

RILETTURE

Arturo Carlo Quintavalle, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze s.d. [2003], 608 pagine.

(Avvertenza: Le sottolineature all'interno delle citazioni, sono nostre)

Questa importante monografia dedicata a un argomento importante ad opera di un autore importante può essere particolarmente indicativa del clima al 2003 della storiografia relativa alla storia della fotografia in Italia¹. Vale quindi la pena di rileggerla e recensirla dettagliatamente, anche a distanza di tempo dalla sua uscita.

Pubblicato in occasione del supposto 150esimo anniversario dell'inizio della attività degli Alinari, il volume aspira a essere la monografia attesa e definitiva sull'argomento.

Nella prefazione l'autore ringrazia Claudio de [De] Polo; dichiara con falsa modestia quella che è una verità confermata dal volume stesso, il non avere egli «sulla foto [sic] dell'Ottocento, [...] proposto, in passato, che sparsi interventi»; promuove al rango di «studiosa» Giovanna Naldi, funzionario amministrativo delle edizioni Alinari; e definisce la pubblicazione in questi termini: «un libro sugli Alinari e, solo in piccola parte, un libro di storia della fotografia al tempo degli Alinari; la ricerca dunque vuole restituire il peso di un atelier determinante nella storia dell'arte [?] ma, a mio vedere, ancora più nella storia della fotografia europea, e inoltre restituire la figura di Leopoldo e quella di Vittorio che di questa impresa sono stati, l'uno il fondatore, l'altro colui che ha in qualche modo concluso un discorso [?] e trasformato i modelli dell'impresa avviandola su altre strade.». Lamenta quindi l'assenza di «impegnate monografie sui diversi protagonisti» senza le quali non è ancora possibile «poter fare storia della fotografia italiana [in Italia ?] dell'Ottocento».

Seguono nove capitoli. Nel primo (*Immagine dell'architettura e identità di nazione*), dopo aver avanzato qualche considerazione sui problemi posti dagli archivi di fotografia (intendendo, senza peraltro precisarlo, gli archivi di stabilimenti fotografici commerciali) «locale» o di «programma più ampio» (peraltro definito riduttivamente e generalizzando come «progetto di analisi e documentazione della realtà contemporanea, ma soprattutto della realtà del passato utilizzando, come mezzi per analizzarla, proprio i monumenti, gli edifici, le sculture, le pitture», p. 13) e alla necessità di individuarne i progetti e le relative «ideologie», come egli si propone di fare nel caso degli Alinari. È questo, secondo l'autore, «il problema più difficile da risolvere, quello della funzione dell'immagine fotografica, delle sue radici e del contesto entro il quale si deve inserire» e perciò l'ultimo capitolo del libro è dedicato «a una abbreviata vicenda critica che concerne soprattutto il dibattito più recente proprio sulla foto di archivio [?], sugli Alinari in particolare e anche sulla nostra [sic] foto [sic] dell'Ottocento» (p. 14). L'autore elenca quindi in tal senso «alcuni modi non accettabili del fare storia» degli anni del primo periodo della fotografia, «subito prima della apparizione degli Alinari»: «una separazione della storia della fotografia da tutto il resto della grafica e dalla tradizione di immagine precedente» (p. 14); il prescindere «dalla correlazione fra le immagini riprese e la committenza» (ivi); l'assenza di confronti fra l'immagine di un fotografo e quella di altri fotografi contemporanei, in cui «l'analisi delle tecniche» sia collegata «a una lettura stilistica sincronica e diacronica, cioè all'iconologia delle fotografie stesse» (p. 15); l'ansia di affermare la priorità di una determinata immagine fotografica, priorità considerata come «determinante per la importanza di un fotografo» (ivi); l'ansia di «reperire un'icona nuova, o meno nota di altre, piuttosto che ricostruire il progetto entro il quale quella foto [sic] è stata concepita» (ivi); «l'uso di leggere l'immagine stessa come un sistema di rappresentazione del vero» (p. 16).

¹ Per una storia della storiografia della storia della fotografia in Italia si veda P. Cavanna, *Il miele e l'argento. Storie di storia della fotografia in Italia*, Melfi 202. L'autore non manca di rilevare alcuni aspetti insoddisfacenti della monografia di Quintavalle qui recensita; cfr. pp. 246-251.

Queste critiche sono certo condivisibili; meno lo sono certe controproposte, per l'appunto marcatamente ideologiche, che l'autore avanza, come, per esempio, in merito alla questione del realismo: «uno dei problemi dell'accettazione del realismo in fotografia oppure del suo rifiuto, non potrà non essere collegato al fatto di solito non notato che in Francia il realismo, in pittura come in fotografia, si collega alla comune propensione di molti, da Nadar a Zola, da Courbet a Hugo, per il socialismo nelle sue varie forme da Fourier a Proudhon, da Engels a Marx» (p. 19). A pagina 19-20 l'autore propone un proposito: «Il nodo da sciogliere, uno dei molti, sarà poi quello dell'individuazione, che credo assai consapevole, di uno stile Alinari, del perché e del come e del quando questo 'stile' emerga con chiarezza sempre maggiore e come mai sia questo stile a essere adottato, e non altri desunti da fotografi contemporanei in Italia, come Caneva oppure [James] Anderson a Roma, e le scelte siano fatte in direzioni diverse, che vedremo di analizzare.». Ma già a pagina 20-21 avanza la risposta: «se si osservano le fotografie Alinari, si scopre che esiste una loro diversità, esiste un loro carattere che si stabilizza nell'arco di circa una ventina d'anni per restare poi come una sigla, uno schema, un modello. E quel modello, ancora oggi, ci fa riconoscere una foto [sic] Alinari come diversa da quelle di Anderson [ovvero lo stabilimento Domenico Anderson], pur egualmente importanti, e da quelle di Brogi che era proprio concorrente in casa, a Firenze, ma che finirà per spostare parte dei propri interessi in direzione del ritratto, territorio poco sondato, il che non vuol dire meno significativo, dalla impresa di Leopoldo.». Così in poche righe le buone intenzioni dei primi passi vengono clamorosamente contraddette e tradite. Perché non è lecito scrivere di uno «stile Alinari consapevole» quando evidentemente ci si riferisce a un arco di tempo che va almeno dagli anni cinquanta del XIX secolo agli anni trenta del XX comprendendo fotografi e organizzazioni assai diverse nell'ambito della ditta, e di conseguenza risulta storicamente errato il riferimento ai «contemporanei Caneva o Anderson». La «diversità», il «carattere» che si stabilizza nell'«arco di una ventina d'anni circa» non è riassumibile, e neppure identificabile tout court come prima fase della costituzione di «una sigla, uno schema, un modello» (lo «stile Alinari»); è infatti dimostrato (Fanelli 2003, in volume per l'appunto a cura di Quintavalle oltre che di Monica Maffioli²) che nel periodo che va dal 1852 alla morte di Leopoldo Alinari (1865) non esiste (come del resto qua e là nel testo di Quintavalle sembra – però contortamente – riconosciuto; si veda per esempio, a p. 87, a p. 121, o a p. 285-286) nella produzione Alinari uno stereotipo Alinari corrispondente a regole fisse, a una visione statica e convenzionale informata alla tradizione prospettica rinascimentale e che il modello, che è piuttosto uno stereotipo storiografico, segnato, almeno per le riprese architettoniche, da caratteri di canonicità e di staticità, di assialità e di simmetria, di isolamento del monumento, è semmai riconoscibile, almeno parzialmente, nella produzione più tarda, soprattutto dopo l'avvento di Vittorio Alinari e il passaggio a cataloghi di grandi numeri e a vaste campagne più o meno sistematiche affidate, tra l'altro, a più operatori. E fuorviante risulta il confronto ellittico con le fotografie «di Anderson, pur egualmente importanti», o con Brogi che, proprio al contrario di quello che afferma Quintavalle, cominciò come ritrattista e iniziò a fotografare architetture in Italia soltanto a partire dalla metà degli anni sessanta. E a proposito del ritratto risulta evidentemente infondata ed anzi errata che esso sia «territorio poco sondato, il che non vuol dire meno significativo, dalla impresa di Leopoldo», come del resto attesta poi il capitolo VI. L'autore afferma poi: «[...] credo che alcuni di questi grandi fotografi delle città e dei paesaggi extra urbani, dei monumenti e poi delle sculture e dei dipinti-simbolo, abbiano voluto interpretare molto di più di un luogo, abbiano voluto restituire una identità della nazione.» (p. 23). Ma, come sarebbe logico in tale ottica, la partecipazione degli Alinari alla Esposizione Italiana del 1861

² Si veda G. Fanelli, *La fotografia di architettura degli Alinari. 1854-1865. Oltre le convenzioni e gli stereotipi*, in *Fratelli Alinari Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, a cura di A. C. Quintavalle, M. Maffioli, Edizioni Alinari, Firenze 2003

a Firenze, evento, come è noto, fondamentale nella storia della fotografia in Italia, mai viene, non si dice discussa, ma neppure menzionata in tutto il volume, così come del resto il ruolo di Giuseppe e Vittorio Alinari nella storia della Società Fotografica Italiana. L'autore offre invece una lunga digressione, le cui connessioni con gli Alinari sono saltuariamente invocate ma mai dimostrate e svolte, nel paragrafo *Il 'Genio del Cristianesimo' e la salvezza dei Monumenti in Francia; il Gotico di Ruskin e la tradizione dei viaggi in Italia; ideologie europee e formazione degli Alinari* (p. 23-49).

Il secondo capitolo (*Enciclopedia di figure e patria architettura*) comprende quattro paragrafi (*Lerebours: enciclopedia e idea del viaggio/ Medioevo in Italia: Selvatico, la storia dell'arte e le immagini/ Ruskin, documento, dagherrotipo e dettaglio/ La "Mission Héliographique" e il "patrimonio" della Nazione*) che riassumono conoscenze e valutazioni critiche (spesso davvero «letture schematicissime», come lui stesso le definisce, p. 76), per lo più già storiograficamente approfonditamente indagate e che soprattutto non sono (o lo sono soltanto raramente e banalmente) rapportate all'argomento Alinari. Ciò che risulta tanto più sorprendente e deludente considerato il buon proposito iniziale: «Forse gli storici dell'arte, come quelli dell'architettura, come quelli della fotografia, come quelli della letteratura, hanno elaborato un modello, quello delle separate competenze dei loro saperi e per questo fatti, eventi, notizie che appaiono in evidenza anche solo a passare da un territorio all'altro di questi saperi, non risultano chiari, e tantomeno leggibili se non appunto trasferendosi da un'area all'altra. Così in queste pagine, come nelle precedenti, proverò a suggerire alcuni intrecci fra aree differenti [...]» (p. 53).

Il terzo capitolo (*Alinari: le origini*) vuole indagare le origini degli Alinari intese come «la loro formazione, i luoghi dove hanno appreso la tecnica di ripresa e quella di stampa fotografica, il loro rapporto con la incisione e con la litografia nella officina dei Bardi, quello, ancora più importante con le diverse tradizioni di ripresa dagherrotipica e con i fotografi, e con quali di essi [...]» (p. 87). A tale fine l'autore esamina quindi in una serie di paragrafi le fonti disponibili: le incisioni derivate dai dagherrotipi, le opere grafiche delle edizioni Bardi; un insieme di articoli pubblicati negli anni cinquanta in «La Lumière», un insieme di lettere che testimoniano i rapporti degli Alinari con Parigi e con Londra, grandi centri della fotografia. Altre fonti sono analizzate nel capitolo successivo: le fotografie stesse degli Alinari, i cataloghi pubblicati dalla ditta, le fotografie dei contemporanei che sono a volte dei precedenti, e anche dei modelli, delle immagini Alinari. Anche in questa parte le analisi appaiono non soltanto non sempre stringenti in sé stesse ma, quel che più importa, per lo più debolmente rapportate all'argomento Alinari, spesso rimandate di paragrafo in paragrafo o di capitolo in capitolo (cfr. per esempio pp. 91, 92, 97 o 121) senza alla fine essere mai effettivamente inverte. Per dimostrare concretamente l'incosistenza del discorso storico-critico prendiamo ad esempio alcuni elementi del paragrafo *Artaria e le edizioni Bardi come modello ?*. La veduta Artaria tratta da dagherrotipo indicata genericamente come «veduta di Firenze da Oltrarno» (p. 91) e riprodotta tagliando i margini della stampa (fig. 1b a p. 89) è per la precisione la *Vue générale de Florence/ prise de la Tour S. Nicolò*, incisa da Johann Jacob Falkeisen. L'apertura dell'angolo di campo visivo è pari a 35 gradi circa. La luce è tardo pomeridiana con un effetto drammatico di cielo e di luci. La veduta è una delle più originali e più rimarchevoli della serie Artaria. Particolarmente felice è la ricca gamma di toni di grigio argenteo dell'acquatinta nello svolgimento del rapporto fra il tessuto edilizio estremamente articolato e dettagliato (con sapiente gioco delle pareti in piena luce e in controluce) e dei monumenti da Palazzo Vecchio al Duomo in controluce. Il punto di vista non ha precedenti nella storia dell'iconografia fiorentina calcografica e fu ripreso rarissimamente negli sviluppi successivi dell'iconografia fotografica, in cui ebbe piuttosto successo la veduta più generale e da punto di vista più alto, dalle pendici della collina di San Miniato o dalla stessa chiesa di San Miniato oppure quella in controcampo dalla torre di Palazzo Vecchio (Sommer, ecc.). Quintavalle non dice nulla di tutto

questo e scrive invece genericamente ed erroneamente: la veduta « entra nella tradizione di immagine fotografica e sarà ripresa infatti dai fotografi che utilizzeranno il negativo su lastra di vetro » (p. 91). Altro esempio: la veduta, anch'essa Artaria, *Sainte Marie de la Spina à Pise* incisa da Falkeisen. Il punto di vista e il quadro appartengono a una tipologia assai diffusa dell'iconografia calcografica del monumento, ripresa successivamente anche da Leopoldo Alinari, da Van Lint, ecc. Falkeisen orchestra virtuosamente i valori luministici e tonali, accentuando i piani in controluce nel primo piano e l'ombra portata delle case al margine destro saldata con quella della carrozza e della cappella, la luminosità della fronte, le cuspidi irrealisticamente raffigurate in controluce della fronte posteriore, la luce radente e velata del lungarno in riva destra, lo skyline del monte nello sfondo, il cielo contrastato. Anche in questo caso l'autore nulla dice di tutto questo e scrive invece: «un'immagine e un taglio che Alinari riprenderà direttamente: siamo però a una messa in scena più complessa rispetto alla foto che faranno gli Alinari, abbiamo infatti una carrozza e una fila di persone alla destra e un signore con un cane sulla sinistra, insomma la chiesa, vista con lo sfondo delle costruzioni sul Lungarno, appare inserita in un contesto ancora vagamente neosettecentesco.» (pp. 91-92). Terzo esempio: la veduta, sempre Artaria, *La Place du Grand Duc à Florence/ prise de la Loggia de Lanzi*, incisa da Louis Cherbuin (fig. 4b, p. 96). La veduta è direttamente confrontabile con l'unica veduta di Firenze presente nelle *Excursions daguerriennes* di Lerebours, *La place du Grand Duc à Florence*, incisa da Frédéric Salathé, che presenta un quadro molto simile. Differiscono invece le condizioni luministiche e cromatiche. La veduta di Salathé presenta una luce pomeridiana con la fronte nord della piazza in controluce; i valori cromatici delle superfici architettoniche tendono a una sostanziale omogeneità. Quella di Cherbuin presenta una luce meridiana contrastata, con la fronte nord animata da una luce radente; i valori cromatici delle superfici sono differenziati, anche accentuandone irrealisticamente alcune come il piano superiore di Palazzo Vecchio e la fronte del palazzo della Dogana. Lo stesso punto di vista dalla Loggia dei Lanzi è stato poi ripreso frequentemente da fotografi ottocenteschi, per esempio Hautmann (cfr. G. Fanelli, *Anton Hautmann. Firenze in stereoscopia*, Firenze 1999, tav. 22) o Bernoud (con un quadro un po' più ristretto; cfr. G. Fanelli, B. Mazza, *Alphonse Bernoud*, Firenze 2012, tav. 68). Quintavalle si limita a scrivere: «[...] si vede il complesso della fontana, il monumento a cavallo [sic] e lo scorcio della piazza con un punto di vista all'incirca davanti al Palazzo della Signoria di cui si intravede solo lo spigolo sinistro e con un asse, ancora una volta, a 45 gradi in direzione della fontana.» (p. 92). Nelle letture dello stesso paragrafo l'autore non manca di rivelare qualche sorprendente ingenuità come quando, analizzando la veduta Artaria di piazza Santa Maria Novella a Firenze (fig. 2b, p. 90) scrive: «naturalmente non sappiamo se nel dagherrotipo apparissero davvero queste figure e si può dubitarne vista la programmata varietà di personaggi, i religiosi, i borghesi, i popolani, i diversi mestieri, le carrozze al fondo» (p. 91). In generale i riferimenti «agli altri fotografi contemporanei» si limitano a Brogi o a Anderson, ignorando riferimenti fondamentali a fotografi come, per fare solo alcuni nomi, Van Lint (calotipista della prima ora !) per le vedute di Pisa, Sacchi, Philpot, Bernoud, Hautmann, o Sommer per le vedute di Firenze.

Il capitolo quarto (*Architettura delle immagini : gli Alinari e la fotografia degli anni '50 in Francia e in Italia*) vuole «capire dove essi [« gli Alinari »] abbiano tratto i loro modi di fotografare, o, meglio, quali abbiano veduto fra i tanti fotografi precedenti e contemporanei, come abbiano analizzato le loro opere, e infine quali siano state le loro scelte, e come abbiano, alla fine, elaborato un loro preciso stile, uno stile riconoscibile e determinante per la formazione di una vera e propria scuola e per la applicazione di un modello stabile e, di fatto, non modificato da allora, diciamo dagli anni '60 in poi e per quasi tre generazioni.» (p. 139). Così (ma anche a p. 150) si torna ad oscillare tra il riconoscimento di una specificità anticonvenzionale del periodo di Leopoldo a una interpretazione dello stesso come inizio di una scuola continua unitaria e quasi soprastorica. In apertura del capitolo il catalogo Alinari dell'aprile del 1856

comprendente un centinaio di fotografie è definito «vasto, anzi vastissimo», trascurando però di compararlo con quelli, mai neppure nominati, di Macpherson (1858 e 1862), di James Anderson (1859), di Bernoud (1858, 1864), ...o di Naya (1864). Ritorna alla « Mission Héliographique » (pp. 144-145; poi ancora invocata più volte) già ripercorsa nel capitolo precedente per ipotizzare una conoscenza da parte di Leopoldo Alinari delle opere di Le Gray, di Le Secq, di Bayard, senza dimostrarla né in termini documentari (per ora notoriamente inesistenti, anche se i rapporti con « La Lumière », che Quintavalle ha ricordato nel capitolo precedente, ma qui dimentica, potrebbero essere indicativi) né in termini di confronti stilistici. Peraltro l'esempio dei francesi viene evocato in questi termini: «Certo le idee proposte da queste riprese sono importanti e possiamo schematicamente riassumerle così: se si fotografa un ambiente, un edificio, si deve inquadrarlo entro un contesto, dopo di che si propone una fotografia di insieme della facciata, o di un lato della costruzione, che permetta di comprendere l'articolazione del tutto» (p. 146). Non si vede del resto perché ricorrere ai calotipisti francesi quando a Firenze proprio in quegli stessi anni operava con risultati eccezionali John Brampton Philpot, che certo Leopoldo conosceva. L'autore richiama poi, sempre astrattamente, Blanquart-Evrard, Du Camp, Frith. Passa quindi ad analizzare le immagini riprese da Leopoldo Alinari (paragrafo *Lo stile di Leopoldo*). Dopo aver analizzato tre immagini, il panorama « di taglio ovato» [sic] di *Firenze dal Monte alle Croci* [rivalutando, è qui da precisare, una scelta che, inaugurata dalla veduta generale della città di Valerio Spada (1650 circa), non aveva poi avuto seguito fino al Terreni – e sarà poi ripresa da numerosi fotografi ottocenteschi (Philpot, Sommer, ecc)], il *Ponte Vecchio* [veduta ripresa dalla galleria degli Uffizi, considerata dall'autore molto innovativa, senza ricordare che era stata già proposta da Israel Silvestre] e il *Ponte a Santa Trinita* [ripreso dal lungarno Guicciardini; punto di vista di lunga tradizione, non rilevata da Quintavalle, a partire dallo Zocchi fino al Terreni e riproposto già in calotipia da Calvert Richard Jones e da altri; l'autore la riferisce invece ai «modelli della 'Mission'»...], avanza già tendenziosamente delle conclusioni: «Leopoldo suggerisce un'iconografia molto diversa e la organizza secondo una visione rigorosa, prospetticamente molto attenta, componendo le forme in modo da rendere evidenti i monumenti che poi saranno illustrati uno per volta, ma, insieme mantenendo una capacità di lettura dei dettagli e una messa a fuoco globale che sono rare ai suoi tempi e che staccano, ovviamente, dalla tradizione dei negativi su carta, anche quelli su carta cerata di Le Gray e degli altri a lui collegati. Ecco dunque due elementi, simmetria, composizione rigorosa, chiarezza nel dettaglio e quindi precisione della messa a fuoco, ma anche volontà di usare le vedute d'insieme per organizzare un racconto.» (p. 151).

Esamina quindi altre vedute di Leopoldo della metà degli anni cinquanta, senza mai arrivare ad essere davvero stringente. Facciamo due esempi. La veduta del *Duomo di Firenze* (fig. 22c, p. 141), ripreso da ovest e da un punto di vista assolutamente nuovo e anche successivamente non ripetuto da altri fotografi, evidenzia in maniera potente e serrata il rapporto fra le forme monumentali e geometriche del Battistero, del Campanile, della Cupola e della facciata del Duomo (solo in parte visibile); le forme assumono straordinaria forza di presenza proprio grazie alla frontalità e all'effetto di raccorciamento della successione in profondità che per effetto della focale lunga sono rapportate alla sostanziale bidimensionalità propria della restituzione fotografica. La lettura di Quintavalle è la seguente: «Sempre prima del 1856 ecco una immagine [...] della facciata ovviamente incompiuta, *immagine che scorcia prospetticamente contro la cupola, e con questa del campanile* [?]; l'asse sul quale il fotografo si è posto è esattamente sullo spigolo della torre [ovvero campanile] oppure nella fessura di cielo fra questo e la cupola, come provano le tegole sottostanti che tagliano in orizzontale il primo piano; dietro il corpo della navata maggiore scorcia con efficacia. Dunque ed anche qui Leopoldo utilizza la simmetria e la prospettiva centrale e riesce così a dare ordine a un sistema *programmaticamente disorganizzato* [?], utilizzando i tetti delle case davanti al Battistero di cui legge, in *primo piano*

[?], la piramide delle coperture [sic] » (p.152). La veduta del *Ponte a Santa Trinita* (fig. 25c, p. 153) è un esempio importante del fatto che la scelta di un punto di ripresa alto, tante volte segnalato dagli storici della fotografia, e anche da Quintavalle, come canone stilistico delle immagini Alinari dettato dalla volontà di non inclinare il quadro per mantenere le linee verticali delle architetture, in realtà è riconducibile molto spesso ad altre ragioni e intenzioni, come in questo caso la ricerca di effetti di più risonante spazialità e l'interesse paesaggistico. Raramente in tutta l'iconografia del ponte a Santa Trinita si ritrova adottato un punto di vista dall'alto, da una finestra del tratto centrale del corridoio vasariano sopra il lato est del ponte Vecchio. Il punto di vista avrebbe potuto benissimo essere stato scelto al livello della carreggiata del ponte Vecchio, ma il punto di vista più elevato conferisce alla veduta un respiro e un'ampiezza paesaggistica. La lettura di Quintavalle è la seguente: «sembra che Leopoldo si ricordi delle immagini della *'Mission'* [?], o di altre analoghe, e questa volta riprende il Ponte a S. Trinita in asse sul cartiglio [!] dell'arcata mediana, appena [?] dall'alto però, per fotografare anche il ponte retrostante, e compone, con simmetria a sinistra ed [sic] a destra, lo scorciare [?] della veduta, i palazzi che *slontanano come in un disegno prospettico* [?]. Si tratta ovviamente di una prospettiva centrale [...].» (p. 152). Clamorosa è poi, per fare ancora un ultimo esempio fra i tanti possibili, la lettura della veduta panoramica della Piazza della Signoria da nordovest da una finestra della Residenza dell'Arte dei Mercanti: «La grande immagine si compone di *tre vedute con tre lastre accostate* [! ; in realtà si tratta del risultato di un fotomontaggio elaborato ritagliando le stampe di quattro riprese, per poi fotografarlo in controtipo al fine di proporlo come veduta unica; cfr. Fanelli, *op. cit.*, p. 106] in modo da cercare di *mantenere un punto di vista unitario* [?], anche se *la giunzione delle prospettive appare alquanto difficile nella parte sinistra, ma meno conflittuale nella parte della Loggia*. Comunque sia la volontà di costruire un grande panorama da parte degli Alinari non deve essere considerata una ricerca marginale o un exploit turistico. Infatti Leopoldo a Parigi aveva potuto apprendere della esistenza in passato dei grandi *'panorami'* [evidentemente i diorami] di Daguerre *che erano stati un importante luogo di svago ma anche di conoscenza della storia e del mondo per i giovani e anche per gli adulti* [!]; intendo dire che la sola [?] idea di costruire una veduta con un *angolo ampio come quello che vediamo* [sic] nasce, *alla distanza* [?], dalla tradizione dei panorami, dipinti e quindi illuminati da dietro. Certo è che il *modello di ripresa che compone lastre diverse* [!] viene a Leopoldo da altre fonti: l'uso della camera chiara con la unione di vedute diseguate in successione mantenendo lo stesso punto di ripresa da una parte, dall'altra la composizione di immagini con diversi negativi da parte di Edouard Baldus le cui fotografie, costruite in questo modo, a Parigi erano ben note [?; si noti che Quintavalle, affascinato dall'aver scoperto la Mission héliographique, non conosce peraltro i panorami di Le Gray, dei Bisson Frères e soprattutto di Martens che brevettò addirittura un apparecchio per riprese di panorami già in dagherrotipia, comunque non ritiene di riferirsi ad essi piuttosto che a Daguerre e a Baldus]. Naturalmente Leopoldo Alinari non poteva comporre i suoi negativi ritagliandoli come Baldus faceva con quelli di carta, e quindi era indispensabile accostare perfettamente le lastre l'una all'altra, ma questo comportava sempre problemi di illuminazione vista la successione dei tempi di posa, e anche di presenze di figure nello spazio libero davanti ai monumenti, e infine problemi di esatta tonalità delle stampe che dovevano essere accostate.» (pp. 157-158). Esaminando anche riprese di statue di Leopoldo l'autore fa riferimento a Anderson ma non a Caneva o a Sacchi... Così come, per quanto riguarda i disegni antichi fotografati dagli Alinari fra il 1857 e il 1858, manca qualsiasi riferimento alle campagne di Philpot o di Bernoud. Ancora più incerte appaiono le letture delle vedute stereoscopiche (anni 1860-1865 circa), che non sono in alcun modo rapportate al vasto repertorio di autori italiani e stranieri che hanno operato a Firenze in tale formato prima e durante tale periodo (p. 164). Limitandosi a questi esempi, si può, riassumendo, rilevare che in tutto il processo di lettura dell'opera di Leopoldo, alla ricerca degli «elementi compositivi e dei modelli narrativi» (p.

174), non emerge nessuna preoccupazione di localizzare il punto di vista, né l'apertura dell'angolo di veduta (focale), elementi essenziali per la valutazione delle immagini fotografiche; né emergono i veri caratteri salienti e veramente innovativi delle vedute di Leopoldo: la predilezione per focali lunghe, la rinuncia frequente a riprendere i monumenti architettonici frontalmente e assialmente; la scelta di evitare di riprendere il monumento isolato del tutto dal contesto urbano; la scelta di un punto di vista alto; le tracce, anche se rare, di una componente pittorica e di gusto per l'effetto ambientale e atmosferico.

Soltanto *dopo* queste letture l'autore riapre nel paragrafo finale (*Quel viaggio di Leopoldo tra Roma, Venezia, Firenze e Parigi: Il dibattito sulla fotografia d'architettura e scultura negli anni '50*) il discorso sui «modelli, gli autori di riferimento» per Leopoldo. Esamina quindi in un percorso che appare alquanto casuale e faticoso, alcuni esempi di dagherrotipisti e calotipisti quali Suscipi, Ellis, Morelli, Jones, Bridges, Baker e poi Caneva, Constant, Anderson, Bisson frères, Macpherson, e ancora Bresolin, Ponti, Naya, e infine Clifford. Tali esempi sono esaminati a parte, *dopo* la lettura e non contestualmente alla lettura delle immagini riprese da Leopoldo Alinari e i riferimenti alle scelte di linguaggio di Leopoldo appaiono soltanto sporadicamente, per lo più deboli, talora banali, talora sconcertanti. Qualche esempio, fra i tanti possibili. In apertura (p. 185) si legge: «potevano essere importanti anche altre immagini, come per esempio un dagherrotipo di Alexander Ellis [...] con 'Il Colosseo visto dal Palatino' [fig. 118c], dove l'impostazione dell'immagine è centrale e assiale secondo schemi che certo possono avere interessato Leopoldo. Anche altri dagherrotipi sono importanti, così 'Arco di Costantino' di Lorenzo Suscipi [fig. 199 c] e lo stesso monumento ripreso da Achille Morelli [fig. 120c] [...] dove abbiamo quasi due modi di ripresa a confronto; il taglio è *in apparenza* [...] il medesimo ma nella foto di Suscipi la luce è diffusa e il monumento, ripreso in asse di fronte, è collegato al paesaggio, mentre nella foto di Morelli il monumento è ripreso sempre in asse, ma molto da vicino, così da fare scattare una sua diversa retorica, un suo preciso impatto determinato anche dalla luce radente che rende molto più evidenti i volumi [l'autore manca di notare che Suscipi fotografa la fronte sud e Morelli quella nord ...]. Sono queste le alternative che possono avere suggerito stimoli, idee, a Leopoldo [...]» (p. 185). La scelta di tali esempi nella vasta iconografia fotografica del Foro Romano appare casuale e comunque non motivata, e la lettura degli stessi non molto produttiva rispetto allo scopo. L'autore cita poi la veduta del ponte a Santa Trinita di Jones, certamente importante come già si è notato più sopra, ma soltanto a posteriori e semplicemente commenta: «secondo tagli che in parte coincidono con quelli, di alcuni anni dopo, degli Alinari» (p. 185). Quando commenta l'immagine ripresa da Jones del *Ratto delle Sabine* (fig 132c) afferma che questi ha adottato «lo scorcio piuttosto che la veduta assiale» [affermazione che risulta errata] e che «questi schemi non potranno essere ripresi dall'atelier fiorentino» (p. 185), quando invece esiste una ripresa di Leopoldo Alinari perfettamente omologa (pubblicata in G. Fanelli, *Toscana scomparsa. Attraverso la fotografia dell'Ottocento e del Novecento*, Firenze 2005, tav. 134). Philpot è finalmente introdotto come «di grande interesse e forse [?!; cfr. a p. 203: «Proseguiamo nel viaggio, *probabilmente non solo virtuale*, di Leopoldo alla ricerca di eventuali nessi, rapporti, dialoghi sulla fotografia e sulle scelte per una sua nuova organizzazione», e a p. 206: «Ho seguito Leopoldo Alinari, e Giuseppe *forse* con lui, in un *ipotetico* viaggio da Firenze a Roma a Venezia»] importante proprio per le scelte di Leopoldo Alinari» (p. 200), ma con esempi poco attinenti e senza notare per esempio che il rapporto con gli Alinari è da riferire al gusto dei grandi formati (quelli di Philpot non sono ricordati) e alla componente pittorica che si esprime in alcune immagini di Leopoldo come soprattutto quella di piazza Signoria con l'ombra della torre di palazzo proiettata sulla fronte di palazzo Uguccioni, significativamente relegata nel repertorio di illustrazioni in formato ridotto (fig. 41c p. 222) e commentata nel corso della sezione dedicata alla lettura delle immagini di Leopoldo in maniera del tutto insoddisfacente («vede come asse di simmetria del sistema la torre che sovrasta la fontana del Nettuno, il tutto in una piazza dove

i particolari sono molto evidenti e dove le ombre di persone o di animali in movimento attraversano spazi come sospesi, determinando un fascino dell'immagine che noi oggi apprezziamo ma che allora nessuno, certo, valutava positivamente.», p. 158). Si può leggere la conclusione del paragrafo: «Ho seguito Leopoldo Alinari, e Giuseppe forse con lui, in un ipotetico viaggio da Firenze a Roma a Venezia, e magari le tappe avranno anche potuto essere altre, a Torino o a Milano, ma resta un fatto che mi sembra evidente, non abbiamo trovato ancora alcun elemento che permetta con sicurezza di affermare che le immagini di Constant o di Anderson piuttosto che quelle di Caneva, oppure quelle di Bresolin, abbiano giocato in modo determinante nella formazieone del modo di ripresa, di impianto della composizione e sulle scelte tecniche di Leopoldo. Così forse dovremo in qualche modo ricapitolare quanto abbiamo suggerito nella prima parte del capitolo. Riflettendo magari su alcune altre fotografie degli inizi degli anni '50. Ma, prima, riprendiamo una considerazione che abbiamo già proposto in precedenza: Leopoldo è in relazione con la Francia da subito, dai suoi inizi, come con la Francia e con la Inghilterra è in rapporti di lavoro il suo datore di lavoro, se posso dire così, Giuseppe Bardi; Leopoldo si serve per gli acquisti di *macchine* [!] fotografiche soprattutto degli atelier parigini e abbiamo qualche conferma documentaria di questo fatto: Leopoldo è subito preso in considerazione e le sue foto sono analizzate molto positivamente su 'La Lumière', il che vuol dire che esiste una relazione precisa, anche a livello di critica, fra l'atelier fiorentino e la Francia; Leopoldo attraverso i fratelli Bisson, ma non solo loro, distribuisce a Parigi le sue immagini e vende probabilmente [?] fotografie dei Bisson a Firenze. *Insomma tutto porta a credere che le tracce della sua formazione vadano ritrovate in Francia e non altrove* [?].» (p. 206). E si può anche leggere con una certa disillusione la conclusione del lungo capitolo: «Non so davvero se questa lettura delle origini di Leopoldo e dell'atelier Alinari sarà parsa persuasiva, essa, comunque, è quanto, credo si può ragionevolmente supporre sulla base dei documenti finora reperiti.» (p. 214).

Un po' più convincente risulta il capitolo quinto, *Ritratto, messa in scen e racconto di genere* che comprende i paragrafi : *Problemi di organizzazione, Ritratti di famiglia, I grandi dell'Italia unita*. Il capitolo sesto: *Alinari: le figure della città e quelle dell' arte*, prende in realtà in considerazione la produzione Alinari tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento e presenta caratteri e andamenti omologhi al quarto già preso in esame e per brevità ci limitiamo a qualche citazione e qualche considerazione. Vi si legge: «Quando gli Alinari iniziano una ripresa del paesaggio ricercano sempre su un'immagine di insieme e questa idea, questa invenzione dell'immagine *scattata* [!] da lontano non nasce certamente da una iconografia fotografica, *allora quasi sempre inesistente*, ma da un modello che viene proposto, anzi imposto agli operatori e che poi viene sempre seguito.» (p. 289) «Dunque quanto nel paesaggio gli Alinari vengono aggiungendo al loro catalogo negli anni '80 e '90 è una integrazione, piuttosto che una trasformazione, dei loro precedenti modelli [...].» (p.292). Trattandosi ormai di immagini della produzione Alinari tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento è grave l'affermazione da noi sottolineata: *allora quasi sempre inesistente*, che spiega poi l'assenza nel testo di confronti quantomeno con un Sommer, che precede (come anche Rive e Bernoud) gli Alinari nell'impresa di coprire tutto il territorio italiano con le campagne fotografiche e nella concezione compositiva di molte riprese analizzate dall'autore come «nuove» (per esempio: figg. 7e e 8e Selinunte, 14e Pisa, 17e Genova, 44e Torino, 45e Milano, 64e Paestum, 96e Pompei, per non parlare delle riprese di Napoli, 51e 52e), o con Van Lint per Pisa (fig. 14e/15e). E di conseguenza anche considera una «grande rivoluzione» le riprese da una torre o da un campanile (pp. 290, 292, 301, 303)! La «novità delle riprese» è vantata anche per le vedute di Pompei (p. 316), senza neppure accennare e tanto meno prendere in considerazione l'enorme iconografia fotografica di Pompei prodotta tra Ottocento e Novecento, a partire dai calotipisti e fino a Sommer, Rive, Bernoud, Amodio, Esposito... E considerazioni analoghe potrebbero essere fatte per le immagini di Milano (pp. 319-320). Sorprendente è poi

l'affermazione: «Gli Alinari insomma hanno concordato, forse a livelli ministeriali, questa loro analitica ricerca sulla cultura architettonica in Italia, e poi plastica o pittorica, oppure hanno inventato loro questo progetto? La risposta è nelle cose, non solo loro ma molti altri studi fotografici si cimentano nell'impresa, ma gli Alinari riescono a svilupparla in modo più ampio e con schemi diversi, e soprattutto riescono a costruire un discorso sulle città minori, e sulle maggiori, beninteso, che non trova corrispondenza fuori dai nostri confini, neppure in Francia o Germania, forse in Inghilterra, comunque non a questo livello analitico.» (p.304). Evidentemente l'autore non conosce o non ha presenti i casi dei Neurdein in Francia, di un Frith in Gran Bretagna, di un Braun o di una Photographische Gesellschaft in Germania. E altrettanto naïf appare il passaggio: «L'idea che gli Alinari maturano negli anni è sempre quella di organizzare un sistema di documentazione che identifichi i luoghi e li renda, di fatto, irripetibili; per fare questo essi devono stabilire un punto di vista e un sistema di ripresa, oltreché di illuminazione e di stampa, che renda tutte le altre fotografie, o, per meglio dire, si devono produrre immagini che non possano essere copiate, che siano esclusive; per fare questo le foto Alinari devono essere sempre riprese da punti di vista analoghi, devono avere insita una geometria che altri potranno solo cercare di imitare ma che non potranno ripetere alla lettera, perché sarebbe copia e quindi danneggerebbe proprio chi imita. Così, ecco quegli schemi assiali, quei canali prospettici che vanno dal primo all'ultimo piano, quelle geometrie delle riprese di spigolo, quella incisione e chiarezza, quella trasparenza delle ombre, quella varietà dei toni nella stampa, che fanno la novità degli Alinari e che li differenziano da altri, da tutti gli altri, salvo che da alcune immagini di Brogi.» (pp. 307-308). L'autore si sofferma anche brevemente sulla cartolina postale (senza peraltro preoccuparsi di distinguere tra quelle editate dalla ditta Alinari o quelle prodotte da vari editori utilizzando fotografie Alinari) ma nulla scrive riguardo alle vedute nei formati stereoscopico, cabinet e carta da visita. I capitoli continuano ad accumularsi e si potrebbero ripetere molte delle critiche già avanzate, ma per brevità ci limiteremo a qualche esempio.

Nel capitolo VII *I realismi e le foto degli Alinari* il decantato *Studio di nuvoli* (fig. 20f, p. 406) fa riferimento a Le Gray ma non a esperienze molto più vicine, come gli studi di nuvole di Hautmann precedenti il 1862; e ad Hautmann sono riferibili altre riprese come la 40f di un gruppo di cacciatori. Nell'esame delle campagne napoletane e delle scene di strada e di costume non fa riferimento alla lunga tradizione precedente di tale genere interpretata da Bernoud, Conrad, Amodio, Sommer... L'album conservato alla Bibliothèque Administrative de la Ville de Paris viene indicato, e frettolosamente analizzato, come album sulla costruzione di una riserva d'acqua potabile a Firenze; gli sfugge – malgrado i suoi interessi di interpretazione ideologica dei programmi – l'importanza storica del fatto che si tratti più precisamente di un album inviato dal Comune di Firenze alla città di Parigi nel 1874 circa, che ha per tema più ampio le realizzazioni di Firenze capitale e postcapitale (p. 407).

Segue il capitolo VIII, *Vittorio Alinari e dopo*. La personale interpretazione del gusto pittorialista da parte di Vittorio Alinari, già ben nota, è commentata da parte di Quntavalle come una sua scoperta (p. 461 ss.). Peraltro anche in questo caso i riferimenti alla storia della fotografia rivelano sorprendenti incertezze; si veda, per esempio, il seguente passo: «In una foto, 'Veduta di giardino' [fig. 18g], con uno stagno in primo piano tra due grandi alberi, scopriamo un altro modo di operare di Vittorio, usare le immagini del naturale ma intervenire su di esse fino a raggiungere un equilibrio diverso e nuovo, come le foto a *Barbizon, nella foresta di Fontainebleau, di alcuni sperimentatori del Pictorialism francese* [...]» (p.461). Non mancano cadute nel patetico aneddotico, invero poco ragghiantiano: «Quanto a lui Vittorio, doveva essere, specie verso la fine della sua attività dentro l'impresa, una persona dolce e vivacissima: si veda un poco come manovra macchina fotografica, cavalletto, panno scuro, e si vedano anche gli astanti interessatissimi al dove il fotografo sta riprendendo. [fig. 12g]» (p.461). E patetico appare lo sforzo entusiasta di leggere nelle immagini raccolte nei *Ricordi*

del viaggio a Parigi 1900 di Vittorio Alinari, invero piuttosto convenzionali e paragonabili ai mille altri analoghi prodotti da fotografi incliti e profani, da dilettanti e professionisti, in quella epocale occasione, caratteri originali, scomodando fuori proposito addirittura Balzac e Zola (p. 463).

Infine il capitolo finale (IX, *La fotografia ottocentesca e gli Alinari, un problema critico*), ripercorre cronologicamente la storiografia degli Alinari che tuttavia è analizzata senza particolare efficacia.

Farraginoso, talvolta ripetitivo, incerto nei riferimenti alla storia della fotografia, spesso non efficace nella lettura delle immagini (cosa sorprendente per un allievo di Ragghianti che aveva dato ottime prove nei suoi primi lavori storico-critici), raramente un tanto ponderoso prodotto editoriale (608 pagine) ha potuto offrire così poco risultato. Si possono semmai salvare le appendici, a cura di Maffioli e Possenti, che offrono qualche nuovo elemento documentario per la storia dello stabilimento fotografico fiorentino. Davvero un'occasione mancata. La storia degli Alinari resta da fare.