



PARTITA DOPPIA

Periodicità: stagionale
ISSN 3103-5183

PARTITA DOPPIA

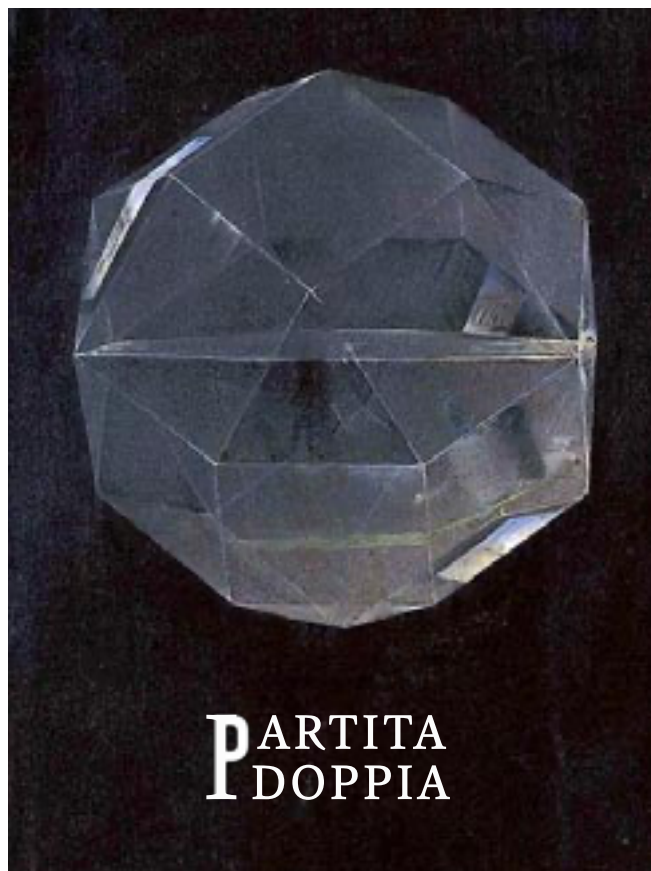
PARTITA DOPPIA



EVCLIDES, a SENIGALLIA

1

SENIG.



Quid restat ?

Rivista d'arte, fotografia e architettura

Sede presso ATELIER 41, via Fratelli Bandiera 41
60019 Senigallia (AN) Italia

Responsabile della pubblicazione: Serge Plantureux

Redazione : Ruben Baiocco, Raphaël Cornelius,
Patrizia Lo Conte, Paolo Monina, Alfonso Napolitano,
Federica Polgrossi

Società editrice : Consigned it di Serge Plantureux,
P. IVA IT 02804640429

Codice Fiscale PLNSGM62L28Z110S

Camera di Commercio di Ancona, R.E.A. AN270263

Sito: partitadoppia.org
Contatto: consigned@plantureux.it
WhatsApp: 347-1115466

Periodicità: stagionale

ISSN 3103-5183

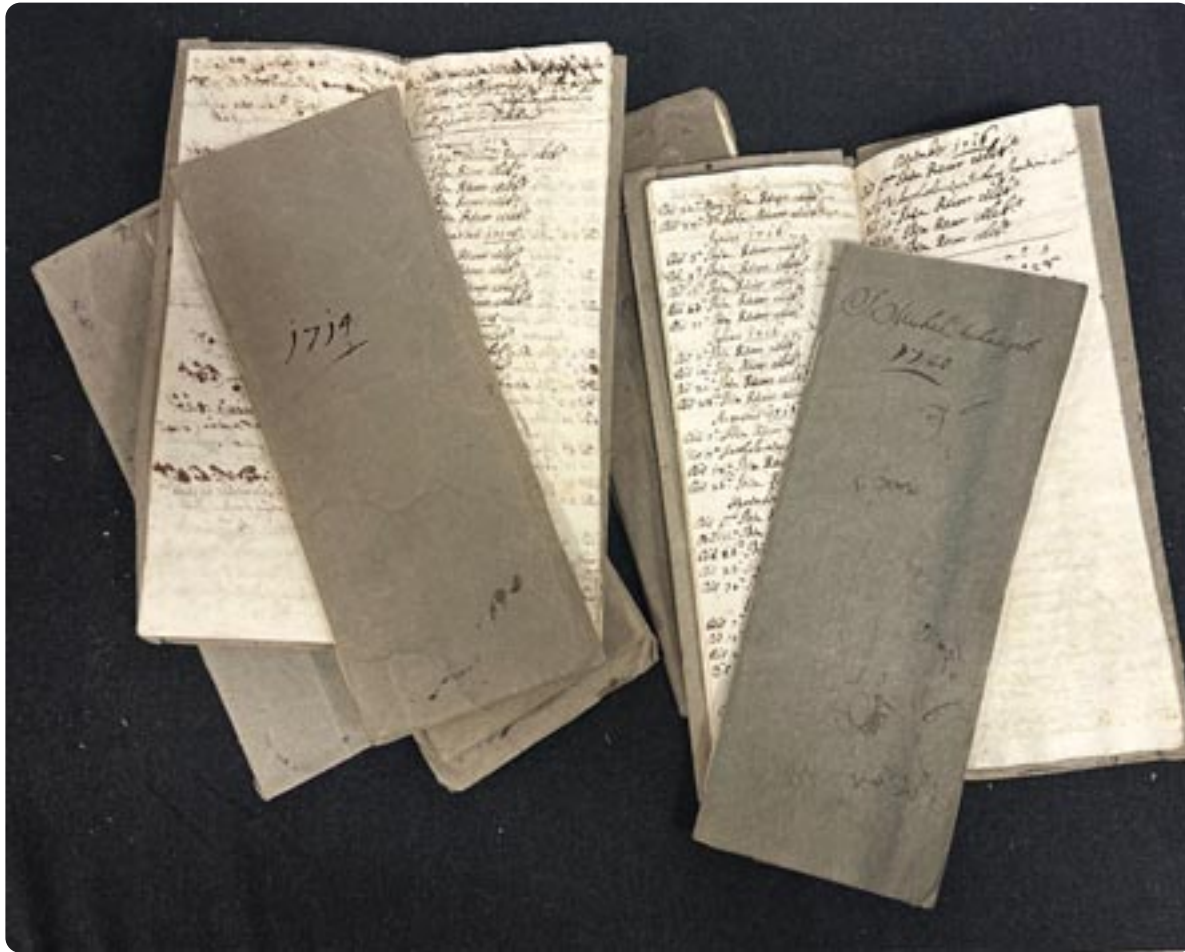
PARTITA DOPPIA

Rivista d'arte, fotografia e architettura

Numero 1

Carnevale 2026

ATELIER 41 SENIGALLIA



Quid restat ?

Al lettore

Questa rivista nasce con poco tempo, poche risorse e moltissimo desiderio di condividere delle storie. Per questo i primi numeri sono pensati come piccoli quaderni in tiratura limitata, fatti a mano e numerati, più da conservare che da “consumare”.

Non è un prodotto, è un invito.

Chi vorrà seguire le avventure di Federica, Ruben, Patrizia, Alfonso, Paolo, dell'Atelier 41 e dei suoi archivi potrà iscriversi, offrendo un contributo libero non tanto per “comprare” un numero, quanto per dire semplicemente: «Voglio continuare a leggere».

Il resto (cartoline, carta artigianale, aste, biennale, mostra, conferenza) verrà, senza fretta e senza pressioni.

Note to the reader

This magazine is also available as editable text.

For automatic translations, you can: copy the text and paste it into DeepL

Use the DeepL browser extension to translate the PDF online

View the digital version on our website : partitadoppia.org

PARTITA DOPPIA

Rivista d'arte, fotografia e architettura

Sommario - n° 1 - Carnevale 2026

ARTE

Il disegno come contabilità del mondo: William Kentridge 4
Mostra Kentridge a Spoleto

Chiaroscuro 10
La collezione Baselitz a Budapest

Grafica e tabacchi - Archivi inediti del design tedesco 20
Un asta in preparazione a Senigallia

FOTOGRAFIA

L'urlo della farfalla 24
Il nuovo progetto di Paolo Monina

Dodier o il gioco dei birilli? 28
Un tentativo di falsificare la storia dell'erotismo

Feuilleton – *Un giorno nella vita di John B. Roberts* 36
Prima puntata: *Fotografo di confine*

Visioni di Frontiera. Fotografia desiderante 46
Mostra inaugurata al Palazzetto Baviera

Visioni doppie – *Inchiesta stereoscopica* 50

ARCHITETTURA

Registri contabili ecclesiastici e storiografia 52
Libri di fabbrica, spese e cantieri dell'arte

Resti vichinghi, igloo di ghiaccio eskimesi, palazzi missionari 56
Tre architetture radicali nelle prime foto del Groenlandia, 1867

κολοφών

Omaggio ad André Jammes, una scuola di bibliografia materiale 64

Il disegno come contabilità del mondo: William Kentridge

di Federica Polgrossi con/per Utopies Domestiques

Dai “*pensieri fuggitivi*”

Dal 28 giugno 2025 all’11 gennaio 2026, Palazzo Collicola a Spoleto ospita *Pensieri fuggitivi*, una vasta retrospettiva dedicata a William Kentridge. Curata da Saverio Verini e organizzata in collaborazione con il Festival dei Due Mondi, il William Kentridge Studio e la galleria Lia Rumma, la mostra occupa gli spazi del piano nobile del palazzo, proponendo oltre cinquanta opere, tra disegni, sculture, video, stampe e taccuini, che attraversano un arco di venticinque anni di ricerca artistica.

È un sicuro buon punto di partenza per avvicinarsi a una poetica non di facile accesso: una produzione così variegata, segnata da una provvisorietà a tratti disorientante, in cui ci si trova immersi più che tra opere da “mostrare”, tra rendiconti diversificati di un processo (che però è anche l’opera stessa nel suo farsi e darsi). La mostra, nel suo insieme, può essere percepita come un’unica opera declinata di volta in volta in diversi supporti, ognuno, nella sua diversità, utile a completare la percezione (e la comprensione) di un altro supporto: la statua per un disegno, un disegno per il film, il film per il taccuino, per un lavoro tessile o per una stampa, e il tutto viceversa.

Ciò avviene in una combinazione infinita e ricorsiva, dove a ogni possibile inizio possono corrispondere molte continuazioni-concatenazioni di forme, scritture, contenuti. Un agire per stratificazioni, ritorni e cancellazioni, per riscrivere lasciando visibile la prima, la memoria, anche solo in trasparenza.

Fra *Fugitive Words* (flip book film, 2024), richiamato anche dal titolo della mostra, sculture recenti come *Pour* (2022), *Untitled VIII* (Nose on Horseback) (2007), micro-monumento in bronzo che parodizza la retorica dell’autorità e fa parte della serie Nose (2007-2009), *Drawing for Sybil* (2019), *Studio Notebooks History on One Leg* (2024), riproduzioni di taccuini esposte come “archivio consultabile”, lavori tessili e a più mani, come le opere della Porter Series, l’attenzione si sofferma su:

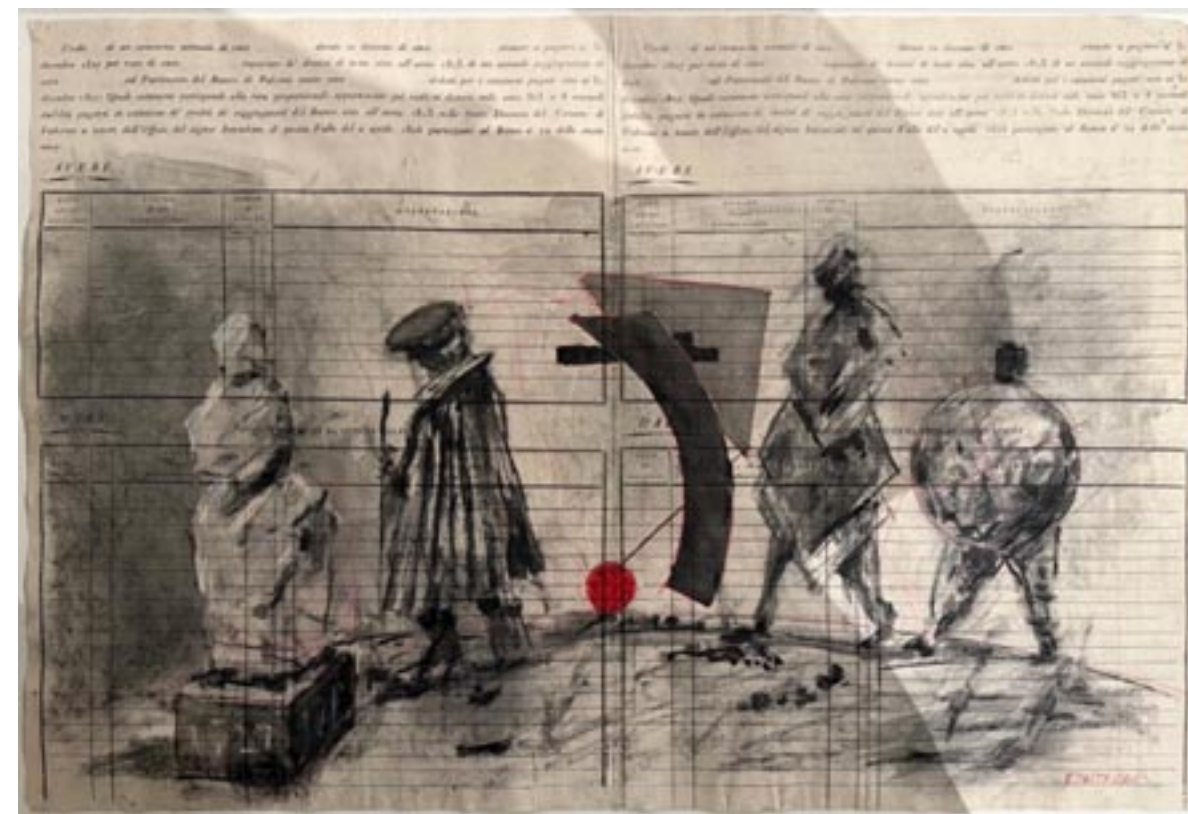
Chiesa di San Francesco Saverio, Palermo Cash Book Drawing I, V, VI e VIII (2023), inchiostro indiano, carboncino e matita colorata su carta trovata, 62,5 × 87 × 5 cm (Courtesy: l’artista / the artist e / and Galleria Lia Rumma Milano/Napoli).

Archangel Michael e Pope Ass (2015), carboncino e matita rossa su pagine di registro trovate, 83×63×4 cm (Courtesy: collezione privata / private collection).

Una pratica apparentemente poco spettacolare ma decisiva: quella del disegnare sopra pagine di libri contabili storici come “supporto”.

Disegnare sul dare e avere: i ledger book come “supporto” di una storia nuova

Tra le pratiche più rivelatrici c’è quella di disegnare su pagine tratte da cash book e ledger book novecenteschi. L’esempio più esplicito è *Accounts and Drawings from Underground: The East Rand Proprietary Mines Cash Book, 1906*, un progetto editoriale nato dal lavoro con la studiosa Rosalind C. Morris.



Il libro assume come base un cash book del 1906 della East Rand Proprietary Mines e lo trasforma in un oggetto nuovo. Una serie di disegni a carboncino (soprattutto paesaggi) si sovrappone alle scritture contabili, lasciandole leggibili in filigrana e trasformandole in testo visivo.

È una scelta anti-decorativa. La pagina contabile è, per definizione, una macchina di equivalenze: righe, colonne, ripetizioni, pareggiamenti. È una tecnologia della misurazione apparentemente neutra, finalizzata alla stabilità di un bilancio. Il carboncino, al contrario, è materia instabile: sfuma, sporca, si corregge cancellando. Sovrapporli significa far coesistere due regimi di registrazione: quello che pretende di rendere il mondo traducibile in valore e quello che, invece, ne restituisce l’opacità (del medesimo processo valoriale).

Non a caso, le presentazioni della serie insistono sul fatto che il testo sottostante non è un semplice fondale: è parte della storia dell’opera come “supporto” della sua esistenza; ne condiziona sin dalla sua origine l’essere, oltre che la doppia lettura del libro contabile e del disegno contaminati.

The East Rand Proprietary Mines, una miniera come infrastruttura sociale

The East Rand Proprietary Mines è una miniera che appartiene al sistema aurifero del Witwatersrand, uno dei più grandi per dimensioni e impatto ambientale e sociale del pianeta. L’oro nell’East Rand viene scoperto nel 1888 e in pochi decenni l’estrazione ridisegna insediamenti umani, reti ferroviarie, gerarchie urbane e rapporti di lavoro. La East Rand Proprietary Mines viene costituita nei primi anni Novanta dell’Ottocento e si sviluppa nell’area di Boksburg, a est di Johannesburg, legando il destino di interi territori alle logiche dell’industria estrattiva.

Dopo gli studi all'Università del Witwatersrand, si forma anche come attore e regista, e il teatro diventa per lui un laboratorio di montaggio: come mettere in scena un'immagine, come costruire il tempo di un gesto, come far parlare un dettaglio senza fissarlo in un significato unico. Tra fine anni Ottanta e anni Novanta matura il ciclo Drawings for Projection: film d'animazione ottenuti fotografando la trasformazione di disegni a carboncino, cancellati e ridisegnati sullo stesso foglio. La traccia della gomma e l'alone della cancellazione diventano linguaggio: l'immagine non nasconde il ripensamento, lo mette in evidenza. È un'estetica che fa del "non definitivo" una postura etica e che rende visibile una memoria fatta di residui, non di monumenti.

Negli anni successivi il lavoro si espande in installazioni video multicanale, teatro d'ombre, opera, progetti pubblici e collaborazioni con musicisti e performer. Ma la logica resta la stessa: costruire immagini che mostrano il loro farsi, capaci di tenere insieme l'energia della scena e la densità dei documenti, l'ironia e la tragedia, il particolare e l'ordine storico.

Kentridge Studio: collaborazione per un'unica opera costruita per traduzioni

La dimensione di studio, in Kentridge, non è un semplice supporto produttivo: è parte dell'opera. Disegno, stampa, montaggio, musica, dispositivi scenici, artigianato e ricerca d'archivio si intrecciano in una catena di traduzioni che richiede competenze molteplici e un lavoro corale.

È significativo che una parte di questa ecologia collaborativa si renda pubblica attraverso progetti come il Centre for the Less Good Idea (Johannesburg), pensato come luogo per sperimentare anche a partire dall'idea "meno buona": quella non perfetta, laterale, provvisoria, capace di aprire strade che l'idea "giusta" spesso chiude troppo in fretta. In questo quadro, il team non è un "apparato" dietro l'autore, ma un modo di tenere aperto il processo.

BIBLIOGRAFIA

Art a Part of Culture (2025), William Kentridge. Pensieri fuggitivi a Palazzo Collicola di Spoleto. Disponibile su: <https://www.artapartofculture.net/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Arte.it (2026), William Kentridge. Pensieri fuggitivi – Mostra, Spoleto, Palazzo Collicola. Disponibile su: <https://www.arte.it/> (consultato: 6 gennaio 2026).

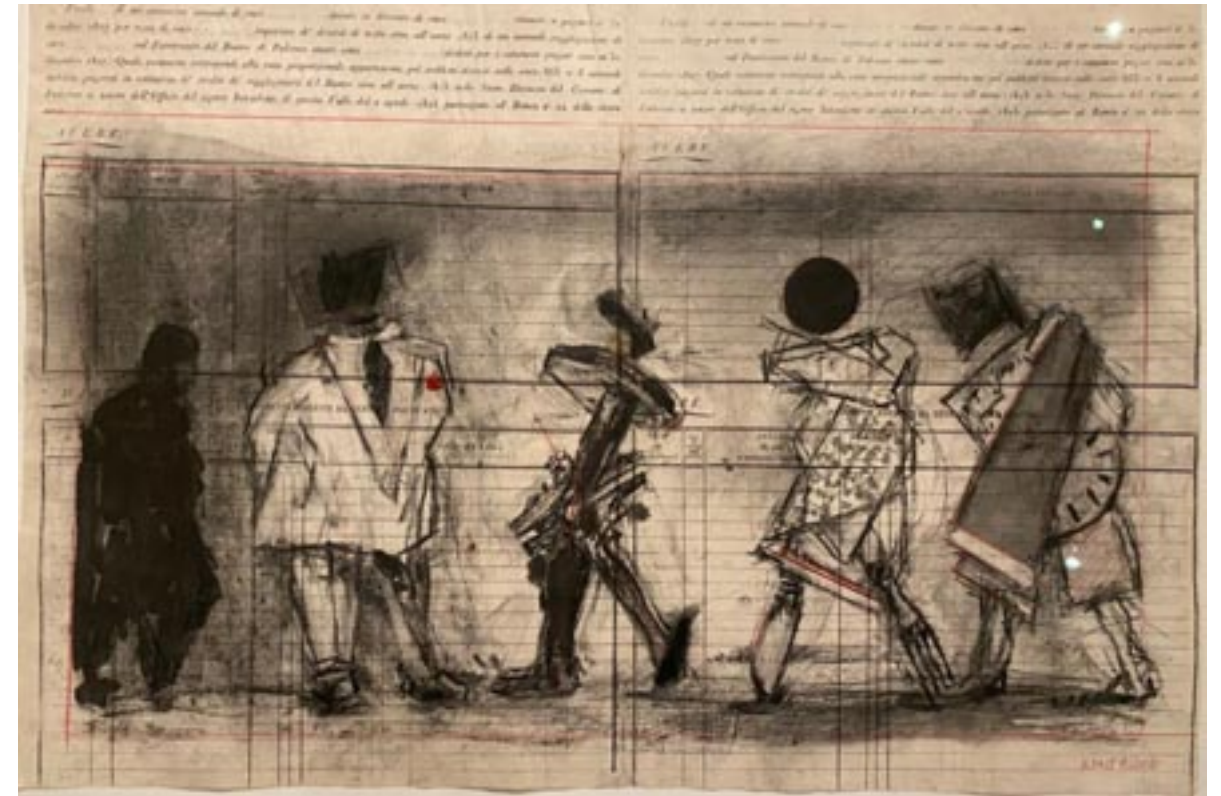
Bodleian Libraries (2026), Collection: Papers of Sir George Farrar and family. Bodleian Archives & Manuscripts. Disponibile su: <https://archives.bodleian.ox.ac.uk/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Britannica (2025), William Kentridge. Encyclopaedia Britannica. Disponibile su: <https://www.britannica.com/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Centre for the Less Good Idea (2025), sito ufficiale. Disponibile su: <https://lessgoodidea.com/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Columbia Center for Global Thought (2025), Accounts and Drawings from Underground: The East Rand Proprietary Mines Cash Book, 1906. Disponibile su: <https://cgt.columbia.edu/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Goodman Gallery (2014), William Kentridge: Drawings: East Rand Proprietary Mines Cash Book. Disponibile su: <https://goodman-gallery.com/> (consultato: 6 gennaio 2026).



Guggenheim (2025), William Kentridge. Scheda. Disponibile su: <https://www.guggenheim.org/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Harington, J. S., McGlashan, N. D. e Chelkowska, E. Z. (2004), 'A century of migrant labour in the gold mines of South Africa'. The Journal of The Southern African Institute of Mining and Metallurgy, 104(2), pp. 65 71. Disponibile su: <https://www.saimm.co.za/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Kentridge Studio (2016), Triumphs and Laments. Disponibile su: <https://www.kentridge.studio/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Kentridge Studio (2025), Pensieri fuggitivi / Fugitive Thoughts. Disponibile su: <https://www.kentridge.studio/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Marian Goodman Gallery (2021), William Kentridge: Making Prints: Selected Editions 1998–2021. Disponibile su: <https://www.mariangoodman.com/> (consultato: 6 gennaio 2026).

MoMA (2025), William Kentridge. Scheda artista. Disponibile su: <https://www.moma.org/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Mosoane, C. (2003), 'Ore reserve valuation of mined-out areas and remnants at ERPM'. The Journal of The Southern African Institute of Mining and Metallurgy, 103(2), pp. 87 94. Disponibile su: <https://www.saimm.co.za/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Palazzo Collicola (2025), Mostre: Pensieri fuggitivi. Disponibile su: <https://www.palazzocollicola.it/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Royal Academy (2025), Accounts and Drawings from Underground: The East Rand Proprietary Mines Cash Book, 1906. Disponibile su: <https://shop.royalacademy.org.uk/> (consultato: 6/1/2026).

The Heritage Portal (2016), Johannesburg in 1893. Disponibile su: <https://www.theheritageportal.co.za/> (consultato: 6 gennaio 2026).

UChicago Press (2021), Accounts and Drawings from Underground: The East Rand Proprietary Mines Cash Book, 1906. University of Chicago Press. Disponibile su: <https://press.uchicago.edu/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Vukadin, A. (2025), 'Two Decades of William Kentridge'. ArtReview, 14 October. Disponibile su: <https://artreview.com/> (consultato: 6 gennaio 2026).

Chiaroscuro. La collezione Baselitz a Budapest

Georg Baselitz ha dedicato oltre sessant'anni alla creazione di un'importanti collezione di stampe manieriste, spinto dal suo personale fascino per la distorsione, la tensione emotiva e la sperimentazione tecnica.

La mostra di Budapest permette ai visitatori di vedere come il suo sguardo di artista contemporaneo risuoni con lo stesso spirito inquieto che animava gli incisori del XVI secolo.

Allo stesso modo in cui un artista contemporaneo può muoversi liberamente ed entusiasticamente attraverso cinque secoli di storia dell'arte, lo spettatore della fotografia antica può cercare di costruire un legame simile attraverso il tempo.

Confrontando gli audaci esperimenti degli incisori manieristi con il paziente lavoro dei pionieri della fotografia monocromatica, diventa più facile comprendere l'energia, la perseveranza e l'inventiva necessarie per usare un unico colore per sorprendere lo sguardo e stimolare l'immaginazione.

Anche entro i limiti di un solo inchiostro, gli stampatori e i fotografi hanno scoperto quanto un colore potesse sorprendere la vista. Modificando leggermente la tonalità della carta, la densità dell'inchiostro e il contrasto, trasformano immagini apparentemente semplici e monocromatiche in spazi magici di luci e ombre che sembrano quasi vibrare di colori.

Con la recente invenzione della stampa, i progressi nella xilografia e, successivamente, nell'incisione su rame per l'illustrazione dei libri aprirono possibilità senza precedenti per gli artisti tedeschi, italiani e, gradualmente, anche per quelli di altri paesi europei.

Questa immagine (pagina destra) ci trasporta in una città immaginaria che sembra appartenere all'Europa centrale e, allo stesso tempo, a un luogo stranamente lontano nel tempo. La prospettiva rigorosa, il pavimento a scacchiera e le logge ad arco potrebbero appartenere a un set teatrale rinascimentale, ma i pesanti blocchi di inchiostro marrone e nero la avvicinano al design grafico moderno.

Il risultato è uno spazio che potrebbe essere il cortile di una chiesa a Budapest, una piazza coloniale in Messico o un frammento dimenticato di un dipinto di Escher: nessun luogo specifico e quindi ovunque allo stesso tempo.

Ciò che conferisce alla scena la sua tranquilla intensità è la moderazione cromatica: bastano pochi toni, accuratamente stratificati, per creare profondità, architettura e atmosfera. Questa tavolozza limitata genera una tensione creativa, come se la stampa fosse in costante mutamento tra secoli e continenti, ricordandoci come una "semplice" immagine a due colori possa risuonare attraverso le epoche e le culture.

Dopo Budapest, la mostra Chiaroscuro. Stampe manieriste dalla collezione Baselitz sarà presentata a Firenze.



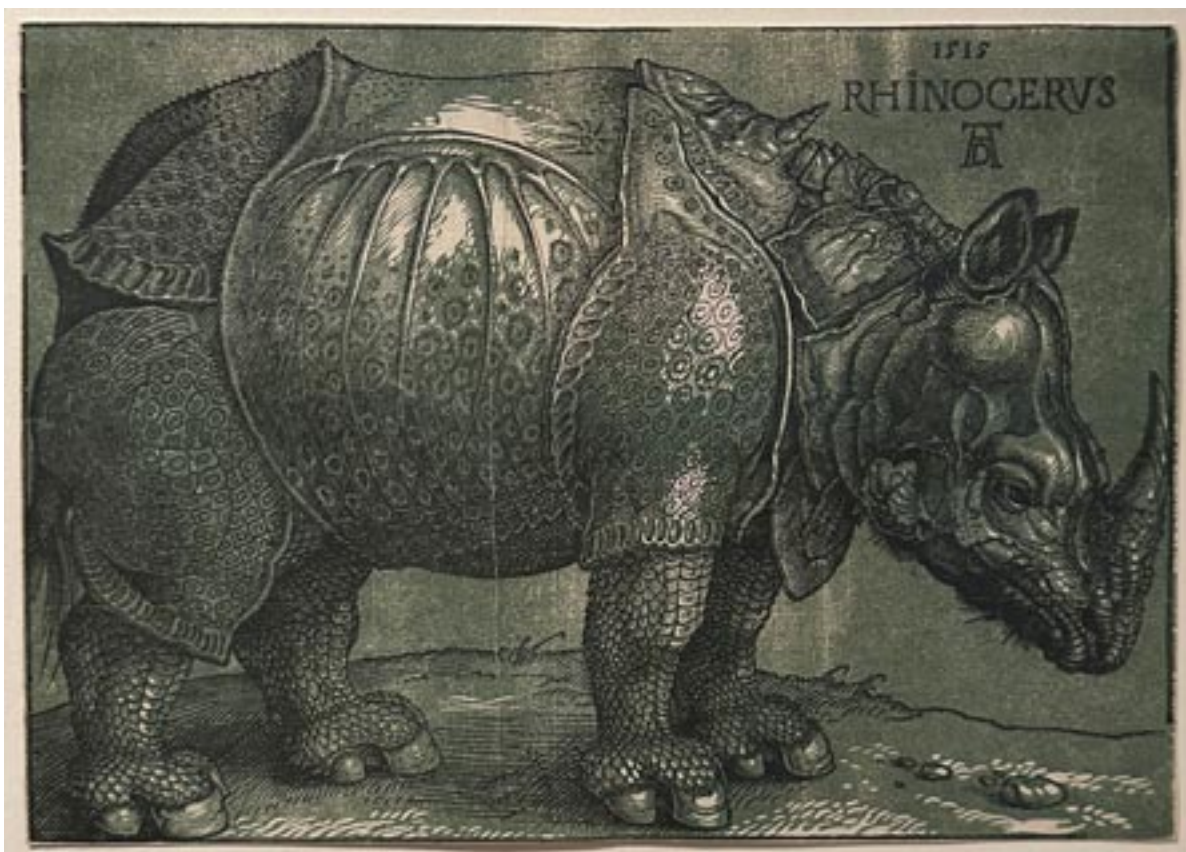
Xilografia chiaroscuro da due blocchi in marrone rossastro e nero su carta.
Erasmus Loy, *Fantastical Square*, ca. 1550. Collezione Georg Baselitz



Xilografia chiaroscuro da quattro blocchi in varie tonalità di grigio su carta. Andrea Andreani, Donna con fuoco, 1599 circa. Collezione Georg Baselitz



Xilografia su carta preparata con rosso, colorata a mano con inchiostro blu e ravvivata con bianco. Hans Schaufelein il Vecchio, Coppia, 1530 circa. Collezione Georg Baselitz



18 Dürer: xilografia originale del 1515 con blocco di colore verde su carta; il blocco di colore è stato aggiunto da Willem Jansz durante la stampa della xilografia originale nel 1620.



Xilografia chiaroscuro realizzata con sei blocchi in rosa, marrone rossiccio chiaro, medio e scuro, verde oliva e nero su carta. Andrea Andreani, Donna con teschio, 1591. Collezione Georg Baselitz

Grafica e tabacchi - Archivi inediti del design tedesco

Un'asta in preparazione a Senigallia

Nella seconda metà di aprile 2026, intorno al 15 del mese, *consigned it* presenterà a Senigallia una vendita all'asta dedicata a un importante fondo d'archivio proveniente da una storica casa di grafica tedesca. Si tratta di un insieme estremamente coerente, omogeneo e in ottimo stato di conservazione, che documenta cinquanta anni di creazione grafica legata al mondo del tabacco e del packaging.

Composizione del fondo : Circa 350 bozzetti originali a guazzo: opere uniche su cartone (ca. 13x24 o 18x25 cm), spesso arricchite con gomma arabica, oro o argento. Molti recano timbri di studio e numeri d'inventario manoscritti, che ne attestano la funzione di materiale di lavoro interno.

Circa 800 etichette litografiche: etichette stampate di alta qualità, che testimoniano il risultato finale del processo creativo e produttivo.

Provenienza: Archivio di produzione delle case Gebr. Klingenberg (Detmold) e Paul Landmann / Vereinigte Offsetdruckereien (Mannheim), poi confluito presso un collezionista tedesco, quindi presso un mercante-collezionista in Germania, e infine nella nostra collezione.



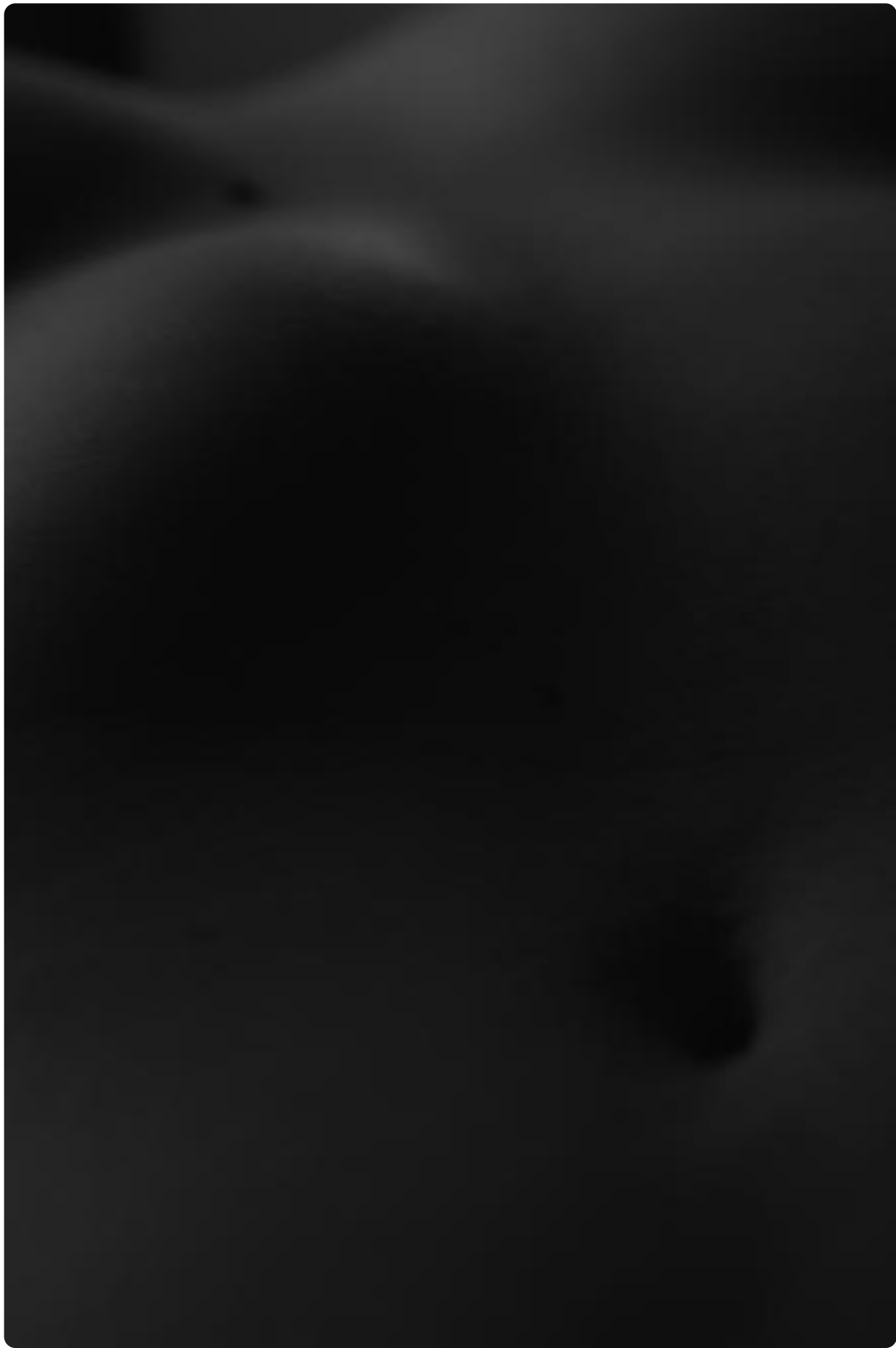


Un percorso storico e stilistico completo

Il fondo copre circa cinquant'anni di storia della grafica (1890–1940), offrendo un panorama continuo che va dal classicismo araldico della fine dell'Ottocento, attraverso il Jugendstil (Art Nouveau), l'Art Déco e le influenze del Bauhaus, fino alla Neue Sachlichkeit (Nuova Oggettività). Ne risulta un viaggio visivo unico nell'evoluzione del design europeo applicato alla comunicazione commerciale, tra arte, industria e cultura del consumo.

Maggiori informazioni sul catalogo, la data definitiva e le modalità di partecipazione all'asta saranno comunicate nel prossimo numero e sul nostro sito.





L'urlo della farfalla

Fotografie di Paolo Monina, testo di Marcello Verdenelli

Il dittico artistico di Paolo Monina si regge su un ossimoro (da oxýmoros “*acutamente folle*”), e come tutte le costruzioni retoriche risulta fragile, quasi impalpabile e al tempo stesso caratterizzato da una certa concretezza.

E la “follia” di Monina sta proprio nel disegnare questa antitesi in una sorta di dittico narrativo, in una prima foto impastata di nero, come peraltro dimostra la sapiente resa artistica, a tutti gli effetti una riuscitissima e raffinatissima opera al nero, con le suggestioni ottenute da una reazione chimica ben studiata.

Quasi una impercettibile traccia, aratura di senso che meglio si definisce nella seconda foto, quella dove quel nudo femminile diventa la felice continuazione di quell’ossimoro iniziale, soprattutto in quella zona d’ombra che cresce sulla sinistra e che rende quel corpo così misterioso, impalpabile e concreto al tempo stesso e che spiega perfettamente un titolo come “*L’urlo della farfalla*”.

Appunto, da una parte la leggerezza, la dimensione evocativa, poetica del volo silenzioso e quasi planante su quel corpo femminile di una farfalla, e dall'altra il viaggio di una parola che si fa improvvisamente urlo, nonché significativo segnale di paura, di pericolo, di allarme, là dove la follia si configura sempre come una condizione di fuga dal prevedibile senso comune.

Marcello Verdenelli



Feuilleton. Un giorno nella vita di John B. Roberts

Prima puntata: *fotografo di confine, cresciuto nella comunità del Canale Erie*

John Benson Roberts nacque nel 1837 nello Stato di New York, figlio di William P. Roberts e Disa Benson. Nel censimento federale del 1850 la famiglia risulta residente a Owasco, nella contea di Cayuga, nella regione dei Finger Lakes; come si legge dalle linee 4 a 8, *John B.*, 13, vive con il padre *William*, 46, la madre *Disa*, 32, la sorella *Lovina* (*Velona*), 12 e la piccola *Clemen* Axa “Meta”, di 1 anno.

Il padre William è registrato semplicemente come “*Lumberman*”, boscaiolo impiegato nel commercio del legname, non come fotografo.

La tradizione che presenta il padre come pioniere della fotografia a Rochester non trova riscontro nei documenti ed è meglio interpretata come una confusione con i produttori di camere dagherrotipiche di Boston chiamati Roberts, molto noti all’epoca.

SCHEDULE I.—Free Inhabitants in *Owasco* in the County of *Cayuga* State of *New York* enumerated by me, on the *12th* day of *Apr* 1850. *Henry Smith* Ass't Marshal

1	2	3	4			7	8	9	10 11 12			13
			5	6	6				10	11	12	
1		<i>John Haden</i>	<i>2</i>	<i>M</i>				<i>Chgo</i>				
2		<i>William "</i>	<i>22</i>	<i>M</i>				<i>Chgo</i>				
3		<i>James "</i>	<i>24</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
4	<i>173</i>	<i>William Roberts</i>	<i>46</i>	<i>M</i>		<i>Lumberman</i>	<i>Gen</i>	<i>Chgo</i>				
5		<i>Disa "</i>	<i>32</i>	<i>F</i>				<i>Chgo</i>				
6		<i>Lovina "</i>	<i>12</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
7		<i>John B. "</i>	<i>13</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
8		<i>Anna L. "</i>	<i>2</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
9		<i>Charles Smith</i>	<i>12</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
10	<i>174</i>	<i>James Miller</i>	<i>40</i>	<i>M</i>		<i>Shoemaker</i>		<i>"</i>				
11		<i>James "</i>	<i>25</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
12		<i>James James</i>	<i>17</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
13		<i>William "</i>	<i>15</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
14		<i>Cordelia "</i>	<i>12</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
15		<i>William B. "</i>	<i>10</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
16		<i>George "</i>	<i>7</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
17		<i>Thomas S. "</i>	<i>4</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
18		<i>William "</i>	<i>5</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
19	<i>175</i>	<i>John English</i>	<i>72</i>	<i>M</i>		<i>Marriage</i>		<i>England</i>				
20		<i>Mary "</i>	<i>65</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
21		<i>Charles "</i>	<i>28</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
22		<i>Mary "</i>	<i>4</i>	<i>F</i>				<i>Chgo</i>				
23		<i>Joseph "</i>	<i>1</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
24		<i>Thomas "</i>	<i>40</i>	<i>M</i>		<i>Q</i>		<i>England</i>				
25	<i>176</i>	<i>John Smith</i>	<i>50</i>	<i>M</i>		<i>Shoemaker</i>	<i>Gen</i>	<i>Chgo</i>				
26		<i>Harriet "</i>	<i>40</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
27		<i>James "</i>	<i>12</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
28		<i>John "</i>	<i>5</i>	<i>M</i>				<i>"</i>				
29		<i>Harriet "</i>	<i>7</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				
30		<i>William Tatum</i>	<i>20</i>	<i>M</i>		<i>Lumberman</i>		<i>Chgo</i>				
31	<i>177</i>	<i>John D. Higgins</i>	<i>22</i>	<i>M</i>		<i>Miller</i>		<i>Chgo</i>				
32		<i>Harriet "</i>	<i>21</i>	<i>F</i>				<i>"</i>				

Da adolescente Roberts vive a poca distanza da Auburn, città industriale collegata al sistema del Canale Erie. Dall’inizio degli anni 1840 Auburn ospita studi dagherrotipici attivi: Walker & Gavit pubblicizzano ritratti e vedute, E. P. Senter e Cornelius B. DeReimer gestiscono gallerie e offrono di prendere allievi. Non è rimasto alcun contratto di apprendistato formale, ma questo è l’ambiente più probabile in cui il giovane Roberts impara il mestiere.

Nella primavera del 1860 Roberts emerge lungo il Canale Erie come fotografo professionista. È documentato per un breve periodo a Palmyra, cittadina sul canale più nota nella storia religiosa come il luogo della Prima Visione di Joseph Smith e delle prime rivelazioni mormoni.





Inaugurazione al Palazzetto Baviera di Senigallia, venerdì 30 gennaio 2026

Copertina del catalogo (Maria Loreta Pagnani, particolare).

Visioni di Frontiera riunisce fotografi che usano la fotografia non per documentare il reale, ma per trasformarlo in visioni desideranti, aperte alle domande e alla fantasia.

Visioni di Frontiera - Fotografia desiderante

Mostra al Palazzetto Baviera, Senigallia, dal 31 gennaio a fine marzo 2026

Una nuova occasione di parlare di fotografia a Senigallia, la Città della Fotografia.

Una nuova mostra del Comune mette all'attenzione del pubblico la proposta di una fotografia "desiderante" da parte di dieci fotografi senigalliesi che hanno in comune, oltre all'amore per la fotografia, anche un nuovo modo di interpretare l'immagine.

Il gruppo, che si presenta come *Visioni di Frontiera*, nasce come prosecuzione ed evoluzione del Manifesto *Passaggio di Frontiera* (anni '90 del secolo scorso), da cui prende lo spunto teorico e si lancia in una più profonda indagine del "vedere".

Enzo Carli, fotografo e teorico del gruppo, nella prefazione al catalogo della mostra, a tale proposito scrive: «*La fotografia desiderante non indica un genere né una formula espressiva: è un movimento interiore, è il gesto con cui l'autore attraversa la realtà per trasformarla in visione*».

Bisogna vedere, attraverso l'obiettivo fotografico, il mondo in un modo nuovo, riscrivere le immagini senza cadere nella volontà di riprodurlo o semplicemente nel limitarsi a registrarlo.

La fotografia è, in fondo, un nuovo linguaggio di cui l'artista si serve per cercare nel visibile ciò che non è solo invisibile, ma ciò che, comunque, gli sfugge.

Un nuovo linguaggio che non documenta, ma è interpretazione della realtà.

I dieci fotografi presenti nella mostra: Enzo Carli, Massimo Renzi, Roberto Zappacosta, Delia Biele, Patrizia Lo Conte, Giuseppe Martino, Lorianò Brunetti, Alfonso Napolitano, Sofio Valenti, Maurizio Tomassini, sono testimoni di un nuovo modo di vedere consapevolmente la realtà, ognuno con la propria personalità, anche affrontando il rischio di non riuscire subito a tramutare il desiderio che li anima nelle forme e nelle nuove atmosfere che non devono più illustrare la realtà, ma «*reinventarla e riscriverla di nuovo*».

Una fotografia, quella proposta, che non offre risposte, ma invita a farsi domande, a sconfinare nella fantasia.

La mostra *Visioni di Frontiera. Fotografia desiderante*, allestita nelle suggestive sale del Palazzetto Baviera, si colloca dunque in un viaggio di continuità e di trasformazione dell'originario Manifesto, che passa così dalla necessità di superare la fotografia come documento all'odierna fotografia desiderante, che non si limita a guardare il mondo, ma, interrogandosi, lo desidera.

Alfonso Napolitano
Senigallia, 26 gennaio 2026

Come una fotografia diventa desiderante (come eredità e nuova soglia)

La fotografia desiderante non è quella che si limita a registrare il mondo, né quella che pretende di spiegarlo.

È una fotografia che nasce da qualcosa che manca, da una tensione interiore che precede lo sguardo e lo orienta. Non tramuta in immagini ciò che è semplicemente visibile, ma ciò che chiede di essere visto. Il desiderio non è un'aggiunta sentimentale all'atto del fotografare, bensì la sua premessa e condizione originaria.

Essa si colloca in uno spazio instabile, fluttuante, tra il reale e l'immaginario, dove l'immagine non recide totalmente il legame con la dimensione fisica e oggettiva, ma non coincide mai completamente con il soggetto raffigurato. È una fotografia che non solo accetta questa frattura, ma che la assume come valore; che non chiude il senso ostentando verità, ma lo apre.

È creatrice di un'immagine che non consola, non rassicura, non dichiara, ma interroga, lasciando emergere ciò che nel reale resta sottotraccia, inespresso o rimosso. In questa prospettiva, fotografare è entrare in relazione con gli spazi fisici e con quelli dell'interiorità, con il tempo e con la memoria, sapendo che ogni immagine è insieme presenza e perdita. Il desiderio che la attraversa non tende al possesso dell'oggetto, ma alla sua evocazione.

L'immagine diventa così luogo di passaggio, traccia di un incontro mai del tutto compiuto, dove lo sguardo dell'autore e quello dello spettatore continuano a cercarsi. La fotografia desiderante rifiuta l'evidenza e diffida della superficie. Non chiede di essere consumata avidamente nel vortice iperconnesso, ma abitata, vissuta. È una fotografia che resiste, perché non si esaurisce nell'apparato sensorio del visibile e continua a lavorare dentro chi guarda, come una domanda che resta aperta stimolando la mente in attesa di una risposta.

È guidata da un bisogno interno conoscitivo, impulso ragionato che nasce da una mancanza, da un'attrazione, da una spinta emotiva o esistenziale, dall'urgenza di stabilire un contatto. Non solo è la realtà che chiede di essere fotografata; è il fotografo che la desidera, la cerca, la provoca.

L'immagine non è un contenitore neutro di elementi formali, bensì un campo di forze, una superficie di scambio tra chi guarda e ciò che è guardato. Il suo prodotto è qualcosa che vibra, che resta aperto, che continua a generare senso.

È una fotografia che si libera dal suo imprinting di dover raccontare fedelmente il reale, di testimoniare in modo neutrale, di essere un semplice documento. Il desiderio che la pervade introduce ambiguità, spostamenti, visioni interiori.

Si muove libera come in un sogno, e nelle profondità dell'anima come un componimento poetico.



Fotografia Patrizia Lo Conte

È una fotografia che non si limita a vedere, ma vuole. Non è solo occhio: è gesto, movimento, tensione. È ambiguità, perché il desiderio non vuole spiegare ma aprire a significati stratificati. L'immagine è uno spazio d'interazione, in quanto lo spettatore non guarda solamente: entra, tende, vuole.

In un'era in cui la produzione fotografica è impegnata nella sovrapproduzione smisurata e bulimica di immagini standardizzate ad uso e consumo immediato, la fotografia desiderante rappresenta un'alternativa e un antidoto; richiama un agire che parte dall'interiorità e cerca profondità, non consenso, ponendosi quindi come soglia concettuale dalla quale ripensare l'atto del vedere.

Una fotografia come frontiera di attraversamento, o, se vogliamo, ancora un Passaggio di Frontiera.

Enzo Carli

Inchiesta stereoscopica

Prima puntata: Courbet o Manet ?

Per la nostra prima inchiesta stereoscopica proponiamo alla sagacia dei lettori una deliziosa prova primitiva, proveniente da una collezione americana, che raffigura un gruppo di artisti francesi mentre si preparano al bagno in uno stagno del Bois de Boulogne. Non resistiamo alla tentazione di evocare un ambiente di pittori, pur non essendo ancora riusciti a identificare con certezza nessuna delle barbe presenti nella scena.



Registri contabili ecclesiastici e storiografia: libri di fabbrica, spese e cantieri dell'arte

di Utopies Domestiques (Collectif pour les artes)

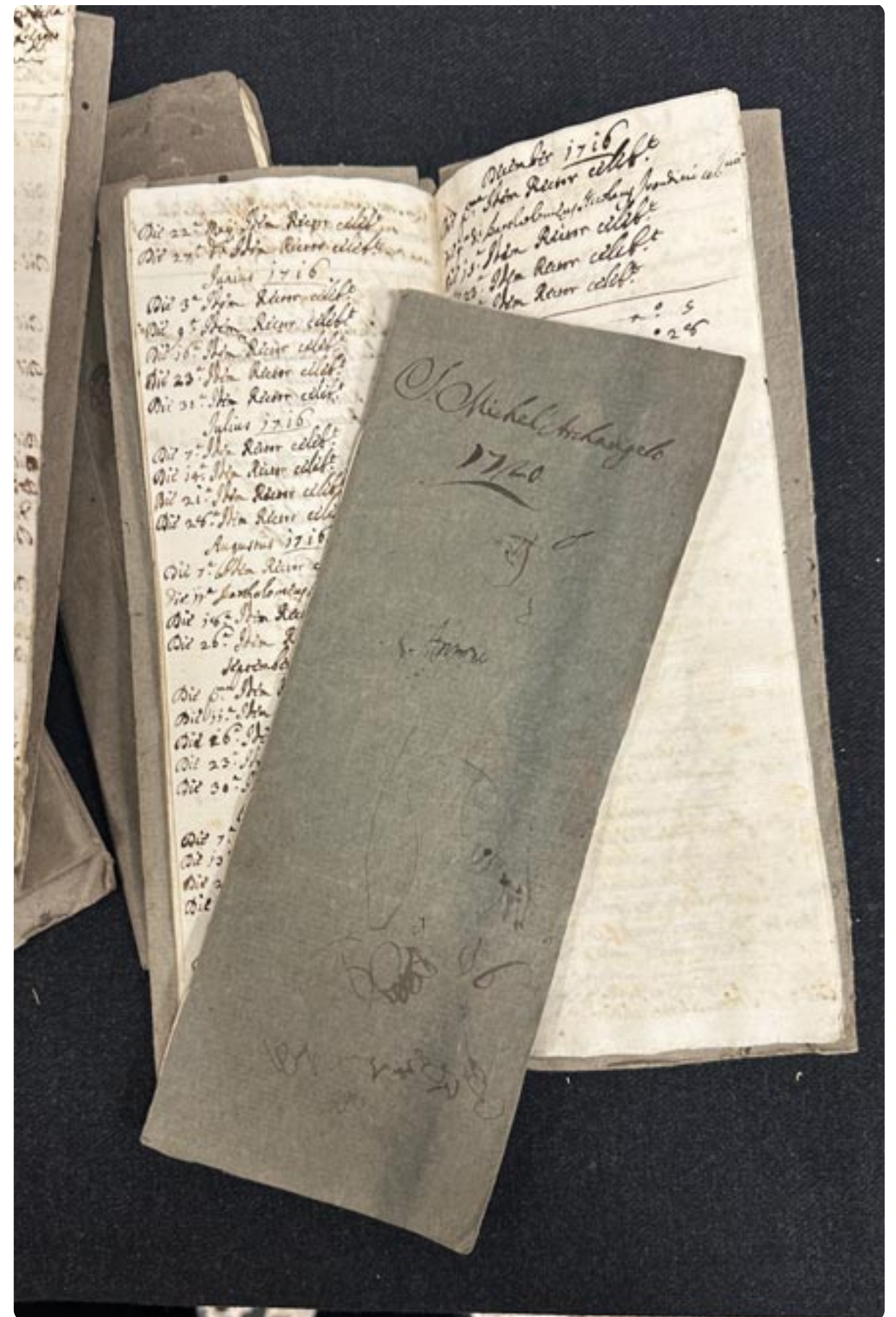
Tra le fonti meno “fotogeniche” ma più produttive per la storia dell’arte e dell’architettura in Italia ci sono i libri di spesa delle chiese: registri di entrate e uscite tenuti da fabbricerie, opere, capitoli o confraternite per amministrare cantieri, arredi e commissioni (pale d’altare, sculture, apparati effimeri, manutenzioni). Nati per far quadrare un bilancio, questi volumi diventano per lo storico una macchina di conoscenza: non raccontano opinioni sull’arte, ma la descrivono come lavoro organizzato, fatto di tempi, materiali, responsabilità e verifiche.

Che cosa permettono di vedere? I micro-fatti della produzione: pagamenti rateali, acconti e saldi; nomi (spesso con grafie varianti) di pittori, scalpellini, intagliatori, doratori, vetrai; acquisti di calce, legname, pigmenti, oro in foglia; trasporti, noleggi, giornate di lavoro. In assenza di firme e date in opera, questi indizi economici possono produrre una cronologia controllabile e, talvolta, risolvere questioni attributive con una solidità che le sole comparazioni stilistiche non possono garantire. Ma soprattutto fanno emergere la struttura sociale del cantiere: chi decide, chi certifica la qualità, chi controlla la spesa, chi materialmente esegue.

Un caso-scuola è l’Opera di Santa Maria del Fiore a Firenze, dove la tradizione di registrazione contabile e amministrativa è divenuta anche un laboratorio editoriale. La grande raccolta documentaria avviata da Giovanni Poggi (poi riproposta e indicizzata da Margaret Haines) mostra come un archivio di pagamenti e delibere possa essere letto come storia concreta della decorazione e della manutenzione di una cattedrale. A questo si collega Gli anni della Cupola, edizione digitale delle fonti dell’Opera per il periodo 1417–1436, con immagini dei manoscritti e indici analitici: un modo esplicito per dichiarare che l’edizione e l’indicizzazione non “semplificano” il cantiere, ma lo rendono osservabile come sistema.

Quali storici “illustri” ne fanno un uso più consapevole e ne spiegano meglio la funzione di strumento di indagine? Sul versante istituzionale e tecnico-amministrativo, Andreas Grote è un riferimento per capire l’Opera del Duomo come organismo complesso, in cui contabilità, deliberazioni e organizzazione del lavoro sono parte integrante della costruzione e della forma finale. Sul piano economico-sociale, Richard Goldthwaite ha mostrato come serie contabili e documenti di spesa siano decisivi per comprendere l’industria edilizia e le condizioni materiali che rendono possibile la città (e, con essa, le sue chiese e i loro programmi figurativi).

Sul versante più propriamente storico-artistico, Michael Baxandall resta fondamentale per aver chiarito che condizioni di commissione, tempi, controlli e pagamenti non sono un “fuori” rispetto alle immagini: incidono sul fare e sul cosa dell’opera.



Taccuini di registro di una piccola parrocchia marchigiana

Prime foto del Groenland, 1867

Rovine vichinghi, igloo di ghiaccio eskimesi, palazzi missionari danesi

La storia del Groenlandia è difficile da ricostruire e da verificare, ma tre fotografie bastano a suggerirne tre architetture possibili.

La prima, attribuita ai vichinghi, non è più che un mucchio di pietre, fragile traccia di un insediamento ormai scomparso.

La seconda è quella degli Inuit recenti: igloo di ghiaccio, eredi forse anche violenti di altri popoli artici di cui non resta nulla.

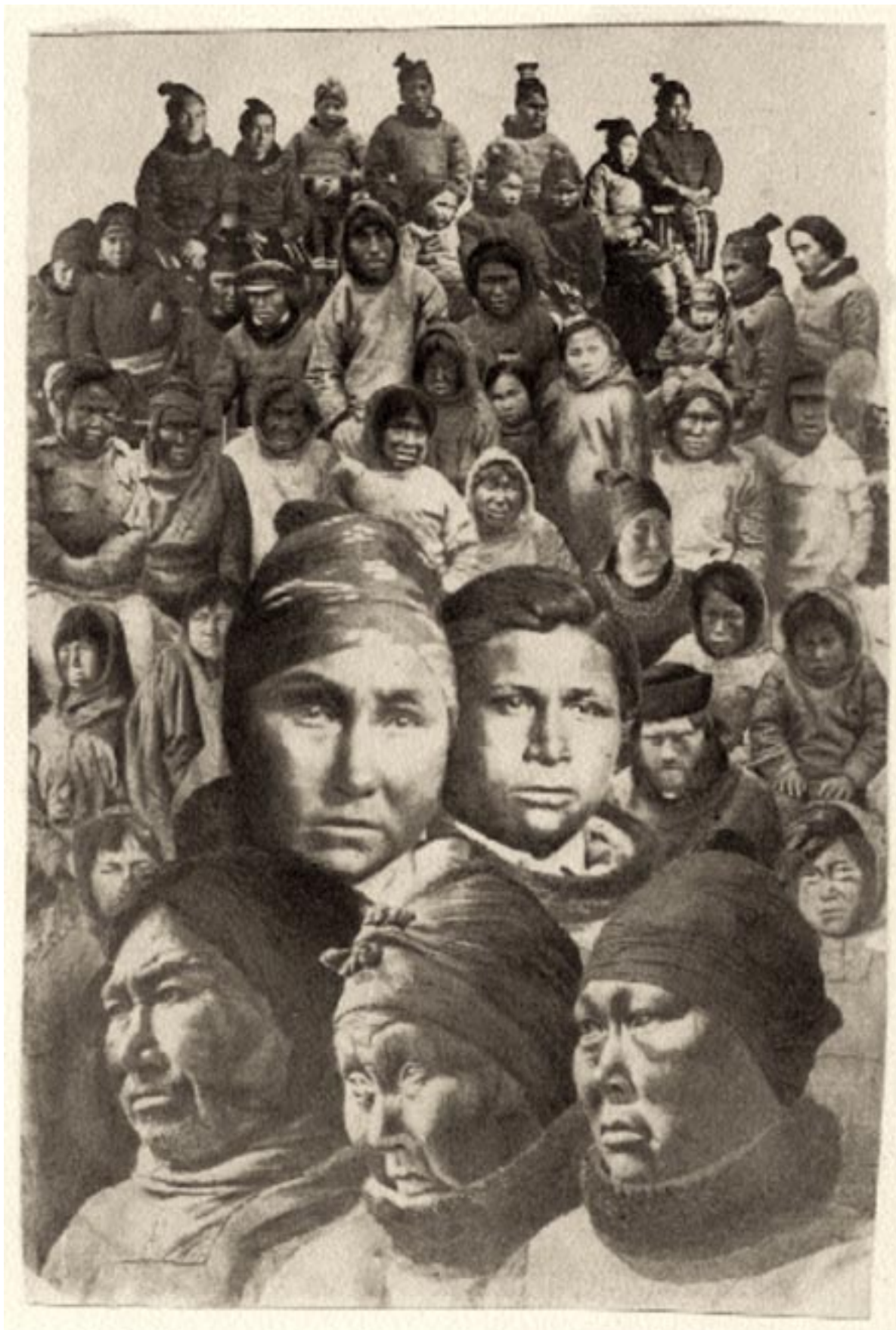
La terza è l'architettura danese moderna: case di legno da missionari e funzionari, importate dall'Europa e piantate sul permafrost. A questo punto, lasciamo al lettore – e al presidente Donald Trump, nuovo pretendente all'isola – il compito di trarre le sue conclusioni.

1. Resti architettonici vichinghi

Hinrik Johannes Rink e Lars Møller. Tramonto sul fiordo, agosto 1867. Stampa su carta salata acquerellata, 160x207 mm, con didascalia in danese.

Hinrik Rink. Rovine vikinghe, vicino a Godthåb, agosto 1867. Stampa su carta salata acquerellata, 160x177 mm, con didascalia in danese.





Hinrik Johannes Rink (1819-1896), ispettore della Compagnia per la Groenlandia meridionale dal 1857 al 1868, fu il principale promotore dell'istruzione e della stampa locale: fondò la prima scuola, il giornale *Atuagagdliutit* e formò il giovane groenlandese Lars Møller (1842-1926) come tipografo.

Rink realizzò un sorprendente fotomontaggio primitivo, eseguito a Nuuk e Copenaghen nel 1862: una stampa originale all'albumina, 156×105 mm, composta da 41 ritratti di "Eskimos e discendenti di Danesi", con una velina stampata che riporta i loro nomi, concepita come un albero genealogico metaforico del giovane Møller, allora suo assistente.

Questo fotomontaggio, tirato in pochi esemplari, deriva da una serie di fotografie individuali realizzate da Rink tra il 1862 e il 1864 nei distretti di Godthåb (Nuuk) e Sukkertoppen (Maniitsog), ed è eccezionale perché ogni persona ritratta è identificata; venne inserito come fotografia originale nella *Collection of Eskimo Legends and Stories* pubblicata in danese nel 1866. In un'altra immagine, attribuita a Rink e a Lars Møller, una piccola baia sul fiordo di Godthåb è rappresentata in un'impressionante stampa su carta salata interamente acquerellata, 160×204 mm: i vivaci colori, probabilmente dovuti alla mano del giovane Møller, rivelano l'influenza del più anziano maestro e primo pittore inuit, Aron di Kangeq, mentre la didascalia danese autografa di Rink può essere datata al 1868, quando l'ispettore lasciò la Groenlandia dopo vent'anni di intensa e fruttuosa amministrazione.

Hinrik Johannes Rink organizzò anche la prima grande raccolta di racconti e leggende groenlandesi, pubblicata a Copenaghen con in frontespizio il celebre fotomontaggio genealogico di Lars Møller.

Nel panorama *La nuova missione dei Fratelli Moravi vicino a Godthåb* (pagina 34), ottobre 1867, una prova panoramica composta da due stampe su carta salata, 165×400 mm, con didascalie in danese, Rink unisce osservazione topografica e attenzione alla vita spirituale delle comunità locali. Le leggende che raccolse – come quella, terribile, del cacciatore di foche impaziente che offre al suo amico un pezzo di grasso umano al posto del tradizionale lardo di foca, conducendolo alla follia e a una sorta di vampirismo polare – hanno dato al suo corpus narrativo una tinta di orrore glaciale, sospesa tra cannibalismo e tabù infranti.

Tutte le didascalie e le date delle fotografie sono in danese e di mano di Rink, probabilmente scritte al momento del suo ritorno dopo vent'anni di lavoro per la "modernizzazione" della Groenlandia (scuole, stampa, scambi). La coloritura molto sobria di alcune prove è attribuita a Lars Møller, che segue l'influenza del grande pittore Aron fra Kangeq, primo artista inuit a illustrare visivamente queste storie e a dialogare con la fotografia nascente.

Riferimenti: (Un ringraziamento speciale a Stefaniá Arnórsdóttir, Biblioteca Nazionale e Universitaria dell'Islanda, Reykjavík e Benedikte Thorsteinsson, Culturhouse, Fjónkráin, Hafnarfjörður.)

Berthelsen, Møller, Rink. *Atuagagdliutit*, Godthåb, 1861.

Rink. *Eskimoiske Eventyr og Sagn*. Kjøbenhavn, Reitzels, 1866.

Capitano Daniel Bruun, *Old Norse Farms*, Groenlandia, 1932, vol II, pagine 363-403.

Douglas Warmesley, William Barr, *Early Photographers of the Canadian Arctic and Greenland*, [in :] *Imaging the Arctic*, UWP, 1998.

Aron da Kangeq. Taama Allattungua, Aron Aalup Kangermiup Oqaluttuai Assiliaaalu Tamakkiisut, Nuuk. 1999. (Riproduzioni delle fotografie di Rink).

André Jammes, una scuola di bibliografia materiale



André Jammes riceve due collezionisti americani, rue Gozlin, Parigi, maggio 2015

Proprio mentre il primo numero della rivista Partita Doppia stava per andare in stampa, abbiamo appreso che André Jammes era scomparso all'età di novantotto anni e mezzo. Per me resterà innanzitutto un maestro di metodo, un uomo che insegnava meno con i discorsi che con gli scritti, meno con le parole che con il silenzio, la pazienza e l'esigenza.

La sua regola aveva una controparte semplice, e implacabile: nessuna interruzione, nessuna domanda. Se mi azzardavo a chiedere «*Che cos'è? Chi ne è l'autore? Che cosa rappresenta?*», tornava alle sue occupazioni, al suo silenzio, talvolta per settimane. Al contrario, di fronte a una fotografia misteriosa che mi mostrava, mi incoraggiava a elencare gli indizi, a rischiare ipotesi. Oggi cerco di applicare questo metodo con i miei studenti: hanno diritto a porre tutte le domande, ma per sottoporre ipotesi, confronti, ragionamenti.

Nel 1989 iniziai l'attività come libraio ambulante. Nel 1991, insieme a un giovane collega agli esordi, mi recai alla libreria Jammes, a Saint-Germain-des-Prés. Avevamo acquistato insieme una *Bibliotheca universalis* di Conrad Gessner, una delle primissime opere a vocazione bibliografica universale, stampata a Zurigo nel 1545, un bell'esemplare che egli giudicò «*molto bene*» e che comprò senza esitazione, prima di lasciarci uscire dalla piccola bottega di rue Gozlin.

Sulla soglia mi voltai e, facendo appello al coraggio, spiegai che lavoravo in proprio solo da due anni, ma frequentavo i mercati fin dall'età di tredici anni e desideravo entrare nel sindacato dei librai. «*Accetterebbe di essere il mio padrino?*»

Sorrise, esitò un istante – il mio giovane collega sembrava un po' infastidito dalla mia audacia – poi André pronunciò quel sì che lo rese il mio mentore per gli anni successivi.

Quando si rientrava da un viaggio, soprattutto da paesi che lui non aveva mai potuto visitare, André chiedeva sempre di essere avvertito del ritorno. Allora arrivava a sua volta, calmo, attento, pronto ad ascoltare. Svuotavo lo zaino e la valigia, disponendo i libri uno a uno sul tavolo: un volume trovato a Damasco, stampato ad Alessandria durante l'occupazione francese di Bonaparte, comprato in una libreria dove i giovani commessi camminavano scalzi; oppure un'opera di Mosca, pubblicata nei primi tempi della rivoluzione, con tavole che rappresentavano i giocattoli tradizionali di Dimkovo, colorate a mano per aiutare diverse famiglie ad attraversare un inverno 1917 particolarmente rigido. Ascoltava tutto senza interrompermi: il racconto del viaggio, la povertà delle botteghe, le storie dei librai, il prezzo pagato. Poi prendeva ogni volume, lo posava con delicatezza su una pila che cresceva davanti a lui e si limitava a dire: «*Molto bene. E cos'altro?*».

Nei primi anni, a ogni visita, André Jammes regalava uno dei suoi cataloghi. Talvolta si trattava di esemplari di oltre trent'anni prima, ma che non avevano perso nulla della loro attualità. Quei cataloghi erano stati pionieristici nel loro campo e non erano mai diventati “vecchi”: frutto di una pazienza ostinata, di ricerche minuziose, di verifiche infinite, quasi un lavoro da benedettino. A dire il vero, un monaco benedettino lo aiutava effettivamente a rileggere e controllare tutte le sue annotazioni bibliografiche.

Si potrebbero citare il catalogo sui “libertini eruditi”, quello sui filosofi dell'Illuminismo, e i diversi cataloghi dedicati ai modelli di scrittura. A quasi cinquant'anni di distanza, quasi tutti restano opere di riferimento, e sono ancora utilizzati nelle università americane. Leggendoli, imparavo tanto la storia dei libri quanto l'arte di descriverli.

Col passare del tempo, André iniziò a trasmettere un insegnamento più specifico: osservazioni di valore inestimabile sulla bibliografia materiale, sull'analisi delle carte, dei caratteri tipografici, delle legature, sulla storia del commercio librario. Evocava le consuetudini della libreria antiquaria e il modo in cui certi ostacoli erano stati superati collettivamente.

Basterà un solo esempio. La crisi del 1929 colpì davvero la Francia solo quattro o cinque anni più tardi, ma allora con una violenza terribile. Ben presto, in tutta Parigi, rimase una sola persona in grado di acquistare libri rari. C'era un solo libraio la cui porta egli aprisse, e tutti gli altri, saggiamente, accettarono di passare attraverso di lui per conservare un minimo di liquidità e continuare a lavorare durante quell'anno difficile. Questo unico cliente del 1934 era il presidente del tribunale delle fallite, presso il tribunale di commercio di Parigi.

La vendita Jammes e il mio apprendistato di esperto

Insieme alla moglie, Marie-Thérèse, avevano esplorato, a titolo privato, due ambiti che la libreria Paul Jammes non trattava direttamente. Due ambiti dell'immagine. Da un lato, la storia dell'imagerie popolare, dalle scatole dei messaggeri e dai fogli volanti del XVI secolo fino alle immagini colorate che decoravano le case di campagna in molte regioni d'Europa e della Russia.

Dall'altro, la storia della fotografia. Quest'ultimo campo gli era stato suggerito quando era ancora soltanto il giovane figlio di un libraio. Intorno al 1949, durante una cena dell'Association du Vieux Papier, dopo una conferenza sui primi libri illustrati con fotografie, l'oratore si era improvvisamente rivolto ad André, il più giovane a tavola – aveva soltanto ventidue anni – per dirgli: *«Forse dovrei rivolgermi proprio a lei. Lei è il più giovane, questo campo è particolarmente promettente, ma anche particolarmente difficile. Richiederà una pazienza infinita, perseveranza, ricerche erudite e un'assoluta onestà scientifica.»*

Anni dopo fu possibile ritrovare la traccia precisa di quella cena e di quella frase, all'origine dell'ingresso della fotografia nei grandi musei. André amava dire sorridendo che, con Marie-Thérèse, probabilmente avevano speso più denaro, tempo ed energie per l'imagerie popolare che per la fotografia antica. Questa prima passione – fogli volanti, immagini colorate, iconografie delle campagne europee e russe – è rimasta un campo quasi del tutto nell'ombra, oggetto di ricerche minime. La seconda, la collezione di fotografie antiche, è diventata alla fine del XX secolo una follia planetaria, fino a trasformare in profondità il mercato e la storiografia della fotografia – e questo, in parte, anche grazie a loro.

Quando André e Marie-Thérèse prepararono la prima grande vendita di una parte della loro collezione di fotografie presso Sotheby's, a Londra, nell'ottobre 1999, selezionarono le stampe più importanti, quelle destinate a segnare il mercato. Ma restava tutto un insieme di fotografie trascurate: prove talvolta imperfette, strappate, di autori anonimi, con personaggi e luoghi che nessuno era ancora riuscito a identificare. Furono proprio queste immagini – le «rifiutate», in un certo senso – che André decise di utilizzare per una vera formazione sul campo, perché quel lavoro potesse a sua volta portare alla nascita di un nuovo esperto di fotografia. Mi convocò, indicò una prima pila di queste fotografie «non trattenute» e mi ingiunse di portarle via, senza porre la minima domanda, naturalmente. In compenso mi incoraggiava a tornare per sottoporgli ipotesi e primi risultati delle ricerche, a una condizione: che fosse seguita la sua metodologia da benedettino, scavando nelle biblioteche, cercando nelle pubblicazioni antiche, moltiplicando le verifiche.

Dalla sua esigenza e dal suo silenzio scaturiva un autentico strumento di trasmissione. Attraverso quelle fotografie da identificare, analizzare e descrivere, veniva in realtà consegnato il suo modo di lavorare. Ogni seduta successiva poteva dare luogo a racconti improvvisati, che permettevano, poco a poco, di comprendere il percorso degli archivi durante i lunghi periodi di indifferenza.

Questo punto può essere illustrato da un esempio tratto da alcune note relative a una conversazione del sabato 24 marzo 2012. Si parlava di Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), e in particolare di una questione molto precisa: il ritratto attribuito a Niépce, disegnato da Laguiche, che ancora oggi illustra diversi articoli enciclopedici a lui consacrati.

André ricordava che quel disegno firmato da Laguiche, datato 1795, non ha con Niépce che un legame puramente geografico. Fu trovato a Chalon-sur-Saône da un mercante-collezionista disonesto, come un semplice ritratto non identificato. Il nome di *Niépce*, aggiunto sul verso, non aveva altro scopo che accrescerne il valore.



Quel mercante-collezionista ebbe poi l'abilità di convincere Lécuyer, che stava preparando la sua *Histoire de la photographie*, ad accettarlo come ritratto di Niépce e a riprodurlo, a piena pagina, fuori testo. Lo rivendette quindi a caro prezzo a un collezionista locale. Qualche tempo dopo, il disegno passò nelle mani di un libraio che conosceva la falsa identificazione, ma lo catalogò comunque come ritratto di Niépce, invocando come unica autorità proprio Lécuyer. Oggi quel ritratto si trova ad Austin, in Texas, accanto al celebre *Point de vue du Gras*.

André aggiungeva di aver poi scoperto che quelle disonestà ricorrenti del mercante-collezionista avevano una ragione intima e tragica: un figlio folle – ma pericolosamente folle – che voleva sottrarre alla durezza dei manicomi, e che teneva, vergognosamente, rinchiuso nel suo piccolo appartamento parigino. Aveva bisogno urgente di denaro per nascondere senza l'assistenza sanitaria.

Grazie ad André e a Marie-Thérèse la storia della fotografia, pur potendo apparire ancora confusa, resta un campo in cui ci si aspetta rigore e pazienza, in cui gli speculatori incontrano talvolta una discreta resistenza, e che offrirà ancora a diverse generazioni di studenti la materia di ricerche pazienti, ricompensate da numerose scoperte a venire. Integrando il meglio di una tradizione plurisecolare di storia del libro e della tipografia nello studio della fotografia, André e Marie-Thérèse hanno fatto entrare quest'ultima nel campo della ricerca più esigente e più pura.

Serge Plantureux,
Senigallia, 30 gennaio 2026



κολοφών

Questo numero uno è stato condotto a termine nei giorni quieti dell'Epifania del 2026, quando l'entroterra di Senigallia giaceva sotto una neve silenziosa e la radio, a intervalli, sussurrava tempeste imminenti.

Quid restat ?



PARTITA DOPPIA

Rivista d'arte, fotografia e architettura

Sostegno - Abbonamenti

Abbonamento "D" come Digitale

Ricezione in anteprima della rivista in formato PDF
(5-7 numeri all'anno) Contributo: 14 €

Abbonamento "C" come Cartaceo

Ricezione della rivista in formato PDF e in edizione cartacea
(esclusi i costi di spedizione; ritiro gratuito a Senigallia).
(5-7 numeri all'anno) Contributo suggerito: 55 €

Abbonamento "S" come Sostegno o Sorprese

Edizione limitata a 20 sottoscrittori: ogni copia comprende documenti antichi, fogli sciolti, fotografie, litografie e altri inserti.
(esclusi i costi di spedizione; ritiro gratuito a Senigallia).
(5-7 numeri all'anno) Contributo: 140 €

Copie singole - città di Senigallia

Copie singole disponibili a Senigallia
contributo suggerito 10 € a numero



PARTITA DOPPIA

Periodicità: stagionale
ISSN 3103-5183

4



PARTITA DOPPIA

EUCLIDES. a SENIGALLIA

1