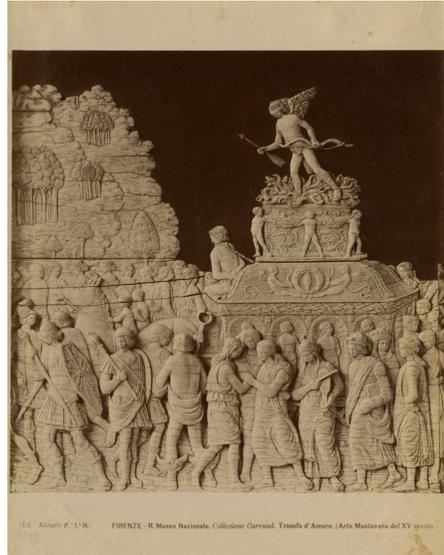


MPI6134747 Gabinetto fotografico, Ercole e l'Idra, gelatina ai sali d'argento, 1904-1906.

²² Schmidt, Sframelli (a cura di) 2013.



MPI6134690 Brogi, Pisside, gelatina, secolo XX inizio.



MPI6134562 Alinari, Rilievo per cofanetto, albumina, 1891.

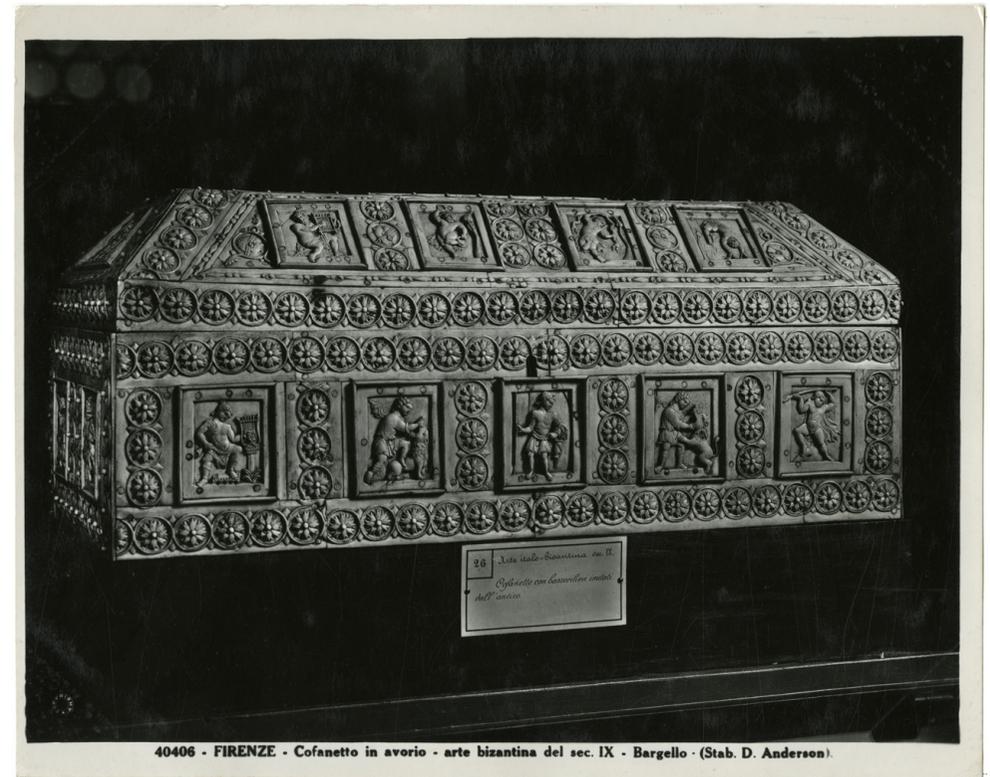
Nel Fondo MPI si conservano anche le stampe degli avori utilizzate per illustrare la Guida di Filippo Rossi (direttore del Museo dal 1927 al 1962) del 1932²³, molte delle quali ristampate da negativi Alinari-Brogi parecchio precedenti, dei quali il Fondo custodisce le più antiche albumine. Queste stampe sono riconoscibilissime perché sul recto di ognuna sono presenti delle indicazioni a matita con il riferimento al numero preciso della pagina delle tavole illustrate, mentre in viola sono segnalate le note per l'impaginazione. Singolare è invece la presenza su di esse del timbro della Fototeca Italiana di Firenze. Delle campagne fotografiche successive si conservano due gelatine Anderson (cartonate) raffiguranti l'Imperatrice bizantina Ariadne e la Grande Cassetta a rosette, ascrivibili agli anni '30 del Novecento.

Mentre, sempre tra le cartonate, è presente un'albumina Anderson (precedente) raffigurante la Deposizione dalla Croce di Nicolas Mostaert (oggi al Museo degli Argenti), uniche fotografie cartonate degli avori del Bargello. Infine, l'ultimo nucleo di stampe, molto più tardo, è riferibile a campagne fotografiche effettuate sempre dal Gabinetto Fotografico fiorentino, ma nel secondo dopoguerra. Di queste stampe più recenti, nel Fondo MPI, se ne conservano due in particolare che riprendono l'allestimento di allora della Sala degli avori. Il cambiamento rispetto alle fotografie della fine dell'Ottocento è assoluto, come emerge dal confronto con un'immagine della stessa sala della fine del secolo XIX, conservata a Firenze, la quale offre ancora una suggestivo

²³ Rossi 1932.

allestimento da wunderkammer. Tale trasformazione era intercorsa già nel primo trentennio del Novecento. Sotto la direzione di Filippo Rossi la funzione museale comincia a divenire prioritaria²⁴; si imbiancano le pareti lasciando le opere uniche protagoniste nelle sale, e degli arredi in stile sopravvivranno solo alcuni pezzi (cassoni). Tale criterio allestitivo accompagnerà il museo fino al secondo dopoguerra.

Siamo arrivati quindi al limite cronologico del Fondo MPI, il quale cessa la propria attività nel 1975 e da allora è da considerarsi fondo chiuso. Al di là delle mancanze, possiamo constatare già da questo nucleo di fotografie storiche e di documentazione degli avori del Museo Nazionale del Bargello, sedimentatesi dagli anni Novanta dell'Ottocento agli anni Cinquanta/Sessanta del Novecento nel Fondo MPI, un interesse crescente, nutrito da specialisti del settore e non (collezionisti, amatori d'arte, fotografi), verso le arti applicate, e quindi anche verso la produzione in avorio che, riconosciuta quale testimonianza di civiltà artistica, diviene anche oggetto di studio e di ricerca. Le fotografie contribuirono alla conoscenza di questa preziosa raccolta.



MPI6134501 Anderson, Grande "cassetta a rosette", gelatina ai Sali d'argento, 1930 ca.

²⁴ Ciseri, Marini (a cura di) 2015, pp. 7-10, fig. 1.42.



Museo Nazionale del Bargello, Sala degli avori, XIX fine (da Ciseri, Marini 2015, p. 55 fig. 1.42).



MPI315340 Gabinetto fotografico, Museo Nazionale del Bargello, Sala degli Avori, gelatina ai sali d'argento, 1953.

Lo studio qui presentato in sintesi, volto ad individuare le occasioni di produzione delle fotografie relative alla sezione Avori del Bargello del Fondo MPI, ha avuto come obbiettivo finale quello di ricostruire sui documenti fotografici e cartacei le intenzioni e gli obblighi dei fotografi privati sui beni musealizzati e le modalità operative degli organi ministeriali preposti alla tutela; i quali veicolati dall'attività di funzionari e direttori museali operanti sul territorio, che cominciavano a servirsi in maniera sistematica del nuovo mezzo di riproduzione visiva.

20 Restituire profondità storico-critica alle immagini fotografiche, significava riconoscerne appieno il loro ruolo di documento storico, canale privilegiato di diffusione e di conoscenza dei beni riprodotti.

Attraverso i singoli nuclei fotografici esaminati si avverte l'importanza sempre maggiore attribuita, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, alla fotografia di documentazione. Le fotografie illustrano le collezioni museali, conservano la memoria dei cambiamenti intercorsi all'interno dell'istituzione, documentano gli ingressi – come abbiamo visto al Bargello con la Collezione Carrand –, la consistenza delle raccolte, gli allestimenti, e diventano anche prodotto di commercio per le Ditte fotografiche specializzate come Alinari, Brogi e Anderson. Inoltre, le stampe fotografiche inviate alle istituzioni o da esse esplicitamente richieste divengono veicoli di informazione da allegare a note, relazioni scritte e documenti ai quali molto spesso rimandano le numerose

osservazioni manoscritte sul verso delle fotografie.

La fotografia, accanto ad un primario scopo informativo che, attraverso un'analisi filologica del bene, contribuisce a ricercare quegli attributi artistici o quei significati storici che lo rendono oggetto di tutela, diventa anche strumento di controllo dello stato fisico del bene, registrando eventuali cambiamenti; come è emerso, ad esempio, dal confronto fra una fotografia di una delle due Selle da parata con uno scatto attuale dell'oggetto, il quale ha evidenziato, a distanza di poco più di un secolo, la perdita di elementi scultorei del rilievo eburneo.

La documentazione fotografica poteva venire richiesta, oltre che per illustrare visivamente l'entità delle testimonianze storico-artistiche conservate in specifici contesti, anche per promuovere la vendita di collezioni presenti sul mercato antiquariale e mostrare la consistenza di importanti lasciti, tramite la produzione editoriale di libri d'arte, riviste e cataloghi loro dedicati. I contributi di U. Rossi su "Archivio Storico dell'Arte"²⁵, quello di A. Pératé sulla "Gazette des beaux-arts"²⁶, il catalogo del mercante Sangiorgi²⁷, l'opera di E. Gerspach su "Les Art"²⁸, il primo Catalogo completo delle collezioni del Bargello pubblicato da Supino nel 1898²⁹ e a seguire la Guida di F. Rossi³⁰ rappresentano una testimonianza concreta dell'interesse mostrato dagli studiosi, dai mercanti d'arte e addirittura dagli stessi fotografi – seppur a fini commerciali – di voler documentare e promuovere la conoscenza di collezioni ed opere

²⁵ Rossi 1889.

²⁶ Pératé 1892, pp. 332-347.

²⁷ Sangiorgi 1895.

²⁸ Gerspach 1904.

²⁹ [Rossi], Supino 1898.

³⁰ Rossi 1932.

poco note o totalmente inedite anche solo dal punto di vista della loro riproduzione fotografica. In tal senso si pongono le pubblicazioni e le campagne fotografiche che interessarono il lascito Carrand le cui opere, fotografate per la prima volta, divengono via via oggetto di studi più approfonditi o di nuove ricerche anche in contesti esteri.

Quindi il vero e proprio cambiamento che incentiva una produzione fotografico-documentaria nuova si ha verso la fine del secolo, con l'avvento dei primi libri illustrati³¹. Gli stessi fotografi (Brogi, Alinari) ben presto si affermeranno anche come editori (Edizioni Brogi, Edizioni Alinari) specializzati in libri d'arte nei quali la funzione del testo e quella della riproduzione sono equiparate.

A inizio Novecento le tre principali ditte nel settore che affrontavano campagne di ampio raggio su tutto il territorio nazionale, Brogi, Alinari e Anderson, godono ormai di un respiro industriale, favorito in gran parte dalla nuova fiducia riposta nella fotografia quale valido strumento di ripresa nel campo della documentazione del patrimonio artistico e come supporto all'insegnamento della storia dell'arte. Tutti questi fattori mantenuti ancora oggi si sommano ad un ulteriore valore aggiunto: il riconoscimento ufficiale della fotografia come bene culturale³². Godendo la fotografia, come tutti gli altri beni ai quali è stato riconosciuto un interesse culturale del beneficio della tutela, di riflesso diviene essa stessa oggetto di catalogazione, mentre prima risultava solo come mero strumento documentario da allegare alle schede

³¹ Ferretti, Conti, Spalletti in Settimelli, Zevi (a cura di) 1985, pp. 115-197.

dei beni catalogati. L'operazione preliminare di schedatura ha rappresentato una fase obbligata e necessaria del mio lavoro sul bene fotografico. Le tre schede F 4.00 si prestano a riassumere in maniera esaustiva le caratteristiche del singolo fototipo, ma offrono anche informazioni generali e di contesto sull'intero nucleo fotografico.

³² Berardi 2014, pp. 179-206.

U. ROSSI, La collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1889.

AMBN, Amministrazione, 1890, prot. 4909, Firenze, 29 ottobre 1890, Riproduzioni fotografiche.

ASGF, Affari diversi e generali 1891, fasc. 6, 19 agosto 1891, Istanza Brogi riproduzioni fotografiche.

24

FRATELLI ALINARI, Firenze e contorni. Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori, Firenze 1891, pp. 34, 38.

A. PÉRATÉ, La réorganisation des musées florentins, 3, Le Musée National et la Collection Carrand, in "Gazette des beaux-arts", 3, Pér, 8, 1892, pp. 332-347.

ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA BB AA, Divisione Musei e Scavi 1891-1897 (II versamento I parte), filza 63, fasc. 1103, Museo Nazionale – Fratelli Alinari fotografi – Permesso [per riproduzioni fotografiche], 18 maggio 1893.

ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Dir. Gen. AA BB AA, Divisione Musei e Scavi 1891-1897 (II versamento I parte), filza 63, fasc. 1103, Museo Nazionale – Permessi per riproduzioni fotografiche, 09 giugno 1893.

Regio Decreto n. 509 del 6 agosto 1893 Regolamento per le riproduzioni fotografiche dei monumenti opere d'arte, ecc.

ASGF, Direzione delle R.R. Gallerie e Museo Nazionali, Affari dell'anno 1894, filza B, fasc. 12, 28 luglio 1891, Atto di consegna della Collezione Carrand.

G. SANGIORGI, Collection Carrand au Bargello, Roma 1895.

E. GERSPACH, La Collection Carrand au Musée National de Florence, in "Les Arts", 1904.

[STABILIMENTO FOTOGRAFICO] G. BROGI, Catalogue spécial des photographies de Florence et de la Toscane publiées par la maison Giacomo Brogi. Vues, monuments, sculptures, etc., Florence 1907, p. 49.

F. ROSSI, Il Museo Nazionale di Firenze, Roma 1932.

M. FERRETTI, A. CONTI, E. SPALLETTI, La documentazione dell'arte, Gli Alinari. Fotografi a Firenze 1852-1920, in W. SETTIMELLI, F. ZEVI (a cura di), Gli Alinari fotografi a Firenze 1852-1920, cat. mostra, Firenze 1985, pp. 115-197.

P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ (a cura di), I Carrand e il collezionismo francese 1820-1888, Firenze 1989, pp. 35-40.

GAETA BERTELÀ, La donazione Carrand al Museo Nazionale del Bargello, in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ (a cura di), Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989, cat. mostra, Firenze 1989, pp. 1-5.

M. TAMASSIA, Viaggio tra le fotografie storiche del museo del Bargello al tempo di Supino, in S. BALLONI, B. PAOLOZZI STROZZI (a cura di), Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Bargello, cat. mostra, Firenze 2010, pp. 197-198.

M. TAMASSIA, Primi anni di attività del Gabinetto Fotografico 1904-1919, in Quaderni del Gabinetto fotografico della Soprintendenza speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Firenze, Livorno 2011, pp. 16-20.

E. D. SCHMIDT, M. SFRAMELLI (a cura di), Diafane passioni. Avori barocchi dalle corti europee, cat. mostra, Firenze 2013.

E. BERARDI, L'archivio fotografico della Direzione Generale antichità e Belle Arti: genesi ed evoluzione del "fondo MPI", in "Bollettino d'arte", 22-23, 2014, pp. 179-206.

I. CISERI, M. MARINI (a cura di), I 150 anni del Museo Nazionale del Bargello. Una storia per immagini, Firenze 2015, pp. 7-10, 55 fig. 1.42, 58 fig. 1.45.

E. BERARDI (a cura di), Normativa F – Fotografia, Versione 4.0. Strutturazione dei dati e norme di compilazione, Roma 2016.

25

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO E LA DOCUMENTAZIONE

Autrice del contributo: **Marta Moi**

Tutor Responsabile: **Elena Berardi**

Professoressa: **Benedetta Cestelli Guidi**

Anno: 2018