

L'Ottocento di Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi

Due generazioni di un negozio milanese d'arte

Lorenzo Tunesi

Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia

Abstract The sequence of events in the lives of Luigi Valeriano Pozzi and Pompeo Pozzi, intertwined as father and son, provides a glimpse into the world of art publishing of XIX Century Milan. Their shop in Galleria De Cristoforis is the starting point for a reassessment of the careers of two well known makers: the aim is to shed light on their familiar and urban context, in search of the roots of their professions. While Luigi Valeriano was a respected business owner, although a former clandestine printer in the French and Austrian city, Pompeo's career started instead in a less adventurous juncture, in Brera; however, soon came the year 1848, and few months later his newly found appreciation for art photography.

Keywords Luigi Valeriano Pozzi. Pompeo Pozzi. 19th century Milan. Galleria De Cristoforis. Art publishing. Art photography. Editors. Engraving. Photography. Merchants.

Sommario 1 Luigi Valeriano Pozzi, il padre. – 2 Pompeo Pozzi, il figlio.

1 Luigi Valeriano Pozzi, il padre

Lo scopo di questo intervento sarà di recuperare agli studi e riordinare le vicende di Luigi Valeriano Pozzi e del figlio Pompeo Pozzi – col loro negozio di Galleria de Cristoforis – due figure senz'altro familiari alla ricerca sull'Ottocento milanese perché di frequente richiamate come separate interpreti della storia della stampa e della fotografia.¹ Le loro carriere qui riunite saldano due metà del secolo spesso isolate dagli studi; sarà il locale destino di questa impresa di famiglia sul mercato, dal commercio editoriale alla fotografia di

opere d'arte, a restituire coerenza al racconto.² Per far ciò si dovrà però lavorare in condizione disagiata, vale a dire in assenza di nuovi specifici fondi d'archivio per i due. In questa circostanza credo che il mezzo stesso della biografia, con i suoi limiti interpretativi già profondamente discussi (Levi 1989, 1326), e qui volutamente irrigiditi, sarà invece utile a stressare e testare la validità di alcuni contesti partecellari finora ricostruiti: per una storia sistematica, alla prova delle piccole fonti.

Ringrazio L. Galli, B. Gariboldi, A. Squizzato, L. Tosi.

¹ È indicato partire, per i due, almeno dalle biografie in Cani 1993, 206, *ad vocem*, e Paoli 2010b, 295-6, *ad vocem*.

² Trattandosi di un approccio di indagine ad ampio raggio, su decenni di relazioni di due differenti soggetti, non sarà possibile, né auspicabile, ragionare estensivamente su molti dei contesti storici e artistici considerati. Se l'obiettivo sarà innanzitutto riportare alla luce collegamenti e circostanze di regola giudicate secondarie, si rimanderà in nota alla bibliografia utile per tornare ad approfondire temi quali l'uso della stampa in età napoleonica e austriaca, o la maturazione della fotografia a Milano nella seconda metà del secolo, così come più specifici aggiornamenti sulla produzione artistica di Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi, che sarà difficile anche solo elencare in questa sede.

Peer review

Submitted	2021-12-07
Accepted	2022-05-26
Published	2022-10-24

Open access

© 2022 Tunesi | © 4.0



Citation Tunesi, L. (2022). "L'Ottocento di Luigi Valeriano e Pompeo Pozzi. Due generazioni di un negozio milanese d'arte". *MDCCC*, 11, 197-212.

È credibile che non si potrà troppo approfondire l'esordio di Luigi Valeriano Pozzi, almeno per quanto concerne la formazione accademica - o da autodidatta? Più improbabile - e i primissimi riscontri professionali. Nato a Milano nel 1778, già ufficiale nel governo francese, è giustamente ricordato come pittore, benché i riscontri siano solo documentari;³ è comunque battezzabile con sicurezza come artista intorno ai trent'anni. Prima d'allora si fece esperienza e si procurò forse i materiali per tentare un'impresa più progredita, quella di stampatore, diventando proprietario di un torchio calcografico ubicato presso l'immobile in Contrada Clerici n. 1770. Qui cominciò la sua attività sotterranea, si dice nell'anno 1808,⁴ proprio nei mesi in cui a Milano veniva introdotta da Giuseppe De Werz quella tecnica litografica che si portava speranze di una propagazione mirabile delle immagini mezzo stampa; speranze largamente tradite, come ricorderà negli anni Venti un testimone privilegiato quale il Vallardi.⁵ In assenza però di conferme, una possibile occasione d'esordio si riconosce nella dedicazione di due ritrattini su tondo a Eugenio di Beauharnais, rappresentanti i profili di Napoleone e di Giuseppina Bonaparte incollati su lastrine di avorio. Non si tratta di oggetti di alcuna rarità considerato quante effigi dell'Imperatore circolassero riprodotte su ogni materiale, ma la recente apparizione all'asta di questo che potrebbe proprio essere tra i suoi primi lavori, firmato L V POZZI, è almeno una segnalazione interessante [fig. 1].⁶ La sagoma ricavata da un'acquatinta colorata è parente dei quattro stati di un'incisione di Antonio Conte, su disegno del Pozzi, rappresentanti sempre la vasta orma del Re d'Italia.⁷ Non c'è certezza di stare qualche anno dopo per tutti e quattro i fogli, ma vista almeno la dedicazione al Ministro della Guerra e della Marina Achille Fontanelli si dispone di un *terminus post quem* all'agosto 1811, pressappoco quando il Fontanelli venne immortalato da Appiani nel gran ritratto della Galleria

d'Arte Moderna milanese.⁸ Questo lavoro venne compiuto «presso l'artista», in un locale tutto da immaginare se privato e parzialmente abitativo, difficilmente un'officina volta all'esclusivo scopo del mestiere e certamente non un negozio. Vigevano allora norme stringenti a governare il settore, quelle dei decreti napoleonici, che resistettero in seguito non dissimili in tempi austriaci: prevedevano numeri fissi di stampatori (una mobilità molto ridotta, in cui alla morte del titolare si prediligeva la transizione ai parenti, da cui il frequente sviluppo di dinastie di professionisti), patenti e giuramenti, quantità prestabilite di torchi, censura sulla produzione. E norme puntualmente disattese, *ça va sans dire*, con un proliferare di «utensili di stamperia posseduti da persone non esercenti professione di stampatore» e «il facile abuso dei torchi nelle case private». Tra le conseguenze temute poteva stare una incontrollabile produzione «...in onta della tranquillità pubblica, o del buon costume», ma ben più corrente era la tiepida accettazione di queste piccole esperienze che ambivano a divenire ufficiali.⁹ Valeriano sembra rientrare in questo novero e trova ragione la sua limitata attività sino al 1811, oltre a un eventuale silenzio da lì al 1816, in apparenza causato dalla stretta del decreto del 30 novembre 1811 alla sregolatezza degli stampatori fai da te.

È provato così che gli omaggi disseminati dal giovane Pozzi non furono soltanto segni di sincera predisposizione politica; quei profili celebrativi miravano soprattutto a ingraziarsi i giusti patroni per diventare esercente autorizzato. Un negozio vero e proprio il Pozzi potrebbe averlo aperto intorno al 1816:¹⁰ se è vero, decise soltanto di convertire le proprie stanze, visto che il primo dicembre 1818, ancora allo stesso civico del passato, pubblicava una *Notte* di Correggio tradotta da Antonio Zecchin, altro bassanese, come il Conte dei primi due ritratti napoleonici. A conferma di tutte queste ricostruzioni sul debutto di Valeriano, in conclusione, sta l'elenco degli operatori del 1824

³ Milano, Archivio di Stato, Fondo Commercio, parte moderna (da ora ASMi), cartella 335, rapporto di Polizia del 6 giugno 1823. Figlio di Antonio Pozzi e Giacinta Barbieri, nasce il 19 dicembre 1778 e muore il 26 giugno 1847. Negli estratti di morte lo si dice allora sposato con tal Maddalena Rusca, benché Barbara Semenza, prima moglie, muoia solo il 14 giugno 1882 ancora «vedova di Pozzi Luigi Valeriano».

⁴ Cani 1993, 206, *ad vocem*.

⁵ Milano 2001, 83.

⁶ Chorley's, Gloucester, United Kingdom, 22 ottobre 2009, lot. 164. Giorgio Lise cita anche due ritratti «fatti con dei capelli incollati su avorio, donati come segno d'omaggio al viceré Eugenio Beauharnais, nel 1808». Sono certamente due oggetti differenti da quello in asta, ma prodotti nello stesso breve lasso di tempo; Lise 1976, 12.

⁷ Milano, Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», invv. Ri. p. 206-34/37.

⁸ Mazzocca 2007, 79, scheda 2.

⁹ Ricavo queste considerazioni da rapporti e altri incartamenti contenuti in ASMi, cartella 333, cf. in particolare nrr. 4335 e 26580, 8 e 17 novembre 1811.

¹⁰ Cani 1993, 206, *ad vocem*.



Figura 1 Luigi Valeriano Pozzi, *Profilo di Napoleone Bonaparte*. 1808 ca. Collezione privata

conservato in Archivio di Stato a Milano: compare finalmente come «Venditore delle da lui stampe incise» in Contrada Monte di Pietà n. 1577, attivo da 8 anni (e dunque dal 1816), in precedenza operante senza autorizzazione.¹¹

Non fu un atto scontato per Pozzi guadagnarsi l'agognata abilitazione sotto gli austriaci. Era noto da almeno un anno alla Polizia per la stretta relazione con un altro negoziante e rivenditore, Francesco Bernucca, un lombardo picaresco o semplicemente losco, con una storia di truffe, mogli conservate in semicattività e tresche spericolate. «Malcontento d'ogni presente e lodatore d'ogni passato», Bernucca si recava le sere «alle bettole e spesso in quella di S. Gio. alle Case Rotte, indi al Teatro, e non rientra in casa che all'una dopo la mezza notte»; lì davanti ai fiaschi trovava il suo «grande confidente» Valeriano, che un rapporto ufficiale rivela già «condannato per falsificazione di carte alla casa di Correzione» (un reato, sovente graziato, per cui il codice pe-

nale comunque chiedeva la pena di morte, vale ricordarlo). Le spie inviate dal Commissario De Formenti nella stambergia dove i due si trattenevano non riuscirono a trovare prove della loro zottica propaganda antiaustriaca (anche perché una volta mangiata la foglia «tengono essi appartati, i loro discorsi con tuono basso di voce da non poter comprendersi su di che parlino»). Un'ovvia accortezza che cancellò Valeriano dalla lista nera garantendogli speranze lavorative nell'immediato presente.¹²

Per stabilire quale strategia commerciale, e per certi versi quale linea editoriale, tenne a questo punto Valeriano si possono recuperare solo altri dati sparsi. Pare infatti che la produzione Pozzi non fosse fissata in alcuna fonte superstita simile al catalogo: la prima ditta che impiegò stabilmente una risorsa di questo genere fu quella di Giuseppe Vallardi, che però allora amministrava davvero il grosso del commercio e della produzione di stampe in città, tutt'altra portata.¹³ Fatta salva una produzione corrente di incisioni di soggetti sacri e certe altre pubblicazioni come il *Guglielmo Tell* edito nel 1821, memore ancora di Schiller, Pozzi tentò il gran salto replicando nel 1824, in maniera non autorizzata, l'*Istoria romana* di Bartolomeo Pinelli,¹⁴ opera conclusa da un lustro ed edita da Giovanni Scudellari. L'importazione clandestina mirava ad appropriarsi di un successo conclamato che aveva innalzato la fama di Pinelli e segnato l'orizzonte del nuovo genere storico; l'immediato interesse, è chiaro, era proprio rivolto all'incisività di quel prodotto sul mercato. Altro discorso era la percezione, più o meno diffusa, della qualità di tali opere. Un funzionario asburgico lasciò scritto nel 1826 che

è noto comunemente non esistere in Milano abili stampatori di calcografia fuori del toscano Rinaldi e del francese Taner, i quali non hanno formato alcun allievo di qualche fama. Vi sono pure i signori Pozzi milanese, Rados parmigiano e Loose prussiano, ma la loro abilità è limitata.¹⁵

¹¹ ASMi, cartella 335, Milano, Elenco degli operatori, 12 febbraio 1824. Un civico che viene successivamente associato a Valeriano, il 5544, dovrebbe corrispondere al 1577A e dunque conferma l'abitazione in Monte di Pietà. Per le nuove costruzioni realizzate nelle aree di soppressione dei conventi la numerazione scelta era in effetti un proseguimento di quella riscontrabile nelle Guide numeriche della città, in seguito sostituita dai numeri già esistenti con aggiunta della lettera A; questa lettura esperta del Milano numerizzato è di Barbara Gariboldi, che ringrazio.

¹² ASMi, cartella 335, rapporto di Polizia del 6 giugno 1823; Cani 1993, 102-3, nota 63.

¹³ Mazzocca 1981a, 347; Milano 2001, 83-117.

¹⁴ Da disegni di Vitale Sala e Gallo Gallina, allievi di Palagi. Il caso di per sé non è clamoroso, già nel 1823 a Milano comparve un'edizione con incisioni di Antonio Conte (che sappiamo noto a Pozzi) per Antonio Baldi; Mazzocca 1981a, 357, nota 14, p. 364; Colonna 2006, 18.

¹⁵ ASMi, cart. 346, 1826 giugno 25, già citato in Cani 1993, 78.



Figura 2 Luigi Premazzi, Giuseppe Mazzola, Luigi Cherbuin (da Giovanni Migliara), *Veduta del Duomo di Milano da via Cappellari*. 1836-1838. Milano, Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»

Figura 3 – Alessandro Sidoli, Giuseppe Mazzola, Filippo Campi, *La Galleria De Cristoforis e il negozio di Luigi Valeriano Pozzi*, 1835-1838. Milano, Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando

Il giudizio desolante sulla scena milanese rivela però che Pozzi, almeno, era sotto gli occhi delle autorità non solo per la condotta ribelle, che sembra già cosa passata: le dediche che questi ora poneva sotto alcuni dei suoi soggetti sacri, come quella al conte Giulio di Strassoldo, presidente del Governo di Lombardia, presentano soltanto un imprenditore diligente nel seguire l'indirizzo politico.¹⁶

Lo scenario della vera fortuna di Pozzi sono gli anni Trenta, e il genere vincitore è quello delle vedute artistiche. Nel 1837 la nuova iniziativa di Luigi Valeriano guardò a Brera, trovandovi spazio di manovra. Presentò al pubblico disegni di vedute come Luigi Premazzi e Giuseppe Bisi, ricavati da opere molto amate di Migliara [fig. 2], ma anche loro nuove invenzioni; un'iconica *Vergine* del Sassoferrato, divulgata da Giuseppe Lazzaretti, che da un quindicennio era stimato per la sua tecnica brillante di coloritura delle stampe, a olio o imitante i colori dell'olio;¹⁷ una *Madonna con Bambino*, tratta da un Raffaello (o presunto tale), acquarello di Achille Correnti, patriota meno noto del fratello Cesare, poco nominato anche come pittore. Tutto questo materiale era pronto ad apparire nuovamente in traduzioni incisive nel suo negozio, aperto nel frattempo in Galleria De Cristoforis alle vetrine 44-5 e poi probabilmente 46,¹⁸ una volta assorbita la curiosità dei visitatori, una volta montata l'aspettativa.¹⁹ Si poteva cavalcare l'ondata perché Migliara era morto proprio nell'aprile di quell'anno e le sue opere erano più appetite che mai: sul *Cosmorama pittorico* il campione della pittura urbana veniva ricordato con

quella fra le sue mirabili vedute del Duomo che eseguì non ha guari pel negoziante di stampe di Milano, signor Luigi Pozzi, e nella quale mostrò più che in tutte le altre opere la sua propeptica maestria.²⁰

In verità la «dipendenza» da Migliara risaliva al 1835 almeno, quando Pozzi presentò già all'evento braidense dei *d'après*, per mano di artisti poi destinati a impegnarsi al progetto delle *Diverse vedute di Milano*.²¹ Questa, che l'Arrigoni considera «...la più bella serie di vedute milanesi dell'epoca romantica»²² è un'iniziativa da datarsi allora a quell'anno, ma proseguì poi fino al 1839 con l'aggiunta di una seconda serie sulle vedute dei laghi. La Raccolta di Stampe Achille Bertarelli conserva ancora un albo completo delle due serie, con una paginetta introduttiva firmata da Luigi Valeriano e con dedica a Giovanni d'Asburgo-Lorena.²³ Ma il «proemio» in questione è un inserto soltanto commerciale: propone l'acquisto secondo il noto sistema dell'associazione, riservando al compratore una o più stampe al mese ad un prezzo privilegiato, scegliendo la serie prediletta o entrambe. Pozzi vanta l'utilizzo dei «nostri più abili Artisti in questo genere», tra cui quelli braidensi del 1835 e 1837, e a conferma dice i loro disegni essere derivati da Migliara e «eseguiti sotto la di lui direzione»;²⁴ gli altri paesaggi richiamati sono invece «espressamente eseguiti sul vero dal rinomato paesista Giuseppe Bisi». Come una *Veduta di Bellagio* di quest'ultimo, proprietà dell'Accademia di Brera dal 1870: nel passaggio all'acquatinca incisa da Cherbuin il lungolago viene animato di figurine di piglio popolare, per tamponare l'impoverimento qualitativo innegabile, ma prima ancora per assecondare il gusto più corrente verso le scenette di genere.

Sull'ispirazione del viaggio pittoresco operato attraverso simili immagini non ci soffermiamo, anche se questi fogli diventeranno persino agli occhi di Mazzini un *medium* comunicante sentimento nazionale: ed è questa una linea di sviluppo per l'Ottocento lombardo. Qui ci incuriosisce più il progresso di iniziative editoriali consimili, che come ben spiegato da Maria Francesca Bonetti introducono la stagione della fotografia: le vedute si stan-

¹⁶ Cito una *Predica di San Paolo a Corinto* incisa da Luigi Rados e presa da un disegno di Jean-Baptiste-François Bosio.

¹⁷ Nel 1822 vince la Medaglia d'Oro dei Premi d'Industria per questa tecnica; Mazzocca 1981b, 212.

¹⁸ È allora un errore il n. 4445 ricordato da Lise 1976, 12; non si tratta di civici ma di una numerazione interna delle vetrine della Galleria de Cristoforis.

¹⁹ Rosci 1987, 244; Rosci 1975, 79, nota 36.

²⁰ Sacchi 1837, 130-1. Il *Cosmorama* aveva allora il proprio ufficio in Galleria de Cristoforis 52.

²¹ Si tratta di Giuseppe Gatti, Giuseppe Mazzola, Luigi Premazzi, Angelo Protti, Alessandro Sidoli; Reborà 2019, 23 e nota 48.

²² Arrigoni 1969, XXVII.

²³ L'album G 22 non è frutto di un singolo ingresso nelle collezioni civiche ma è una collazione di diversi acquisti e probabili donazioni, quasi sempre non ricostruibili dai registri. Forse vi fanno parte anche le *Tredici stampe a colori edite da Luigi Valeriano Pozzi verso il 1833, riprodotte vedute di Milano*, acquisite dal Museo Artistico milanese nel 1908 (*Bullettino Musei*). Il suo interesse risiede anche nella presenza tra i fogli di alcune acqueforti lineari che testimoniano di passaggi intermedi nella realizzazione delle opere.

²⁴ Arrigoni 1969, XXVII-I.

dardizzano, rimangono legate alla pubblicazione periodica, vengono distribuite in fogli singoli o serie e secondo i metodi dell'associazione e della sottoscrizione. Se negli anni Trenta Louis Cherbuin creò per Pozzi vedute cittadine voltate da dipinti di Sidoli o Aschieri, negli anni Quaranta le trasse dai dagherrotipi, trovandosi di fronte una sfida artistica differente, per varie ragioni.²⁵ Luigi Pozzi consigliava ai possibili acquirenti di non comprare alla cieca, per così dire, anzi «Alcune di esse vedute, già terminate, si possono osservare presso il sottoscritto Editore e conoscere quindi la forma e la maniera con cui vengono eseguite». Si può mettere in scena così un'attività brillante presso il locale: il titolare intratteneva i clienti mostrando qualche dipinto, alcune pubblicazioni, le stampe in vendita a domanda precisa si onorava di spiegare - con gli strumenti del mestiere - come nasceva la famigerata acquatinta. Vedremo che tra gli aiutanti, magari al lavoro di fronte agli avventori, già da adesso si dovrà calcolare il figlio Pompeo. Ad ogni modo, per terminare le speculazioni sul mestiere quotidiano, è bene recuperare l'effetto d'occasione che doveva dare la visita al negozio di Luigi Valeriano Pozzi in Galleria de Cristoforis. La folla mostrata nel disegno di Sidoli e Mazzola,²⁶ poi inciso da Filippo Campi [fig. 3], finiva per amplificarsi intorno a eventi polarizzanti. Entrati nel locale, le ottave faticosissime di Domenico Biorci ripropongono un entusiasmo senza troppa misura:

...O Pozzi! Ah tu ben sai quanto ansioso
 Son di vedere nelle tue stanze accolto
 Lo stuol delle bell'arti glorioso
 Onde l'italo nome a cielo è tolto
 Deh tu gentile or schiera a me davanti,
 Quelle adorate forme e que' sembianti
 Ed ecco alle mie ciglia ampli papiri
 E vaste tele effigiate e pinte
 Si svelano; e le luci ovunque io giri
 Di meraviglia e di stupor son vinte.²⁷

Sarebbe una debolezza post-nostalgica da «Milano sparita» trasformare il contesto del Negozio Pozzi

in una *Period Room*, col Grand Bazar *avec draps et autres étoffes de mode* di Gaetano Lampugnani, il negozio di balocchi che compare in testa all'acquaforte di Domenico Landini (Alessandro Sidoli inv.), la sosta al Caffè Gnocchi. Ma è anche vero che in questi stessi mesi aprì tra le vetrine l'affascinante negozio-magazzino di strumenti d'ottica, fisica e chimica di Alessandro Duroni, pioniere della fotografia in Italia, importatore di innovazioni tecnologiche recuperate all'estero.²⁸ E trattare questo esercizio avventuroso non è inutile, perché rende comprensibile il moto lombardo degli anni Trenta e Quaranta verso la modernità, a suon di piccole rivelazioni. Ancora nel 1837 Duroni pubblicò, dalla tipografia di Luigi Nervetti, un piccolo volume per presentare un gioiello, un globo terrestre gonfiabile inventato da Mr. George Pocock che veniva allegato all'edito in una scatoletta quadrata di 20 cm circa: era una membrana di carte litografiche incollate, con un'apertura al polo sud, dove si innestava una pompetta d'aria che, azionata, modellava il pianeta. Una sorpresa dilettevole che sarà stata offerta pure *live* nel suo negozio, con prevedibile affluenza di curiosi e un più ristretto numero di gente che davvero si intendesse di meccanica applicata alle scienze e alle arti.²⁹

Difficilmente Pompeo Pozzi, figlio allora ventenne di Luigi Valeriano, sarà stato cieco e sordo di fronte a queste creatività godibili a pochi metri da casa sua. Soprattutto viene da immaginarlo, l'11 novembre 1839, a pagare il biglietto per osservare un famoso dagherrotipo recato da Parigi, sempre da Duroni, esposto nel chiostro di Santa Maria dei Servi; o altri nuovi successivamente creati dall'ottico stesso.³⁰ Questi suggerimenti di cultura d'attualità non escludono naturalmente, per Pompeo, la consultazione di trattati e pubblicazioni scientifiche specializzate, peraltro edite o reperibili dallo stesso Duroni,³¹ ma sono in effetti input più realistici nel rendere ricettivo al tema un lavorante di bottega, specie se si considera che la sua provata curiosità verso la fotografia si sviluppò più tardi, avendo come reagente la figura di Luigi Sacchi, a cui arriveremo.

²⁵ Rimando alla consistente trattazione di Bonetti 2003, 31-40 (ho citato da 40, nota 29).

²⁶ Al primo spetta la parte prospettica, al secondo l'esecuzione delle figure.

²⁷ Cito estraendo solo alcuni versi da Biorci 1832.

²⁸ Paoli 2010b, 282-3, *ad vocem*.

²⁹ Non può sorprendere che in realtà questa invenzione circolasse già da tempo, giungendo poi nei negozi italiani con un ritardo di anni, e raramente; *Journal* 1830, pp. 171-2.

³⁰ Paoli 1989, 66; Cassanelli 2000b, 49, 54-5, note 10 e 12.

³¹ Paoli 1989, 67-70; Magistrelli 2010, 57-8.



Figura 4 Pompeo Pozzi, Luigi Cherbuin (da Giuseppe Bisi), *Veduta di Villa Carlotta a Tremezzo*. 1836-1839.
Milano, Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli»



Figura 5 Pompeo Pozzi, *Veduta di Nesso*. Olio su cartone, cm 39 × 33. 1852. Collezione privata

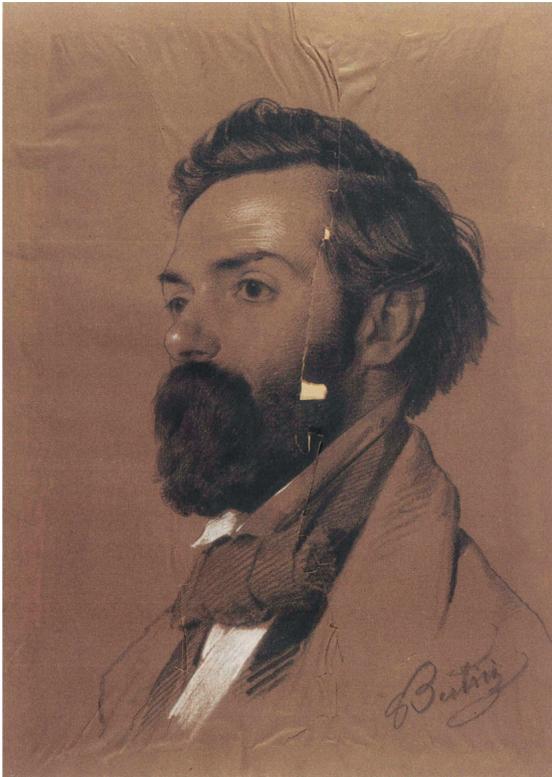


Figura 6 Giuseppe Bertini, *Ritratto di Pompeo Pozzi*. 1848 ca. Collezione privata. © Mazzocca 2016, 25

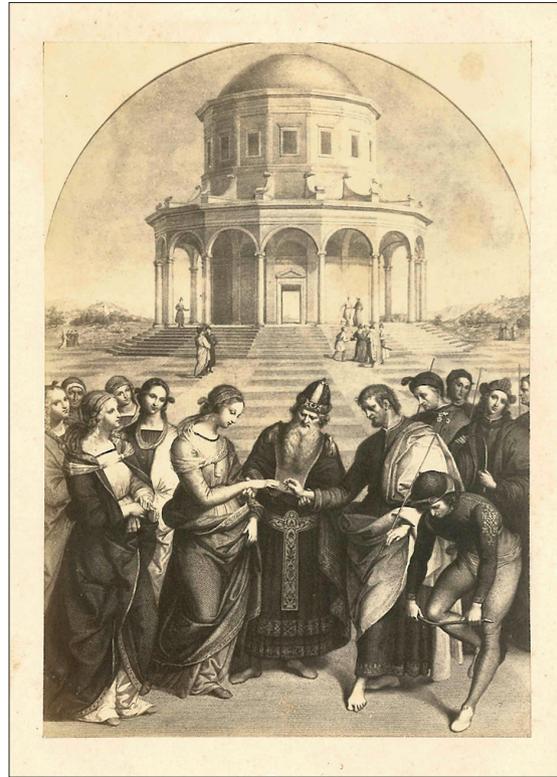


Figura 7 Pompeo Pozzi, *Sposalizio della Vergine* (da Raffaello, Pinacoteca di Brera). Post 1862. Collezione privata. © Foto dell'autore

2 Pompeo Pozzi, il figlio

Pompeo, nato nel 1817, venne subito spinto dal padre alla trafila del giovane artista.³² Iscritto alle Scuole elementari maggiori dell'Accademia di Belle Arti il 5 ottobre 1829,³³ vi trovò come maestro di disegno Carlo Aspari, portatore per eredità paterna della tradizione della veduta neoclassica.³⁴ Superati i saggi adolescenziali di questi anni, si sa che il mestiere di pittore lo occupò da prima della metà del secolo, con esposizioni di alcune sue opere proprio a Brera,³⁵ secondo un processo formativo organizzato che concedeva all'artista, benché 'dilettante', di procedere nel suo percorso dall'alunnato all'esordio vero e proprio. Ma nell'impresa di famiglia aveva anche affrettato il

passo, integrando già agli studi ufficiali un tirocinio che bisogna soprattutto figurarsi d'immaginazione, considerato che difficilmente può rimanere cronaca di simili apprendistati tra i fogli d'arte e le incombenze di bottega.³⁶ Non sono però sole supposizioni, perché Pompeo compare formalmente, col suo nome, dentro le già citate serie di vedute del 1835-39. Partendo talvolta dagli originali di Giuseppe Bisi, di Moja e Canella, oppure secondo proprie composizioni (un imponente panorama con l'abside del Duomo per esempio, perfezionato con Francesco Fumagalli poi vincitore di premi e medaglie di Prospettiva negli anni Quaranta),³⁷ disegnò diverse aperture di coste lacustri a Ba-

32 Pompeo Scipione Ferdinando Pozzi (anche ricordato Semenza) nasce il 23 gennaio 1817, da Barbara Semenza e naturalmente Luigi Valeriano; muore il 23 ottobre 1888 all'Ospedale San Giuseppe, ancora vivente la moglie Luigia Mantabrey. Ha una sorella, Verginia Pozzi, nata nel 1818.

33 Milano, Archivio Storico dell'Accademia, Registro Scuola d'Ornato, annate 1828-33, n. 63; Miraglia 1996, 30, nota 80.

34 Buratti Mazzotta 2013, 259-60.

35 Miraglia 1996, 30, nota 80.

36 Le circostanze di questo esordio di un futuro fotografo, ora soltanto pittore futuribile, strizzano l'occhio alle vicende di altri garzoni e dipendenti in atelier calcografici di quegli anni, come Leopoldo Alinari e Giacomo Brogi da Giuseppe Bardi.

37 *Atti* 1841, 31; *Il Pirata* 1843, 77-8.



Figura 8 Catalogo del «Negozio d'incisioni e dipinti di Pompeo Pozzi e Stabilimento di fotografia artistica». 1850-1888. Milano, Civica Biblioteca d'Arte

veno, a Lugano, a Tremezzo. Di queste immagini e d'altre serie, poi incise, si trovano versioni colorate a mano in seguito, con una confidenza pittorica sul soggetto che può benissimo accordarsi a Pompeo stesso, visti anche i confronti con alcuni dei suoi quadri conosciuti [fig. 4].³⁸ Utile ricordarsi, per stabilire lo stadio di aggiornamento dei diversi editori, che solo pochi mesi più avanti gli Artaria avrebbero pubblicato la serie di vedute *Le Daguerriotype*, sfruttando non la pittura ma l'ultimissima invenzione francese per figurare da zero un'immagine da dare poi all'acquatinta.³⁹ Ad ogni modo, anche a voler certificare *in toto* questi suoi incarichi ricevuti da Valeriano, il professionista a

queste date era ben poco celebrato: la Guida Bernardoni lo registrava come pittore dal 1846,⁴⁰ ma ancora nel 1850 a Brera una recensione appuntava che «Bello è il paesaggio di Pompeo Pozzi, di cui non ci ricorda aver mai visto altra cosa».⁴¹

Perciò dalla metà degli anni Trenta Pompeo fu su più fronti operoso come paesista. In questa veste lo registrerà Antonio Caimi in seguito, nel 1862, sapendo che però «con maggiore assiduità attende ora all'arte fotografica».⁴² La svolta dunque, da pittore a fotografo, non fu repentina e sicuramente i contemporanei non la giudicarono in quel modo.⁴³ Forse più immediata fu la successione del Negozio Pozzi in Galleria: Luigi Valeriano

³⁸ Non tenterò in questa sede alcuna ricostruzione, neppure parziale, del modesto catalogo di Pozzi; segnalo soltanto due sue vedute di Nesso sul Lago di Como (una qui riprodotta [fig. 5]), recentemente passate in asta e al retro firmate, oltre che datate molto chiaramente all'estate del 1852 (Cambi, *Dipinti del XIX e XX secolo*, asta 513, 16 marzo 2021, Genova - Castello Mackenzie, lotti 74 e 75).

³⁹ Arrigoni 1969, XXVIII; Paoli 1989, 66.

⁴⁰ Cf. ancora Miraglia 1996, 30, nota 80. Infine nel 1889 ha un piccolo specchio biografico nel dizionario di De Gubernatis, ove si giudicano i suoi «quadri di paese nei quali sa porre un sentimento squisito ed una vigoria di tinta e effetti veramente eccezionali»; De Gubernatis 1889, 388.

⁴¹ *Gazzetta* 1850, 731.

⁴² Caimi 1862, 103-4.

⁴³ Vedi del resto la testimonianza francese in nota 65.

morì nel 1847 e dal 1848 Pompeo amministrò in prima persona l'attività.⁴⁴ La rarità con cui si trovano oggi incisioni firmate da Pompeo potrebbe dipendere dalla dinamica con cui questi ereditò la gestione del catalogo paterno: sfruttandone gli asset nel breve termine, tentando soltanto poche mosse che puntavano al disimpegno tecnico. Penso dati all'inizio degli anni Cinquanta, mentre si presentava come pittore alle Esposizioni braidensi, una litografia col Duomo di Milano ripresa da una strautilizzata invenzione di Giuseppe Elena (non ci si rivolgeva certo a un moderno Inganni), ampliata si direbbe con un 'angolo di ripresa' che miniaturizza le figure e enfatizza il monumento. È una litografia appunto, una tecnica che Luigi Valeriano ha impiegato,⁴⁵ ma qui stampata esternamente da Francesco Corbetta per conto di Pompeo in veste esclusiva di editore, a garanzia di una produzione più svelta e potenzialmente più economica. La penuria di fonti non permette di affermare che Pompeo stesse davvero riducendo l'impegno nello specifico campo in cui aveva operato il padre, e a cui si era applicato lui stesso in gioventù; ma gli stimoli offerti da una nuova stagione culturale, in contagio nella sua cerchia di amicizie di Brera, spingevano sicuramente verso altre narrazioni.

Pompeo è custodito ancora oggi tra i volti della Società degli Artisti di Milano [fig. 6], una compagnia di frementi ragazzi uniti da una spontanea concezione dell'arte offerta alla società, naturalmente accesa dalle aspirazioni risorgimentali;⁴⁶ venne ritratto dalla guida di tutti loro, Giuseppe Bertini, forse trentenne.⁴⁷ È però assente in un'importante foto di gruppo di pittori e scultori oggi

conservata all'Archivio Fotografico di Brera, tra i Bertini e i Pagliano.⁴⁸ Questa carta salata è opera di Luigi Sacchi,⁴⁹ sodale di Pozzi e certamente suo istruttore per la tecnica fotografica: certe scritte apposte sul retro suggeriscono anche «Gruppo eseguito nel 1850 da Pompeo Poggi», che sarebbe il Pozzi stesso. L'attribuzione risulta non accettabile, ma sono questi comunque i tempi in cui Pompeo si provò informalmente nei primi esperimenti con la camera oscura.⁵⁰

In quegli anni Sacchi portò avanti una notevole impresa editoriale, i *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*,⁵¹ una serie di fotografie distribuita dal 1852 al 1855 proprio da Pompeo nel suo negozio.⁵² Così è assicurato il legame tra i due, ma del resto era già noto che la rivista *L'Artista* fondata da Sacchi nel 1859 trovò sede (e distribuzione, ma non esclusiva) ancora da Pozzi in Galleria De Cristoforis.⁵³ In sostanza, se negli anni Cinquanta il nostro era già fotografo, non aveva ancora fatto di ciò il proprio settore centrale di sviluppo e investimento; dal 1857 le sue vetrine si spostarono ai nr. 26-7 della Galleria.⁵⁴

La sua attività commerciale era salda e stava operando un salto risolutivo nella sua offerta: nel 1860 si affermava che

Se poi sei cultore od anche semplice amatore delle belle arti, il negozio del signor Pozzi l'offre le più belle e pregevoli incisioni inglesi, fra queste le vedute col nuovo metodo di fotografia, invenzione del pittor Sacchi, e delle buone copie di Raffaello, fra le quali lo Sposalizio, il cui originale è posseduto dalla Pinacoteca di Brera.⁵⁵

⁴⁴ Miraglia 1996, 30, nota 80; Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio, Archivio Ditte, 686, Notifica 1876.

⁴⁵ Paoli 2010b, 295, *ad vocem*.

⁴⁶ Non si dubita del fervore di Pozzi in questo senso. Decorato con la medaglia commemorativa per i superstiti delle Cinque Giornate, è noto al Governo provvisorio e pubblicherà, sempre attraverso la litografia Corbetta, dei figurini della Guardia nazionale italiana proprio per conto dell'istituzione; cf. le schede relative in Gioli 1998, 258. Ottolini 1887, 670.

⁴⁷ Mazzocca 2016, 25.

⁴⁸ Valli 1996, 40; Miraglia, Bonetti 1996, 136-9, schede 15 e 20.

⁴⁹ Per Luigi Sacchi rimando a interventi e bibliografia del succitato volume.

⁵⁰ Paoli 2010b, 295-6, *ad vocem*. La tentazione è di vedere Pompeo un po' ovunque nelle rare tracce fotografiche di convivialità tra gli artisti. Così nel *Pranzo all'aperto* del Civico Archivio Fotografico, legato Vitali, in cui rimane una dozzina di figure da identificare (oltre ai noti Bertini e Archimede Sacchi, figlio di Luigi) e almeno un giovane al tavolo a cui versano il vino, abbastanza somigliante al ritratto del Cenacolo Belgioioso di Pozzi; cf. Paoli 2004, schede 7-8.

⁵¹ Miraglia 1996, 17-18.

⁵² In talune occasioni le fotografie di Sacchi potevano vedere apposto anche il timbro del Pozzi in veste proprio di distributore dell'esemplare; cf. Miraglia 1996, 23; Paoli 2010b, 296, *ad vocem*.

⁵³ Miraglia 1996, 24.

⁵⁴ Paoli 2004, 179, scheda 48; una sua possibile abitazione sta al civico 664A, dal 1861. Mentre dal 1870 risulta vivere in Galleria De Cristoforis 9: dovrebbe essere il civico di via Montenapoleone indicante l'intera Galleria, cf. Guida 1870, 172. Al 1857 è stata recentemente fatta risalire una delle prime imprese del Pozzi, il cosiddetto *Album Pierotti*; Trento 2008, 436-45.

⁵⁵ Citazione da *Milano illustrato. Album*, di Giacinto Longoni, recuperata da Cassanelli 2000a, 233. In futuro Pozzi non potrà esimersi dal riprodurre anche questo capolavoro [fig. 7].

Comparso definitivamente nella Guida di Milano tra i fotografi, Pompeo diveniva l'erede di Sacchi (morto il 15 gennaio 1861) agli occhi dell'Accademia, che indirizzava verso di lui la politica di acquisizione di immagini già avviata grazie all'interesse di Giuseppe Mongeri verso il maestro lucigrafo.⁵⁶ E in un inevitabile continuo ritorno, tra le prime imprese di Pozzi fotografo sta una campagna di nuovo braidense: la cartella *I migliori dipinti di Lombardia. Fotografie eseguite sugli originali*, già segnalata in passato,⁵⁷ aprirebbe pure la strada alla lunga trattazione del tema delle fotografie di riproduzione d'arte a Milano.⁵⁸ La cartella in questione sarebbe traccia del fresco favore rivolto al fotografo, forse databile intorno al 1862 quando l'ingegnere Lauro Pozzi dice fu «... impiantato un importante stabilimento fotografico per riproduzioni di opere d'arte» dal «paesista distinto» Pompeo.⁵⁹ Successivo sarebbe allora un notevole album repertorio,⁶⁰ conservato alla Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco: l'Album 3 contiene oltre 600 albumine, quasi esclusivamente rappresentanti opere d'arte e in particolare dipinti, antichi e contemporanei [fig. 8]. L'utensile era vivo e perciò in aggiornamento, la qual cosa lo rende non databile per la sola via delle immagini proposte.⁶¹ Nella raccolta l'autorità dei maestri, e la pittura rinascimentale, aprivano all'interpretazione purista, ai pittori francesi e tedeschi, in diretta relazione Beato Angelico e Ary Scheffer; poi

la sezione delle scene di famiglia, «Il risveglio» e «La prima elemosina», gli amori di coppie risorgimentali tra Hayez a Valaperta, i nudi e le vedute cittadine. È lampante l'accezione commerciale di queste pagine, che presentano più che mai i diletta popolari dell'ultimo quarto del secolo,⁶² meno l'impiego rivolto agli studi: dal repertorio rimangono escluse opere fotografate certamente su commissione, come a titolo d'esempio il *Codice Atlantico*⁶³ e il cartone della *Scuola di Atene* all'Ambrosiana,⁶⁴ che andrebbero recuperate più organicamente per valutare l'apporto del Pozzi nel campo della riproduzione d'arte.⁶⁵

Nell'ultimo decennio di vita il nome di Pompeo Pozzi affiora in una serie di esperienze dalle quali non ricaverà, come sembra ad ora, alcuna particolare fama. Ma anche per questo ne darei conto, seppure in poche righe: per ribadire (senza troppe pretese) che il contesto vivo sviluppa una serie di variabili, eccitate perlopiù da relazioni sociali, che poi in sede di ricostruzione storica finiscono giocoforza per estinguersi, con la scarsità delle fonti o per la fortuna interpretativa di altre determinate costanti.⁶⁶ Pompeo negli anni Settanta fu certamente un modesto mercante d'arte, in una città di mercanti d'arte, o antiquari, più agguerriti di lui, capaci di tessere relazioni coi compratori secondo un'impostazione da *Art Advisor*. A lui doveva rimanere ancora la tradizione indebolita del negozio con qualche tela appesa, che comunque

⁵⁶ Miraglia 1996, 22.

⁵⁷ Cassanelli 1996, 35.

⁵⁸ Si riconosce sulle 24 carte contenute il timbro FOTOGRAFIA POZZI MILANO, che parrebbe ragionevole premettere al più diffuso FOTOGRAFIA ARTISTICA P. POZZI MILANO, per la volontà nel secondo di rimarcare l'interesse verso la fotografia d'autore, e per l'abbandono del solo cognome, che era servito a sfruttare fino in fondo la fama dal negozio paterno (è coerente con l'instestazione del repertorio castellano Album 3: «Negozio d'incisioni e dipinti di Pompeo Pozzi e Stabilimento di Fotografia Artistica. Milano Galleria De-Cristoforo N.26.27 e deposito d'oggetti d'Arte sotto i portici di fianco al Duomo», databile al post 1857 come sappiamo. Si conosce anche una sigla intermedia, FOTOGRAFIA ARTISTICA POZZI). Esistono altre prove di Pozzi con il timbro a secco FOTOGRAFIA P. POZZI MILANO, senza l'ovale a racchiudere la scritta.

⁵⁹ Pozzi 1903, 395. Quasi certamente non vi sono parentele tra i due Pozzi.

⁶⁰ Paoli 1999, 185; Paoli 2010a, 218, scheda 111.

⁶¹ Segnalo comunque l'ipotizzata datazione al 1875 in Trento 2008, 450, nota 71.

⁶² Riccini 1979, 174.

⁶³ Fotografie eseguite nel 1870; Pozzi 1903, 395.

⁶⁴ Rimando ad Agosti, Ceriana 1997, 226, 232 nota 13; la lettera citata in ASAB, Tea M I 2 è in realtà datata 11 agosto 1866, che può essere ragionevolmente l'anno d'esecuzione dello scatto.

⁶⁵ Il tema richiederebbe un intervento a sé, peraltro auspicato, sull'intero scenario milanese della fotografia destinata a illustrare opere d'arte; qui offro soltanto, inevitabilmente, pochi cenni utili a cercare nuove relazioni dentro i decenni di formazione e attività di Pompeo Pozzi. Rimando ancora alle prime indicazioni della biografia in Paoli 2010b, 296, *ad vocem*, con gli utili riferimenti ai suoi lavori, ricostruiti grazie alla lettura dei soggetti e dei negativi, e bibliografia. A titolo d'esempio segnalo che la collaborazione di Pozzi con la Fabbrica del Duomo, giustamente riconosciuta grazie alla presenza nella Fototeca della Veneranda Fabbrica di negativi a lui ascrivibili, può essere sostenuta dal suo piccolo impiego in un'opera di importanza però grandissima, l'*Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*, di Jules Labarte (Album, I, tavola VI, 1864): in quel caso egli fece da supporto per la riproduzione fotolitografica del Dittico delle cinque parti ravennate conservato nel Tesoro della Cattedrale (di cui peraltro era stato fotografato il calco). Al 1864, o poco prima, il nostro è dunque soltanto ricordato come «peintre à Milan» e non come fotografo; è evidente ancora che si dovranno confrontare fonti ben più allargate di quelle proprie della sola storia della fotografia milanese, da cui le modeste aperture di questo mio intervento.

⁶⁶ Cerutti, Pomata 2001, 660-1.

negli anni Quaranta aveva visto i suoi momenti di successo grazie alle commissioni del padre ai vedutisti più in voga del momento. Nei suoi locali si custodirono temporaneamente opere vendute per conto di terzi, sui limitati flussi di mercato da cui affiorano talvolta degli affari: una *Madonna del Velo* artatamente raffaellesca dalla raccolta Brocca, spacciata nel 1869 a Boxall ma senza successo,⁶⁷ o la cessione a Gian Giacomo Poldi Pezzoli di un «quadretto olandese» che la ricevuta relativa scopre come «...un piccolo dipinto su tavola di scuola tedesca rappresentante una Madonna con il Bambino»: un'opera della cerchia di Hans Memling.⁶⁸

Invece, quale atteggiamento avrà poi assunto il Pozzi nel turbinio dell'Esposizione Storica d'Arte Industriale del 1874, dove attorno alle vetrine si rinsaldava un nuovo corso di affari e prospettive culturali per Milano? Pompeo prestava 40 opere, specificate nel catalogo, e tutte concorrono a formare la classica fornitura da battaglia del mercante di mezza fascia di quegli anni: armature e armi da trofei, pezzi orientali, strumenti musicali pittoreschi, microsculture e mobili, proprio come nelle tane degli antiquari di Induno.⁶⁹ Ma nessuno di questi oggetti si trasferiva poi direttamente al Museo d'Arte Industriale. Pompeo non sembra figurare tra i donatori, collaboratori o corrispondenti dell'epopea dei musei civici milanesi e manca al suo identikit un attivismo culturale anche solo

secondario ai propositi di guadagno, rispetto alla militanza di decine di sostenitori di istituzioni culturali, in quel frangente. Questa non fu certo la realtà in cui si mosse attivamente Pozzi da qui alla fine della sua vita, e viene piuttosto da chiedersi se considerò per davvero suo rivale sul mercato Giulio Rossi, autore delle raffinate fotografie a corredo dell'Esposizione, presto messe a profitto da mercanti, collezionisti e studiosi;⁷⁰ di certo anche Pompeo venne sondato per la campagna fotografica del 1874, ma senza un esito positivo.⁷¹

Non si discute tuttavia il successo raggiunto dal fotografo Pozzi, né il suo prezioso lascito per mezzo della fotografia avente come soggetto l'opera d'arte. Tra 1878 e 1879 ebbe ancora tempo per condurre una parte della campagna di catalogazione fotografica dei monumenti lombardi promossa dal Ministero, poi proseguita da Carlo Lose, magari balenata nella mente di Luca Beltrami in una futura reminiscenza, tra le «fotografie, divenute rarissime, eseguite già da qualche decennio, le quali ci ricordano monumenti, opere d'arte, strutture che oggi più non esistono...».⁷² La notorietà di Pozzi si confuse poi con rapidità e nel 1899 Giulio Carotti, richiamando l'acquisto per Brera dei *Due devoti* d'autore ancora in esame,⁷³ sfogliava riproduzioni di opere del Boltraffio e ricordava lontana la Madonna di Lodi «anticamente fotografata dal fotografo Pozzi di Milano».⁷⁴

⁶⁷ Ringrazio per la segnalazione Olga Piccolo.

⁶⁸ L'opera (inv. 1047) è venduta per 570 lire il 3 luglio 1878; Galli, Squizzato 2011, 170, 172 nota 76. In data 30 settembre, ma di un anno non indicato di questo stesso decennio, Pompeo desidera presentare a Poldi Pezzoli «il noto pittore R. Van Haanen delle nevi», paesista olandese probabilmente ingaggiato dalla scuderia Pozzi, di modo che visitasse «la sua scielta galleria» e «i suoi tesori». Con queste due righe di un biglietto da visita possiamo ben avvertire la maglia di relazioni che doveva legare un mercante suo pari, attivo su più fronti di mercato, ai suoi clienti, specialmente i più illustri; Archivio Fondazione Brivio Sforza, Museo e Biblioteca Poldi Pezzoli.

⁶⁹ «Nel negozio dell'antiquario»; cf. Regonelli 2017, 159.

⁷⁰ Tunesi 2020-21, 157-8. Per Giulio Rossi: Reborà, Sassi 2010, 297-9, *ad vocem*.

⁷¹ Tunesi 2020-21, 153.

⁷² Polifilo 1899; Mozzo 2002, 866.

⁷³ La tavola fu certamente fotografata ancora in collezione privata; Fiorio 1988, 415-19.

⁷⁴ Carotti 1899, 330.

Bibliografia

- Agosti, G.; Ceriana, M. (1997). «Il fondo fotografico antico». Agosti, G.; Ceriana, M. (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*. Firenze: Centro Di, 225-36.
- Arrighi, P. (1969). *Milano nelle vecchie stampe*, vol. 1. Milano: Cassa di risparmio delle province lombarde.
- Atti (1841). *Atti dell'Imp. Regia Accademia di Belle Arti in Milano per la distribuzione de' Premj*. Milano: Tipografia di Luigi di Giacomo Pirola
- Bonetti, M.F. (2003). «D'après le Daguerrotypage... L'immagine dell'Italia tra incisione e fotografia». Bonetti, M.F.; Maffioli, M. (a cura di), *L'Italia d'argento: 1839-1859, storia del dagherrotipo in Italia*. Firenze: Alinari, 31-40.
- Biorci, D. (1832). *La Galleria De Cristoforis: poemetto in ottava rima*. Milano: Manini.
- Buratti Mazzotta, A. (2013). «La didattica del disegno edile e la cultura delle scuole tecniche nell'Ottocento a Milano». Lacaita, C.G.; Fugazza, M. (a cura di), *L'istruzione secondaria nella Milano unita. 1861-1901*. Milano: FrancoAngeli, 258-73.
- Caimi, A. (1862). *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862: Memoria di Antonio Caimi segretario della R. Accademia di Belle Arti di Milano dettata nell'occasione della Esposizione universale di Londra del 1862*. Milano: Pirola.
- Canella, M. (1998). «Schede delle opere e dei documenti in mostra. Le Cinque giornate». Della Peruta, F.; Mazzocca, F. (a cura di), *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*. Milano: Skira, 255-60.
- Cani, F. (1993). *Costruzione di un'immagine. Como e il Lario nelle raffigurazioni storiche dal Medioevo al Novecento*. Como: Nodolibri.
- Carotti, G. (1899). «R. Galleria di Brera in Milano. Giovanni Antonio Boltraffio (a proposito dell'acquisto della tavola dei due divoti)». *Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*, 4, 298-331.
- Cassanelli, R. (1996). «La fotografia nell'Accademia di Brera. Le prime acquisizioni, 1850-1860». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: Federico Motta, 31-8.
- Cassanelli, R. (2000a). «Fotografia, storiografia artistica, restauro. Qualche indizio di percorsi incrociati a Milano intorno al 1850». Balzarini, M.G., Cassanelli, R. (a cura di), *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*. Milano: Jaca Book, 227-35.
- Cassanelli, R. (2000b). «Da modello a documento. Ruoli e funzioni della fotografia nell'Accademia di Brera nel XIX secolo». Miraglia, M.; Ceriana, M. (a cura di), *Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il "ricetto fotografico" di Brera*. Milano: Electa, 49-57.
- Cerutti, S.; Pomata, G. (2001). «Premessa». *Quaderni storici*, 108(3), 647-63.
- Colonna, G. (2006). «Introduzione: Pinelli e la Storia Romana». Colonna, G. (a cura di), *Istoria Romana incisa all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano L'anno 1818, e 1819*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 5-51.
- De Gubernatis, A. (1889). *Dizionario degli Artisti Italiani Viventi: pittori, scultori, e Architetti*. Firenze: Luigi e A.S. Gonnelli Edit.
- Fiorio, M.T. (1988). «Scheda 201». *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese. 1300-1535*. Milano: Electa, 415-19.
- Galli, L.; Squizzato, A. (2011). «Appendice documentaria». Galli, L.; Mazzocca, F. (a cura di), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli: L'uomo e il collezionista del Risorgimento*. Torino: Allemandi, 153-72.
- Gazzetta (1850). *Gazzetta universale politica, letteraria, tecnica e commerciale*. Milano: Boroni e Scotti.
- Guida di Milano (1870). *Guida di Milano*. Milano: Bernardoni.
- Il Pirata (1843) *Il Pirata. Giornale di letteratura, belle arti, mestieri, mode, teatri e varietà*. Milano: Radaelli.
- Journal (1830). *Journal of the Franklin Institute*, 5. Philadelphia: Franklin Institute.
- Levi, G. (1989). «Les usages de la biographie». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 6, 1325-36.
- Lise, G. (1976). *Stampe popolari lombarde*. Milano: Electa.
- Magistrelli, G. (2010). «Tra fotografia ed editoria: dalla sperimentazione alla consapevolezza tecnica nella trattatistica fotografica a Milano tra il 1839 e il 1878». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 53-64.
- Mazzocca, F. (1981a). «L'illustrazione romantica». Zeri, F. (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*. Vol. 9, t. 2, *Grafica e immagine, Illustrazione e fotografia*. Torino: Einaudi, 321-419.
- Mazzocca, F. (1981b). «Le Esposizioni d'Arte e d'industria a Milano e Venezia (1805-1848)». *Istituzioni e strutture espositive in Italia. Secolo XIX: Milano, Torino*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 61-229. Quaderni del seminario di storia della critica d'arte 1.
- Mazzocca, F. (2007). *La Galleria d'Arte Moderna e la Villa Reale di Milano*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Mazzocca, F. (2016). «Il volto dell'Ottocento nella galleria di ritratti della Società degli Artisti e Patriottica di Milano». Mazzocca, F. (a cura di), *Cenacolo Belgioioso. I ritratti*. Milano: Medusa, 11-15.
- Milano, A. (2001). «Il catalogo delle stampe di Pietro e Giuseppe Vallardi del 1824». *Rassegna di Studi e di Notizie*, 25, 83-117.
- Miraglia, M. (1996). «Luigi Sacchi artista e fotografo, interprete della cultura del suo tempo». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: F. Motta, 11-30.
- Miraglia, M.; Bonetti, M.F. (1996). «Schede delle opere esposte». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: F. Motta, 133-53.
- Mozzo, M. (2004). «Note sulla documentazione fotografica in Italia nella seconda metà dell'Ottocento tra tutela, restauro e catalogazione». Castelnovo, E.; Sergi, G. (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*. Vol. 4, *Il Medioevo al passato e al presente*. Torino: Einaudi, 847-70.

- Ottolini, V. (1887). *La rivoluzione lombarda del 1848 e 1849*. Milano: Hoepli.
- Paoli, S. (1989). «Le origini della fotografia a Milano. Dagherrotipi e stampe da calotipo». *AFT. Rivista di Storia e Fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano*, 5(10), 65-75.
- Paoli, S. (1999). «La rappresentazione fotografica (1839-1926)». Ginex, G.; Rebora, S. (a cura di), *Imprenditori & cultura: raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*. Milano: Mediocredito lombardo, Gruppo Intesa, 182-201.
- Paoli, S. (2004). «Schede». Paoli, S. (a cura di), *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 143-220.
- Paoli, S. (2010a). «Le fotografie». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 169-270.
- Paoli, S. (2010b). «I fotografi». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 282-3, 295-6.
- Polifilo [Beltrami, L.] (1899). «Per il maggiore incremento degli studi (a proposito dell'Archivio fotografico)». *Corriere della Sera*, 16 novembre.
- Pozzi, L. (1903). «Leonardo da Vinci e il disegno del Duomo di Pavia». *Bollettino della società pavese di Storia Patria*, 3, 390-411.
- Rebora, S.; Sassi, G. (2010). «I fotografi». Paoli, S. (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*. Torino: Allemandi, 297-9.
- Rebora, S. (2019). «Giovanni Migliara. Viaggio in Italia». Rebora, S. (a cura di), *Giovanni Migliara: viaggio in Italia*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 12-25.
- Rosci, M. (1975). «L'evoluzione del "semplice" paesaggio: Basiletti e Giuseppe Bisi». Gozzoli, M.C.; Rosci, M. (a cura di), *Il volto della Lombardia: da Carlo Porta a Carlo Cattaneo: paesaggi e vedute 1800-1859*. Milano: Gorlich, 72-80.
- Rosci, M. (1987). «Le Accademie: dall'avanguardia alla conservazione». *La Lombardia delle Riforme*. Milano: Electa, 223-59.
- Riccini, R. (1979). «Pozzi Pompeo». Bollati, G.; Gernsheim, H.; Palazzoli, D. (a cura di), *Fotografia italiana dell'Ottocento*. Milano: Electa, 174.
- Sacchi, G. (1837). «G. Migliara». *Cosmorama Pittorico*, 17, 130-3.
- Trento, D. (2008). «Copie e calchi in Certosa per la storia dell'arte lombarda». Bentivoglio-Ravasio, B.; Lodi, L.; Mapelli, M. (a cura di), *La Certosa di Pavia e il suo museo: ultimi restauri e nuovi studi = Atti del convegno (Certosa di Pavia, 22-23 giugno 2005)*. Milano: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, 425-51.
- Tunesi, L. (2020-21). «Una "diligata mansione" per Giulio Rossi e Giuseppe Bertini (fotografie d'arte industriale dall'esposizione)». *Rassegna di Studi e di Notizie*, 41, 147-63.
- Valli, F. (1996). «1851, foto di gruppo con artisti milanesi». Miraglia, M. (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi lucigrafo a Milano. 1805-1861*. Milano: F. Motta, 39-45.

