

Primi materiali sulla presenza della fotografia alla Scuola Grande di San Rocco in Venezia

Sara Filippin
Ricercatrice indipendente

Abstract Based on the examination of the documents present in the Historical Archive of the Scuola Grande di San Rocco, in Venice, this essay proposes the first results of a research on the use of photography in that Institution in the period between the 1880s and the 1930s. The relationship with some important photographers is reconstructed, above all with the Roman photographer Domenico Anderson, to whom the exclusive right for the reproduction of the works of art of the Scuola was granted in 1896. The analysis of the sales of photographs carried out there makes it possible to verify the subjects that visitors appreciated most, especially with regard to Tintoretto's paintings.

Keywords Scuola Grande di San Rocco. Jacopo Robusti (Tintoretto). Domenico Anderson. Fratelli Alinari. Carlo Naya. Giovanni Battista Brusa. John Ruskin. Reproduction of works of art. Photography in Venice.

Sommario 1 Introduzione. – 2 La Scuola Grande di San Rocco e la fotografia. – 3 La Scuola Grande di San Rocco e Domenico Anderson. – 4 Andamento delle vendite. – 5 Fortuna dei soggetti. – 6 Conclusione.

1 Introduzione

Quando nel 1896 la Scuola Grande di San Rocco avviò il suo lungo rapporto con il fotografo romano Domenico Anderson (1854-1938), era passato mezzo secolo dacché John Ruskin, nel settembre del 1845, aveva per la prima volta visitato quel luogo, rimanendo impressionato dalla potenza espressiva che emanava dai teleri di Tintoretto, motivo per lui di una decisa svolta nelle sue idee sull'arte e sul pittore (Sdegno 2018, 22).

Oltre mezzo secolo era trascorso anche da quando i primi dagherrotipisti avevano consegnato a Venezia le prime testimonianze visive della 'nuova arte', lasciando il posto, nei decenni seguenti, a un'attività fotografica intensa e a veri progetti imprenditoriali di documentazione delle opere d'arte

locali consentiti da nuovi ritrovati tecnici, stimolati dallo sviluppo degli studi storico-artistici e dalla stabilizzata richiesta di riproduzioni da parte di appassionati, studiosi e *connoisseurs*; e sostenuti dalla nuova situazione politica e sociale che favoriva più agili scambi con il resto del Paese, ormai unito, e con l'estero.

Negli anni Novanta dell'Ottocento Venezia divenne oggetto di interesse – tra gli altri – anche per due dei più dinamici stabilimenti fotografici italiani allora attivi – i Fratelli Alinari di Firenze e Domenico Anderson di Roma – impegnati in un'intensa attività volta a censire ad ampio spettro le produzioni artistiche nazionali. Ambedue sono documentati per la prima volta in città nel 1893,



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2019-05-07
Accepted	2019-06-07
Published	2019-10-01

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Filippin, Sara (2019). "Primi materiali sulla presenza della fotografia alla Scuola Grande di San Rocco in Venezia", in "CELEBRATING RUSKIN! Reconsidering the Venetian Masters of the Renaissance in the 19th Century", monogr. no., MDCCC 1800, 8, 67-92.

a poco meno di un mese di distanza l'uno dall'altro.¹ Da tempo gli Alinari avevano allargato al Veneto e a Venezia le loro campagne di documentazione dei luoghi e delle opere d'arte, intensificate dopo che nel 1895 fu aperta a San Moisè una loro sede locale. Domenico Anderson era subentrato nel 1877 al padre James (nato Isaac Atkinson, 1813-1877) nella conduzione aziendale,² e ne aveva sviluppato l'attività a coprire l'intero territorio nazionale e parecchie località estere, accrescendo considerevolmente il catalogo, collaborando con noti studiosi e storici dell'arte³ e portando lo stabilimento a godere di fama a livello nazionale e internazionale.

In questo vivace ambiente si colloca la vicenda che lega la Scuola Grande di San Rocco al fotografo romano e alla fotografia. Nel 1896 essi stipularono un contratto di esclusiva per la riproduzione delle opere d'arte del Sodalizio e per la vendita delle fotografie nei locali della Scuola, dando vita

a un rapporto che ebbe durata lunghissima – quasi sessant'anni – attraverso due conflitti mondiali, e in un periodo di cambiamenti sociali e culturali di portata rilevante. Esso costituisce un osservatorio privilegiato sull'avvio nei luoghi d'arte cittadini di un sistema di 'sfruttamento' commerciale dei beni artistici che oggi ben conosciamo e che, a Venezia, trovò tra i primi nella Scuola di San Rocco il proprio inizio.⁴ La cospicua documentazione presente nell'Archivio storico della Scuola – pur se a volte frammentaria in relazione a questo studio – consente di ricostruire in modo sufficientemente chiaro le ragioni e il percorso attraverso cui la fotografia entrò da protagonista tra quelle mura e l'andamento di quel rapporto negli anni.⁵ Attraverso l'analisi dei materiali documentari, questo testo ne racconta gli eventi salienti e propone una prima lettura del ruolo svolto dalla fotografia nella conoscenza e nella fortuna critica di Tintoretto.

Sono molto grata al Guardian Grando e a tutto il personale della Scuola Grande di San Rocco per la cortese e fattiva collaborazione assicurata durante questa ricerca e per l'autorizzazione a pubblicare alcune immagini. Ringrazio inoltre Monica Bassanello della Fondazione Giorgio Cini per l'aiuto in qualche verifica e il prof. Marco Corsi per due importanti segnalazioni bibliografiche. Per le immagini sono debitrice alla Fondazione Giorgio Cini e alla Fondazione Musei Civici di Venezia, alla Fondazione Federico Zeri di Bologna, alla Biblioteca Civica di Treviso, nonché alla sempre proficua disponibilità dei collezionisti Livio Fantina e Paolo Guolo, di Treviso. A loro va il mio grazie.

1 Domenico Anderson. Lettera del 14 agosto 1893 alla Direzione del Museo Correr; Fratelli Alinari. Lettera del 9 settembre 1893 alla Direzione del Museo Correr. Museo Correr, Archivio storico, 1893, rispettivamente nrr. 123 e 132. Ambedue gli studi fotografici chiesero allora di poter fotografare alcune opere di quella collezione.

2 Su Domenico Anderson cf. soprattutto Becchetti 1986; Miraglia 1991, 230; Paoli 2000a, 2000b; Cresseri 2004; Boyer 2013; Forlai 2014; Sambo 2014.

3 Nel 1884 Domenico Anderson era subentrato ad Augusto Martelli come editore dell'*Archivio Paleografico Italiano*, il periodico fondato due anni prima dal filologo Ernesto Monaci (1844-1918) col quale avviò una collaborazione più che trentennale (Federici 1920, 144). Nel 1896 ebbe l'incarico da parte del Kaiser Guglielmo II di fotografare i rilievi della colonna Antonina e pubblicò *Tesori d'arte inediti di Roma*, curato da Adolfo Venturi, col quale collaborò anche nel 1900 per la *Galleria Crespi in Milano note e raffronti* (Schiaffini 2018, 22-3) e la *Storia dell'arte italiana* (1901-41). Nel 1900 avviò il suo rapporto con Corrado Ricci per la collana *L'Italia Artistica*. Dal 1898 al 1933 lavorò a più riprese alla predisposizione dell'apparato documentario dell'opera di Ernst Steinmann *Die Sixtinische Kapelle* (München 1901-5) e molto stretto fu il suo legame con Bernhard Berenson, che lo ringraziò «for having materially assisted his studies by photographing many pictures which at present have a scientific rather than a popular interest» (Berenson 1895, X). Nel 1930 la ditta si costituì in Società anonima (Paoli 2000b). Alla morte di Domenico, lo stabilimento fu gestito dai figli di lui Alessandro (1885-1973) e Giorgio (1891-1986) fino alla chiusura nel 1963. L'archivio di negativi fu acquisito quell'anno dalla Fratelli Alinari di Firenze, dove rimase per molto tempo e della quale condivide la sorte. È notizia di questi giorni infatti la cessione dello storico edificio, sede della ditta fiorentina, e il provvisorio trasferimento a Calenzano (FI) di tutte le raccolte e dei materiali fotografici parte di quell'inestimabile archivio, in attesa che ne vengano definite nuove modalità conservative e di fruizione. Cf. Miliani 2019.

4 Verosimilmente in quello stesso periodo, Anderson ottenne dalle Gallerie dell'Accademia una concessione di vendita delle proprie fotografie in quella sede, in condivisione con lo Studio Carlo Naya. Solo nel 1909 il Museo Correr si dotò di un servizio analogo.

5 Questo testo si fonda principalmente sull'elaborazione dei dati reperiti nell'Archivio storico della Scuola Grande di San Rocco che, per la parte utile a questo studio, conserva documenti dalla metà del XIX secolo al 1945, con qualche carta successiva. Ove non diversamente specificato, i rimandi citati nelle note sono da intendersi a esso riferiti. Sono state verificate le serie *Sedute di Cancelleria*, bb. da 4 a 9 nonché 31 ant. e 32 ant.; *Convocati generali*, b. 28 ant.; *Registri di protocollo*, bb. 1 e 2; *Lavori*, bb. da 2 a 9 nonché 47 ant., 138 ant. e 139 ant.; *Amministrazione generale*, bb. da 1 a 11; *Miscellanea*, bb. 1, 2, 7 e 48 ant. In nota, le serie e i titoli dei fascicoli saranno citati in forma abbreviata. Per l'indicazione delle singole pratiche sarà usata l'abbreviazione 'pr./pr.'. I numeri indicati tra parentesi tonde accanto ai titoli delle opere corrispondono ai numeri dei negativi rilevati dai cataloghi dei rispettivi fotografi. Per la titolazione delle opere si è fatto riferimento principalmente a Posocco, Settis 2008, 1: 197-360. Per la sezione più antica dell'Archivio della Scuola, depositata presso l'Archivio di Stato di Venezia, cf. da ultimo Sardi, Zanon 2007.

2 La Scuola Grande di San Rocco e la fotografia

Nel 1883 e 1884 pervennero alla Scuola di San Rocco alcune richieste di autorizzazione a fotografare le opere e gli interni degli edifici del Sodalizio che posero la dirigenza nella necessità di confrontarsi con una situazione allora inusuale.⁶ Non che essa fosse ignara della pratica fotografica, ma si era persa la memoria delle riprese condotte nel decennio precedente e, nella valutazione delle varie domande, emerse qualche reticenza, se non opposizione, verso un'arte poco familiare. Tale reticenza va forse letta sulla base di quanto il confratello Francesco Frattin aveva espresso durante la riunione di Cancelleria del 5 aprile 1881,⁷ e cioè che chi voleva copiare e studiare le opere della Scuola o era un dilettante che avrebbe potuto permettersi di pagare qualcosa, o era persona che intendeva trarre degli utili da tale attività, e tanto più allora si sarebbe potuto pretendere un qualche concreto contributo. Era allora in discussione il nuovo Regolamento sull'applicazione della tassa d'ingresso per i visitatori, entrata in vigore il 16 maggio di quell'anno, che era stata deliberata per incrementare gli introiti atti a far fronte alle ingenti spese per restauri degli edifici e delle opere d'arte, divenuti ormai molto urgenti (Ciotti 2001, 10-11, 29-30, 55).⁸

L'esito di quelle istanze non è noto, ma forse esse suggerirono l'adozione di un criterio uniforme che consentisse di rispondere ad analoghe evenienze future; o forse venne dato mandato di trattar-

ne alla Commissione di vigilanza,⁹ che ha lasciato però tracce insufficienti per ricostruirne l'operato sul tema che qui interessa. È tuttavia evidente che quelle richieste riproposero in seno alla direzione l'idea di trarre qualche profitto da un'attività che non poteva più dirsi occasionale, e nella seduta di Cancelleria del 13 dicembre 1883¹⁰ si accennò per la prima volta alla possibilità di accordare l'esclusiva a un «artista» verso il pagamento di una tassa. L'idea venne considerata con maggior fondatezza nel 1886 a seguito di una lucida e concreta proposta avanzata il 28 marzo da Giovanni Battista Brusa (not. 1860-1897),¹¹ importante fotografo allora attivo a Milano e Venezia. Brusa affermava di esservi motivato dal desiderio di promuovere la conoscenza dell'arte italiana e dalla convinzione che la diffusione di buone fotografie avrebbe stimolato l'afflusso di visitatori, e la Scuola ne avrebbe tratto indubbio beneficio. Continuava chiedendo che gli fosse concessa l'esclusiva per le fotografie delle opere del Sodalizio e che nella sede ne fosse aperta una rivendita, sul ricavato della quale egli avrebbe rilasciato un utile del 25%.

E siccome è provato che il forestiere e l'artista comprano molto di più e facilmente sotto l'impressione della immediata osservazione dell'oggetto, così è certo che la massima vendita avverrà nella Scuola [...] come con pieno successo si verificò nel Museo Poldi Pezzoli in Milano.¹²

⁶ Sono documentate le seguenti richieste, tutte in *Lavori*, b. 47 ant., fasc. Chiesa e Scuola: di Guglielmo Stella, direttore della Scuola d'Arte applicata alle industrie (17 febbraio 1883), sottofasc. Permessi ad artisti per riproduzioni, pr. s.nr., 17 febbraio 1883; dello Studio Carlo Naya (22 aprile 1883), di Carlo Ponti (9 ottobre 1883), di Paolo Salviati (31 ottobre 1883), tutte in sottofasc. Permessi a fotografi per riproduz.i (d'ora in poi: Permessi a fotografi), prr. nrr. 16 del 23 aprile 1883, 87 del 9 ottobre 1883 e s.nr. del 31 ottobre 1883; nonché di Francesco Bonaldi (3 marzo 1884), documentato in *Protocolli*, b. 2, Protocollo 1884-1889, 3 marzo 1884. Cf. anche *Cancelleria*, b. 32 ant., 3 maggio 1883 e 13 dicembre 1883.

⁷ *Cancelleria*, b. 32 ant.

⁸ *Cancelleria*, b. 32 ant., 5 aprile 1881, 24 aprile 1881, 12 maggio 1881, nonché *Convocati*, b. 28 ant., 18 aprile 1881, nr. 1. Dal pagamento della tassa erano esentati gli artisti e gli addetti alle industrie affini alle arti del disegno che documentassero la loro qualità professionale. Il provvedimento si allineava con quanto la Legge 2554 del 27 maggio 1875 (G.U. nr. 146 del 24 giugno 1875) stabiliva per i musei, gallerie e siti archeologici dello Stato e cioè che fosse dovuta una tassa d'entrata i cui introiti sarebbero stati destinati alla «conservazione dei monumenti, all'ampliamento degli scavi e all'incremento artistico dei singoli istituti, dove le tasse si percepiscono, o di monumenti e istituti governativi congeneri nella stessa città» (art. 5). Il successivo R.D. 2555 del 10 giugno 1875 (stessa G.U.) integrava quelle disposizioni con norme relative all'ingresso gratuito nei giorni festivi. Nella discussione, si tenne a riferimento anche il R.D. 1727 del 7 dicembre 1873 (G.U. nr. 359 del 29 dicembre 1873) che approvava il *Regolamento sui calchi delle opere d'arte*, a seguito del quale, chiunque intendesse ottenere riproduzioni di questo tipo da monumenti dello Stato fu assoggettato all'obbligo di inviare al Ministero della Pubblica Istruzione una «prova perfetta dell'oggetto formato» (art. 5) destinata a confluire in un Museo dei Calchi che l'avrebbe conservata per eventuali future necessità, senza più mettere a repentaglio la sicurezza degli originali (art. 6). Va precisato che nei verbali delle sedute di Cancelleria e del Convocato generale del 18 aprile 1881, il riferimento alla norma è impreciso, ma facilmente emendabile sui dati esatti.

⁹ All'interno della Scuola operava una Commissione incaricata di vigilare sulle richieste di copia delle opere. Nel 1895, in occasione di una revisione del Regolamento di servizio, ne vennero ridefinite la composizione e le funzioni. *Cancelleria*, b. 4, 14 luglio 1895, prot. 168.

¹⁰ *Cancelleria*, b. 32 ant.

¹¹ Su Giovanni Battista Brusa cf. Becchetti 1978, 122; Prandi 1979, 173; Millozzi 2005, 226-7; Paoli 2010; Mambelli 2014.

¹² Giovanni Battista Brusa. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 28 marzo 1886, *Lavori*, b. 47 ant., fasc. Permessi a fotografi, pr. 44 del 12 aprile 1886. Brusa disponeva già, almeno dal 1882, di alcuni soggetti relativi alla Scuola Grande, in gran parte



Figura 1 Carlo Naya, *Scuola di S. Rocco*. [Naya 174]. Ante 1868. Albumina/carta, 25,5 × 35,5 cm; supporto secondario 40 × 48 cm. Treviso, Collezione Paolo Guolo



Figura 2 Fotografo non identificato, Venezia. Scuola di San Rocco. 1880-90. Albumina/ carta, 20 × 25,4 cm; supporto secondario 29 × 38 cm. Treviso, Biblioteca Comunale, FF 2989



Figura 3 Giovanni Battista Brusa, Venezia - Scuola S. Rocco - Dett. Finestra. [Brusa 611]. Post 1882. Albumina/carta, 26 x 19,6 cm. Treviso, Collezione Livio Fantina

L'argomento venne posto all'ordine del giorno delle riunioni di Cancelleria del 31 maggio 1886 e nuovamente, molto tempo dopo, dell'8 dicembre e del 30 dicembre 1888,¹³ ma la trattazione ne venne sempre rimandata. Se ne parlò finalmente il 31 gennaio 1889, quando fu dato mandato al Guardian Grando di discuterne personalmente col fotografo. Nessun ulteriore documento è stato rinvenuto sulla questione e, alla luce dei fatti, si deve concludere che la trattativa non abbia avuto seguito favorevole.

Da allora, e fino al 1895, non si hanno altre notizie di attività fotografiche condotte all'interno della Scuola, a eccezione di una richiesta di Domenico

Anderson del 14 agosto 1893 - accolta positivamente - che desiderava fotografare la *Crocifissione*, la grande tela di Tintoretto nella Sala dell'Albergo, e «altri tre dipinti», non precisati. Quello stesso giorno egli aveva consegnato analoga richiesta anche al Museo Correr,¹⁴ e certamente in quel periodo stava avviando contatti anche con le Gallerie dell'Accademia e altri siti museali e collezioni private in città, che gli consentirono di predisporre un'ampia collezione di negativi, attestata nel catalogo pubblicato nel 1898 (Anderson 1898).

Il 1895 appare un anno cruciale. Quell'anno, Oreste Bertani, interessante fotografo veneziano allora attivo,¹⁵ ottenne di fotografare l'altare mag-

costituiti da fotografie di partiture architettoniche degli esterni, ma anche delle fotografie della Sala al pianterreno (237) e del cancello di Giuseppe Filiberti (238 e 238 bis; Brusa 1882), e altre ne realizzò dopo di allora [fig. 3].

13 Per tutte, *Cancelleria*, b. 32 ant.

14 Sulla base di questi documenti, va quindi anticipata la data documentata delle prime riprese veneziane di Anderson, indicata da alcuni al 1896.

15 La storiografia fotografica non ha ancora ricostruito la biografia professionale di Oreste Bertani, generalmente ricordato in relazione alla sua collaborazione con l'editore Ferdinando Ongania per le fotografie che illustrano l'importante opera *La Basilica di San Marco* (1881-93), e i primi numeri del periodico *Arte Italiana Decorativa ed Industriale* (1890-92). Molto significativi sono altri materiali conservati nell'Archivio storico di San Servolo, ora facente capo alla San Servolo Servizi Metropolitani S.r.l. e cioè quattro album fotografici contenenti 233 fotografie su carta albuminata, di formato 20x25 ca., realizzate nel primo decennio del XX sec. Due di essi riguardano l'Ospedale psichiatrico di San Clemente (n. 61 e n. 64 fotografie rispettivamente); gli altri

giore della Chiesa;¹⁶ ma pervennero soprattutto due richieste - dei Fratelli Alinari e dello Studio Naya¹⁷ - centrali nella vicenda che ci interessa.

Il 3 luglio, Leopoldo Alinari, allora responsabile della sede da poco aperta a Venezia, chiese di «completare la serie delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte»¹⁸ dell'Arciconfraternita. Almeno dal 1887 la ditta disponeva di due fotografie relative alla Scuola di San Rocco - la facciata (15665) e una delle finestre del primo piano (15666) - ma di nessuna ripresa degli interni (Alinari 1887). Queste seguirono però negli anni successivi, e sono riscontrabili nel catalogo del 1894 (Alinari 1894). Alle due esistenti, qui si aggiunsero il portale principale (12654) e sette dei teleri di Tintoretto,¹⁹ negativi realizzati plausibilmente attorno al 1893 quando, in ferrea concorrenza con Anderson, anche gli Alinari erano intervenuti attivamente in terra veneziana.

A una richiesta di ulteriori informazioni da parte della Scuola, seguì tempestiva, il 6 luglio, la comunicazione di Leopoldo Alinari che riportava l'elenco dettagliato delle opere da fotografare: in tutto ventitré dipinti,²⁰ oltre a una veduta della Sala Capitolare e ad alcuni dettagli degli ornati, un elenco sostanzioso che suggerì di demandare la decisione alla Cancelleria riunita. Acconsentendo in linea generale alla domanda, questa pose però alcune condizioni: che fossero prese tutte le precau-

zioni necessarie per la sicurezza delle opere e del luogo, e che durante le riprese non fosse ostacolata la visita al monumento; ma soprattutto che fosse pagata un'indennità in via anticipata di 2000 lire. Il Regolamento del 1881 che disciplinava tra le altre cose l'esercizio di copia o calco delle opere d'arte, in qualsiasi forma eseguito, e prevedeva, ove fosse il caso, anche la corresponsione di un pagamento in danaro commisurato alla quantità di lavoro da compiersi (art. 13), venne questa volta applicato strettamente, sia in vista del lucro che la Alinari si proponeva di ottenere, che sotto l'urgenza delle necessità finanziarie allora alquanto impegnative.²¹

Le prime due condizioni furono accettate senza riserve, ma la somma richiesta fu ritenuta troppo gravosa, considerando anche che in passato non si erano pretesi compensi ma solo alcuni esemplari delle fotografie ottenute. Per uscire comunque dall'*impasse*, e come già aveva fatto Brusa, Leopoldo Alinari offrì di cointeressare la Scuola nella vendita delle fotografie accordando alla stessa un utile del 30% di contro alla concessione di un'esclusiva per le riprese. La proposta però, pur considerata positivamente nelle linee generali, non convinse del tutto la Cancelleria, più propensa a ottenere un introito immediato e sicuro piuttosto che guadagni futuri che, pur ipotizzati consistenti, non erano però esattamente valutabili; e forse dubitando della bontà stessa dell'affare prospettato,

due quello di San Servolo (n. 55 e n. 53 fotografie rispettivamente). Raffigurano gli ambienti esterni ed interni dei due luoghi di degenza: orti, giardini, viali, la chiesa, i locali di servizio, refettori, dormitori, locali terapeutici, i gabinetti scientifici, la farmacia, l'ufficio, la biblioteca, ecc. Ugualmente firmato da Bertani è un quinto album che raccoglie 1578 ritratti fotografici delle demen- ti dell'ospedale di San Clemente (1873-1882) e non è da escludersi che egli sia autore anche di molti altri dei ritratti conservati nell'Archivio dell'Istituzione. Durante la Prima Guerra Mondiale, Bertani fu incaricato dalla Soprintendenza veneziana dei Monumenti di eseguire varie riprese dei lavori di protezione delle opere d'arte dai danni di guerra. Su Bertani cf. Millozzi 2005, 224-5 e Sbordone s.d. Le notizie relative agli album dell'Archivio storico di San Servolo sono l'esito di una ricerca dell'autrice condotta nel 2012 e pubblicata in sintesi in Filippin 2014.

16 *Lavori*, b. 4, prr. nrr. 143 del 27 giugno 1895 e 152 del 4 luglio 1895, nonché *Cancelleria* b. 4, 14 luglio 1895 prot. 152 e 29 dicembre 1895, prot. 270. La fotografia di Bertani era intesa a illustrare il testo di Pietro Paoletti *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia* (1893-1898), in due parti, coedito da Ferdinando Ongania e dallo Studio Naya, uscito in fascicoli a varia cadenza e illustrato da ben 357 immagini nel corpo del testo e 184 tavole fuori testo. Per San Rocco, cf. parte seconda, figg. 226, planimetria del pianterreno; 227, sezione trasversale; 247, porta della Sala dell'Albergo; e le tavv. 101, porta laterale della chiesa; 131, facciata della Scuola; 132, fig. 1, altare maggiore della chiesa; 138 fig. 4, capitello della facciata della Scuola. Vedi anche nel testo le pagine 123-7, 275-6, 280-1, 289-90. Sull'opera di Paoletti cf. Mazzariol 2011 e Serena 2015.

17 Considerata la notorietà dei due nomi, credo pleonastico richiamarne qui l'ampia bibliografia esistente. Ricordo solo Quintavalle [2003] e Roncaglia 2009 ambedue trattazioni comprensive, con appropriati rimandi bibliografici.

18 *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei di fotografare (d'ora in poi: Permessi ad estranei), prr. 150, 155, 184 e 192 rispettivamente del 3 luglio, 7 luglio, 25 luglio e 7 agosto 1895; e inoltre *Cancelleria*, b. 4, 14 luglio 1895 prot. 155 e 29 dicembre 1895 prot. 192.

19 Si tratta dei seguenti: *L'Annunciazione* (13442), *La strage degli innocenti* (13443), *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (13444), *La tentazione di Cristo* (13445), *La Crocifissione* (13446) con il dettaglio centrale del dipinto (13447), *Cristo davanti a Pilato* (13448) e *La salita al Calvario* (13449). Va precisato che tra il 1887 e il 1894 gli Alinari riorganizzarono e rinumerarono l'archivio dei negativi. Le due fotografie già elencate nel 1887 portarono successivamente i nrr. 12653 e 12655.

20 Si tratta dei seguenti: Sala inferiore: *L'Adorazione dei Magi*, *La fuga in Egitto*, *la Vergine Maria in lettura* e *la Vergine Maria in meditazione*, comunemente noti come *Santa Maria Maddalena* e *Santa Maria Egiziaca*, *L'Assunzione della Vergine*, *La Circoncisione*; Sala Capitolare, pareti: *La resurrezione di Lazzaro*, *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, «San Rocco», probabilmente la pala dell'altare con *L'apparizione di san Rocco* piuttosto che la figura del santo nella parete opposta, *L'ultima cena*, *La preghiera nell'orto*, *La Resurrezione*, *Il battesimo di Cristo*, *L'Adorazione dei pastori*, *L'Ascensione*, *Cristo risana il paralitico*; Sala Capitolare, soffitto: *L'erezione del serpente di bronzo*, *La raccolta della manna*, *Il sacrificio di Isacco* [allora denominato *Sacrificio di Abramo*], *Giona esce dal ventre della balena*, *La Pasqua degli Ebrei*, *Il peccato originale*; Sala dell'Albergo: *La Crocifissione*.

21 *Cancelleria*, b. 4, 14 luglio 1895, prot. 155.

come ben riassumono le parole dei membri della Commissione incaricata della trattativa:

Oggi l'artista prende il suo comodo e domani prende il volo per lidi più lontani e la Scuola non deve né può correre dietro all'artista.²²

Non si rinunciò quindi a un pagamento *una tantum*, ora ridotto e fissato in 500 lire, a cui Alinari non accondiscese, rigettandolo con una sostanziale accusa di grettezza:

La proposta da me fatta all'Arciconfraternita era tale che essa avrebbe dovuto scorgere di leggeri quanto vantaggio sarebbe ad essa venuto dall'accettarla pienamente senza imporre altre fiscalità che odiose sempre perché di nulla curanti che gli studiosi possano conoscere in ogni luogo i capolavori intralciano e impediscono agli ardimentosi di fare apprezzare tali tesori sono almeno sensibili quando vi è un corrispettivo di esclusività che permette di avere maggiore esito in una data edizione. E questo non è il caso della Scuola. Non posso quindi accettare il pagamento di L. 500 e per tal modo renunzio assolutamente ad eseguire la collezione di che nella mia domanda.²³

Una situazione analoga si ripropose poco dopo quando, il 7 dicembre 1895, lo Studio Naya avanzò a sua volta una cospicua richiesta di riproduzioni, che fu discussa il 29 dicembre successivo.²⁴

Facendo tesoro della precedente esperienza con Alinari, la Cancelleria, ribadendo gli obblighi sulla sicurezza delle operazioni, modificò, rendendole più flessibili, le condizioni pecuniarie per la concessione dell'autorizzazione, e chiese un corrispettivo di 100 lire per ognuno dei dipinti da fotografare, a eccezione della *Crocifissione* per la quale ne chiese 200. Considerato il totale delle opere coinvolte, il calcolo si risolveva in una somma di 2.400 lire, a conti fatti maggiore di quella domandata qualche mese prima ai fotografi fiorentini. A essa si sarebbe aggiunto un ulteriore pagamento - da definirsi - qualora si fossero fotogra-

fati l'insieme delle sale o altri dettagli decorativi e architettonici. La Cancelleria si premunì inoltre rispetto a un'eventuale controproposta simile nel tenere a quella di Alinari e deliberò

di permettere tanto alla ditta Naya, quanto ad altro la vendita delle fotografie dei quadri della Scuola di San Rocco, nell'Interno della Scuola stessa, sempreché si rilasci, a favore del sodalizio, lo sconto d'uso; e dando facoltà al Guardian Grande, o chi per esso, di disciplinare il servizio di smercio in modo da offrire reciproche garanzie.²⁵

Il 19 gennaio 1896 ne fu informato lo Studio Naya al quale fu anche prospettata l'ipotesi della conclusione di un accordo, ma anch'esso, accettando le condizioni relative alla sicurezza e alla gestione delle riprese, si dichiarò stupito e contrariato rispetto al pagamento richiesto, accusando la Scuola di insensibilità verso i propri beni artistici e i vantaggi che avrebbe potuto trarre consentendone le riproduzioni. Ricordò che in passato gli Alinari e Anderson erano stati autorizzati a riprodurre quelle opere d'arte senza aggravii, che una tassazione sarebbe stata ammissibile - «a parte le considerazioni sull'entità della medesima» - a fronte di una concessione esclusiva, non applicabile però nel caso specifico visto che

le fotografie delle opere d'arte della Scuola sono già esposte alla vendita p. riproduzioni precedenti di altri e notisi bene che fra coloro che ebbero a riprodurre le dette opere della Scuola si annovera la mia stessa ditta la quale fece p. lo passato delle fotografie così di quadri come dell'assieme delle Sale e dei più importanti dettagli fra cui le famose portelle Filibertiane - mentre la mia domanda attuale non ha di mira se non che di presentare quegli stessi soggetti secondo i sistemi moderni e perfezionati dell'arte fotografica locché esige un nuovo lavoro di riproduzione.²⁶

²² *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 184 del 25 luglio 1895. La Commissione era composta da Francesco Frattin, Giovanni Paulovich e Nicolò Mayer.

²³ Leopoldo Alinari. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 6 agosto 1895, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 192 del 7 agosto 1895. Sulla base di questa ricerca, va dunque rettificato quanto afferma Ciotti 2001, 102 rispetto alla Fratelli Alinari.

²⁴ *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 269 del 7 dicembre 1895, 26 del 6 febbraio 1896 e 42 del 26 febbraio 1896, nonché *Cancelleria*, b. 4, 29 dicembre 1895, prot. 269. Naya chiedeva di fotografare tutti i teleri della Sala inferiore, quelli delle pareti della Sala Capitolare, il *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, nel soffitto, *La Crocifissione*, *Cristo davanti a Pilato* e *La salita al Calvario* nella Sala dell'Albergo e, infine, *L'Annunciazione* di Tiziano e *La visitazione* di Tintoretto, nelle volte del pianerottolo.

²⁵ *Cancelleria*, b. 4, 29 dicembre 1895, prot. 269.

²⁶ Studio Naya. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 6 febbraio 1896, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, pr. 26 del 6 febbraio 1896.



Figura 4 Carlo Naya, Venezia. Interno S. Rocco. [Naya 270]. [Ante 1872] 1890 ca. Negativo, gelatina/vetro, 29,9 x 38 cm. Venezia, Fondazione Musei Civici Venezia, FN000130

Chiedeva infine che la decisione comunicatagli fosse riconsiderata.

Almeno fin dal 1864, infatti, il noto studio fotografico disponeva di una veduta di scorcio della facciata in direzione nord (174) [fig. 1] alla quale successivamente ne aggiunse una frontale (174a). Ma soprattutto aveva operato negli interni, a tener fede ai cataloghi, in tre diverse occasioni: una prima, antecedente al 1872 quando aveva fotografato le due sale al pianterreno e Capitolare (270 e 214) [fig. 4], il cancello in bronzo con episodi della vita di san Rocco, di Giuseppe Filiberti (200) e la porta della Sala dell'Albergo (208); una seconda tra il 1872 e il 1875 quando vi aveva aggiunto tre dei rilievi lignei dei dossali della Sala Capitolare con la *Fede*, la *Speranza* e la *Carità* (214a, 214b, 214c), nonché la parte centrale del grande dipinto della *Crocifissione* (26); e infine tra il 1875 e il 1877 quando aveva fotografato il *Cristo in pietà*, oggi attribuito a Vittore Belliniano, ma allora ritenuto del giovane Tiziano (1116; Tosato 2008; Ca-

valcaselle, Crowe 1877), esposto nella Sala della Cancelleria: un insieme molto meno consistente di quanto si riproponeva ora di 'rifare' «secondo i sistemi moderni» dell'arte fotografica. Considerato che nei cataloghi Naya non vi è cenno di fotografie ulteriori oltre a quelle ricordate, che valore dare a quell'affermazione?

Pur tenendo conto della non rara parzialità dei dati rilevabili dai cataloghi fotografici del tempo, sembra improbabile che una ricca serie di negativi come quella che lo Studio si riproponeva di ripetere - per di più sostanzialmente a carattere monografico - potesse essere esclusa per tanti anni dal proprio catalogo di vendita. E non si dimentichi che negli anni Settanta dell'Ottocento, il nome di Tintoretto non aveva ancora raggiunto nell'ampio pubblico una posizione stabile, tale da avvicinarlo agli altri grandi nomi della scuola veneziana di pittura e da suggerire al fotografo un impegno importante a San Rocco. Del resto, mentre nel corso della loro attività Carlo Naya e, dopo di lui, coloro

che si avvicendarono nella gestione dello Studio avevano continuamente arricchito il proprio catalogo di soggetti tratti dai più importanti monumenti e collezioni veneziane, non vi è indizio che ciò abbia coinvolto la Scuola di San Rocco oltre a quanto sopra segnalato; né lo stesso pittore appare particolarmente gratificato dall'attenzione di quei fotografi se consideriamo che, nel ventennio o poco più che trascorre dal primo dei cataloghi dedicati alle fotografie dai dipinti originali (Naya 1870), il numero di negativi afferenti a Tintoretto passa da 16 a 30 (Naya 1893), nonostante l'elevato numero di sue opere presenti in città e a fronte invece di incrementi ben più consistenti relativi ad altri artisti, anche dello stesso Giovanni Battista Tiepolo, anch'egli oggetto di una rivalutazione tardiva rispetto ai Bellini, ai Tiziano e ai Veronesi, maestri indiscussi del periodo d'oro della pittura veneziana.²⁷

Se però si accetta come veritiera l'affermazione sulla presenza di numerose precedenti fotografie, ne consegue che esse dovrebbero collocarsi successivamente alla pubblicazione del catalogo del 1893 (Naya 1893), l'ultimo, tra quelli reperiti, antecedente alla vicenda qui discussa, quando anche lo Studio Naya, come altri studi fotografici, fu impegnato nel rifacimento di molti negativi a seguito dell'adozione dei nuovi materiali di ripresa ortocromatici.²⁸ Ma non solo non si trova traccia documentaria di una tale eventualità nell'Archivio rocchino, ma non si comprenderebbe nemmeno la necessità di ripetere, alla distanza ravvicinatissima di uno o due anni - inusuale nella pratica dei fotografi del tempo - un lavoro costoso e impegnativo in termini di tempo e denaro.

È molto più probabile che l'affermazione dello Studio Naya debba intendersi non in senso letterale, ma come argomentazione a sostegno di una richiesta dagli esiti dubbi, in un momento in cui l'attenzione verso Tintoretto e la Scuola di San Rocco stava coinvolgendo un pubblico più ampio.

Qualsiasi sia la situazione, il 14 febbraio 1896 la Scuola confermò allo Studio Naya le proprie condizioni, dettate dal Regolamento in vigore che la Cancelleria voleva rigorosamente osservare, giu-

stificando la fermezza col notevole impegno finanziario derivante dal rifacimento del tetto dell'edificio che la obbligava «a ripetere adeguate indennità da chi vuol trarre copie od altro». Si dichiarava disponibile a modificare in tutto o in parte i termini di un eventuale futuro rapporto qualora fosse stata avanzata una nuova domanda, ma «sempre a base di corrispettivo fisso, oltre allo sconto per le copie che venissero vendute nella Scuola».

Pur dicendosi dispiaciuto, lo Studio Naya comunicò di non avere altra scelta che quella di continuare a usare i vecchi negativi, rinunciando al loro rinnovo:

Non le nascondo che mi ero lusingato che la Spett.le Scuola fosse per usarmi una qualche deferenza, trattandosi d'una Ditta Cittadina, mentre ho veduto favorire Ditte venute dal di fuori. Ma ci vuol pazienza!²⁹

Vista sfumare anche questa trattativa, durante la seduta di Cancelleria del 16 aprile 1896, fu accolta la proposta del Cancelliere Marino Brunetti di incaricare un fotografo a eseguire per conto della Scuola «la fotografia dei locali, dei quadri e di tutti gli oggetti mobili di maggior pregio, in formati diversi sciolti o legati in album» da cui - si disse - sarebbe derivata un'«utilità grandissima». Fu individuato in Oreste Bertani, «valente e modesto» collaboratore dell'editore Ferdinando Ongania, la persona idonea allo scopo, lasciando tuttavia aperta la possibilità di interpellare altri professionisti di provata abilità «per fare opera perfetta e proficua».³⁰

Evidentemente i contatti con Bertani non ebbero immediato seguito, o forse fu individuata una diversa possibilità, ma quando il 26 luglio Anderson chiese di completare le riprese degli interni dell'edificio avviate nel 1893, la decisione dell'aprile precedente trovò pronta e positiva conclusione.³¹ L'istanza - redatta con tutta evidenza allo scopo di giustificare formalmente la trattazione nel corso della riunione di Cancelleria di quello stesso giorno - venne approvata assieme alle condizioni di massima di un futuro accordo.³² Anderson fu

²⁷ In base ai cataloghi del 1870 e 1893, i negativi di opere di Tiziano passarono da 21 a 37, quelli di Giovanni Bellini da 10 a 36, di Paolo Veronese da 30 a 91, di Giovanni Battista Tiepolo da 11 a 40.

²⁸ Le emulsioni ortocromatiche consentivano una traduzione dei colori nei toni di grigio della fotografia più rispettosa della percezione visiva umana.

²⁹ Scuola Grande di San Rocco. Minuta della lettera allo Studio Naya del 14 febbraio 1896; Studio Naya. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 26 febbraio 1896, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Permessi ad estranei, prr. 26 del 6 febbraio e 42 del 26 febbraio 1896.

³⁰ *Cancelleria*, b. 4, 16 aprile 1896, prot. 77.

³¹ *Lavori*, b. 4/B, fasc. Contratti con la Casa Anderson e modificaz.ni tariffe (d'ora in poi: Contratti Anderson), prr. 164 del 26 luglio 1896 e 206 del 21 agosto 1896.

³² *Cancelleria*, b. 4, 26 luglio 1896, prot. 164. L'argomento, inizialmente non previsto, venne aggiunto all'ordine del giorno durante la stessa seduta, assieme a qualche altro, tutti dichiarati «di riconosciuta urgenza».



Figura 5 Domenico Anderson, Venezia - Interno della sala principale della Scuola di S. Rocco. [Anderson 13655]. [1896] 1920-30 ca. Gelatina/carta, 20,1 × 26,3 cm. Treviso, Collezione Livio Fantina



Figura 6 Domenico Anderson, Venezia - Esposizione delle reliquie nella festa di S. Rocco. [Anderson 14080]. [1896] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 19,9 × 25,8 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904



Figura 7 Domenico Anderson, *Venezia – Baldacchino – Secolo XVII – S. Rocco*. [Anderson 14087]. [1896] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 19,8 × 25,8 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904



Figura 8 Domenico Anderson, *Venezia – Frontone della Scala della Scuola di S. Rocco*. [Anderson 14683]. [1901-2] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 25,9 × 19,5 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904

invitato a un incontro per il 31 del mese in cui furono chiariti gli aspetti fondamentali del rapporto da instaurarsi. Fin dal 21 agosto, quando pervenne dal fotografo l'approvazione della bozza di contratto inviategli,³³ furono date istruzioni all'esattore della tassa d'ingresso di consentire le operazioni di ripresa avendo cura che nulla fosse danneggiato e raccomandando di tener nota precisa di ogni dipinto fotografato. Né in un appunto relativo all'incontro del 31 luglio, né tantomeno nel contratto vi è cenno di pagamento alcuno *una tantum*, che pure era stato chiesto, ma che si rivelava inapplicabile al caso specifico «poiché altri fotografi vend[evano] già molti soggetti della scuola»;³⁴ mancato introito, però, compensato da un utile sulle vendite del 50% - molto maggiore rispetto allo sconto d'uso - e dal dono di tre copie positive di ogni soggetto.

Attraverso i contatti intervenuti a partire dal decennio precedente, la Scuola si era resa coscien-

te dell'utilità di disporre per i propri bisogni e fini istituzionali di una collezione di fotografie da vendere ai visitatori; aveva accettato che il corrispettivo *una tantum* richiesto era eccessivo, e comunque non allineato agli usi commerciali del settore; e certo aveva allentato anche l'idea di sospetto che gravava sopra coloro che 'sfruttavano' a proprio esclusivo vantaggio i beni della Scuola. Anderson si era affacciato sulla scena al momento propizio, agendo con una sorta di *dumping* che spiazzò i concorrenti. Come dice la lettera del 14 febbraio 1896 allo Studio Naya, e come emerge chiaramente dal testo e tra le righe dei verbali delle sedute di Cancelleria di quel periodo, le ingenti spese per la manutenzione dell'edificio e delle opere d'arte, e da ultimo l'oneroso impegno del rifacimento del tetto,³⁵ che si rivelava ormai indilazionabile, concorsero alla conclusione di un'ipotesi affacciatasi già nel decennio precedente.

3 La Scuola Grande di San Rocco e Domenico Anderson

Il contratto stipulato l'8 settembre 1896³⁶ prevedeva la concessione al fotografo del permesso di riprodurre «tutti i quadri, sculture ed oggetti mobili di proprietà del Sodalizio»³⁷ escludendone da allora chiunque altro,³⁸ e l'installazione di una rivendita di quelle fotografie all'interno della Scuola. Il locale più adatto fu individuato nel vestibolo al pianterreno, dove vennero esposti i campionari³⁹ e dove fu conservato il deposito in giacenza, affidato per la gestione all'esattore della tassa d'ingresso. Verifiche periodiche e straordinarie venivano condotte per accertare la regolare gestione del servizio e della tenuta del

registro giornale di carico e scarico che assicurava l'esatta situazione quotidiana dei movimenti e della consistenza del deposito. Il personale coinvolto nella vendita venne gratificato con una compartecipazione all'utile proporzionata all'impegno richiesto a ognuno.⁴⁰

Come si è detto, il contratto con Anderson ebbe durata lunghissima. Visto il suo regolare e positivo andamento e la correttezza e disponibilità sempre mostrate dal fotografo, il 23 settembre 1901 esso fu rinnovato a tutto dicembre 1906, e così avvenne, di quinquennio in quinquennio, fino agli anni cinquanta del Novecento,⁴¹ con qualche piccola va-

33 L'unica modifica suggerita da Anderson alla bozza di contratto riguardava il numero minimo di fotografie da tenere in giacenza, indicato dalla Scuola in 100 copie per ogni soggetto, che il fotografo giudicava eccessivo e ammissibile per le sole fotografie di grande smercio, mentre per le altre suggerì un quantitativo inferiore, onde evitare il loro deterioramento nel tempo. Domenico Anderson. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 20 agosto 1896, *Lavori*, b. 4/B, fasc. Contratti Anderson, pr. 206 del 21 agosto 1896.

34 *Cancelleria*, b. 4, 27 dicembre 1896, prot. 271.

35 Il lavoro fu definitivamente approvato, dopo lungo tempo, nella seduta di Cancelleria del 14 luglio 1895 (prot. 67), la stessa in cui si discusse la domanda di Leopoldo Alinari e in cui furono apportate alcune modifiche al Regolamento.

36 Il contratto fu ratificato nella seduta di Cancelleria del 27 dicembre 1896, durante la quale furono definite le modalità salienti di svolgimento del servizio. *Cancelleria*, b. 4, 27 dicembre 1896, prot. 271.

37 *Cancelleria*, b. 4, 27 dicembre 1896, prot. 271.

38 In realtà, nel corso del tempo, vi furono non poche eccezioni a questa regola, sulle quali non è qui possibile soffermarsi.

39 Inizialmente le fotografie vennero esposte fissate singolarmente su cartoni. Successivamente, vi furono affiancati degli album che ne consentivano una migliore conservazione. Con l'aumentare dei soggetti e delle tipologie materiali, i campionari occuparono anche le panche marmoree della Sala inferiore [fig. 10].

40 La ripartizione dell'utile fu decisa nel corso della seduta di Cancelleria del 27 dicembre 1896 come segue: al Cancelliere responsabile il 10%; il 7% all'esattore della tassa, il 5% all'usciera della sala superiore e il 3% al nunzio di chiesa. Nel corso del tempo queste percentuali subirono poi alcune modifiche.

41 Queste le date di rinnovo dei contratti con la ditta Anderson: 23 settembre 1901, proroga a tutto dicembre 1906; 19 gennaio 1907, proroga al dicembre 1911; 14 maggio 1912, proroga al dicembre 1916; 16 dicembre 1916, proroga a dicembre 1921; 11 gennaio 1922, proroga al dicembre 1926; 16 gennaio 1927, proroga al dicembre 1931. Dopo quest'ultimo, il Repertorio degli atti sog-

riazione in alcune delle condizioni, ma non intaccandone la parte sostanziale.⁴²

La vendita fu concretamente avviata il 24 marzo 1897, inizialmente per le sole fotografie 'all'argento' di formato normale (20 × 26 cm) e foglio (56 × 42 cm circa), estesa nel 1901 alle fotografie 'al carbone' e nel 1903 a quelle 'al platino'.⁴³ Vi si aggiunse anche un formato intermedio tra i due denominato 'stranormale' (40 × 30 cm),⁴⁴ entrato nel deposito alla fine del 1903.⁴⁵ Sul verso delle fotografie veniva apposto un timbro a punzone della Scuola che oggi consente di identificare quegli esemplari.

Anderson condusse una prima consistente serie di riprese tra la fine dell'estate e l'autunno del 1896, subito dopo la sigla del contratto, quando fotografò gran parte dei dipinti di Tintoretto della Scuola, di presunto maggior interesse per i visitatori.⁴⁶ Globalmente, la collezione comprendeva ora i teleri della Sala al pianterreno, a esclusione dell'*Assunzione della Vergine*, quelli alle pareti del-

la Sala Capitolare, i cinque del comparto centrale del soffitto e sette degli otto ovali disposti lungo il perimetro, escluso *La Pasqua degli Ebrei*, oltre a due delle tele a losanga a essi intercalate, di Giuseppe Angeli, con *Elia sul carro di fuoco* (13726) e *Sansone beve dalla mascella dell'asino* (13674) allora ritenute autografe di Tintoretto.⁴⁷ Vi si aggiungevano quelle della Sala dell'Albergo: le quattro sulla Passione di Cristo e, per il soffitto, il *San Rocco in gloria* (13741), l'ovato raffigurante *La Felicità* (13742), e due delle tele mistilinee con figure femminili (13743-4). Fotografò inoltre l'*Annunciazione* di Tiziano (13830) e la *Visitazione* di Tintoretto (13654) che si trovavano nelle arcate del pianerottolo dello scalone d'onore,⁴⁸ la Sala Capitolare nel suo insieme (13655) [fig. 5], qualche dettaglio dei dossali in legno scolpiti da Francesco Pianta⁴⁹ e il cancello in bronzo di Giuseppe Filiberti (14078), oltre ad alcuni oggetti del Tesoro.⁵⁰ Per qualche dipinto prevede dei dettagli: ben nove erano quel-

getti a registrazione (*Protocolli*, b. 2) da cui i dati derivano, non riporta altre annotazioni. Una corrispondenza del luglio-agosto 1955 con la Fratelli Alinari fa tuttavia riferimento al contratto ancora in essere con Anderson (*Miscellanea*, b. 1, fasc. Varie 1950-1955, pr. s.nr.). La ditta fiorentina aveva chiesto l'autorizzazione a fotografare il *Cristo portacroce* di Giorgione, già in chiesa, che all'epoca della richiesta era esposto a Palazzo Ducale, alla mostra *Giorgione e i giorgioneschi* (11 giugno - 23 ottobre 1955). Cf. Zampetti 1955.

42 Le modifiche salienti riguardarono l'ampliamento della gamma delle tipologie di positivi in vendita, qualche variazione nella percentuale dell'utile per la Scuola, l'assunzione del costo delle spese postali di spedizione delle fotografie da Roma a Venezia e poco altro.

43 Con la definizione di fotografie all'argento i documenti identificano tipologie materiali diverse, attualmente definite su carta albuminata e alla gelatina. La distinzione oggi standardizzata in ambito conservativo, diversa da quella allora in uso, ha riguardo al legante usato per 'fissare' sul supporto cartaceo i sali d'argento responsabili dell'immagine fotografica che, per gran parte dell'Ottocento, ma anche oltre, fu costituito da albumina ricavata da uova e trattata opportunamente, sostituita poi dalla gelatina. Alquanto elaborato e costoso era il procedimento al carbone, capace però di risultati di ottima qualità e che consentiva l'uso di toni cromatici diversi. Complessa, e qui non dettagliabile, comunque di scarsa rilevanza ai fini di questo testo, è la situazione relativa alle fotografie che i documenti definiscono 'al platino'. Ci si può limitare a dire che, a giudicare dalle fotografie conservate nell'Archivio storico della Scuola grande di San Rocco - oltre a quelle facenti parte dell'inventario (vedi *infra*), un centinaio di esemplari in *Miscellanea*, b. 7 - non si trattava di stampe realizzate secondo questo raffinato procedimento, ma di normali fotografie alla gelatina con una finitura di superficie matt che forse, allora, in assenza delle alterazioni conservative nel frattempo intervenute, richiama i toni puri ottenibili con il procedimento al platino. A partire dal primo dopoguerra, sia le fotografie al carbone che quelle 'al platino' furono sostituite con stampe realizzate con procedimenti succedanei denominati carboneide e platinoide sui quali non si hanno notizie bibliografiche. Nei documenti, le tradizionali denominazioni non subirono modifiche.

44 La denominazione di questo formato varia nei documenti, che prevedono anche i termini 'mezzo foglio' ed 'extra'. Quest'ultimo fu inizialmente usato anche per il formato foglio.

45 Dal registro di carico e scarico delle fotografie si rileva che il deposito di quelle al carbone fu aperto con gli usuali formati normale e foglio il 20 novembre 1901, mentre le fotografie 'al platino' furono prese in carico il 6 settembre 1903. *Lavori*, b. 3, registro *Carico e scarico conti di vers[amento] e di riparto, spese speciali delle fotografie Anderson*, alle due voci, e *P[rocesso] V[erbale] del riscontro oggi fatto al deposito delle fotografie Anderson*, pr. 118 del 12 maggio 1904, cc. varie.

46 Un comodo schema di riferimento per la disposizione e i soggetti dei teleri è in Valcanover [1983] 2010, 14, 40, 104.

47 È noto da tempo che gli otto scomparti a chiaroscuro di forma romboidale che corrono lungo il perimetro del soffitto della Sala Capitolare, intercalati agli ovali, allora e per lungo tempo ancora ritenuti autografi di Tintoretto, sono in realtà rifacimenti settecenteschi di Giuseppe Angeli (Rossi 1978, 265).

48 I due dipinti rimasero per lungo tempo in quella sede. Nel 1937, nell'intento di renderli più visibili, furono tolti d'opera ed esposti variamente su cavalletto. Recentemente, dopo il rifacimento dell'impianto d'illuminazione nella Scuola, sono stati ricollocati nel loro sito originario.

49 Si tratta dei seguenti soggetti: *Mercurio* (14072), il *Piacere onesto* (14073), *Cicerone oratore in difesa della Scultura* (14075), allora ritenuto ritratto di Francesco Pianta, *Tintoretto ('Giacomo Robusti per la Pittura')* (14074), lo scomparto con la *Libreria tra Furrore e Spia* (14076) e un dettaglio della spalliera scolpita nella Sala dell'Albergo (14079).

50 Per il Tesoro furono fotografati: l'Espositorio delle reliquie nella Sala dell'Albergo, predisposto in occasione della festa di san Rocco (14080) [fig. 6], il Reliquiario del dito di Sant'Andrea (14081), il Calice, la Croce astile e la Patena di Antonio Bevilacqua dal Banchetto (14082, 14086 e 14091), la Stola e la Coperta di leggìo ricamate in oro (14083), la parte di Manto funebre del XVIII secolo (14084), la Croce processionale del sec. XV (14085), il Baldacchino cerimoniale (14087) [fig. 7], le due Paci di Nicolò della

li della *Crocifissione*, opera capitale di Tintoretto e della stessa Scuola Grande.⁵¹

Ma il lavoro non era completo; soprattutto la chiesa non era stata fotografata. Su sollecitazione della Cancelleria, Anderson aveva promesso di occuparsene tra l'agosto e il settembre 1901, ma non è chiaro se ciò sia effettivamente avvenuto, o in quale misura.⁵²

Si possono infatti datare attendibilmente a quei mesi le riprese del *Cristo portacroce* di Giorgione (11594),⁵³ allora collocato sull'altare dell'abside destra, in chiesa, e dei due dipinti di Giovanni Battista Tiepolo, *Agar e Ismaele soccorsi dall'angelo* (11640) e *Abramo visitato dagli angeli* (11641) conservati nel Tesoro,⁵⁴ mentre non vi è sicuro riscontro dell'esecuzione di altri negativi, che pure non si possono escludere. Vi provvide comunque entro l'anno successivo e, pur in assenza di elenchi specifici, si possono ipotizzare con buona sicurezza i soggetti fotografati entro quel biennio.⁵⁵ Si tratta di parecchie riprese relative soprattutto a ope-

re e dettagli scultorei e architettonici della chiesa e della Scuola, e a tre dipinti: *La Piscina probatica* di Tintoretto (11593) [fig. 13]⁵⁶ e il dettaglio con la testa di Cristo del *Portacroce* di Giorgione (14756), nonché del *Cristo in pietà* di Vittore Belliniano (14772) [fig. 9], nella Sala della Cancelleria.⁵⁷

Un terzo gruppo di riprese fu effettuato nel 1903-4 in concomitanza di una specifica commissione assegnata al fotografo sulla quale conviene soffermarsi, seppur brevemente.

Fin dal 1901 (ma già molto prima, nel 1881) la Scuola aveva rilevato l'opportunità di rinnovare l'inventario generale dei propri beni, non più rappresentativo considerate le variazioni intervenute nel tempo al patrimonio mobile e immobile.⁵⁸ La caduta del Campanile di San Marco (14 luglio 1902), con lo sconcerto e il clamore suscitato, non solo il città, e il timore che ne seguì per la stabilità di altri monumenti, indusse ad accelerare il progetto. Nel corso della seduta di Cancelleria del 25 luglio 1902 si decise quindi di chiedere alle auto-

Croce (14088-9) e l'Altarolo portatile del 1430 ca. (14090). Il 2 febbraio 1897, Anderson trasmise alla Scuola alcune fotografie degli oggetti del Tesoro e dei dettagli scultorei perché vi fosse indicato a tergo il nome dell'autore e il soggetto rappresentato, necessari per predisporre le didascalie da stamparsi sotto a ogni stampa positiva. *Lavori*, b. 3, pr. s.nr. del 2 febbraio 1897. L'inclusione del Tesoro nel percorso di visita avvenne solo il 15 ottobre 1901, molto dopo, quindi, dell'epoca in cui Anderson ne fotografò alcuni oggetti. Cf. *Amministrazione*, b. 2/C, *Resoconto morale dell'esercizio 1901* e *Cancelleria*, b. 5, 29 dicembre 1901 prot. 306.

51 Cf. *Elenco fotografie in deposito all'Esattore*, 20 marzo 1897, e [Elenco di giacenza 9 maggio 1897], *Lavori*, b. 3, fasc. Atti e memorie. Si può supporre che i due documenti comprendano anche le fotografie realizzate nel 1893.

52 Il 6 giugno 1900, la Scuola aveva chiesto al fotografo quali fossero le sue intenzioni rispetto alle fotografie della chiesa, informandolo che, qualora egli non ne fosse interessato, vi avrebbe provveduto per mezzo di altro professionista. Scuola Grande di San Rocco. Minuta della lettera a Domenico Anderson del 6 giugno 1900; Domenico Anderson. Lettera alla Scuola Grande di San Rocco del 10 giugno 1900. *Lavori*, b. 4/B, fasc. Contratti Anderson, prr. nrr. 151 del 7 giugno e 156 del 12 giugno 1900, e *Lavori*, b. 4/B, pr. 221 del 12 luglio 1901.

53 Il dipinto è stato nel tempo variamente attribuito a Tiziano e Giorgione. Fino all'inizio degli anni cinquanta del Novecento si trovava sull'altare dell'abside destra, in chiesa, completo della lunetta tizianesca con il *Padre eterno con angeli e simboli della passione*. Venne successivamente sostituito dalla tela di Felice Carena che raffigura *San Pio X e due confratelli* (Ceschi 2008; Chiari Moretto Wiel 2002).

54 *Bilancio delle fotografie Anderson affidate all'Esattore sig. Francesco Ponga*, 20 aprile 1902, *Amministrazione*, b. 5, fasc. 1902, pr. [84] del 23 aprile 1902. I due dipinti di Tiepolo si trovano ora nel primo pianerottolo delle scale che conducono al Tesoro.

55 Nell'elaborazione si è tenuto conto dei documenti di seguito elencati, confrontati con il catalogo pubblicato dal fotografo nel 1903 (Anderson 1903): *Esistenza a tutto 21 marzo 1898* [elenco di giacenza], *Lavori*, b. 3, fasc. denominato 'fotografie'; *Bilancio delle fotografie Anderson affidate all'Esattore sig. Francesco Ponga*, 20 aprile 1902, *Amministrazione*, b. 5, fasc. 1902, pr. [84] del 23 aprile 1902; *Fotografie al Platino mancanti e Distinta dei nuovi soggetti delle fotografie D.A.*, ambedue in *Lavori*, b. 4/B, fasc. Richieste di fotografie e relative evasioni (d'ora in poi: Richieste di fotografie), rispettivamente prr. 353 del 28 agosto 1903 e 368 del 22 settembre 1903; *Bilancio delle fotografie «Anderson» affidate al s. Francesco Ponga Esattore della tassa. Processo all'argento*, 15 luglio 1903 e *Fotografie rinvenute presso il sig. Ponga Francesco nella verifica del 12 maggio 1904*, ambedue in *Lavori*, b. 3, pr. 118 del 12 maggio 1904.

56 L'inclusione del dipinto in questa fase delle riprese presenta alcuni dubbi, ed è possibile che la sua datazione debba essere, seppure di poco, posticipata.

57 Per la chiesa, oltre ai due dipinti, furono fotografati la facciata (14545), la lunetta di Giuseppe Marchiori raffigurante la *Gloria di San Rocco*, allora nel timpano del portale principale (14546) e ora murata nella parete sinistra dell'abside destra (Rossi 2014, 97-101), le due statue della controfacciata con *Santa Cecilia e Davide* (14548-9) dello stesso Marchiori, e l'altare maggiore (14547). Per la Scuola invece, la facciata con inquadratura frontale (14676) e di scorcio (14677), il portale principale d'ingresso (14678), due delle finestre della facciata del primo e secondo ordine (14679-80), l'edicola e la finestra nella facciata posteriore sud-ovest (14681), una veduta della Sala inferiore (14682), l'arcone dello scalone monumentale ripreso dalla Sala Capitolare in direzione del pianerottolo (14683) [fig. 8], il prospetto rivolto al Capitolo della porta della Sala dell'Albergo (14684), la prima delle due finestre nella parete sud-ovest della Sala stessa (14685), due dettagli con i putti nel coronamento del cancello in bronzo di Giuseppe Filiberti (14686-7), oltre a tre delle sculture del dossale di Francesco Pianta raffiguranti lo *Scandalo* e *Scrupolo*, allora ritenuta allegoria della Fama (14688), la *Scienza* (14689), l'*Ignoranza* (14690), e la porzione nella parete sud-est comprendente le raffigurazioni dell'*Onore* e dell'*Avarizia* (14691).

58 *Amministrazione*, b. 4, pr. 260 del 21 agosto 1901 e *Cancelleria*, b. 32 ant., 8 settembre 1881, O.d.G. nr. 5.

rità competenti la pianta della Scuola, della chiesa e dei fabbricati contigui, nonché

di far riprodurre, mediante la fotografia, scuola, chiesa e fabbriche attigue, tanto p. la parte esterna, quanto p. l'interna, l'una e l'altra in tutti i più minuti dettagli possibili

e inoltre «di rinnovare, coordinare e controllare l'inventario generale dei beni mobili ed immobili posseduti dal Sodalizio». ⁵⁹

Il materiale lavoro di compilazione fu avviato nel luglio del 1903, e fu completato poi l'anno successivo. Ad Anderson fu chiesto di fornire i positivi di ognuno dei soggetti disponibili, che furono inseriti quale parte integrante del documento; e altri gliene furono commissionati. Oltre alla puntuale descrizione degli oggetti mobili e immobili, l'inventario comprende infatti 132 fotografie, dodici delle quali realizzate su commissione specifica della Scuola, essendo esse - evidentemente - poco interessanti per il fotografo ai fini commerciali. ⁶⁰ In realtà, nonostante il loro numero elevato, esse non descrivono visivamente il patrimonio con la puntualità deliberata dalla Cancelleria, ma solo i dipinti, gli oggetti e i decori architettonici e scultorei principali. Ma la veste materiale assunta dal documento, l'aggiunta delle fotografie e le ampie descrizioni di non poche delle voci iscritte, ne arricchiscono la valenza amministrativa e ne fanno un oggetto di

valore storico-politico, atto a confermare l'importanza dell'Arciconfraternita nell'ambito della vita artistica e sociale cittadina.

Fu in questa occasione che Anderson eseguì almeno diciassette ulteriori negativi che entrarono a far parte del nucleo attinente San Rocco. Riguardano alcuni altri dipinti presenti in chiesa: i due di Sebastiano Ricci, *Sant'Elena ritrova il legno della croce* (22565) e *San Francesco di Paola risana un bimbo morto* (22566), il *San Antonio riattacca il piede a un giovanetto* di Francesco Trevisani (22573; indicato da Anderson e nei documenti come *San Rocco*, di Sebastiano Ricci) e il *San Martino e san Cristoforo* del Pordenone (22563-4), nonché *L'Annunciazione* (22567) e il *San Rocco risana gli appestati*, di Tintoretto (22568-70). Della Scuola fotografò *l'Assunzione della Vergine* nella Sala terrena, che ancora mancava (22574), e il *Ritratto di confratello* (Massimi 1997; Zenkert 2008; Chiari Moretto Wiel 2018b) ritenuto allora un autoritratto di Tintoretto (22562), oltre ad alcuni altri dettagli dei rilievi lignei nella Sala Capitolare, e a qualche oggetto del Tesoro e di arredo cerimoniale. ⁶¹

Negli anni seguenti non sono documentate ulteriori riprese, e il suo intervento a San Rocco nell'agosto del 1913, su cui manca ogni informazione significativa, sembra doversi riferire al rifacimento di alcuni negativi piuttosto che all'ottenimento di nuovi soggetti; e questo probabilmente avvenne altre volte dopo di allora. ⁶²

⁵⁹ *Cancelleria*, b. 5, 25 luglio 1902, prott. 167, 171 e 166.

⁶⁰ Si tratta delle seguenti: *San Rocco in gloria* di Francesco Fontebasso, nel soffitto della sacrestia, in chiesa (383); il vestibolo della Sala terrena (390); due dei capitelli e le basi di due colonne della stessa Sala, una delle quali raffigurante un *Busto virile dionisiaco* (392-3 e 394-5); una delle finestre del pianerottolo dello scalone (408); i due rilievi che ornano la base dei pilastri dell'arco della Sala Capitolare con il *Sacrificio di Isacco* e *La cacciata dal Paradiso terrestre* (410-11) [fig. 11]; e infine quattro dei pannelli con le storie di san Rocco, di Giovanni Marchiori - *San Rocco visita l'ospizio di Acquapendente*, *San Rocco risana gli appestati*, *San Rocco benedetto dal padre* e *San Rocco distribuisce le sue ricchezze ai poveri* - nella Sala Capitolare (418-19). L'identificazione di un dodicesimo soggetto lascia qualche dubbio. A giudicare dall'Inventario, esso si deve identificare con la *Salita al Calvario*, nella Sala dell'Albergo (476), la cui fotografia fu apparentemente inserita in un secondo tempo, ma che in realtà già faceva parte del nucleo disponibile fin dal marzo 1897. Una possibile risposta a questa incongruenza è che il dipinto sia stato rifotografato a seguito del restauro a cui fu sottoposto nel 1904, proprio nei mesi in cui si stava completando l'Inventario. Questo giustificherebbe la nuova ripresa e la sua inclusione tardiva (?) nel documento. Se così fosse, essa evidenzerebbe lo zelo con cui la Cancelleria intendeva documentare il proprio patrimonio, a cui - evidentemente - il fotografo era meno interessato. Sulla predisposizione dell'Inventario cf. *Cancelleria*, b. 5, 25 luglio 1902 prot. 158; 8 dicembre 1902 prot. 206; 5 giugno 1903 prot. 71; 16 luglio 1903 prot. 271; 22 novembre 1903 prot. 271; 28 febbraio 1904 prot. 43; 5 luglio 1904 prot. 114; e inoltre *Amministrazione*, b. 2/C, Resoconti morali degli anni 1902, 1903, 1904, 1906 e 1907, nonché *Lavori*, b. 3, prr. 421 del 18 novembre 1903 e 89 del 21 marzo 1904. Ricca e complessa è anche la documentazione relativa al restauro del dipinto su cui cf. da ultimo *Cancelleria*, b. 5, 5 luglio 1904, prot. 145.

⁶¹ Gli altri soggetti fotografati in questa occasione sono: una porzione della spalliera nella Sala Capitolare comprendente il rilievo *Tintoretto ('Giacomo Robusti per la Pittura')* di Francesco Pianta (22880); due porzioni dei pannelli lignei con storie della vita di San Rocco di Giovanni Marchiori (22881-2); una seconda inquadratura del Baldacchino cerimoniale del XVII secolo (22883); il fanale processionale del 1748 (22884); le portelle dell'armadio centrale del Tesoro (22885) [fig. 12]. *Lavori*, b. 4/B, fasc. Richieste di fotografie, *Distinta dei nuovi soggetti delle fotografie D.A.*, pr. [368 del 22 settembre 1903]. L'elenco fa parte di un corpus insieme documentale e non è datato, ma la sua collocazione consente di stabilirne la funzione e il contesto archivistico. Queste fotografie, tutte presenti tra le pagine dell'Inventario, non sono elencate nel catalogo che il fotografo pubblicò nel 1903, probabilmente per la concomitanza con le riprese ma, per motivi non noti e difficili da ipotizzare, mancano anche nel successivo del 1907 (Anderson 1907), e se ne trova traccia solo a partire dal 1915 (Anderson 1915). Una situazione analoga si riscontra per il dettaglio della *Crocifissione* che mostra il gruppo di persone a sinistra della croce (13736), documentato fin dal 1897 ma presente nei cataloghi del fotografo solo dal 1907.

⁶² *Lavori*, b. 4/B, fasc. Richieste fotografie, pr. 49 del 20 gennaio 1914. Quasi tutti i soggetti relativi alla Scuola Grande elencati nel supplemento al catalogo pubblicato nel 1921 (Anderson 1921), a eccezione della *Crocifissione* e del dettaglio centrale del dipin-



Figura 9 Domenico Anderson, Venezia – Gesù con la corona di spine – Scuola del Tiziano – S. Rocco. [Anderson 14772]. [1901-2] Ante luglio 1904. Gelatina/carta, 19,7 × 25,9 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904



Figura 10 Domenico Anderson, Base di una colonna della Sala terrena. 1903-4. Gelatina/carta, 25,6 × 19,7 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904



Figura 11 Domenico Anderson, *Bassorilievo rapp[resentante]: Il Sacrificio di Abramo, Scarpagnino*. 1903-4. Gelatina/carta, 19,7 × 25,7 cm. Venezia, Scuola Grande di San Rocco, Archivio storico, Inventari b. 3, Inventario generale 1904



Figura 12 Domenico Anderson, *Venezia - Sportelli della vetrina centrale del Tesoro - Scuola di S. Rocco*. [Anderson 22885]. [1903-4] 1920-30 ca. Gelatina/carta, 26,1 × 20,1 cm. Treviso, Collezione Livio Fantina

Ma parecchi anni dopo, la grande mostra su Tintoretto tenutasi a Ca' Pesaro nel 1937 (Barbantini 1937), fornì l'opportunità per accrescere ulteriormente il numero di negativi sulla Scuola.

L'importante evento fu stimolo – non solo per Anderson – per rivisitare la produzione pittorica tintoretiana, comprese le opere dell'Arciconfraternita (Anderson 1938).⁶³

Per l'occasione fu fotografato qualche altro dipinto,⁶⁴ ma le nuove riprese si espressero soprattutto in una grande attenzione ai dettagli [figg. 15-19]: l'*Annunciazione* nella Sala terrena della Scuola (13646) e la *Fuga in Egitto* (13648) ne acquisirono due ciascuno (40580-1 e 40586-7); l'*Adorazione dei pastori* (13664) ne ebbe tre (40599-601); quattro l'*Adorazione dei Magi* (40582-5); la drammatica scena della *Strage degli innocenti* (13649) ben sei (40588-93) e al *Cristo davanti a Pilato* (13737), che già disponeva del particolare della figura di Cristo (13738), venne aggiunto il primo piano del volto (40612). La *Piscina probatica*, in chiesa, sottoposta per l'occasione a un radicale restauro che ne mutilò le parti perimetrali [fig. 14],⁶⁵ richiese necessariamente una nuova ripresa che documentasse il recente aspetto del dipinto, ma vi furono aggiunti anche cinque dettagli (40633-7). Per la *Crocifissione* (13640), ai nove già disponibili fin dal 1897 (13641-2 e 13730-6), se ne sommarono otto (40613-20) in una sorta di penetrazione ideale in ogni anfratto dell'opera. E si potrebbero citare altri esempi.

Questo trattamento non riguardò solo i dipinti della Scuola, né solo quelli di ispirazione corale o più ricchi di scene apprezzabili autonomamente, come ad esempio la *Crocifissione*, e se l'evento

espositivo ne fu senza dubbio lo stimolo contingente, ruolo importante ne ebbe la nuova considerazione critica sull'opera del pittore. La straordinaria galleria di figure e ritratti dei protagonisti delle scene pittoriche che le nuove fotografie di Anderson ponevano sotto gli occhi dei fruitori sollecitava l'osservazione lenta e attenta. Ognuna di esse mette in risalto un'azione, una fisionomia, un atteggiamento, l'espressione di un sentimento, raccogliendo così un'ampia gamma dei concetti che il pittore aveva voluto esprimere. Proponevano inoltre nuovi sguardi prima non immaginati e invitavano a un giudizio più articolato che consentiva di meglio valutare le specificità della pennellata tintoretiana, che tanto impegnò studiosi e critici.⁶⁶ Ma anche dove esse non palesano un diretto o esclusivo interesse scientifico, quelle fotografie furono un modo per diffondere presso l'ampio pubblico la complessità del pensiero e delle processi creativi di Tintoretto.

La tendenza alla proliferazione di dettagli nella riproduzione delle opere d'arte era in atto già da decenni e si andava diffondendo di pari passo alla diffusione dell'uso della fotografia, come ben mostra l'esempio di Tintoretto; ma vi furono anche delle eccezioni. La sezione centrale della *Crocifissione*, con il Cristo in croce e il gruppo dei dolenti ai suoi piedi, fu tra i soggetti più ricercati dai fotografi. Quando tra il 1872 e il 1875, molto prima dei fatti qui considerati, Carlo Naya fotografò il dipinto, si limitò a questa scena rinunciando a riprodurre l'insieme⁶⁷ non tanto per gli ostacoli rappresentati dalle ottiche allora in uso, inadeguate rispetto al luogo in cui è collocata l'opera,⁶⁸ bensì per l'autonomia visiva e il valore emotivo

to, non devono intendersi come un incremento della collezione, poiché da tempo essi vi facevano parte, ma piuttosto come sostituzione di vecchi negativi resasi evidentemente necessaria. Per i due citati, in base a quanto il catalogo comunica (Anderson 1921, 1), fu previsto un formato maggiore a quello già in uso: il doppio foglio (60 × 88 cm) e/o il *très grand format* (110 × 87 cm).

63 Alcune opere di Tintoretto appartenenti all'Arciconfraternita furono esposte alla mostra: la *Visitazione* e tre dei dipinti della chiesa: *La Piscina probatica*, *San Rocco risana gli appestati* e *San Rocco in carcere confortato da un angelo* (Barbantini 1937, 87-90 e 128-33). In quell'occasione fu consentito ai Fratelli Alinari di fotografarli.

64 Si tratta del *San Rocco in carcere confortato da un angelo* (40644), in chiesa, de *La Pasqua degli Ebrei* (40631) e del *San Rocco* (40623) nella Sala Capitolare; di cinque delle allegorie del soffitto nella Sala dell'Albergo: delle Scuole della Misericordia (40626) e della Carità (40628), nonché della *Fede* (40627), *Liberalità* (40629) e *Verità* (40630).

65 È noto che, in occasione della mostra, fu condotta un'importante campagna di restauri sulle opere del pittore. La *Piscina probatica* subì un intervento radicale che eliminò le parti del dipinto che si ritenevano aggiunte nel 1729 da Santo Piatti. Molto recentemente, il riesame della disposizione del ciclo tintoretiano nella chiesa ha prodotto un'intelligente nuova situazione che tiene conto dell'intera storia del dipinto. Su questo cf. Moschini 1940, Rossi 1978, Chiari Moretto Wiel 2018a.

66 «Difatti, le sue pennellate, davvero più tratti che macchie, affermano una propria indipendente direzionalità, sottraendosi alla complicità pittorica necessaria a una rappresentazione fondata sull'illusione figurativa. I suoi colpi restano le tracce del pennello, cioè il segno del movimento della mano, e non si annullano in una finzione mimetica; i colori, con lo spessore e la sostanza del veicolo, non si trasformano volentieri [sic] in altra materia naturale, come carne, pelle, stoffa, ecc.» (Rosand 1996, 133).

67 Naya offriva però l'intero del dipinto come riproduzione tratta da una stampa di traduzione, presente nei suoi cataloghi almeno fino al 1893.

68 Le ampie dimensioni del dipinto rapportate a quelle della Sala dell'Albergo non consentivano allora la ripresa in un unico negativo. In casi analoghi, o simili, era d'uso comporre, su un unico supporto, le stampe positive parziali accostate l'una all'altra in modo da ricreare l'unità del soggetto.



11593 - VENEZIA - La probatica piscina - Tintoretto - Chiesa di S. Rocco - Anderson, Roma

Figura 13 Domenico Anderson, Venezia - *La probatica piscina* - Tintoretto - Chiesa di S. Rocco. [Anderson 11593]. [1901-2] 1910 ca. Albumina/carta, 20 × 26 cm. Bologna, Fondazione Federico Zeri, 97718



11593 - VENEZIA - La probatica piscina - Tintoretto - Chiesa di S. Rocco - Anderson, Roma

Figura 14 Ditta Anderson, Venezia - *La probatica piscina* - Tintoretto - Chiesa di S. Rocco. [Anderson 11593]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 19,2 × 25,8 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 795



Figura 15 Ditta Anderson, Venezia – Part. della probatica Piscina – Tintoretto – Chiesa di S. Rocco. [Anderson 40634]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 25,5 × 20 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 802



Figura 16 Ditta Anderson, Venezia – Part. della probatica Piscina – Tintoretto – Chiesa di S. Rocco. [Anderson 40635]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 25 × 19,7 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 803



Figura 17 Ditta Anderson, Dettaglio da: Tintoretto, *Crocifissione*. Venezia, Scuola Grande di San Rocco. [Anderson 40616]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 25,1 × 20 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 89B 12



Figura 18 Ditta Anderson, Dettaglio da: Tintoretto, *San Rocco in carcere confortato da un angelo*. Venezia, Chiesa di San Rocco. [Anderson 40645]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 19,4 × 26 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 87C 811



Figura 19 Ditta Anderson, Dettaglio da: Tintoretto, *L'Adorazione dei Magi*. Venezia, Scuola Grande di San Rocco. [Anderson 40585]. [1937 ca.] 1950-60 ca. Gelatina/carta, 19,2×26 cm. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Istituto di Storia dell'Arte, 89A 745

della scena, quella in cui si concentra il messaggio religioso, il pathos si esprime in modo più efficace e più immediato è il coinvolgimento emotivo. E come questa, non poche tra le fotografie di det-

tagli prodotte nel tempo rivelano l'intenzione preponderante di toccare la sensibilità più intima degli osservatori.

4 Andamento delle vendite

Dal cospicuo, seppure lacunoso materiale contabile relativo allo smercio delle fotografie, emerge che una fase molto proficua per le vendite fu il decennio a cavallo del 1910. Poi la guerra fermò tutto, e colpì fortemente le attività della Scuola, come quelle del fotografo e naturalmente della città e dell'intero Paese. Sparsi qua e là tra le carte del periodo bellico ci si imbatte in notizie minute, brevi dati o lunghe relazioni, che feriscono l'intelligenza di chi le guarda e le legge, testimoni dell'assurdità di quanto avvenne, delle energie, delle ricchezze e degli ideali buttati al vento in una tragedia insensata.

Allo scoppio della guerra la Cancelleria e i confratelli sembrarono non percepire a fondo il dramma che si stava abbattendo sull'Italia e i pericoli che incombevano su Venezia e i suoi tesori d'arte.

Vennero inizialmente adibiti un sottoscala e il locale degli Scrigni, al pianterreno, a custodia dei dipinti e degli oggetti preziosi (Zanon 2015).⁶⁹ Ma arrivò l'ordine della Soprintendenza che esortò l'asporto delle opere d'arte e il loro trasferimento in luogo più sicuro. Si rinnovò il timore, non del tutto sopito, che si stesse procedendo sotto mentite spoglie a una espropriazione strisciante alla quale la Scuola intendeva opporsi a ogni costo. Alla fine la situazione fu insostenibile e fu giocoforza staccare dai soffitti e dalle pareti i dipinti, arrotolarli, chiuderli in grandi casse e affidarli alle autorità perché fossero trasportati a Firenze dove furono ricoverati al Bargello. Del materiale consegnato fu predisposto un elenco dettagliato a cui furono allegate - a maggior sicurezza - 48 fotografie. Il Cancelliere Marino Brunetti accompagnò a Firenze le casse per controllare

⁶⁹ Cf. *relazione* [del Cancelliere Marino Brunetti] *sull'attuale deposito in Firenze dei dipinti della Scuola di S. Rocco*, *Lavori*, b. 5, pr. 265 del 5 ottobre 1916 e inoltre, *Lavori*, b. 3, pr. 365 del 31 dicembre 1919.

che tutto si svolgesse nel modo più accurato. Ne rese una relazione appassionata che esprime tutta la preoccupazione per una situazione subita, forse accettata, ma non certo condivisa e compresa.

Durante la guerra la Scuola rimase chiusa, frequentata solo dai guardiani incaricati di vigilare sui danni che potessero verificarsi. Nel giugno del 1919 le opere erano rientrate e furono subito avviati i restauri resisi necessari dopo il lungo periodo in cui le tele erano rimaste arrotolate e chiuse. Nella primavera del 1920 la situazione si era sufficientemente stabilizzata e il 17 maggio la Scuola riaprì al pubblico;⁷⁰ la vita riprese il suo corso normale, ma con i gravami delle difficoltà e dei debiti contratti per far fronte all'eccezionale situazione bellica. Nel 1916, pur nella grave congiuntura

in atto, il contratto con Anderson venne rinnovato nella comune convinzione, o forse solo la speranza, che entro pochi mesi tutto sarebbe finito.

Dopo la riapertura al pubblico riprese anche lo smercio delle fotografie secondo la prassi abituale; ma la situazione favorevole del periodo anteguerra, seppure sembrò palesarsi nei primi anni venti, si fece poi complicata, e verso la metà del decennio, difficile. Una serie continua di aumenti di prezzo, anche a distanza di pochi mesi l'uno dall'altro, determinati dalle avverse condizioni economiche generali e dei commerci, influirono negativamente sulla gestione e sulle vendite, pur non trascurabili. La situazione pare essersi stabilizzata negli anni trenta, ma la scarsità di documenti relativi a questo periodo non consente di trarre conclusioni attendibili.

5 Fortuna dei soggetti

Uno degli aspetti più interessanti che emergono da questo studio riguarda gli acquisti di fotografie in quanto spia del gradimento dei visitatori verso alcuni piuttosto che altri soggetti, e quale segnale di tendenze del gusto presso il grande pubblico. Pur tenendo presenti la parzialità del punto di osservazione - la sola Scuola Grande di San Rocco - e le aleatorietà di peso non secondario insite nel complesso dei documenti analizzati, si può non di meno tentare di proporre una lettura per alcune linee generali e per i casi più evidenti. La fonte di questa elaborazione è costituita dalle richieste di fotografie che periodicamente venivano trasmesse ad Anderson, la più recente delle quali risale al 1932.⁷¹ In esse sono specificati, per ogni soggetto, i quantitativi e le tipologie materiali desiderate, che si possono considerare in rapporto diretto al volume delle vendite.

Non sorprenderà trovare in testa a questa graduatoria la grande 'macchina' della *Crocifissione* e il dettaglio della sua parte centrale, le cui fotografie, come afferma l'esattore Ambrogio Pezzutti, «ne va quasi tutti i giorni».⁷² Seguono il *Cristo davanti a Pilato* della Sala dell'Albergo, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Annunciazione* di Tiziano, dipinti che da soli assorbono più del 30% delle vendite.

Molto graditi erano anche l'altra *Annunciazione*, di Tintoretto, nella Scuola, *L'Ultima Cena* (13659), *La fuga in Egitto*, il dipinto di Tiepolo *Agar e Ismaele soccorsi dall'angelo*, nonché la veduta dell'interno della Sala Capitolare. La *Resurrezione di Cristo* (13662) invece non sembra aver confermato il gradimento di cui aveva goduto nei secoli precedenti nelle stampe di traduzione (Chiari Moretto Wiel 1994, 32-3) e anche il *Portacroce* di Giorgione pare aver suscitato un'accoglienza sostanzialmente tiepida, nonostante la fama di immagine miracolosa che lo circondava, forse sentita più a Venezia che presso il pubblico cosmopolita che arrivava in città. Un qualche apprezzamento ebbero anche il cancello in bronzo di Giuseppe Filiberti e i gruppi scultorei dei dossali di Francesco Pianta raffiguranti la *Libreria* tra *Furore* e *Spia* (14076) e la cosiddetta caricatura di Tintoretto, *Giacomo Robusti per la Pittura* (14074).

Nel complesso, le scene tratte dal Nuovo Testamento furono nettamente preferite alle veterotestamentarie - preferenza che si palesa anche nella scelta delle nuove inquadrature degli anni Trenta - con il solo *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (13670) oggetto di vendite discrete, di contro invece alla spo-

⁷⁰ *Lavori*, b. 3, pr. 303 del 21 novembre 1919 e *Lavori*, b. 4/B, pr. 140 del 30 giugno 1920.

⁷¹ Questa documentazione non è costante nel tempo: alcuni dati parziali disponibili per il 1897 si scontrano con la scarsità di informazioni nel periodo immediatamente successivo fino al 1912, diventando poi più frequenti nel dopo guerra. Nei primi anni della gestione, inoltre, furono rilevate non poche irregolarità e trascuratezze nella tenuta delle registrazioni contabili sulla cui attendibilità quindi è d'obbligo essere cauti. È anche utile ricordare che Anderson aveva organizzato una larga rete di vendita - a Venezia era rappresentato inizialmente da Tomaso Filippi, dal dopoguerra da Giulio Genova, e più tardi dalla ditta Ongania - attraverso la quale le fotografie di San Rocco trovavano ulteriori canali di diffusione. Le fonti di questa elaborazione, molto numerose, non sono citabili in dettaglio. Si trovano in *Lavori*, bb. 3 e 4/B, e *Amministrazione*, bb. 6, 8 e 9.

⁷² Ambrogio Pezzutti. Nota manoscritta al Cancelliere del 25 settembre 1925, *Lavori*, b. 3, fasc. Fotografie Anderson, sottosfasc. Carichi di fotografie, pr. 253 del 16 settembre 1925. Accenni al grande interesse che le due fotografie incontravano presso i visitatori si trovano anche in altra corrispondenza.

radica presenza della *Visione di Ezechiele* (13677) e de *Lerezione del serpente di bronzo* (13675).

Se nel primo dopoguerra, alcuni soggetti videro aumentare le vendite rispetto al periodo pre-bellico, come ad esempio il cosiddetto autoritratto di Tintoretto, la *Vergine Maria in meditazione* nota anche come *Santa Maria Egiziaca* (13652), la *Salita al Calvario* (13739), analogamente ai due dipinti di Tiepolo e al *Cristo in pietà*, alcune altre sembrano invece aver perduto parte del loro fascino, come la *Circoncisione* (13653), l'*Adorazione dei Magi* (13647) e la *Piscina probatica*, in chiesa. Di alcuni altri soggetti non si ha più notizia – i preziosi del

Tesoro, nel dopoguerra non accessibile al pubblico, e l'esposizione delle reliquie (14080) [fig. 6]⁷³ – analogamente alle fotografie degli esterni, da sempre liberamente fotografabili, che la diffusione di massa della fotografia rendeva virtualmente poco interessanti. Il cancello del Filiberti, soggetto che tutti i fotografi che contattarono la Scuola avevano ritenuto o avrebbero voluto fotografare, e le altre opere di arte decorativa assunsero una posizione marginale rispetto ai dipinti, con la sola parziale eccezione delle due sculture di Francesco Pianta poco sopra nominate.

6 Conclusione

Se a conclusione di questo testo si ritorna là da dove si era partiti, a John Ruskin, e si considera il ruolo da lui svolto nella rivalutazione dell'opera di Tintoretto,⁷⁴ sembra di poter dire che il suo pensiero fu sì fondamentale per trarre il pittore dalle pastoie ambigue di una percezione e valutazione desuete ma, a giudicare dal punto di osservazione qui adottato, meno influente sull'apprezzamento di singoli specifici dipinti. Confrontando infatti le opinioni espresse dallo studioso sulle singole opere (Sdegno 2018, 92-147) è facile verificare come solo in pochi casi esse collimino con le preferenze manifestate dagli acquirenti delle fotografie.⁷⁵ Ne accenna Vittorio Alinari quando a proposito dell'*Annunciazione* di Tintoretto, in chiesa, afferma che

Ruskin considère [il dipinto] comme l'œuvre la plus désagréable du Tintoretto et qui pourtant ne m'a pas laissé une impression si fâcheuse de son art. (Alinari 1906, 261)

Per capire la fonte delle preferenze del pubblico bisognerà allora cercare altrove, in altre correnti di studio ma soprattutto nella sfera del gusto e della sensibilità personale e culturale dei fruitori di quei tesori d'arte, oserei dire nella sfera antropologica laddove questa si esprime nel 'consumo' di immagini di cui l'arte in genere, e nella fattispecie l'arte di Tintoretto, offre copiosi esempi.⁷⁶

A giudicare dalla letteratura odepica e dalle numerose guide di viaggio ottocentesche,⁷⁷ la Scuola Grande di San Rocco e i suoi teleri non erano tra le mete primarie per il visitatore che, giungendo in città, seguiva gli itinerari suggeriti verso le emergenze monumentali e artistiche più note. Alla «marginalità territoriale» (Posocco 2008, 24) superata solo nel 1910 quando fu aperto il nuovo percorso che dalla stazione ferroviaria conduce verso i Frari e San Tomà, si associava la scarsa luminosità degli interni che ne ostacolava la visita⁷⁸ e, almeno fino agli anni ottanta dell'Ottocento, la precaria situazione conservativa dell'edificio e dei dipinti. Anche questi elementi costituirono un osta-

⁷³ Nel 1920, la Scuola riaprì al pubblico dopo la chiusura del periodo bellico, ma non così avvenne per il Tesoro, riaperto solo il 22 maggio 2010 (Pasqualetto 2010).

⁷⁴ Cf. Lepschy 1998, 106-21; Tucker 2003, *passim*; Tucker 2014, *passim*; Sdegno 2018. Ruskin discute di Tintoretto soprattutto nella sezione dedicata all'Immaginazione penetrativa nel secondo volume di *Modern Painters* (1846), nel *Venetian Index* pubblicato nel terzo volume di *Stones of Venice* (1853) e nel testo di un lezione tenuta ad Oxford sulla relazione tra Michelangelo e Tintoretto (1872) (Sdegno 2018, 14, 29-35). Per la fortuna critica del pittore nei secoli rimando a Pallucchini 1982; Chiari Moretto Wiel 1994; Lepschy 1998; Jolivet 2016, *passim*. Per la sua attività si è fatto riferimento soprattutto a Rossi 1982; Rossi, Puppi 1996; Zenkert 2003; Falomir 2009; Sgarbi 2012; Echols, Ilchman 2018.

⁷⁵ Nemmeno i contemporanei di Ruskin condividevano sempre le sue opinioni e capivano il senso di alcune sue affermazioni, a volte ritenute vere idiosincrasie (Tucker 2014, 9-15).

⁷⁶ Wolff (2012, 6) parla di motivazione 'affettive'.

⁷⁷ Si è tenuto conto in particolare delle guide e testi seguenti: *Handbook for Travellers in Northern Italy* 1853, 1860, 1869, 1891; Baedeker 1895, 1899, 1903, 1906; Hare [1888], 1891; Hare, Baddeley 1904, 1922; Paoletti 1840; *Venezia e le sue Lagune* 1847; *Nuovissima guida del viaggiatore in Italia* 1852; De Mussett 1855; Viardot 1855; Lavice 1862; *Nouveau Guide en Italie* 1864; Gourdauld 1886; De la Bévrière 1894; De Hosstrup 1907.

⁷⁸ «molti visitatori, quando si presentano alla Scuola, ricusano poi di entrarvi perché si accorgono subito che non potrebbero godere la visione dei preziosi dipinti». *Cancelleria*, b. 8, 8 aprile 1924, prot. 15. Come noto, l'illuminazione elettrica fu installata nella Scuola solo nel 1937. Su questo tema cf. Chiari Moretto Wiel 2019; Mamoli Zorzi 2014, 2019; Sonagliani 2019.

colo allo studio e all'apprezzamento di un artista difficile da inquadrare entro gli stretti recinti degli schemi critici e di gusto accademici, seppure capace di coinvolgere la sensibilità di coloro che se ne avvicinavano. Si può senz'altro dire che l'apprezzamento del pittore crebbe in consentanea con quello della Scuola, che la traduzione fotografica che Anderson fece di quei dipinti ebbe un ruolo fondamentale nella conoscenza e nella riconsiderazione critica dell'opera del pittore e influirono direttamente sull'apprezzamento dei dipinti originali, proprio come avevano affermato Giovanni Battista Brusa e lo Studio Naya nelle loro comunicazioni alla Scuola.

Quando negli anni trenta del Novecento la rivalutazione della figura e dell'opera di Tintoretto non incontravano più ostacoli e la Scuola si era ripresa dalle difficoltà indotte dalla Prima Guerra Mondiale, un nuovo conflitto si affacciava alle porte e annunciava nuove terribili sfide. E si affacciava anche un'ulteriore strada per la fotografia e per la conoscenza del nostro pittore e della nostra Scuola: il colore.

Ma questa è un'altra storia, una delle tante che le fotografie e i documenti dell'Archivio rocchino possono raccontare.

Bibliografia

- Alinari, Fratelli (1887). *Terza appendice al catalogo generale delle riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*. Firenze: Barbera.
- Alinari, Fratelli (1894). *Venezia e il Veneto. Catalogo n. 4. Riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari fotografi-editori*. Firenze: Barbera.
- Alinari, Vittorio (1906). *Églises et 'Scuole' de Venise*. Florence: Alinari Frères Éditeurs.
- Anderson, Domenico (1898). *Catalogo delle fotografie di D. Anderson. Catalogo III*. Roma: Tipografia Editrice Romana.
- Anderson, Domenico (1903). *Fotografie di D. Anderson. Catalogo III*. Roma: s.n.
- Anderson, Domenico (1907). *Catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson éditeur photographe*. Rome: s.n.
- Anderson, Domenico (1915). *Riproduzioni fotografiche pubblicate da D. Anderson. Catalogo III*. Roma: s.n.
- Anderson, Domenico (1921). *Deuxième supplément au catalogue général des reproductions photographiques publiées par D. Anderson*. Rome: s.n.
- Anderson, S.A. (1938). *Fotografie della società anonima D. Anderson. Veneto*. Roma: s.n.
- Baedeker, Karl (1895). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 10a ed. Leipsic: Karl Baedeker.
- Baedeker, Karl (1899). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 11a ed. Leipsic: Karl Baedeker.
- Baedeker, Karl (1903). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 12a ed. Leipsic: Karl Baedeker.
- Baedeker, Karl (1906). *Italy. Handbook for Travellers. First Part: Northern Italy*. 13a ed. Leipsic: Karl Baedeker.
- Barbantini, Nino (1937). *La mostra del Tintoretto. Catalogo delle opere = Catalogo della mostra* (Venezia, 1937). Venezia: Officine Grafiche Carlo Ferrari.
- Becchetti, Piero (1978). *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*. Roma: Quasar.
- Becchetti, Piero (1986). «Una dinastia di fotografi romani: gli Anderson». *AFT Rivista di storia e fotografia*, 4, 56-67.
- Berenson, Bernhard (1895). *The Venetian Painters of the Renaissance*. 2a ed. New York; London: G.P. Putnam's Sons.
- Boyer, Laure (2013). s.v. «Anderson, James (1813-1877)». John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-century Photography*. London: Routledge, 37.
- Cavalcaselle, Giovanni Battista; Crowe, Joseph Archer (1877). *Titian: His Life and Times. With Some Account of His Family*, vol. 1. London: John Murray, 58-60.
- Ceschi, Chiara (2008). «Tiziano (?). Cristo portacroce (1508-1510)». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 330-2.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (a cura di) (1994). *Jacopo Tintoretto e i suoi incisori = Catalogo della mostra* (Venezia, 12 maggio-7 agosto 1994). Milano: Electa.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2002). «Proseguono i restauri in chiesa: note per le cappelle absidali». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 7, 18-25.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2018a). «La riorganizzazione delle tele di Jacopo Tintoretto all'interno della chiesa di San Rocco». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 39, 25-43.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2018b). «Il ritratto del Guardian Grando Marco Balbiani di Jacopo Tintoretto e il suo restauro». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 40, 43-59.
- Chiari Moretto Wiel, Maria Agnese (2019). «Tintoretto in San Rocco Between Light and Darkness». Mamoli Zorzi, Rosella; Manthorne, Katherine (eds), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*. Cambridge: Open Book Publishers, 43-52. DOI <https://doi.org/10.11647/obp.0151.03>.
- Ciotti, Antonio (2001). *Curiosando sulla Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco. Notizie tratte dagli archivi della Scuola da fine Ottocento a oggi: un secolo di vita*. Venezia: Grafiche Helvetia. Quaderni della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco 7.
- Cresseri, Marco (2004). «Domenico Anderson». Ceriana, Matteo; Quattrini, Cristina (a cura di), *Per Brera. Collezionisti e doni alla Pinacoteca dal 1882 al 2000*. Firenze: Centro Di, 52-3. Quaderni di Brera 10.
- De Hosstrup, M. (1907). *Italie septentrionale et centrale. Un journal de voyage*. Montauban: Orpheline Imprimeurs de la Maison Paternelle.

- De la Bévère, Gaston (1894). *Un voyage en Italie. Journal au jour le jour*. Angers: Lachèse et C. ie.
- De Musett, Paul (1855). *Voyage pittoresque en Italie*. Paris: Belin-Leprieur; Morizot.
- Echols, Robert; Ilchman, Frederick (2018). *Tintoretto 1519-1594 = Catalogo della mostra* (Venezia, Palazzo Ducale, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019; Washington, National Gallery of Art, 10 marzo-7 luglio 2019). Venezia: Marsilio.
- Falomir, Miguel (ed.) (2009). *Jacopo Tintoretto = Atti del convegno* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 26-27 febbraio 2007). Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Federici, Vincenzo (1920). «L'opera del Monaci per gli studi di paleografia». Società filologica romana (a cura di), *Ernesto Monaci. L'uomo, il maestro, il filologo*. Roma: presso la società, 131-53.
- Filippin, Sara (2014). «Uno sguardo d'insieme sulle collezioni fotografiche veneziane». Brunetta, Gian Piero; Zotti Minici, Carlo Alberto (a cura di), *La fotografia come fonte di storia = Atti del convegno* (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 4-6 ottobre 2012). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 305-62.
- Forlai, Marta (2014). «La Volta della Cappella Sistina fotografata da Domenico Anderson». Bacchi, Andrea et al. (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 93-5.
- Gourdault, Jules (1886). *Venise et la Vénétie*. Paris: Librairie Hachette et C. ie.
- Handbook for Travellers in Northern Italy* (1853). 4a ed. London: John Murray.
- Handbook for Travellers in Northern Italy* (1860). 8a ed. London: John Murray.
- Handbook for Travellers in Northern Italy* (1869). 11a ed. London: John Murray.
- Handbook for Travellers in Northern Italy* (1891). 16a ed. London: John Murray.
- Hare, Augustus John Cuthbert [1888]. *Venice*. 2a ed. London: George Allen.
- Hare, Augustus John Cuthbert (1891). *Venice*. 3a ed. London: George Allen.
- Hare, Augustus John Cuthbert; Baddeley, Welbore St. Clair (1904). *Venice*. 6a ed. London: George Allen.
- Hare, Augustus John Cuthbert; Baddeley, Welbore St. Clair (1922). *Venice*. 8a ed. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.
- Jolivet, Anna (2016). *L'invention de l'école vénitienne en France au XIXe siècle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Lavice, André-Absinthe (1862). *Revue des Musées d'Italie. Catalogue raisonné*. Paris: Jules Tardieu Libraire-Éditeur.
- Lepschy, Anna Laura (1998). *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*. Venezia: Marsilio.
- Mambelli, Francesca (2014). «Giovanni Battista Brusa». Bacchi, Andrea et al. (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zeri 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zeri, 183.
- Mamoli Zorzi, Rosella (2014). «Dal buio alla luce: la Scuola di San Rocco da Ruskin e James a Fortuny». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 32, 49-73.
- Mamoli Zorzi, Rosella (2019). «John Ruskin and Henry James in the Enchanting Darkness of the Scuola Grande di San Rocco». Mamoli Zorzi, Rosella; Manthorne, Katherine (eds), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*. Cambridge: Open Book Publishers, 53-70. DOI <https://doi.org/10.11647/obp.0151.04>.
- Massimi, Maria Elena (1997). «Religione 1573. Commitenza e contesto del Ritratto virile di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco». *Venezia Cinquecento*, VII(14), 141-66.
- Mazzariol, Mariachiara (a cura di) (2011). *Ferdinando Ongania 1842-1911 editore in Venezia. Catalogo*. Venezia: lineadacqua; Fondazione Querini Stampalia Onlus, 160-5.
- Miliani, Stefano (2019). «Il più grande trasloco di fotografia al mondo». *Il Giornale dell'arte*, 397, 8.
- Millozzi, Federica (2005). «I fotografi». Callegari, Paola; Curzi Valter (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale = Catalogo della mostra* (Roma, 22 dicembre 2005-19 febbraio 2006). Bologna: Bononia University Press, 223-38.
- Miraglia, Marina (1991). «Dalla 'traduzione' incisoria alla 'documentazione' fotografica». Moltedo, Alida (a cura di), *La Sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson = Catalogo della mostra* (Roma, 28 maggio-14 luglio 1991). Roma: Fratelli Palombi Editori, 221-32.
- Moschini, Vittorio (1940). «Restauro tintoretteschi». *Le Arti*, II(IV), 255-7.
- Naya, Carlo (1870). *Fotografie di Carlo Naya in Venezia*. Venezia: Tip. del Commercio di Marco Visentini.
- Naya, Studio (1893). *Catalogue général des photographies publiées par C. Naya*. Venise: Imprimerie C. Naya.
- Nouveau Guide en Italie* (1864). Paris: Imprimerie et Librairie Centrales des Chemins de Fer de Napoléon Chaix et C. ie.
- Nuovissima Guida del viaggiatore in Italia* (1852). Milano: Artaria.
- Pallucchini, Rodolfo (1982). «La fortuna critica nei secoli». Pallucchini, Rodolfo; Rossi, Paola, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, vol. 1. Milano: Electa, 109-22.
- Paoletti, Ermolao (1840). *Il fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani*, vol. 3. Venezia: Fontana.
- Paoli, Silvia (2000a). «Domenico Anderson». Miraglia, Marina; Ceriana, Matteo (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il 'ricetto fotografico' di Brera*. Milano: Electa, 195.
- Paoli, Silvia (2000b). «Ditta Anderson». Miraglia, Marina; Ceriana, Matteo (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il 'ricetto fotografico' di Brera*. Milano: Electa, 168-9, 195.
- Paoli, Silvia (2010). «Giovanni Battista Brusa». Paoli, Silvia (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899 = Catalogo della mostra* (Milano, 29 ottobre 2010-10 gennaio 2011). Torino: Umberto Allemandi, 276.
- Pasqualetto, Fabiano (2010). «I lavori di restauro per la riapertura della sala del Tesoro». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notiziario*, 24, 24-7.

- Posocco, Franco (2008). «La vicenda urbanistica». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 23-42.
- Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di) (2008). *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Modena: Franco Cosimo Panini.
- Prandi, Alberto (1979). «Ponti Carlo». Bollati, Giulio et al. (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, ottobre-dicembre 1979-Venezia, gennaio-marzo 1980). Milano: Electa; Firenze: Alinari, 172-4.
- Quintavalle, Arturo Carlo [2003]. *Gli Alinari*. Firenze: Alinari.
- Roncaglia, Elena (2009). *Carlo Naya fotografo veneziano: il ruolo della fotografia del XIX secolo nella rappresentazione del paesaggio urbano* [tesi di dottorato]. Padova: Università degli studi di Padova.
- Rosand, David (1996). «Tintoretto e gli spiriti nel pennello». Rossi, Paola; Puppi, Lionello (a cura di), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte = Atti del convegno* (Venezia, 24-26 novembre 1994). Padova: Il Poligrafo, 133-7.
- Rossi, Paola (1978). «Attività di Domenico Tintoretto, Santo Piatti e Giuseppe Angeli per la Scuola di San Rocco». *Arte Veneta*, 31, 260-72.
- Rossi, Paola (1982). «Regesto. Catalogo critico delle opere sacre e profane di Jacopo Tintoretto». Palucchini, Rodolfo; Rossi, Paola, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, vol. 1. Milano: Electa, 123-257.
- Rossi, Paola (2014). *Giovanni Marchiori alla Scuola Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*. Venezia: Marsilio.
- Rossi, Paola; Puppi, Lionello (a cura di) (1996). *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte = Atti del convegno* (Venezia, 24-26 novembre 1994). Padova: Il Poligrafo.
- Sambo, Elisabetta (2014). «Anderson». Bacchi, Andrea et al. (a cura di), *I colori del bianco e nero. Fotografie storiche nella Fototeca Zerri 1870-1920*. Bologna: Fondazione Federico Zerri, 168.
- Sardi, Francesca; Zanon, Evelina Piera (2007). *L'archivio della Scuola grande di San Rocco a Venezia. Atlante iconografico*. Venezia: Marsilio.
- Sbordone, Giovanni (s.d.). «Arte italiana decorativa ed industriale». Borghi, Marco (a cura di), *Un secolo di carta. Repertorio analitico della stampa periodica veneziana 1866-1969*. Venezia: Iveser – Istituto veneziano per la storia della Resistenza e della società contemporanea. URL <http://www.unsecolodicartavenezia.it/archivio/view/schede/c291.html> (2019-06-07).
- Schiaffini, Ilaria (2018). «Adolfo Venturi e la fotografia: ricerca, tutela, didattica». Schiaffini, Ilaria (a cura di), *La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza*. Roma: Campisano, 17-33.
- Sdegno, Emma (2018). *Looking at Tintoretto with John Ruskin. A Venetian Anthology Compiled and Edited with a Critical Introduction*. Venezia: Marsilio.
- Serena, Tiziana (2015). «Editoria e fotografia attorno al 1890. L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia di Pietro Paoletti per Ongania-Naya». Bruculeri, Antonio; Frommel, Sabine (éds), *Renaissance italienne et architecture au XIXe. siècle: interprétations et restitutions*. Roma: Campisano Editore, 141-56.
- Sgarbi, Vittorio (a cura di) (2012). *Tintoretto = Catalogo della mostra* (Roma, 25 febbraio-10 giugno 2012). Milano: Skira.
- Sonaglioni, Demetrio (2019). «Light at the Scuola Grande di San Rocco». Mamoli Zorzi, Rosella; Manthorne, Katherine (eds), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*. Cambridge: Open Book Publishers, 71-7. DOI <https://doi.org/10.11647/obp.0151.05>.
- Tosato, Debora (2008). «Vittore Belliniano (1456 ca - 1529). Cristo in pietà (1510-1515 ca)». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 333-4.
- Tucker, Paul (ed.) (2003). *John Ruskin. 'Résumé' of Italian Art and Architecture (1845)*. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Tucker, Paul (2014). «Introduzione». *John Ruskin. Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*. Milano: Electa, 9-66.
- Valcanover, Francesco [1983] (2010). *Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco*. Venezia: Storti Edizioni.
- Venezia e le sue lagune* (1847), vol. 2. Venezia: Antonelli, 203-19.
- Viardot, Louis (1855). *Les Musées d'Italie. Guide et mento de l'artiste et du voyageur*. Paris: L. Maison Éditeur, 313-14.
- Wolff, Janet (2012). «After Cultural Theory: the Power of Images, the Lure of Immediacy». *Journal of visual culture*, 11(1), 3-19. DOI <https://doi.org/10.1177/1470412911430461>.
- Zampetti, Pietro (1955). *Giorgione e i giorgioneschi = Catalogo della mostra* (Venezia, 11 giugno - 23 ottobre 1955). Venezia: Casa Editrice Arte Veneta.
- Zanon, Giuliano (2015). «Il patrimonio artistico di San Rocco durante la Grande Guerra». *Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco in Venezia. Notizario*, 33, 46-60.
- Zenkert, Astrid (2003). *Tintoretto in der Scuola di San Rocco: Ensemble und Wirkung*. Tübingen; Berlin: Wasmuth.
- Zenkert, Astrid (2008). «Jacopo Robusti detto il Tintoretto (1518-1594). Ritratto virile (1573)». Posocco, Franco; Settis, Salvatore (a cura di), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, vol. 1. Modena: Franco Cosimo Panini, 335-6.