

VIII Congresso AISU

La città, il viaggio, il turismo
Percezione, produzione e trasformazione

The City, the Travel, the Tourism
Perception, Production and Processing

Raccolta di saggi
Collection of Papers

a cura di
Gemma Belli
Francesca Capano
Maria Ines Pascariello



CIRICE

La città, il viaggio, il turismo
Percezione, produzione e trasformazione

The City, the Travel, the Tourism
Perception, Production and Processing

a cura di

Gemma Belli, Francesca Capano, Maria Ines Pascariello

Presentazione

Alfredo Buccaro, Fabio Mangone

contributo alla curatela

Marco de Napoli, Carla Fernández Martínez, Alessandra Veropalumbo



CIRICE



e-book edito da

CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università degli Studi di Napoli Federico II
80134 - Napoli, via Monteoliveto 3
www.iconografiacittaeuropea.unina.it - cirice@unina.it

Collana

Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, 2

Direttore

Alfredo BUCCARO

Comitato scientifico internazionale

Aldo AVETA

Gemma BELLI

Annunziata BERRINO

Gilles BERTRAND

Alfredo BUCCARO

Francesca CAPANO

Alessandro CASTAGNARO

Salvatore DI LIELLO

Antonella DI LUGGO

Leonardo DI MAURO

Michael JAKOB

Paolo MACRY

Andrea MAGLIO

Fabio MANGONE

Brigitte MARIN

Bianca Gioia MARINO

Juan Manuel MONTERROSO MONTERO

Roberto PARISI

Maria Ines PASCARIELLO

Valentina RUSSO

Carlo TOSCO

Carlo Maria TRAVAGLINI

Carlo VECCE

Massimo VISONE

Ornella ZERLENGA

Guido ZUCCONI

La città, il viaggio, il turismo

Percezione, produzione e trasformazione

a cura di Gemma BELLI, Francesca CAPANO, Maria Ines PASCARIELLO

contributo alla curatela: Marco DE NAPOLI, Carla FERNÁNDEZ MARTINEZ, Alessandra VEROPALUMBO

© 2017 by CIRICE

ISBN 978-88-99930-02-8

Si ringraziano AISU Associazione Italiana di Storia Urbana, Università di Napoli Federico II, BAP Centro Interdipartimentale di Ricerca per i Beni architettonici e ambientali e per la Progettazione urbana, DiARC Dipartimento di Architettura, Università della Campania Luigi Vanvitelli, Università Suor Orsola Benincasa di Napoli, Scabec Società Campana Beni Culturali.

Siamo inoltre grati a Salvo Adorno, Annunziata Berrino, Donatella Calabi, Alessandro Castagnaro, Francesca Castanò, Giovanni Cristina, Gerardo Doti, Giovanni Luigi Fontana, Alberto Guenzi, Paola Lanaro, Elena Manzo, Francesca Martorano, Luca Mocarrelli, Melania Nucifora, Sergio Onger, Heleni Porfyriou, Fulvio Rinaudo, Pasquale Rossi, Massimiliano Savorra, Giuseppe Stemperini, Donatella Strangio, Rosa Tamborrino, Carlo Travaglini, Paola Villani, Guido Zucconi.

Contributi e saggi pubblicati in questo volume sono stati valutati preventivamente secondo il criterio internazionale della Double-blind Peer Review. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali riproduzioni tratte da fonti non identificate.

- 2619 | Pina Ciotoli, *Arcade d'oltreoceano: analogie e differenze della strada commerciale in Gran Bretagna e in Nord America*
- 2625 | Marco Falsetti, *La doppia immagine: moderne internità urbane tra Parigi, Osaka e Las Vegas*
- 2631 | Anna Botta, *Città mercato e mercati di città*
- 2635 | Giovanni Zucchi, Raffaele Spera, *Il mercato in fieri. Progetto per la riqualificazione di Piazza Mercato in Marigliano*
- 2643 | Riccardo Porreca, Daniele Rocchio, *"La città commerciale: dall'informale relazionale al formalismo distanziale". Il caso Quito*
- 2651 | Stefanos Antoniadis, *[F]orme sulla spiaggia. La città informale del golfo di Kyparissía*

14.VI | La mobilità degli Ebrei nell'impero asburgico 1867-1918

Tullia Catalan, Catherine Horel

- 2659 | Barbara Lambauer, *Philanthropic Agencies in Vienna. 1873-1914*

CAP. VII | Gli attrattori e le reti: le città storiche e il patrimonio culturale come attrattori di viaggio

Teresa Colletta, Carlo M. Travaglini

1.VII | Attrattori e reti dal *Grand Tour* al turismo culturale contemporaneo

Mihaela Ilie, Giuseppe Stemperini

- 2669 | Teresa Colletta, *Le città storiche attrattori di viaggio. Per un turismo di cultura "informato" sui valori del patrimonio urbano*
- 2675 | Ewa Kawamura, *Il ricordo di Venezia fra '800 e '900 dalle imitazioni architettoniche alle simulazioni urbanistiche all'estero*
- 2683 | Elena Pozzi, *Restauro e turismo, una rilettura critica di alcuni interventi attraverso le guide turistiche*
- 2687 | Giovanna Russo Krauss, *Il ruolo dell'industria turistica nella prima fase della ricostruzione postbellica italiana: la riflessione di Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli*
- 2695 | Roberta Varriale, *Identità sotterranea nella definizione di un percorso turistico per il Sud Italia*
- 2701 | Claudia Pirina, *Tracce della Grande Guerra e letture di paesaggi per la promozione turistica del territorio veneto*
- 2709 | Angela Pepe, *Il contesto urbano, l'impatto del turismo e la trasformazione: il caso studio di Matera "Capitale Europea della Cultura 2019"*
- 2715 | Andrea Pinna, *Turismo urbano nella città di Bath. La percezione dell'ambiente costruito*
- 2723 | Micaela Mander, *Il Monte Verità di Ascona: un polo di attrazione ieri e oggi*
- 2729 | Giovanni Lupo, *Uso, evoluzione e conservazione dei luoghi*
- 2737 | Concetta Sirena, *Le rappresentazioni classiche en plein air tra il XIX e il XX secolo*

2.VII | Case d'artista: dal culto degli uomini illustri alle musealizzazioni otto-novecentesche

Marco Folin, Monica Preti

- 2747 | Livia Fasolo, *La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camilo Boito*

3.VII | La città contemporanea come attrattore economico e culturale: il ruolo dell'urban design nella competizione globale

Elena Dellapiana, Gerardo Doti

- 2753 | Alessandro Marata, *Homo consumens vs 24 hour city*

Case d'artista: dal culto degli uomini illustri alle musealizzazioni otto-novecentesche

Nell'eterogenea categoria delle case-museo, la dimora del letterato/artista (allestita dal suo abitatore in vita, o più spesso 'ripristinata' come omaggio post mortem) rappresenta una tipologia che gode oggi di particolare fortuna: meta di rilevanti flussi turistici, oggetto di pubblicazioni e accordi di rete, marchio culturale internazionalmente riconosciuto. I contributi seguenti dedicano la loro attenzione alle radici storiche di questo fenomeno. Se il costume del *voyage littéraire et artistique* sembra attestato per lo meno dal XVI secolo, è solo a cavallo fra Sette e Ottocento che i luoghi di vita e lavoro degli uomini illustri iniziano a essere musealizzati, per divenire oggetto di una peculiare forma di viaggio: il pellegrinaggio culturale. Molti fattori sembrano aver contribuito alla trasformazione: dal culto romantico dell'artista alle retoriche patriottiche, dalle politiche di valorizzazione del patrimonio alle mode museografiche e al mercato del turismo. Su tali ambiti si orientano i vari casi di studio analizzati, considerati sullo sfondo di un contesto più ampio, privilegiando prospettive che consentano di rendere conto dei molteplici aspetti in gioco.

Marco Folin, Monica Preti

La dimora storica Poldi Pezzoli: il delicato passaggio dalla casa al museo e gli interventi novecenteschi di Camillo Boito

Livia Fasolo

École du Louvre – Paris – France

Parole chiave: Casa-museo, Camillo Boito, Museo Poldi Pezzoli, museografia, XX secolo, Corrado Ricci, Gustavo Frizzoni, fotografia al museo, turismo.

1. Dalla *casa-museo* al *museo Poldi Pezzoli*

Il Museo Poldi Pezzoli ha fatto oggetto, negli ultimi decenni, di un'esemplare gestione che ha saputo valorizzarne, attraverso costanti ricerche e pubblicazioni, non solo le collezioni e il loro eterogeneo contenuto, ma anche la figura del collezionista (con due importanti pubblicazioni in occasione delle mostre del 1979¹ e del 1981²) e dei personaggi legati alla storia della Fondazione. Oggi, il Poldi Pezzoli, fa parte di un circuito museale³ destinato al pubblico più attento e curioso, che comprende quattro importanti case-museo milanesi, la cui storia e il cui allestimento si collocano tra l'Ottocento e il Novecento. La storia della nascita della Fondazione, aperta al pubblico nel 1881 per volere del suo fondatore, è stata più che largamente dispiegata, come anche le vicende legate alle sue volontà testamentarie, alla direzione affidata all'amico Bertini e all'arrivo di Camillo Boito al museo, incaricato, in quanto presidente dell'Accademia di Brera, di assumerne la direzione dal 1898 fino alla sua morte, nel 1914. Gli interventi che egli apporta sono quindi l'esito ultimo delle sue decennali riflessioni intorno alla salvaguardia del patrimonio artistico, all'insegnamento accademico, ai nuovi principi museografici e alle emergenti riflessioni sull'aumentato numero di visitatori. In questo breve testo cercheremo di capire in quale rapporto si pongono le innovazioni introdotte da Boito al museo Poldi Pezzoli con le problematiche relative all'aumento del flusso turistico, alla nuova percezione del museo come di un luogo aperto a disposizione del pubblico e dove dunque l'allestimento deve facilitarne la visita (attraverso una percorrenza degli spazi che non ostacoli la visione delle opere e attraverso la loro disposizione secondo logici criteri cronologici e topografici). Il fatto che si tratti di una casa-museo (e nello specifico di una dimora costituita e pensata in quanto museo dal suo precedente proprietario) non è un elemento da trascurare e impone una serie di riflessioni tecniche e deontologiche. Quanto del precedente assetto può essere modificato a favore di una maggiore "comodità" pensata per i visitatori? È possibile trovare una mediazione tra la necessità di mantenere vivo il passato di un'istituzione e la volontà di renderla fruibile a un maggior numero di visitatori?

1.1. Il riallestimento delle sale del museo secondo criteri cronologici e topografici

Entrato in funzione da pochi mesi, Boito intraprende subito una campagna di riallestimento degli spazi e delle collezioni⁴. Le modifiche apportate, rintracciabili attraverso uno studio comparativo dei due cataloghi, quello del 1881⁵ redatto da Bertini e quello del 1902⁶

¹ A. Mottola Molfino (dir.), *Gian Giacomo Poldi Pezzoli 1822/1879*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, aprile-maggio 1979), Milano, Il Museo, 1979.

² A. Mottola Molfino, « Dal privato al pubblico: per una storia delle Fondazioni artistiche in Italia » in *Dalla casa al museo: capolavori da fondazioni artistiche italiane*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 10 dicembre 1981-28 febbraio 1982), Milano, Electa, 1981.

³ Il Circuito delle Case Museo di Milano comprende il museo Poldi Pezzoli, il museo Bagatti Valsecchi, la casa-museo Boschi di Stefano e Villa Necchi Campiglio.

⁴ Le proposte di procedere ad un "riordinamento" delle collezioni emergono già da una delle prime riunioni della Commissione, tenutasi il 16 dicembre 1898.

⁵ G. Bertini, *Fondazione artistica Poldi Pezzoli: Catalogo Generale*, Milano, Tip. A. Lombardi, 1886.

pubblicato da Boito, riguardano principalmente la Pinacoteca e sono state realizzate nel corso di soli sei mesi. Come notano i Commissari Nosedà, Frizzoni e Trivulzio nel loro rapporto sull'avanzamento dei lavori, «si è proceduto al riordinamento razionale dei dipinti, disponendoli per epoca e per scuola». Furono così create la *Sala dei Lombardi*, la *Sala dei Veneti*, e quella dell'*Italia Centrale*. La redistribuzione degli oggetti d'arte era stata pensata principalmente per far spazio alle nuove opere, in particolare quelle integrate alle collezioni dal Bertini⁷. Nel testamento del 3 agosto 1871⁸, infatti, il collezionista aveva previsto e incoraggiato (attraverso un contributo annuale) l'incremento delle collezioni d'opere d'arte sia antica che moderna. Questo nuovo ordinamento (che lascia sicuramente più spazio alle opere) ha comportato lo spostamento di quadri, mobili, oggetti d'arte, ma ha rispettato i decori delle sale che sono state pulite, ristuccate e ridipinte. Per conservare l'atmosfera di casa-museo ed evocare il gusto del collezionista, nelle nuove sale destinate ad accogliere i quadri sono stati esposti oggetti e arredi provenienti da altre sale considerate sovraffollate e che quindi non rispondevano più ai criteri museografici degli inizi del XX secolo⁹.

1.2. Un caso significativo della nuova tendenza museografica: lo spostamento del letto e della biblioteca

I casi di spostamento d'opere (o d'esclusione dagli spazi espositivi) più evidenti, riguardano gli spazi della camera da letto di Gian Giacomo Poldi Pezzoli e della biblioteca. Il grande letto intagliato, opera di Giuseppe Ripamonti, viene trasferito con l'armadio in una stanza al pian terreno e una grande vetrina (già nel salone) viene collocata al centro della stanza, ormai chiamata *Sala dei vetri antichi di Murano* poiché, dell'antica *Camera da letto*, non presenta ormai più le fattezze. Il divano della *Sala nera* subirà la stessa sorte, insieme ai pizzi antichi che ne ornavano la superficie. Altro cambiamento radicale è lo spostamento della biblioteca che comprendeva più di quattromila volumi in una sala al secondo piano non aperta al pubblico; al suo posto viene creata la *Sala verde*, con opere di XVII e XVIII secolo. Lo spostamento e l'esclusione d'oggetti dagli spazi espositivi è sicuramente un atto significativo e simbolico, spesso risultato di dibattiti e, altrettanto spesso, seguito da polemiche¹⁰ (come nel caso di Ripamonti, che indirizza le sue proteste alla Commissione). Dopo un sostanziale mantenimento da parte del Bertini degli spazi affidatigli dall'amico collezionista, le modifiche apportate dalla 'gestione Boito' tendono a trasformare la dimora sempre più in un museo, escludendo dalla vista del visitatore ciò che può rimandare al carattere più privato e domestico degli spazi precedentemente abitati. Aldo Nosedà sottolinea d'altronde nell'articolo dedicato al nuovo assetto del museo Poldi Pezzoli, firmato con il suo abituale pseudonimo "*il Misovulgo*", la particolare attenzione prestata alla ricerca delle «condizioni di luce e di ambiente più favorevoli consentite da un locale che risponde solo in parte a tali esigenze»¹¹, e che si presentava quindi privo di criteri museografici.

⁶ Museo Artistico Poldi Pezzoli, *Catalogo*, Milano, tip. A. Lombardi di M. Bellinzaghi, 1902.

⁷ Per queste rimandiamo a A. Mottola Molfino, «Storia del museo» in Banca Commerciale Italiana (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli, Catalogo Generale*, Milano, Electa, 1981, Vol. I *Dipinti*, p. 35.

⁸ Già pubblicato in A. Mottola Molfino, op. cit., nota 1.

⁹ F. Manoli, «La riforma museografica Boitiana», atti del Congresso internazionale *Camillo Boito e il Moderno*, (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera e Politecnico di Milano, 3-4 dicembre 2014), in via di pubblicazione.

¹⁰ A. Melani in *Emporium*, XII, 1900 scrive che il letto fu condannato al *salon des refusés* e che la biblioteca era stata esclusa senza alcun rimpianto.

¹¹ Il Misovulgo (A. Nosedà) «Il nuovo assetto del Museo Poldi Pezzoli» in *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, anno IX n.1 (1900), Venezia, Ferd. Ongania Edit., 1900.

2. Le innovazioni introdotte da Boito nella gestione del museo

2.1. L'introduzione della gestione collegiale e la "Commissione Consultiva"

Il rinnovamento introdotto fin dai primi mesi di gestione dal nuovo direttore non riguarda solamente l'assetto museografico ma, possiamo dire, l'intera politica gestionale del museo. Camillo Boito viene nominato direttore dopo quarant'anni d'insegnamento all'Accademia di Brera, durante i quali era entrato in contatto con le maggiori personalità dell'ambito accademico, istituzionale e culturale della città di Milano. Appare quindi coerente la scelta di circondarsi, per l'incarico che gli viene affidato, di specialisti del mondo museale e di collaboratori del precedente direttore. L'articolo 7 dello Statuto del 1900¹², creato principalmente per far ratificare le nuove disposizioni organizzative introdotte da Boito, sancisce un momento fondamentale del futuro della Fondazione e ne indica tutt'ora il tipo di gestione. Prevede infatti la costituzione di una Commissione Consultiva formata da nove membri, quattro dei quali sono dei rappresentanti di istituzioni della città di Milano, gli altri cinque vengono scelti dal direttore. Questa disposizione si rivela in linea con la volontà del collezionista di dare alla Fondazione un'assetto equiparabile ai musei pubblici e dimostra la linea collaborativa che Boito introduce fin da subito per la gestione del museo. La Commissione ha il ruolo di assistere il direttore nelle sue funzioni amministrative e finanziarie, ma anche nelle scelte conservative e nelle proposte di nuovi acquisti (che devono essere approvate da almeno tre commissari). I resoconti delle riunioni¹³ presiedute da Boito costituiscono un'importante testimonianza dei processi decisionali della Commissione e coprono un arco temporale che va dal 1898 al 1914.

2.2. Il ruolo dei Commissari nella definizione del nuovo aspetto del museo

Dalla lettura dei verbali delle adunate della Commissione emerge quanto una delle priorità della nuova gestione fosse quella di adeguare il museo ai nuovi criteri museografici che iniziavano a imporsi anche nella città di Milano. Boito, dimostrando di essere aggiornato alle più recenti correnti storiografiche e artistiche, si circonda di importanti critici, conoscitori e museologi. Tra questi ricordiamo Gustavo Frizzoni, amico e allievo di Morelli¹⁴ che pubblica nel 1882 su «La Perseveranza» uno studio delle collezioni delle gallerie di Milano¹⁵, Giulio Carotti, autore nel 1892 del nuovo catalogo della Pinacoteca di Brera, Luigi Cavenaghi, Ludovico Pogliaghi e Corrado Ricci, direttore dal 1889 della Pinacoteca di Brera e artefice del rimodernamento della galleria (con l'ampliamento del percorso dei visitatori, l'apertura dei lucernai sul soffitto e la muratura delle finestre, la distribuzione delle opere per scuola e in sequenza cronologica)¹⁶. Emerge chiaramente dai nomi e dalle funzioni delle personalità citate quanto il riallestimento introdotto nella casa-museo fosse la diretta conseguenza delle riforme introdotte in grandi Gallerie italiane. Emblematica al riguardo fu la proposta mossa da Corrado Ricci¹⁷ (accettata limitatamente ai quadri per non pregiudicare il carattere di appartamento del museo), di porre dei cartellini sotto le opere, a chiaro intento didattico e istruttivo.

¹² Pubblicato nella «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia n. 122» del 25 maggio 1900.

¹³ I resoconti sono riprodotti in libri specifici nell'Archivio del Museo Poldi Pezzoli (32/a-b e 32/2.).

¹⁴ Nel 1880 Morelli pubblica il suo volume sulle Gallerie aggiornate di Dresda, Monaco e Berlino.

¹⁵ G. Agosti, «Materiali su Gustavo Frizzoni e prime riflessioni sui suoi ambienti di lavoro», in G. Bora (a cura di), *Giovanni Morelli collezionista di disegni*, catalogo della mostra (Milano, 8 novembre 1994-8 gennaio 1995), Silvana, 1994, pp. 41-45.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Verbale, 5 novembre 1899.

3. Camillo Boito e la modernità al servizio del museo

3.1. Disposizioni a favore dei visitatori e nuove norme di sicurezza

Le novità introdotte da Camillo Boito al museo sono sicuramente il riflesso delle tendenze del suo tempo e dei rapporti che intrattiene con i suoi collaboratori ma incarnano anche gli esiti delle sue riflessioni personali verso una maggior attenzione per i visitatori e una miglior fruizione delle collezioni. Fu così che una serie di disposizioni, volte a incoraggiare la visita e a facilitare l'accesso al museo, furono messe in atto, a partire dalla riduzione della tassa d'ingresso nei giorni festivi da una lira a 20 centesimi¹⁸ e dalla pubblicazione del nuovo catalogo a basso prezzo. Su suggerimento di Cavenaghi¹⁹ si decise di devolvere i proventi della tassa d'ingresso nei giorni festivi agli studenti bisognosi dell'Accademia di Brera e della Scuola Superiore di Arte applicata all'industria. La questione della gratuità venne anch'essa dibattuta, ma, considerate le esigenze conservative e il rischio di sovraffollamento degli spazi, non si ritenne opportuno introdurla. Dal punto di vista più strettamente funzionale, Boito introdusse la luce elettrica nelle sale, adeguò gli impianti di riscaldamento, rinforzò le condizioni di sicurezza (attraverso un sistema d'allarme a fili elettrici collegato alle stanze del custode)²⁰, dotò le opere più importanti di vetri protettivi²¹, propose un'incremento del personale nei mesi di maggior affluenza e aumentò lo stipendio ai dipendenti, preoccupandosi di iscriverli, a carico della Fondazione, alla Cassa pensioni²².

3.2. La fotografia e la pubblicità come attrattori di turismo

Architetto attento alle innovazioni culturali di ogni tipo e accademico alla costante ricerca d'un miglioramento dei metodi d'insegnamento e di divulgazione, Boito si interessa presto alle modalità attraverso le quali poter richiamare sul museo l'attenzione del pubblico, italiano e straniero, inserendo nel bilancio annuale una spesa alla voce *pubblicità*. « In un ventennio di vita – scrive Aldo Nosedà nell'illustrarne il nuovo assetto²³ – il museo è stato troppo parco di *reclame*. S'è racchiuso un un olimpico silenzio, in un aristocratico disprezzo delle nuove forme di pubblicità, così che la sua importanza è risaputa solo dai più eletti cultori d'arte [...]». La realizzazione e la diffusione di alcune riproduzioni fotografiche delle opere più importanti presenti nelle collezioni (tra cui il *Ritratto di Dama* di Pollaiuolo che diventerà simbolo icona del museo) è volta senza dubbio a far conoscere il museo e a legarne l'immagine ai grandi capolavori che presenta. Leggendo il bilancio consultivo dell'anno 1901, sappiamo che le tasse d'ingresso hanno portato alle casse del museo 6.278,70 lire e la vendita di fotografie 547,25 lire²⁴; sappiamo inoltre che per l'acquisto di opere furono stanziati lo stesso anno 3.500 lire, contro le 1.340 per la pubblicità, una somma considerevole che deve aver sicuramente contribuito all'incremento del numero dei visitatori. Nella politica promozionale del museo troviamo anche il primo accordo con un'associazione culturale, il Touring Club Italiano, volto a ridurre il prezzo d'entrata agli aderenti del 50%. Queste forme di pubblicità, come gli accorgimenti finora citati, sembrano essere il risultato di una convinzione precisa: il solo modo di salvaguardare il museo e di trasmetterlo alla posterità risiede nella diffusione delle conoscenze che le sue collezioni veicolano ad un più gran numero di visitatori, facendolo diventare un *haut-lieu* della cultura milanese e rendendolo attrattivo per viaggiatori e turisti, tanto italiani che stranieri.

¹⁸ Verbale, 7 giugno 1900.

¹⁹ Verbale, 11 marzo 1900.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Verbale, 20 novembre 1903.

²² Verbale, 26 gennaio 1906.

²³ Il Misovulgo, op. cit., nota 11.

²⁴ A distanza di un decennio, nel 1910 gli introiti derivanti dalla vendita delle fotografie salgono a 3.000 lire.