

ARTARIA. *Recueil des vues principales de Florence executées d'après le daguerréotype*

Giovanni Fanelli

Fin dal 1839, con il diffondersi del dagherrotipo, i fotografi si sparsero nel mondo. Subito si diffuse anche l'idea di imprenditori, stampatori ed editori, di rendere disponibili al vasto pubblico degli interessati al viaggio le immagini realizzate in tali escursioni, tramite la riproduzione in forma di album.

A partire dall'*Album du daguerréotype réproduit, orné de vues de Paris en épreuves de luxe, avec le texte* (1840), dalle *Excursions daguerrienne : vues et monuments les plus remarquables du globe* (1841-1843) di Noël-Marie Paymal Lerebours o dal *Panorama d'Égypte et de Nubie* (1842) dell'architetto Hector Horeau, che utilizzò dagherrotipi del 1839-1840 di Pierre-Joly de Lobtinière e che collaborò anche all'impresa di Lerebours, nei primi anni quaranta si moltiplicarono in vari paesi europei, e segnatamente in Italia, in Spagna, in Svizzera (cfr. G. Fanelli, *Storia della fotografia di architettura*, Roma-Bari 2009, p. 35) le iniziative editoriali di raccolte di vedute realizzate con tecniche calcografiche copiando dagherrotipi.

L'inglese Alexander John Ellis progettò l'edizione *Italy Daguerotyped*, che non fu poi realizzata - forse anche perché nel frattempo erano editate le serie di Lerebours e di Artaria - malgrado egli avesse ripreso nel 1841 oltre 130 dagherrotipi di paesaggi e architetture in Italia, fra cui in Toscana quelle di Firenze e Pisa, e ne avesse acquistati altri da Achille Morelli e da Lorenzo Suscipj.

Queste iniziative editoriali si ricollegavano a una tradizione, quella dei *voyages pittoresques* di Isidore Justin Taylor o di altri in Francia, o degli inglesi *scrap-book*, gli albi di incisioni equivalenti agli albi rilegati utilizzati per incollare sui fogli le immagini ritagliate da libri o riviste o sciolte.

In Toscana c'erano dei precedenti: a partire, per certi versi, dalle raccolte di vedute di Firenze e di altri luoghi della Toscana di Giuseppe Zocchi fino al *Viaggio pittorico della Toscana*, tre volumi in folio pubblicati dall'abate Francesco Fontani fra il 1801 e il 1803, comprendente oltre duecento tavole («disegnate dal vero») e incise all'acquatinta quasi tutte da Antonio Terreni (altre da Jacopo Fontani e altri artisti).

Per realizzare le vedute incise *d'après le daguerréotype* fu prescelta generalmente, fra le tecniche incisorie, l'acquatinta perchè essa consentiva di tradurre meglio la vasta gamma di tonalità di grigi argentei dei dagherrotipi. Questa qualificazione tonale argentea e il grado nuovo di definizione dei dettagli rivelano l'origine fotografica e segnano la differenza con la tradizione calcografica plurisecolare precedente.

A Milano la casa editrice di importanti guide d'Italia, Ferdinando Artaria e Figlio, pubblicò le serie di *Vues d'Italie d'après le Dagueréotype*, a scaglioni, fra il 1840 e il 1847, per un totale di oltre centodieci tavole all'acquatinta, vedute di Milano, di Pavia, di Como e del lago di Como, di Pisa, di Firenze, di Roma, di Livorno, di Monza, del Lago Maggiore, di Brescia, di Verona, di Venezia, di Padova, di Napoli. Un prospetto della serie pubblicato da Artaria nel 1846 comprende 110 vedute, oltre alle quali sono note ancora alcune vedute di Genova, del lago di Como, di Milano.

È importante sottolineare che l'iniziativa Artaria è praticamente contemporanea a quella di Lerebours che segnò un caposaldo nella storia della diffusione della veduta fotografica.

Il numero e il formato (16x21,5) delle acquetinte della serie Artaria sono evidentemente ricalcati sull'esempio francese di Lerebours (15x20,7).

L'iniziativa artaria e i suoi risultati sono stati studiati in particolare da Maria Francesca Bonetti e da Donatella Falchetti (*L'Italia d'argento. 1839/1859 Storia del dagherrotipo in Italia*, catalogo della mostra a cura di M.F. Bonetti e M. Maffioli, Firenze 2003, pp. 31-40, 185-187).

È noto che Artaria editò album regionali come raccolta di vedute *d'après le daguerréotype*. Nella mostra fiorentina del 2003 era presente un album dedicato alla Toscana comprendente 19 stampe della serie Artaria.

Presentiamo qui una variante finora non nota di raccolta intitolata a Firenze, l'album *Recueil des vues principales de Florence executées d'après le daguerréotype et gravées par J.J. Falkeisen et L. Cherbuin*, conservato

in una collezione privata. L'album, con rilegatura non d'epoca, contiene una tavola-frontespizio e 17 fogli formato 27,3x37,2, due di soggetti livornesi, quattro di soggetti pisani, undici di soggetti fiorentini.

Si riproducono le tavole, di cui si trascrive qui di seguito il titolo, nella successione dell'album, tutte meno una (n. 9) registrate negli elenchi della censura austriaca di Milano o nei registri d'ingresso della Biblioteca Braidense fra l'aprile del 1842 e il maggio del 1843 (cfr. Falchetti, *op. cit.*, elenco a pp. 186-187) :

- 1) Falkeisen, *VUE DE LIVOURNE*, elenchi censura: settembre 1842;
- 2) Cherbuin, *LES QUATRE MAURES À LIVOURNE*, elenchi censura: maggio 1843;
- 3) Falkeisen, *LA CATHÉDRÂLE À PISE*, elenchi censura: aprile 1842;
- 4) Falkeisen, *SAINTE MARIE DE LA SPINA À PISE*, elenchi censura: aprile 1842;
- 5) Falkeisen, *LE BATTISTERIO À PISE*, elenchi censura: aprile 1842;
- 6) Falkeisen, *LE CAMPO SANTO À PISE*, elenchi censura: aprile 1842;
- 7) Cherbuin, *VUE GENERALE DE FLORENCE/ PRISE DU JARDIN BOBOLI*, elenchi censura: settembre 1842;
- 8) Cherbuin, *LE PONT ALLE GRAZIE À FLORENCE*, elenchi censura: aprile 1842;
- 9) Cherbuin, *LA PLACE DU GRAND DUC À FLORENCE*;
- 10) Cherbuin, *LA PLACE DU GRAND DUC À FLORENCE/ PRISE DE LA LOGGIA DE LANZI*, elenchi censura: settembre 1842;
- 11) Falkeisen, *LA LOGGIA DE LANZI A FLORENCE*, elenchi censura: settembre 1842;
- 12) Falkeisen, *CLOCHER DE LA CATHÉDRÂLE DE FLORENCE*, elenchi censura: maggio 1843;
- 13) Falkeisen, *SAINTE MARIE NOVELLA À FLORENCE*, Biblioteca Nazionale Braidense: luglio 1842;
- 14) Cherbuin, *SANTA CROCE A FLORENCE*, , elenchi censura: settembre 1842;
- 15) Falkeisen, *ARC DE TRIOMPHE HORS DE LA PORTE S. GALLO À FLORENCE*, elenchi censura: settembre 1842;
- 16) Falkeisen, *LE PALAIS PITTI À FLORENCE*, Biblioteca Nazionale Braidense: luglio 1842;
- 17) Falkeisen, *LE PALAIS PITTI A FLORENCE VERS LE JARDIN DE BOBOLI*, elenchi censura: settembre 1842.

Negli elenchi della censura milanese e della Biblioteca Braidense sono comprese anche tre vedute di Firenze non comprese nell'album:

- A) Falkeisen, *LE PONT DE SANTA TRINITÀ À FLORENCE*, elenchi censura : aprile 1842 (qui riprodotta come foglio sciolto proveniente da altra collezione);
- B) Falkeisen, *VUE GÉNÉRALE DE FLORENCE/ PRISE DE LA TOUR S. NICOLÒ*, Biblioteca Nazionale Braidense : luglio 1842 (qui riprodotta come foglio sciolto proveniente da altra collezione);
- C) Cherbuin (?), *PALAIS DU GRAND DUC À FLORENCE*, elenchi censura: aprile 1842.

Tutte le venti vedute note della serie Artaria dedicate alla Toscana sono opera di Johann Jacob Falkeisen (Basilea 1804-1883; 13 vedute) e di Louis Cherbuin (1810- 1875; 7 vedute). I due incisori, ambedue di origine svizzera, erano noti in ambito milanese per avere curato la serie di vedute e paesaggi lombardi all'acquatinta, tratti da acquerelli di Giovanni Migliara e di Giuseppe Bisi, nel 1835-1838.

La qualità del disegno e della gamma tonale delle acquatinte di Falkeisen è alquanto superiore a quella delle tavole curate da Cherbuin.

Nella trasposizione della veduta dal dagherrotipo alla stampa sia Falkeisen che Cherbuin arricchirono gli effetti ambientali aggiungendo figure di genere e curando particolarmente il rapporto del paesaggio urbano con cieli luministicamente ricchi di valori. Questa attenzione alla qualificazione dei cieli è da sottolineare perché poi per molti decenni furono soppiantati in fotografia da cieli tersi e uniformi, anche in ragione delle note difficoltà tecniche di contemperare i tempi di posa più opportuni per la ripresa del paesaggio con quelli più opportuni per la ripresa di cieli animati.

Non sono noti i dagherrotipi da cui sono state tratte le vedute Artaria. Tre vedute della serie (5, 12, e in parte la 17) corrispondono molto da vicino a un gruppo di sette dagherrotipi di autore ignoto, tutti formato 16,3x12,3, acquisiti dal MNAF (riprodotti in *L'Italia d'argento*, cit., nn. cat.125-131).

È interessante confrontare la scelta dei soggetti e la soluzione delle inquadrature della serie Artaria da una

parte con i precedenti della tradizione calcografica dall'altra con gli sviluppi successivi dell'iconografia fotografica della Toscana.

Le vedute di Firenze e di altri luoghi della Toscana di Giuseppe Zocchi e quelle del *Viaggio pittorico della Toscana* di Francesco non trovano corrispondenti nella serie Artaria.

In generale si può osservare che la tradizione sette-ottocentesca fiorentina da Bellotto e Zocchi a Terreni, a Parboni impose sulla scia dell'esempio fondante di Zocchi vedute tese ad includere nel quadro l'interezza del complesso monumentale, adottando quasi sistematicamente angoli di campo visivo superiori a 100 gradi (arrivando talvolta fino a 120 gradi) e punti di vista irreali nettamente fuori dai limiti spaziali urbani reali. La serie Artaria adottando le caratteristiche ottiche del nuovo mezzo fotografico propone invece vedute ristrette con apertura angolare di circa 35 gradi. Non sono differenze di valori di poco conto perché segnano un passaggio per così dire da una «visione grandangolare» a una «visione teleobiettiva».

Non sembra che la serie Artaria abbia avuto un grande influsso sugli sviluppi successivi della iconografia fotografica delle città toscane.

Fra il 1852 il 1855 il milanese Luigi Sacchi editò le quattro serie di *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, un progetto « unico di tal genere realizzato in Italia da un italiano » (M. Miraglia, *Luigi Sacchi lucigrafo a Milano 1805-1861*, Milano 1996, p. 18), che offrì complessivamente cento vedute calotipiche da lui riprese, fra cui alcune di Firenze, di Pisa e di Siena. Il gusto anticonvenzionale di Sacchi per scorci arditi e ravvicinati (scartando quasi sistematicamente la simmetria bilaterale) e per il dettaglio più che per l'insieme, non sembra aver trovato fonte d'ispirazione nelle vedute toscane della serie Artaria, che appaiono al confronto assai più convenzionali. Basti confrontare la veduta dell'abside del Duomo e del Campanile di Firenze nelle due raccolte (cfr. scheda 12), per constatare lo scarto eversivo di Sacchi.

John Brampton Philpot è stato il più grande innovatore, insieme a Leopoldo Alinari, dell'iconografia urbana fiorentina. Nella serie mirabile ed eccezionale dei calotipi in grande formato realizzata fra il 1855 e il 1859 circa ad opera di Philpot e non a caso precocemente accolti nel Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi, non c'è traccia di riferimenti alla serie Artaria.

Leopoldo Alinari, non a caso formatosi presso il calcografo Bardi, associa fra il 1854 e il 1865 vedute fortemente innovative e di eccezionale pregnanza visiva, come quella del Duomo (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, Firenze 2003, p. 90, fig. 2), ad altre derivate dalla tradizione calcografica e comunque informate a una più statica impostazione di ripresa. Anche nelle sue vedute non è dato riconoscere riscontri con la serie Artaria.

Per altre considerazioni sul rapporto delle vedute Artaria con gli sviluppi successivi dell'iconografia fiorentina si rinvia alle schede sotto le riproduzioni.

RECUEIL

DES

VUES PRINCIPALES DE FLORENCE

EXECUTÉES D'APRÈS

LE DAGUERRÉOTYPE

ET GRAVÉES

PAR J. J. FALKEISEN ET L. CHERBUIN

MILAN

CHEZ FERD. ARTARIA ET FILS

ÉDITEURS DU GRAND RECUEIL DES VUES D'ITALIE D'APRÈS LE DAGUERRÉOTYPE
Rue S. Marguerite, N. 4110.

TIP. MOLINA

LE DAGUERRETYPE



Reproduction d'après l'original du Daguerretype

Gravé par Falkeisen

VUE DE LIVOURNE

1) Falkeisen, *VUE DE LIVOURNE*

La veduta della città dal mare è insolita.

La soluzione del mare agitato e del cielo tempestoso, che si riflette nel panorama urbano in un alternarsi drammatico di zone in piena luce e di zone in controluce, è esemplare del gusto paesaggistico di Falkeisen.



LES QUATRE MAURES À LIVOURNE

2) Cherbuin, *LES QUATRE MAURES À LIVOURNE*

Nella storia dell' iconografia del soggetto prevalse successivamente una ripresa del monumento isolato. Qui il gruppo statuario è spostato al margine destro del quadro e ha la stessa importanza della scena di genere dei pescatori che occupa la parte sinistra; insieme costituiscono una fascia compositiva di primo piano luministicamente accentuata da contrasti chiaroscurali e tonali ; parallelamente nel fondo si profila il fronte urbano a mare uniformemente illuminato e velato a contrasto con il cielo carico di nubi scure.



Relevé d'après l'original du Daguerretype

Gravé par Falkeisen

LA CATHÉDRÂLE À PISE

3) Falkeisen, LA CATHÉDRÂLE À PISE

Il sole meridiano e molto alto produce sul lato sinistro del portico ombre portate molto lunghe attutendo il contrasto nel confronto fra i due lati lunghi in prospettiva del portico.



Essentiel d'après l'original de Daguerretype

Gravé par Falkeisen

SAINTE MARIE DE LA SPINA A PISE

4) Falkeisen, SAINTE MARIE DE LA SPINA À PISE

Il punto di vista e il quadro appartengono a una tipologia assai diffusa della veduta calcografica del monumento, ripresa successivamente anche da Leopoldo Alinari, 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.



Extrait d'après l'original du Daguerrotypé

Gravé par Falkeisen

LE BATTISTERIO À PISE

5) Falkeisen, *LE BATTISTERIO À PISE*

L'inquadratura corrisponde da vicino a due dagherrotipi molto simili conservati nel MNAF (riprodotti in *L'Italia d'argento*, cit., nn. cat. 130, 131).

LE DASVHERREOTTE



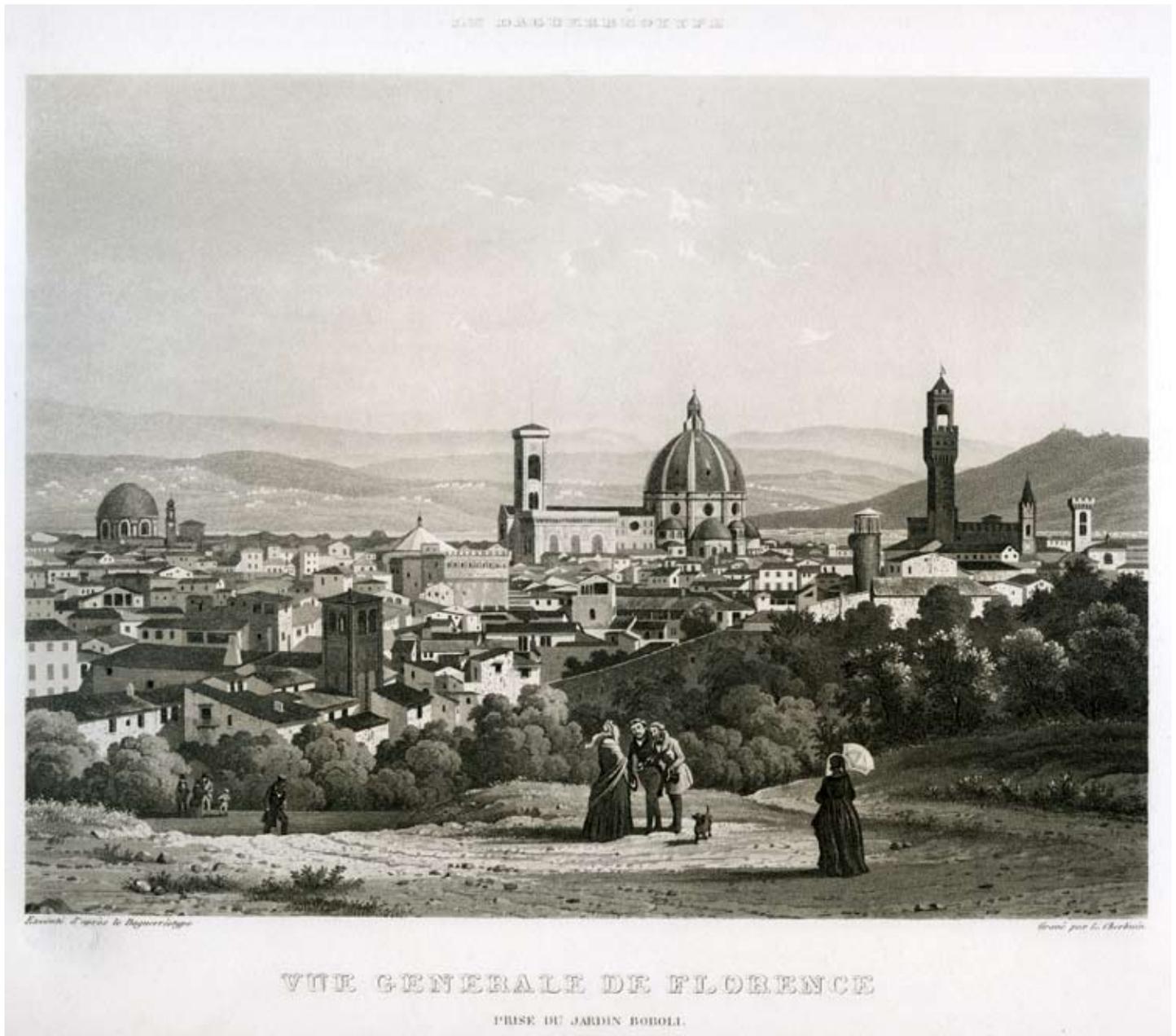
Revue de l'original de Bagnacourge

dessiné par Falkeisen

LE CAMPO SANTO À PISE

6) Falkeisen, *LE CAMPO SANTO À PISE*

Il punto di vista e il quadro appartengono a una tipologia assai diffusa della veduta del monumento.



7) Cherbuin, *VUE GENERALE DE FLORENCE/ PRISE DU JARDIN BOBOLI*

La veduta è ripresa dal fianco nord di Palazzo Pitti. Il punto di vista - spesso più elevato - avrà largo successo nella fotografia della seconda metà dell'Ottocento

Numerosi dettagli confermano la tendenza di Cherbuin a un linguaggio stilizzato manierato : il primo piano di vegetazione agreste e pittoresca, la cupola di San Lorenzo rappresentata come semisferica, la copertura del Battistero con un numero esagerato di facce prismatiche, il disegno a membrature e archi a tutto sesto della facciata di Orsanmichele, la terminazione cuspidata del campanile di Badia, le finestre del campanile di Giotto, trasfigurate in forme centinate; i costoloni e la lanterna della Cupola del Duomo ridotte a forme semplificate e goffe.

LE DACTYLOTYPE



Exécuté d'après l'original de Daguerrotypage.

Gravé par L. Cherbuin.

LE PONT ALLE GRAZIE A FLORENCE

8) Cherbuin, *LE PONT ALLE GRAZIE À FLORENCE*

Il punto di vista fu ripreso da molti fotografi ottocenteschi, da Bernoud a Hautmann ecc.

Per amore di un generale pittoresco effetto d'insieme Falkeisen non esita ad accentuare con qualche incongruenza le ombre proprie e portate della testata degli Uffizi affacciata sul fiume.



Reproduit d'après l'original de Daguerre

Gravé par L. Cherbuin

LA PLACE DU GRAND DUC À FLORENCE.

9) Cherbuin, LA PLACE DU GRAND DUC À FLORENCE

La veduta è ripresa dal piazzale degli Uffizi. L'apertura dell'angolo di campo visivo è 35 gradi circa. Il punto di vista di cui non si conoscono precedenti nell'iconografia calcografica, fu adottato da Luigi Sacchi forse per primo con un quadro però nettamente diverso, un taglio poco interessato alla piazza e molto più ristretto, concentrato sul serrato confronto fra i monumenti scultorei e le possenti membrature verticali della loggia.

Dopo Artaria fu ripreso in una veduta stereoscopica di Hautmann (con punto di vista un po' più arretrato e quadro che comprende a destra l'emergenza della lanterna della cupola del Duomo) e più tardi da Brogi.



LA PLACE DU GRAND DUC À FLORENCE

PRISE DE LA LOGGIA DE LANZI

10) Cherbuin, LA PLACE DU GRAND DUC À FLORENCE/ PRISE DE LA LOGGIA DE LANZI

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 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.

Il punto di vista dalla Loggia dei Lanzi è stato poi ripreso frequentemente da fotografi ottocenteschi, per esempio Hautmann (G. Fanelli, *Anton Hautmann, Firenze in stereoscopia*, Firenze 1999, tav. 22) e Bernoud (G. Fanelli, *Alphonse Bernoud (1820-1889). Firenze, Napoli, Livorno*, serie 'Contributi a una storia della fotografia', IV, edizione in proprio, Paris 2011, tav. 60, con un quadro un po' più ristretto).



Exécuté d'après l'original du Daguerretype

Gravé par Falkeisen

LA LOGGIA DE LANZI A FLORENCE .

11) Falkeisen, LA LOGGIA DE LANZI A FLORENCE

La veduta è ripresa da nordovest, da una finestra della Residenza dell'Arte dei Mercanti. L'apertura dell'angolo di campo visivo è 35 gradi circa.

Malgrado il titolo la veduta non include per intero la figura della Loggia concedendo uguale spazio alla Loggia stessa e alla fronte di palazzo Vecchio (anch'essa parziale) di qua e di là dall'asse verticale centrale dove si colloca l'accesso in luce al piazzale degli Uffizi.

La veduta ebbe largo seguito nella iconografia della Loggia. La veduta corrisponde molto da vicino a una ripresa da Alphonse Bernoud nel 1864 circa (19,5x25,5); l'apertura dell'angolo di campo visivo è la stessa, ma Bernoud ruota il quadro in modo da comprendere la Loggia per intero riducendo la fronte del Palazzo Vecchio a sole quattro colonne di finestre (contro le sette della veduta Artaria).



12) Falkeisen, CLOCHER DE LA CATHÉDRALE DE FLORENCE

L'immagine è confrontabile con quelle più ravvicinate di due dagherrotipi di autore non identificato conservati nel MNAF (riprodotti in *L'Italia d'argento*, cit., nn. cat. 125, 126) e di un dagherrotipo nella collezione Ruskin (riprodotto in P. Costantini, I. Zannier, *I dagherrotipi della collezione Ruskin*, Venezia-Firenze 1986, p. 84), nei quali tuttavia manca il riferimento alla quinta edilizia della piazza, a sinistra. Tale riferimento manca anche nel calotipo di Sacchi dello stesso soggetto. Il confronto dele vedute nelle due raccolte Sacchi e Artaria, consente di constatare lo scarto eversivo di Sacchi (cfr. scheda 9) che concede spazio all'avanzare della massa imponente dell'abside in un confronto drammatico con il più lontano campanile di cui si rinuncia a liberare la figura verticale in parte nascosta fino a circa metà altezza dalla massa appunto dell'abside, in un drammatico gioco di luci e di ombre proprie e portate di cui volutamente non sono mai definiti geometricamente i limiti (Miraglia, *op. cit.*, tav. 44). Più vicina all'immagine Artaria è quella del dagherrotipo di Alexander John Ellis datato 1841 (Bradford, National Media Museum; riprodotto in *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIX^e siècle*, catalogo della mostra a cura di U. Pohlmann e G. Cogeval, Musée D'Orsay, Paris 2009, p. 98), che include a sinistra un



Reproduction d'après l'original du Daguerretype

Gravé par Falkeisen

SAINTE MARIE NOVELLA A FLORENCE

breve riferimento alla quinta edilizia della piazza.

Riprese analoghe si riscontrano più numerose nell'iconografia stereoscopica, ad opera di Hautmann (Fanelli, *Anton Hautmann*, cit., tav. 47), di Bernoud (Fanelli, *Alphonse Bernoud*, cit., tavv. 65, 66) o di Lamy, nelle quali la quinta edilizia al margine sinistro prende importanza.

La veduta di autore non identificato, su carta salata, databile 1854-1855, presente nella collezione Sandretto Re Rebaudengo, pubblicato da M. F. Bonetti (*Un itinerario italiano. Fotografie dell'Ottocento dalla Collezione Sandretto Re Rebaudengo*, Torino 2007, p. 39), con la stessa inquadratura e ripresa pressoché sullo stesso asse ma con punto di vista più alto e con un obiettivo a lunga focale, impedisce di comprendere l'intero sviluppo in altezza del campanile e parte dello sviluppo absidale a destra.

13) Falkeisen, SAINTE MARIE NOVELLA À FLORENCE

La veduta è ripresa dal portico di San Paolo. L'apertura dell'angolo di campo visivo è 35 gradi circa.

L'iconografia ottocentesca fotografica della piazza privilegia la veduta frontale della facciata della chiesa rapportata allo spazio della vasta piazza, risultando la facciata spostata a sinistra o a destra del quadro e includendo nell'inquadratura i due obelischi che, isolati nel vasto piazzale sterrato consentono di apprezzare la profondità dello spazio urbano.

La luce è mattutina. Anche in questa veduta Falkeisen non esita ad accentuare alcuni elementi per orchestrare pittorescamente i valori tonali; in particolare il campanile è rappresentato molto scuro - ben oltre il reale valore prodotto dalla pietra rispetto al marmo della facciata della chiesa - con un effetto quasi di controluce. In tal senso appare molto vicina la veduta realizzata da Sommer nel 1865 circa (riprodotta in G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro. Attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze 2007, p. 71, tav. 23).



Extrait d'une l'original de Daguerre

Gravé par L. Cherbuin

SANTA CROCE A FLORENCE

14) Cherbuin, SANTA CROCE A FLORENCE

L'originalità della veduta è data dal rapporto fra la fontana del Del Rosso in primo piano e la fronte della chiesa, confronto che produce un forte effetto di profondità spaziale al quale non manca di concorrere il calcolo dei valori cromatici, con i forti contrasti degli elementi in primo piano e la luce diffusa e delicatamente velata della fronte della chiesa.



L'arche d'après l'original du Département

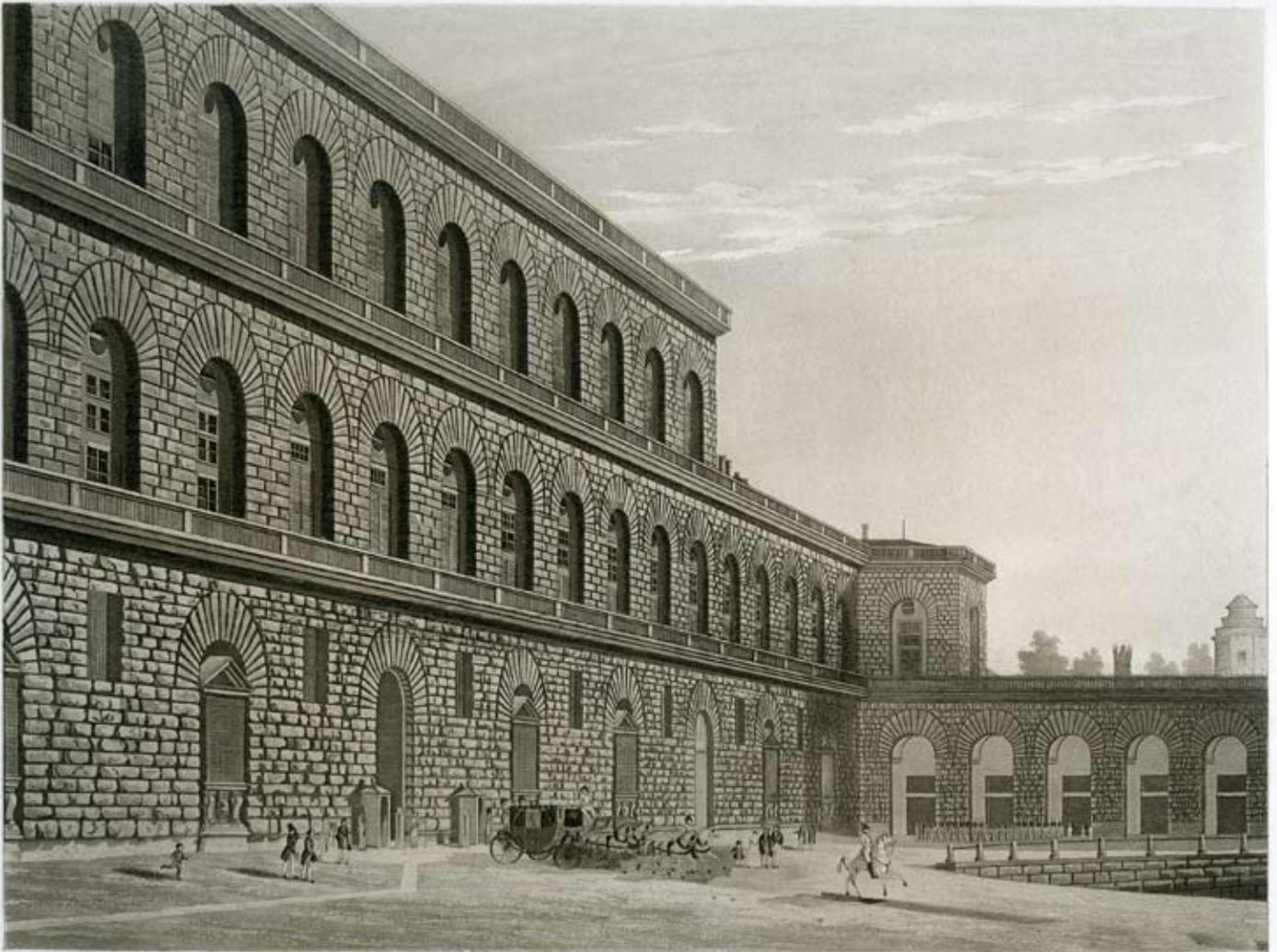
dessiné par Falkeisen

ARC DE TRIOMPHE HORS DE LA PORTE S. GALLO À FLORENCE

15) Falkeisen, *ARC DE TRIOMPHE HORS DE LA PORTE S. GALLO À FLORENCE*

Il punto di vista ha una lunga tradizione iconografica. Falkeisen accentua il contesto in accezione paesaggistica.

LE DAGUERRETYPE



Reproduit d'après l'original du Daguerrotype

Gravé par Falkeisen

LE PALAIS PITTI À FLORENCE

16) Falkeisen, LE PALAIS PITTI À FLORENCE

Il punto di vista e il quadro appartengono a una tipologia assai diffusa della veduta del monumento.



Engraved d'après l'original de Bayenrothger

dessiné par Falkeisen

LE PALAIS PITTI A FLORENCE

VERS LE JARDIN BOBOLI

17) Falkeisen, *LE PALAIS PITTI A FLORENCE VERS LE JARDIN DE BOBOLI*

Il punto di vista e il taglio del quadro inteso a comprendere l'obelisco al margine sinistro saranno ripresi da Leopoldo Alinari (1855 circa).



A) Falkeisen, *LE PONT DE SANTA TRINITÀ À FLORENCE*

L'apertura dell'angolo di campo visivo è 35 gradi circa. La luce tardo mattutina è interpretata accentuando il contrasto fra la figura del ponte che si staglia in un ambiguo effetto di semicontróluce e la luminosità della cortina edilizia del lungarno in riva destra. Alla drammaticità dell'effetto concorre anche la forte presenza della quinta laterale destra in contróluce ma animata da zone illuminate di selciato e di parapetto del lungarno.

La veduta ripropone un punto di vista (da una finestra di Palazzo Capponi) e un quadro che hanno lunga tradizione nell'iconografia fiorentina dal Settecento in poi e marcatamente nella incisione di Giuseppe Zocchi del 1744, in cui tuttavia come di consueto Zocchi assume un angolo di campo visivo molto ampio fino a comprendere il tratto di lungarno sulla riva destra fra il ponte a Santa Trinita e quello alla Carraia.

Questa tipologia di veduta del ponte Santa Trinita continuò ad avere seguito nell'iconografia fotografica ottocentesca, da Calvert Richard Jones a Sommer, Alinari, ecc.



B) Falkeisen, *VUE GÉNÉRALE DE FLORENCE/ PRISE DE LA TOUR S. NICOLÒ*

Dettaglio alla pagina seguente

L'apertura dell'angolo di campo visivo è 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 notabili 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 nel gioco delle pareti in piena luce e in controluce e i monumenti da Palazzo Vecchio al Duomo in controluce.

Il punto di vista non ha precedenti nella storia dell'iconografia fiorentina calcografica e non fu ripresa neppure negli sviluppi successivi dell'iconografia fotografica, in cui ebbe piuttosto successo la veduta in controcampo dalla torre di Palazzo Vecchio (Sommer, Alinari, ecc.).

