

# Della composizione in fotografia

Giovanni Fanelli

“Pour moi, j’é mets le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l’industrie, du commerce, rentre de celui de l’art. C’est là sa seule, sa véritable place, et c’est dans cette voie que je chercherai toujours à la faire progresser.”

(Gustave Le Gray, *Photographie, traité nouveau, théorique et pratique*, 1852)

“La composition doit être une de nos préoccupations constantes, mais au moment de photographier elle ne peut être qu’intuitive, [...]”

(Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, 1952)

L’affermazione di Cartier-Bresson corrisponde a una poetica e a un fare fotografia di rara lucidità, ma storicamente il concetto di composizione in materia di arte fotografica implica una ben più complessa problematica.

Vale la pena di ricordare che nel primo periodo della storia della fotografia molti dei più grandi fotografi erano di formazione pittori, incisori o scultori. Già in tale periodo si affermò la consapevolezza che il mezzo fotografico è soltanto apparentemente una registrazione meccanica e che in realtà il fotografo può scegliere la combinazione degli elementi che intervengono nella definizione della veduta. Un cattivo fotografo si limita a porre l’apparecchio davanti al soggetto, un fotografo valente compone, costruisce il quadro selezionando e organizzando gli elementi in funzione di un insieme ideato e voluto, come il pittore<sup>1</sup>.

“[...] le daguerréotype, instrument scientifique – scrive Francis Wey nel 1851 -, exige en dépit de sa précision, de la part de ceux qui le mettent en oeuvre, une faculté d’interprétation, une entente des effets, des lumières, des physionomies, qualités inhérentes à l’art. Aussi, pour rivaliser avec l’art, l’héliographie fait appel au sentiment, au savoir de l’artiste, condition qui ennoblit et rehausse la portée morale de cette merveilleuse découverte”<sup>2</sup>.

Gustave Le Gray (di formazione pittore) afferma nel 1852 la possibilità che il fotografo faccia valere o possa eliminare uno o più elementi della composizione fotografica:

“Aussi est-ce surtout entre les mains des artistes que l’instrument de Daguerre peut arriver à donner des résultats complets. En variant la mise au point, le temps de la pose, l’artiste peut faire valoir ou sacrifier telle ou telle partie, produire un effet puissant d’ombres et de clairs, ou bien un effet d’une douceur et d’une suavité extrêmes, et cela en copiant le même site, le même modèle. Il n’y a donc vraiment que l’artiste ou l’homme de goût qui puisse obtenir sûrement une oeuvre parfaite à l’aide d’un instrument capable de rendre le même objet avec une variété d’interprétation infinie, puisque lui seul a l’intuition de l’effet qui convient le mieux au sujet qu’il reproduit”<sup>3</sup>.

E un critico avvertito, Charles Bauchal, precisa, ancora nel 1852:

“A nos yeux, ce qui constitue l’art, c’est surtout la liberté de prendre à son gré telle ou telle route, selon l’inspiration ou le sentiment; eh bien! la photographie possède déjà, comme les autres branches de l’art, deux écoles bien distinctes: celle qui se préoccupe surtout de l’ensemble, et celle qui s’attache à la reproduction minutieuse des détails; l’école des fantaisistes et l’école



1



1. Roger Fenton, *Il British Museum di Londra*, 1857, stampa su carta all'albumina da negativo su vetro, cm. 33x42.

2. Eugène Atget, *'Ancien monastère des Bénédictins anglais, 269 rue St Jacques 5'*, 1905, stampa su carta all'albumina, cm. 17,5x22.

3. Marius Gravot, *Interno della Villa Savoye a Poissy (arch. Le Corbusier)*, 1929, stampa su carta al bromuro d'argento, cm. 22x17. Pubblicata in *Le Corbusier. Oeuvre complète*, II, 1934.



3



4. Édouard Baldus, *Chiostro di Saint-Trophime, Arles, 1851*, stampa su carta salata da calotipo, cm. 45x50; con indicazione dei tredici negativi assemblati da Baldus (grafico di M. Daniel).

4

des réalistes, celle des coloristes et celle des dessinateurs; c'est-a-dire que l'éternel sujet de controverse dans les arts, sur la prépondérance de la ligne ou de l'effet, du dessin ou de la couleur, de Michel-Ange ou de Raphaël, de Rubens ou de Le Sueur, de Girodet ou de Proudhon, d'Ingres ou de Delacroix, de Rousseau ou d'Aligny, existe déjà dans la photographie et commence à passionner ceux qui s'en occupent"<sup>4</sup>.

Gli esempi di quanto intervenga il *Kunstwollen* del fotografo nella composizione fotografica potrebbero essere evidentemente tanti quante sono le fotografie assumibili al rango di opera d'arte.

Ci limiteremo a tre esempi in cui oltretutto tale capacità del fotografo si afferma grazie a caratteri di linguaggio formale peculiari della fotografia e innovando le problematiche della composizione artistica.

Nel *British Museum a Londra, 1857* (fig. 1) Roger Fenton (di formazione uomo di legge e pittore) accorda il potente gusto per una composizione calcolatamente geometrica nell'ordine e nella rispondenza degli elementi architettonici con un raffinato gusto pittorresco che si afferma nell'orchestrazione dell'insieme, nell'effetto ricercato per distanze risonanti, spazi degradanti in profondità e suggestivi accordi di gamme tonali. L'architettura neogreca di Robert Smirke non è ripresa secondo assi di simmetria bensì secondo un asse fortemente angolato rispetto a quello del monumento con un effetto di accentuato scorcio prospettico in cui il punto di fuga delle linee molto evidenti degli imponenti colonnati ionici sfugge lontano, ben fuori dal quadro, a destra. L'effetto fortemente dinamico contesta l'imponente staticità simmetrica dell'edificio e a esso concorre anche l'ambigua corrispondenza del lampione in primo piano con il lampione di sinistra della rampa a mezzo campo, corrispondenza che propone una fuga prospettica secondo una linea non parallela alla fronte dell'edificio (i lampioni simmetrici dei due lampioni in vista sono esclusi dall'immagine). Si noti che la figura del lampione in



5

5. Giorgio Sommer, "4033. Sorrento da Capo di Monte (Napoli)", 1865 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 28x38.

6. Giorgio Sommer, "Roccia ed albero di olivo", 1875 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 25x19.



6

primo piano si sovrappone alla colonna d'angolo del portico timpanato centrale sottraendo gradi di evidenza alla logica strutturale della figura architettonica del portico stesso. Il disegno articolato e per linee diagonali del suolo reagisce dinamicamente con la prospettiva regolare dell'edificio. Lo skyline dell'architettura nega anch'esso l'evidenza dell'impianto architettonico simmetrico. Anche gli angoli superiori stoncati della stampa concorrono a sdrammatizzare l'effetto dell'impianto architettonico simmetrico. Questo complesso gioco geometrico è immerso in una luminosità piena ma fortemente tonale con uno stacco fra le parti in primo piano nettamente evidenti e definite e i piani successivi velati in delicate tonalità degradanti.

Nel *Vano scale dell'antico Monastère des Bénédictins anglais a Parigi*, 1905 (fig. 2), Eugène Atget, adottando una focale corta (obiettivo grandangolare) propone un confronto pregnante fra l'arabesco di linee sottolineate dal risvolto in luce dei ferri, che occupa i due terzi orizzontali del quadro, con lo spazio vuoto retrostante. Volumi (vano scale) e forme (porta) rinunciano a gradi di definizione descrittiva per risolvere lo spazio in un'entità di fluido luminoso ricco di echi, affidando la possibilità di percezione della sua consistenza e misura volumetrica soltanto alla presenza della linea verticale di intersezione dei due muri (che propone anche in orizzontale il rapporto 1:3 delle due parti del quadro), la quale segna un passaggio nell'orchestrazione delle tonalità superficiali modulate dall'irregolarità dell'intonaco. Al margine superiore la zona d'ombra e al margine inferiore le zone scure del pavimento del pianerottolo e degli zoccoli parietali, ridotte a brevi settori triangolari, e il rettangolo della porta animano la vasta risonanza del fluido luminoso centrale. Il risultato della composizione è un potente equilibrio fra valori di realismo e valori di astrazione, fra valori di definizione materica e valori di fluido luminoso, fra valori lineari e valori tonali.

Marius Grivot, senza dubbio il fotografo massimo interprete del lirismo architettonico lecorbusieriano, è autore della fotografia del vano scala e dei passaggi di servizio delle camere letto visti attraverso una porta del soggiorno-pranzo della Villa Savoye (fig. 3). Se non si è visto e vissuto dal vero questo spazio architettonico (o se non si confronta con molta attenzione l'immagine con la pianta) si sarebbe indotti a credere, guardando questa fotografia, che esistano a sinistra un corridoio e un'apertura verso l'esterno; in realtà si tratta di un riflesso del passaggio di destra e della vetrata lungo la rampa che monta al piano superiore. La porta vetrata fra il soggiorno e la hall è



7

7. Giorgio Sommer *Veduta di Sorrento da Capodimonte*, 1875 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 28x38. La composizione delle due parti nella veduta (primo piano e sfondo, cfr. figg. 5 e 6) è perfezionata ritoccando manualmente nella stampa il profilo della parte in primo piano.

8. Giorgio Sommer, '2123 Sorrento / Sommer-Napoli', 1875 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 19x25. La composizione è una variante di quella riprodotta alla fig. 7.



8

stata disposta in modo che essa rifletta lo sfondo e la parte destra della veduta modificando e amplificando così, per effetto illusionistico, lo spazio architettonico. In primo piano è il disegno astratto e lineare del telaio della porta. Le linee del telaio fisso, del suo riflesso e della cornice della porta vetrata formano in alto un ventaglio, mentre in basso sono tagliate, accrescendo l'effetto astratto della composizione. La fotografia è stata ripresa con un obiettivo grandangolare da una distanza ravvicinata dalla quale era possibile comprendere nel quadro, attraverso la porta, la scala a spirale e il passaggio di servizio delle camere da letto.



9



10



11



12

9. James Anderson, *L'Arco di Settimio Severo ripreso da nordest*, 1855 circa, stampa su carta al sale, cm. 17x24,5.

10. Stabilimento Giacomo Brogi, *16072. Siena. Fonte Ovale*, 1880 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 18x24, dettaglio.

11-12. Robert Rive, *'N°1006. Ponte e Castello S. Angelo. Roma'*, 1865 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 18x24.

Una tipologia importante di composizione fotografica è quella perseguita e ottenuta per combinazione di più negativi.

Già nel 1851 uno dei critici della fotografia più avvertiti Francis Wey scrisse: "Quel obstacle verrait-on, en attendant mieux, à transporter un ciel nuageux, de la plaque sur un papier dont on masquerait les plans inférieurs, et qui servirait ensuite à recevoir la contre-épreuve d'un négatif où l'on aurait fixé l'image des objets terrestres ? Si l'on procédait pour les deux étages de cet horizon, dans un même lieu, à la même heure, les valeurs des deux portions se trouveraient en harmonie"<sup>5</sup>.

Gustave Le Gray realizzò, fra il 1856 e il 1857, diverse vedute marine in Normandia sovrapponendo due negativi: uno per il cielo nuvoloso, l'altro per il mare.

Edouard Baldus, in alcune riprese di monumenti nell'ambito della 'mission pour dessins photographiques' promossa nel 1851 dalla Commission des Monuments historiques, compose insieme a puzzle più negativi, quando non poteva comprendere nel quadro l'intero monumento, o quando le condizioni di luce di una sola ripresa avrebbero prodotto parti in troppa luce e parti in troppa ombra (fig. 4).

Leopoldo Alinari adottò soluzioni di tale tipo in alcune vedute di soggetti fiorentini, come quella del Duomo o quella di Palazzo Vecchio con la piazza Signoria ottenuta componendo quattro negativi<sup>6</sup>.

Gioacchino Altobelli, pittore-fotografo, compose alcune ben note e celebrate vedute notturne del Foro romano utilizzando due negativi, uno per i monumenti ripresi in controluce con luce mattutina e l'altro per il cielo nuvoloso. Realizzò poi fotomontaggi come quello della proclamazione nel 1870 del



13-14. Enrico Van Lint, *I lungarni di Pisa ripresi da monte verso il Ponte Solferino, dall'Hotel Victoria*, 1875 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 19x25,5. Insieme e dettaglio fortemente ingrandito.

13



14

dogma dell'infalibilità del Papa, inserendo ritratti fotografici in un interno di San Pietro eseguito con tecniche tradizionali.

Rispetto ai casi fin qui citati il processo perseguito in alcune vedute paesaggistiche da uno dei più grandi fotografi paesaggisti operanti in Italia nella seconda metà dell'Ottocento, Giorgio Sommer, è più complesso e più radicale. Ricorrendo alla interpolazione di più negativi egli interviene nella composizione introducendo elementi tratti da altre vedute e modificando il rapporto fra gli elementi.

È il caso della *Veduta di Sorrento da Capodimonte*. Grazie a una ricerca fortunata si sono ritrovati in diverse collocazioni i diversi elementi utilizzati da Sommer per comporre questo tipo di veduta. Per lo sfondo egli ha scelto il

15. Enrico Van Lint, *Pannello marmoreo del pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa*, 1865 circa, stampa su carta al carbone, cm. 17x23.



15

negativo di una veduta a volo d'uccello della piana di Sorrento (fig. 5). Per il primo piano ha utilizzato il negativo del soggetto proposto nei suoi cataloghi (sempre nella sezione 'Sorrento') con il titolo: 'Roccia e albero di ulivo' (fig. 6), negativo utilizzato invertendolo destra/sinistra e modificando le rocce e gli alberi ai piedi delle rocce. Si è accertato che di tale veduta composta (figg. 7, 8) di Sommer esistono varianti, in diversi formati, ottenute combinando diversamente i negativi per le rocce del primo piano e per il profilo dei monti Lattari nello sfondo; le varianti sono ottenute anche traslando diversamente i due negativi tra loro. Varia pure il rapporto dimensionale fra il primo piano e lo sfondo.

Componendo due vedute – un frammento (il primo piano) e una veduta a volo d'uccello (lo sfondo) – Sommer ha inteso stabilire una gerarchia e un insieme organico che fosse sublimazione ideale del paesaggio sorrentino. Lo stesso Sommer, per certi aspetti nella via aperta da Oscar Gustav Rejlander – autore, dopo essere stato attivo come litografo e pittore, di complesse scene allegoriche o di genere realizzate come stampe fotografiche composite – compose per fotomontaggio, all'inizio degli anni Ottanta, una ben nota *Tarantella napoletana*, 1875-1880 circa<sup>7</sup>.

Esistono altri tipi e procedimenti di intervento sull'immagine ripresa dall'apparecchio fotografico adottati dai fotografi ottocenteschi per ottenere risultati compositivi più corrispondenti al loro intento artistico. Si tratta per esempio di interventi di ritocco del negativo per eliminare alcuni elementi della realtà o per modificare valori tonali o per altri scopi. E ciò fin dagli inizi della fotografia ancor prima che con i fotografi 'pittorialisti' di fine secolo il ritocco assumesse la portata di manipolazione globale dell'immagine durante la ripresa e o durante il processo di stampa.

Per un periodo lungo nella storia della fotografia dell'Ottocento i cieli delle vedute sono vuoti. E ciò per una ragione precisa: con il largo impiego della tecnica del negativo al collodio, tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del XIX secolo, l'immagine del cielo richiedeva tempi di ripresa più brevi rispetto alle altre parti di una veduta e quindi risultava smorto e sporco. Pertanto, i fotografi ottocenteschi sceglievano fra due soluzioni: o dipingere un effetto di nubi nel negativo o pulire del tutto l'area di cielo, campandola di nero, a inchiostro, nel negativo e scontornando il profilo del paesaggio o delle





16- 17. Giorgio Sommer, '8129. Vesuvio. Cratere', 1880 circa, stampa su carta all'albumina, cm. 20x25,5. Insieme e dettaglio.

16



17

architetture. I cieli dei fotografi paesaggisti sono sistematicamente mascherati con grande cura seguendo il profilo delle architetture o del paesaggio. L'effetto di cielo terso e luminoso è divenuto un gusto diffuso in tutta la produzione fotografica topografica, paesaggistica e architettonica, perdurando e dominando fino agli anni Novanta dell'Ottocento. Si veda l'esempio della veduta di Sommer già analizzata (figg. 7, 8).

Molti pittori-fotografi hanno fatto ricorso alla schermatura del negativo per introdurre effetti d'ombre proprie o portate non esistenti nel vero. Significative sono le soluzioni di introduzione in primo piano di una fascia



18



19



20

18-20. Giorgio Sommer, 'N° 1173. Marina di Capri', cm. 25x19. Insieme, dettaglio e stampa da negativo ritoccato eliminando il dettaglio precedente.

di ombra portata al margine inferiore del quadro<sup>8</sup> in alcune vedute romane di James Anderson, o di Eugène Constant<sup>9</sup> o di Giacomo Caneva<sup>10</sup>.

Nella veduta calotipica di James Anderson, pittore e grande protagonista della prima fase della fotografia a Roma, *L'Arco di Settimio Severo ripreso da nord-est*, 1855 ca. (fig. 9), il confronto del monumento con gli elementi di contesto è vitalizzato dai rapporti fra le tonalità differenti dell'Arco, dell'area di terreno in primo piano in ombra, lo sfondo luminoso. L'ombra portata nell'area di terreno in primo piano è stata creata artificialmente dall'autore in sede di elaborazione del negativo e della stampa.

Giacomo Brogi nella fotografia della *Fonte Ovile a Siena*, 1880 circa, ha cancellato e attenuato le ombre portate dei pioppi sulla fronte della Fonte (fig. 10).

Soluzioni più strumentali e secondarie ma tuttavia indicative sono quelle adottate per diminuire il grado tonale di ombre portate in riprese di architettura. Così, per esempio, Sommer, Alinari e altri hanno fatto ricorso a mascherare il negativo di riprese del palazzo Medici-Riccardi a Firenze, per attenuare l'ombra portata del colossale cornicione<sup>11</sup>.

In alcune vedute i fotografi hanno provveduto a schiarire zone della veduta per ottenere gradi migliori di definizione e di luminosità. Nella veduta di *Ponte e castello Sant'Angelo* Robert Rive ha schiarito la zona centrale per ottenere nella luminosità una migliore definizione e un più forte effetto di presenza delle infilate di statue lungo i parapetti del ponte (figg. 11, 12).

Enrico Van Lint, scultore e fotografo, interprete del periodo della calotipia e della fotografia al collodio a Pisa, ha elaborato alcuni negativi per esempio introducendo nello sfondo paesaggistico della pianura di una *Veduta dei lungarni pisani* degli alberi ritoccati o dipinti a inchiostro diluito (figg. 13, 14).

Ancora Van Lint in alcune fotografie di altorilievi del pulpito del Battistero di Pisa di Nicola Pisano ha elaborato la stampa sbalzando dal retro le forme degli elementi per ottenere un più forte effetto di rilievo; le fotografie furono premiate all'Esposizione Universale di Parigi del 1867 (fig. 15).

Allo stesso scopo di sottolineare alcuni effetti di definizione e rilievo il pittore e fotografo Edmond Lebel negli anni Sessanta incavava tramite una punta da incisione alcune linee di contorno di persone in costume fotografate come studi preparatori per suoi quadri<sup>12</sup>.

Giorgio Sommer ritoccava il negativo di alcune vedute animate introducendo un punto nero netto nelle pupille delle persone per rafforzare l'effetto di definizione dell'occhio (figg. 16, 17).

Ancora Sommer cancellava elementi in alcune vedute, come per esempio la



21



22



23

21-23. Fotografo non identificato, *Veduta generale della villa Schwob a La Chaux-de-Fonds*. Fotografia originale, fotografia ritoccata e ampliata lateralmente, e riproduzione in « L'Esprit Nouveau », n. 6, databile marzo 1921, p. 683.

figura di un bagnante sdraiato su una roccia presso la spiaggia in una veduta di Capri (figg. 18-20).

Interventi di ritocco della fotografia non sono rari anche nell'ambito della fotografia di architettura.

Nel contesto dell'articolo pubblicato nel sesto numero de « L'Esprit Nouveau » dedicato alla villa Schwob progettata da Le Corbusier, firmato da Ozenfant (pseudonimo Caron) e comprendente 14 fotografie, fu utilizzata una fotografia generale della villa ritoccata e tagliata al fine di evidenziare e potenziare quelli che sono i caratteri dell'architettura purista e in particolare, come argomentato anche in articoli precedenti della rivista, valori volumetrici, valori superficiali, valori di luce. Nella fotografia è stato eliminato lo sfondo in cui compariva il contesto di montagne e altre ville, è stato aumentato in alto il campo di cielo, è stata modificata l'immagine del muro di cinta a destra eliminando la struttura del pergolato e altri dettagli distraenti (figg. 21-23).

È significativo che Ozenfant scriva : "les photographies illustrant cet article permettront d'apprécier la sûreté du goût, la féconde imagination de l'auteur, la discipline qui règne partout ; et combien la photographie qui est trompeuse déjà quand elle reproduit des surfaces (tableaux), l'est-elle plus encore lorsqu'elle prétend reproduire des volumes". Come è stato osservato è molto probabile che questa frase rifletta considerazioni sulla fotografia discusse fra Le Corbusier e Ozenfant<sup>13</sup>.

Esiste una letteratura abbastanza ampia sul tema dei rapporti fra pittura e fotografia. Purtroppo anche nei casi di contributi storiografici più impegnati e più apprezzabili prevale lo sforzo di dimostrare l'influenza che può avere avuto la fotografia sulla pittura in termini di analogia di soggetti o temi privilegiati o addirittura ci si limita semplicemente al reperimento di

24-25. Fotografo non identificato, *Il porto di Dunkerque*, stampa su carta all'albumina, carte-de-visite, 1870 ca. Insieme e dettaglio fortemente ingrandito.



fotografie utilizzate da pittori – ‘clandestinamente’ o meno (Delacroix) – come sostitutive dello studio preparatorio dal vero realizzato manualmente. Più coerentemente Aaron Scharf ha invocato l’esempio che la fotografia poteva costituire per la ricerca degli impressionisti “tesa a conciliare verità e poesia”<sup>14</sup>, ha proposto il rapporto fra l’interesse degli impressionisti per i movimenti di folla nel paesaggio urbano parigino e le relative aberrazioni nella resa delle persone in movimento e le fotografie di spazi urbani parigini riprese con tempi lunghi<sup>15</sup> o anche il rapporto fra fotografia e pittura nel caso di Degas in termini di ricerca di immagine istantanea, di taglio compositivo e di reiterazione cinetica di una figura in istanti successivi di movimento all’interno di uno stesso quadro. Una mostra recente dedicata ai rapporti con la pittura dei Macchiaioli è risultata prevalentemente concentrata su analogie tematiche<sup>16</sup>.

Non si è invece indagato abbastanza sui rapporti fra le ricerche pittoriche ottocentesche di sintetismo figurativo come costruzione di tasselli cromatici (prima e dopo l’avvento della fotografia) e la qualificazione formale in termini di definizione volumetrica e cromatica sintetica per campiture scontornate di masse nei piani lontani (sfondo) dei paesaggi o dei panorami urbani dei fotografi, dettagli che sicuramente non sfuggivano agli artisti ottocenteschi che spesso esaminavano le fotografie attraverso lenti di ingrandimento<sup>17</sup> (figg. 24, 25).

## Note

<sup>1</sup> Sui rapporti fra pittura e fotografia si vedano, in particolare, Aaron Scharf, *Art and Photography*, London, Allen Lane The Penguin Press 1968; Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York, The Museum of Modern Art 1981; Monika Sculte-Arndt, Dietmar Siegert, *Im Land der Sehnsucht. Mit Bleistift und Kamera durch Italien. 1820 bis 1880*, Bremen, Edition Fichter 1998; Marina Miraglia, *La fotografia e il paesaggio*, in Gioacchino Barbera (et al.), *Francesco Lojaco 1838-1915*, Palermo, Silvana Editoriale 2005; André Rouillé, *La photographie. Entre documents et art contemporain*, Paris, Gallimard 2005; Ulrich Pohlmann, Guy Cogeval (a cura di), *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, Paris, Musée d'Orsay 2009.

<sup>2</sup> Francis Wey, *Théorie du portrait* – I, «La Lumière. Journal non politique. Hebdomadaire. Beaux-Arts, Héliographie, Science», 27 avril 1851, 46.

<sup>3</sup> Gustave Le Gray, *Photographie, traité nouveau, théorique et pratique*, Paris, Lerebours et Sécretan [1852], 2.

<sup>4</sup> Charles Bauchal, *Soirée photographique*, «La Lumière», 29 mai 1852, 90.

<sup>5</sup> Francis Wey, *Des progrès et de l'avenir de la Photographie*, «La Lumière. Journal non politique. Hebdomadaire. Beaux-Arts, Héliographie, Sciences», 5 octobre 1851, 138.

<sup>6</sup> Riprodotta in Giovanni 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, Firenze, Edizioni Alinari 2003, p. 106. Il saggio dimostra che nel primo periodo della storia dello stabilimento fotografico commerciale Alinari, improntato dall'impegno fotografico di Leopoldo Alinari, non esistono convenzioni e stereotipi passivamente attribuiti ai 'fratelli Alinari' dalla storiografia relativa, e che anzi l'opera di Leopoldo è segnata da un intelligente e anti-convenzionale atteggiamento di ricerca e di sperimentazione tecnica e formale.

<sup>7</sup> Riprodotta in *Giorgio Sommer in Italien. Fotografien 1857-1888*, catalogo della mostra a cura di M. Miraglia, P. Piantanida, U. Pohlmann, D. Siegert, Heidelberg, Edition Braus 1992, p. 116.

<sup>8</sup> In qualche modo tale soluzione compositiva richiama quella largamente adottata nella tradizione degli artisti delle stampe xilografiche giapponesi dell'ukiyo-e in cui una fascia di colore chiude e serra la composizione al margine superiore o inferiore.

<sup>9</sup> A. Cartier-Bresson, A. Margiotta, (a cura di), *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, catalogo della mostra, Milano, Electa 2003, p. 84, cat. I.18.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 67, cat. I.2.

<sup>11</sup> G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro. Attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze, Pagliari

Polistampa 2007, tav. 17.

<sup>12</sup> Si vedano le opere riprodotte in Pohlmann, Cogeval, *op.cit.*, pp. 320, 323.

<sup>13</sup> Vd. Barbara Mazza, *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*, Firenze, University Press 2002, p. 92. Per altri casi di fotografie ritoccate pubblicate da Le Corbusier di sue opere architettoniche si veda *ibidem*, passim.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>15</sup> A. Scharf, *op. cit.*, capitolo 7, pp. 131-133.

<sup>16</sup> La mostra faceva parte del ciclo di manifestazioni espositive fiorentine dedicate a Giovanni Fattori nel 2008 e ideato con la consueta intelligenza critica da Carlo Sisi. Il testo centrale del catalogo (*I Macchiaioli e la fotografia*, a cura di Monica Maffioli, con Silvio Balloni e Nadia Marchioni, Firenze, Alinari 2008), a firma di M. Maffioli, *I Macchiaioli e la fotografia: personaggi, luoghi e modelli visivi*, offre peraltro su un tema di così notevole interesse un contributo criticamente alquanto fragile configurandosi tutto sommato come un'occasione mancata. Malgrado qualche notazione interessante, esso risulta infatti prevalentemente concentrato – come dichiara lo stesso titolo – su alcuni casi di utilizzazione della fotografia come studio di modelli preparatorio di dipinti (peraltro relegando in una nota il caso particolarmente interessante di Borrani) e su analogie (peraltro non sempre stringenti) di ordine contenutistico (peraltro mancando spesso di precisare i luoghi ripresi in fotografia anche quando erano assai facilmente verificabili, come, per esempio, il portico d'ingresso del convento di Bosco ai Frati, ben noto agli storici dell'arte per essere opera importante di Michelozzo, definito "chiostro" e non identificato [tav. 69, p. 122], oppure la piazza centrale di Barberino di Mugello, definita "piazza di paese toscano non identificato" [tav. 144, p. 164]), e proponendo relazioni non sostenibili della pittura dei Macchiaioli con fotografie come quelle di una serie di paesaggi mugellani di Anton Hautmann [tavv. 44-47, pp. 106-108], che sono invece da riferire alla tradizione del pittoresco interpretata dai fotografi inglesi (come peraltro era già stato precisato, malgrado la Maffioli dichiarò la serie "inedita" [p. 44]; cfr. G. Fanelli, *Addenda a Anton Hautmann. Immagini del Mugello*, «AFT. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», 15, 1998, n. 29, pp. 29-36).

<sup>17</sup> Una significativa testimonianza dell'uso della lente d'ingrandimento per osservare le fotografie si trova in Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longmans 1844-1846, commento alla tav. XIII, *Queen's College, Oxford. Entrance Gateway*: "In examining photographic pictures of a certain degree of perfection, the use of a large lens is recommended, such as elderly persons frequently employ in reading. This magnifies the objects two or three times, and often discloses a multitude of mi-

nute details, which were previously unobserved and unsuspected. It frequently happens, moreover – and this is one of the charms of photography – that the operator

himself discovers on examination, perhaps long afterwards, that he has depicted many things ”