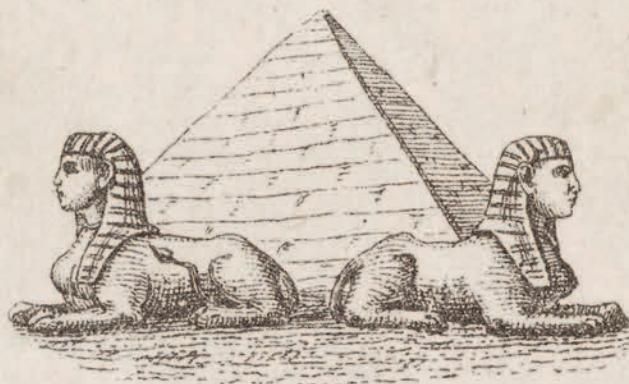


Timbro a inchiostro dello studio
di Antonio Beato al Cairo, particolare del retro
di una *carte de visite*, 1860 ca.

Ink Stamp of Antonio Beato's Studio in Cairo
Detail of the back of a *carte de visite*, c. 1860

Los Angeles, Getty Research Institute,
2008.R.3.2544

Guise A.R



PHOTOGRAPHIE
ANTOINE BEATO
Rue du Muski
CAIRE (Egypte)

An Egyptien fot
Carryed by Dragoes

1

Si veda nel presente volume, Joao Magalhães Rocha e Marco Ferrari, *Gli anni della formazione*, pp. 72-91.

2

C. Osman, *The Beato Brothers, with reference to some of their lesser known images. From a lecture given on 6 May 1999*, in “Photoresearcher” n. 7, settembre 2004, pp. 11-15.

3

G. B. Belzoni, *Narrative of the Operations and Recent Discoveries Within the Pyramids, Temples, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia and of a Journey to the Coast of the Red Sea, in search of the ancient Berenice; and another to the Oasis of Jupiter Ammon*, J. Murray, London 1820.

Tra la fine del 1859 e l'inizio dell'anno successivo, dall'India, dove si era fermato quasi due anni, Antonio Beato decide di far ritorno nel Mediterraneo¹. Secondo Colin Osman la destinazione inizialmente ipotizzata era Malta. Lì Robertson, sempre secondo l'editore e storico britannico, aveva aperto, nel 1856, uno studio gestito da un assistente e, forse, il giovane cognato pensava di poterne occupare il posto².

A Malta tuttavia Antonio non arrivò mai, mentre decise di fermarsi in Egitto, paese dove rimase, per quasi cinquant'anni, fino alla morte avvenuta tra il 1905 e il 1906. Ciò senza che si abbiano notizie di spostamenti al di fuori di quella che è divenuta dunque, da quando non aveva ancora compiuto i trent'anni di età, la sua patria adottiva. Le ragioni per le quali l'Egitto poteva apparire a un giovane fotografo – formatosi osservando le straordinarie architetture di Costantinopoli e della Terra Santa – un luogo ideale per stabilirvi la propria attività sono facilmente comprensibili. Esse sono infatti legate a un forte incremento della domanda d'immagini concernenti a un luogo che aveva conquistato, in seguito alla campagna militare napoleonica e alla successiva pubblicazione di un'opera monumentale quale la famosa *Description de l'Égypte*, un nuovo ruolo nell'immaginario collettivo come tappa di un *Gran Tour* non più contenuto entro i confini della classicità greca e romana. Ruolo che, va qui rapidamente ricordato, sarà ulteriormente rafforzato da almeno quattro altri eventi che si sono susseguiti nell'arco di circa cinquant'anni. Il primo in ordine temporale è la pubblicazione a Londra degli affascinanti resoconti di viaggio di Giovanni Belzoni³, presto tradotti in francese, tedesco e italiano, e la realizzazione da parte di quest'ultimo, nel 1821, della mostra a Piccadilly con i reperti che egli stesso aveva portato e la famosa riproduzione della tomba di Seti I. Il secondo è la costituzione del Museo Egizio di Torino a seguito dell'acquisto da parte del re Carlo Felice, nel 1824, della collezione di reperti costruita, in più di due decenni, da Bernardino Dovretti, piemontese, ma console di Francia presso Il Cairo. Il terzo è, nel 1846, il ritorno in Prussia di Karl Richard Lepsius che permise

THE EGYPTIAN YEARS
Marco Ferrari, João Magalhães Rocha

1

See, in the present volume, João Magalhães Rocha and Marco Ferrari, *The Formative Years*, pp. 72–91.

2

C. Osman, *The Beato Brothers, with reference to some of their lesser known images. From a lecture given on 6 May 1999, in Photoresearcher*, no. 7, September 2004, pp. 11–15.

3

G. B. Belzoni, *Narrative of the Operations and Recent Discoveries Within the Pyramids, Temples, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia and of a Journey to the Coast of the Red Sea, in search of the ancient Berenice; and another to the Oasis of Jupiter Ammon*, J. Murray, London 1820.

Between the end of 1859 and the beginning of the following year, from India, where he had been staying for almost two years, Antonio Beato decided to return to the Mediterranean.¹ According to Colin Osman, the destination initially hypothesized was Malta. It was there, again according to the British publisher and historian, that Robertson had opened a studio in 1856, which was managed by an assistant and, perhaps, his young brother-in-law thought he could occupy the position.²

Yet Antonio never arrived in Malta. He decided to stop in Egypt, the country where he remained for almost fifty years until his decease between 1905 and 1906. This without there being any information on his moves outside of what had therefore become his adoptive country ever since his thirtieth birthday. The reasons why Egypt could appear to a young photographer – who had been trained through observing the extraordinary architectures of Constantinople and the Holy Land – to be an ideal place to establish his activities are easily comprehensible. They are, in fact, associated with a significant increase in the demand for images concerning a place that, following Napoleon's military campaign and the subsequent publication of the monumental work that was the famous *Description de l'Égypte*, had gained a new role in the collective imagination as a stage in a *Grand Tour* that was no longer contained within the confines of the Greece and Rome of Classical Antiquity. This was a role that, as we should briefly mention here, would be further reinforced by at least four other events that followed over a period of around fifty years. The first in chronological order was the publication in London of the fascinating accounts of his travels by Giovanni Belzoni,³ soon translated into French, German and Italian, and the realization by the latter, in 1821, of the exhibition in Piccadilly with the finds that he himself had brought back and the famous reproduction of the tomb of Seti I. The second was the establishing of the Egyptian Museum of Turin following the acquisition by King Carlo Felice, in 1824, of the collection of finds put together over more than two decades by the Piedmontese Bernardino Dovretti, who was French Consul in Cairo.

4

K. R. Lepsius, *Chronologie der Ägypter*, Berlin 1849.

5

K. R. Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem koenige von Preussen Friedrich Wilhelm IV nach diesen laendern gesendeten und in den Jahren 1842-1845 ausgefuehrten wissenschaftlichen Expedition*, 12 voll., Nicolaische Buchhandlung, Berlin 1848-1856.

6

C. Busi, Patrizia Piacentini, *Antonio Beato in Egitto*, in Antonio Ferri (a cura di), *Il fotografo dei Faraoni. Antonio Beato in Egitto 1860-1905*, Pendragon, Bologna 2008, p. 11.

al famoso egittologo di dare alle stampe opere fondamentali come la *Chronologie der Ägypter*⁴ e la *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*⁵ e di promuovere l'inaugurazione, nel 1850, della sezione egiziana del Neueus Museum di Berlino. Il quarto e ultimo – ma a quel punto Antonio Beato è già stabilmente presente in Egitto da ben sette anni – sarà l'Esposizione Universale di Parigi del 1867 che inaugurerà la partecipazione dei padiglioni nazionali e vedrà l'Egitto stupire il mondo intero grazie all'allestimento curato dall'archeologo francese Auguste Mariette. Allestimento in cui oltre tremila anni di storia erano condensati attraverso descrizioni scientifiche e illusioni scenografiche e che era chiaramente rivolto a smarcare la terra dei Faraoni dall'influenza ottomana e a valorizzarne invece un'identità culturale più complessa (ed è tra l'altro in quell'occasione che il vicerè Isma'il Pascià vede all'Operà di Parigi il *Don Carlos* e matura l'idea di commissionare a Giuseppe Verdi un'opera – l'*Aida* – volta a promuovere, oltre che la recente apertura del Canale di Suez, proprio anche quella ricca identità culturale).

È dunque con questa consapevolezza che, sbarcato con ogni probabilità al porto di Suez, Antonio raggiunse rapidamente Il Cairo. La capitale egiziana a quel tempo era una città in forte espansione, che contava già più di 300.000 abitanti contro i 200.000 dell'inizio del secolo (arriverà a 500.000 della fine dell'Ottocento) e che iniziava ad avere un ruolo primario nello scenario geopolitico mondiale. Proprio in quel 1859, Muhammad Sa'id Pascià (predecessore di Isma'il Pascià e ultimo sopravvissuto tra i figli di Muhammad 'Ali Pascià, fondatore dell'Egitto "moderno" e suo capo militare e politico dal 1805 al 1848) concesse, infatti, alla società francese *Compagnie Universelle du Canal Maritime de Suez*, l'autorizzazione ai lavori di scavo per l'omonimo canale, dando avvio a quella che sarà l'opera ingegneristica che maggiormente cambierà l'equilibrio delle comunicazioni e dei commerci tra il Vecchio Continente e l'Asia. Inoltre, all'inizio della seconda metà dell'Ottocento, per quei rappresentanti dell'*elite* europea che giunti ad Alessandria attraversavano le fertili pianure del delta del Nilo per dar inizio al loro *Gran Tour*, Il Cairo era anche l'ultimo centro nel quale potevano trovare servizi di livelli confrontabili a quelli occidentali. Sommate tra loro, tutte queste ragioni erano più che sufficienti per convincere un giovane fotografo a stabilirvi la propria attività commerciale. E, infatti, si ha notizia di un suo studio aperto in rue de Muski, nei pressi del lussuoso hotel Shepherd⁶.

4

K. R. Lepsius, *Chronologie der Ägypter*, Berlin 1849.

5

K. R. Lepsius, *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem koeninge von Preussen Friedrich Wilhelm IV nach diesen laendern gesendeten und in den Jahren 1842–1845 ausgefuehrten wissenschaftlichen Expedition*, 12 vols., Nicolaische Buchhandlung, Berlin, 1848–1856.

6

C.o Busi, Patrizia Piacentini, *Antonio Beato in Egitto*, in Antonio Ferri (edited by), *Il fotografo dei Faraoni. Antonio Beato in Egitto 1860–1905*, Pendragon, Bologna 2008, p. 11.

The third was, in 1846, the return to Prussia of Karl Richard Lepsius, which enabled the famous Egyptologist to publish fundamental works such as the *Chronologie der Ägypter*⁴ and the *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*⁵ and to promote the inauguration, in 1850, of the Egyptian section of the Neues Museum of Berlin. The fourth and last – but at that point Antonio Beato had already been settled in Egypt for seven years – would be the 1867 Universal Exposition in Paris, which would inaugurate the participation of national pavilions and would see Egypt amaze the entire world thanks to the layout design curated by the French archaeologist Auguste Mariette. This was a layout into which over three thousand years of history were condensed through scientific descriptions and scenographic illusions and which was clearly intended to distance the land of the Pharaohs from the Ottoman influence and to showcase a more complex cultural identity for it (and incidentally, it was on that occasion that the Viceroy Ismail Pasha saw *Don Carlos* at the Opéra in Paris and developed the idea of commissioning from Giuseppe Verdi a work – *Aida* – intended to promote not only the recently opened Suez Canal but also that complex cultural identity).

It was therefore with this awareness that, disembarking in all likelihood in the port of Suez, Antonio quickly reached Cairo. At that time the Egyptian capital was a city that was expanding rapidly, and already had more than 300,000 inhabitants compared with the 200,000 at the turn of the century (it would reach 500,000 by the end of the 19th century) and which was beginning to play a primary role on the worldwide geopolitical scene. In that year of 1859, Mohamed Sa'id Pasha, predecessor of Ismail Pasha, in fact granted to the French *Companie Universelle du Canal Maritime de Suez* the authorization to conduct the excavation work for the canal of the same name, launching what would be the work of engineering that would most change the balance of communications and trade between the Old Continent and Asia. Furthermore, at the start of the second half of the 19th century, for those representatives of the European élite that, when they arrived in Alexandria, crossed the fertile lowlands of the Nile Delta to begin their *Grand Tour*, Cairo was also the last settlement where they could find services of a comparable levels to Western ones. Added together, all these reasons were enough to convince the young photographer to establish his commercial activities there. And, in fact, there is information that he opened a studio in Rue de Muski, near to the luxurious Shepheard's Hotel.⁶

I. Zannier, *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Alinari, Firenze 1986, p. 12.

Si veda A. Ferri (a cura di), *Il fotografo dei Faraoi. Antonio Beato in Egitto 1860-1905*, op.cit., p. 41 e inoltre A.C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, Skira, Milano 2021, pp. 180-181.

G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Haute-Egypte de 1859 à 1905*, Actes Sud, Arles 2017, pp. 24-25.

A. C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., p. 169.

G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Haute-Egypte de 1859 à 1905*, op. cit., pp. 167-170.

Ibidem, Planche 28.

Al Cairo Antonio lavorò per circa due anni prima di cambiare ancora residenza e trasferirsi, 500 chilometri più a sud, a Luxor. Ciò tuttavia non significa che l'insieme delle foto di Giza, Saqqara e della stessa capitale egiziana siano, di fatto, riferibili a questo biennio. D'altronde è più che probabile che un uomo abituato fin dagli anni della gioventù a spostarsi attraverso paesi e continenti diversi, nella capitale egiziana vi abbia fatto ritorno altre volte nel corso dei quattro decenni successivi. Italo Zannier, facendo riferimento a fonti non precise, riporta che una sua presenza saltuaria al Cairo è accertata tra il 1870 e il 1880⁷, mentre, una foto del colosso di Ramesse II di Melfi (scoperto nel 1820, ma scavato solo verso il 1890) e attribuita ad Antonio, sebbene non firmata, dimostrerebbe una sua risalita a nord anche in epoca più tarda⁸. Allo stesso modo, va anche notato come altre foto fanno ipotizzare che durante il periodo di permanenza al Cairo, Antonio avesse già raggiunto, quantomeno una volta, Luxor e Karnak⁹. Quella della datazione delle foto (stampe su carta all'albumina prodotte da negativi in vetro sensibilizzati con un'emulsione al collodio) è comunque una questione complessa, a cui poco può contribuire anche l'analisi delle firme e delle loro diverse tipologie: a volte prodotte da tamponi di due diverse misure, altre volte frutto di sigle a mano incise e, in entrambi i casi, poste sia sulla lastra che sull'emulsione della lastra stessa (e che dunque appaiono capovolte nella stampa finale). Certamente, come ha notato Arturo Carlo Quintavalle le cinque foto comprese nell'album *Égypte et Terre Sainte* datato 1862 e conservato alla Bibliothèque National de France mostrano delle firme molto diverse da quelle che troviamo su foto senza dubbio successive, con una scrittura più elementare, osservabile soprattutto nella forma delle iniziali del nome e del cognome¹⁰. Tuttavia è stato recentemente dimostrato¹¹ che le firme venivano poste da Antonio, o dagli assistenti tra cui la moglie, a seconda dell'opportunità commerciale e quindi anche in periodi successivi alla realizzazione delle foto stesse. Così non deve del tutto stupire che la tipologia di firma riscontrabile nell'album *Égypte et Terre Sainte* la si ritrovi anche in uno scatto che ritrae le colonne della sala ipostila di Karnak¹² (sempre ammesso, ovviamente, che non la si voglia considerare un'ulteriore prova della presenza di Antonio nel Medio Egitto prima del 1862!). In generale, comunque, visti i due anni di permanenza operativa di Antonio nella capitale, è probabile che una parte consistente delle foto dedicate al Cairo e alle più famose

I. Zannier, *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, Alinari, Florence 1986, p. 12.

See: A. Ferri (edited by), *Il fotografo dei Faraoni. Antonio Beato in Egitto 1860-1905*, op. cit., p. 41 and also A. C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, Skira, Milan 2021, pp. 180-181.

G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Haute-Egypte de 1859 à 1905*, Actes Sud, Arles 2017, pp. 24-25.

A. C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., p. 169.

G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Haute-Egypte de 1859 à 1905*, op. cit., pp. 167-170.

Ibidem, *Planche 28*.

In Cairo Antonio worked for about two years before changing residence again and moving 500 kilometres further south to Luxor. Yet this does not mean that all the photographs of Giza, Saqqara and the Egyptian capital itself are, *de facto*, referable to those two years. After all, it is more than likely that a man used from the years of his youth to moving around different countries and continents would return to the Egyptian capital on other occasions during the four subsequent decades. Italo Zannier, referencing unspecified sources, reports that his occasional presence in Cairo was verified between 1870 and 1880,⁷ while a photograph of the colossus of Ramses II in Memphis (founded in 1820, but only excavated in around 1890) attributed to Antonio, although not signed, would indicate that he also went north in a later period.⁸ In the same way, it must also be noted that other photos enable us to hypothesize that Antonio had already visited Luxor and Karnak⁹ at least once during the period of his stay in Cairo. The question of the dating of the photos (albumen prints on paper produced from glass negatives sensitized with a collodion emulsion) is nevertheless a complex one, to which little can be contributed by the analysis of signatures and their various types: at times they were produced with pads of two different measurements, at others the result of hand engraved initials and, in both cases, placed both on the plate and on the emulsion of the same plate (which therefore appear upside-down in the final print). Certainly, as Arturo Carlo Quintavalle has noted, the five photos included in the album *Égypte et Terre Sainte* dated 1862 and conserved in the Bibliothèque National de France display very different signatures from those that we find on photos that were undoubtedly from a later period, with a more elementary writing, observable especially in the form of the initials of the name and surname.¹⁰ Nevertheless, it has recently been demonstrated¹¹ that the signatures were placed by Antonio, or by his assistants, including his wife, depending on the commercial opportunity and therefore also in periods following the realization of the photographs. It should therefore not be too surprising that the type of signature verifiable in the album *Égypte et Terre Sainte* is also to be found in a photo depicting the columns of the Hypostyle Hall in Karnak¹² (always assuming, obviously, that we do not wish to consider it as further proof of Antonio's presence in the middle of Egypt before 1862!). In general, however, considering the two years of Antonio's stay in the capital for work, it is likely that a sizeable part of

C. Osman, *The Beato Brothers, with reference to some of their lesser known images*, op. cit., p. 11.

A. Carlo Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., p. 170.

A. Roccati (a cura di), *La riscoperta dell'Egitto nel XIX secolo. I primi fotografi*, Studioform Editore, Torino 1981, pp. 30-31.

D. Mormorio, *Catturare il tempo. Lentezza e rapidità nella fotografia*, Postcart Edizioni, Roma 2011, p. 11.

necropoli dell'antica Melfi, siano state scattate durante il periodo 1860-1862. Ed è anche probabile che si tratti delle prime foto in assoluto firmate unicamente Antonio Beato, dopo che il suo nome era sempre stato incluso nella più generica firma “Robertson & Beato” oppure “Robertson, Beato & Co”.

L'opinione della critica su queste prime fotografie (almeno su quelle la cui datazione è più certa) non è uniforme: per Colin Osman esse sono di un livello più basso di quelle dei suoi lavori più tardi¹³; per Arturo Carlo Quintavalle, invece, si tratta “di immagini di qualità che mostrano un fotografo di ottima esperienza e di capacità compositive notevoli”¹⁴.

Tra le foto presenti nell'album *Egitto* del Museo Correr, oggi parte delle collezioni della Fondazione Musei Civici di Venezia, l'unica riconducibile al periodo cairota è quella che ritrae la piramide a gradoni del re Djoser a Saqqara¹⁵. La stessa la ritroviamo anche in altre collezioni come, ad esempio, quella del Brooklyn Museum, il quale la data in modo generico come “tardo XIX secolo”. Uno scatto del tutto simile per inquadratura, ma con un taglio leggermente diverso e firma apposta a sinistra anziché a destra, compare invece nella collezione del Museo Egizio di Torino che la riferisce a un periodo compreso tra 1870 e il 1888. Tuttavia, quello stesso scatto, in una pubblicazione redatta dall'archeologo ed egittologo Alessandro Roccati¹⁶, è invece datato 1860 circa. E ciò naturalmente coinciderebbe bene con quello che è il periodo di permanenza al Cairo di Antonio. Al di là della sua datazione, la foto è comunque dotata di un sicuro fascino: il suo asse di mezzeria coincide con il culmine della piramide, la quale è ripresa leggermente di scorcio e del tutto isolata, quasi al fine di decontestualizzarla nello spazio, ma anche nel tempo: un esempio più che convincente della capacità della fotografia di creare, come suggerisce Diego Mormorio, “un frammento di eternità, pur senza dover abbandonare la convinzione che niente è eterno”¹⁷.

Una foto assolutamente sintomatica dell'abilità compositiva di Antonio è quella che proviene dal fondo Italo Zannier conservato nell'archivio della Fondazione Venezia¹⁸. Importante anche perché non facilmente replicabile in alte collezioni, essa mostra in primo piano la statua monolitica della Sfinge, vista frontalmente, con una leggerissima inclinazione da destra a sinistra e il profilo della testa appena sollevato rispetto all'allineamento dell'orizzonte. In secondo piano, ma affiancata nell'inquadratura e

13

C. Osman, *The Beato Brothers, with reference to some of their lesser known images*, op. cit., p. 11.

14

A. Carlo Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., p. 170.

15

A. Roccati (edited by), *La riscoperta dell'Egitto nel XIX secolo. I primi fotografi*, Studioformax Editore, Turin 1981, pp. 30-31.

16

D. Mormorio, *Catturare il tempo. Lentezza e rapidità nella fotografia*, Postcart Edizioni, Rome 2011, p. II.

the photos devoted to Cairo and the more famous necropoli of ancient Memphis were taken during the period 1860-1862. And it is also likely that these are absolutely the first photos signed solely Antonio Beato, after his name had always been included in the more generic signature "Robertson & Beato" or "Robertson, Beato & Co".

The opinions of the critics on these first photographs (at least on those the dating of which is more certain) are not uniform: for Colin Osman they are of a lower level than those of his later works;¹³ for Arturo Carlo Quintavalle, on the other hand, these were "images of quality that show a photographer of excellent experience and noteworthy compositional capacity".¹⁴

Among the photos present in the *Egypt* album of the Museo Correr, today part of the collections of the Civic Museums Foundation of Venice, the only one referable to the Cairo period is that depicting the terraced pyramid of King Djoser at Saqqara¹⁸⁰. We also find the same one in other collections, such as that in the Brooklyn Museum, which dates it generically as "late 19th century". An entirely similar photo in terms of its framing, but with a slightly different layout and signature placed on the left rather than the right, appears in the collection of the Egyptian Museum of Turin, which refers it to a period between 1870 and 1888. Nevertheless, that same photo, in a publication drafted by the archaeologist and Egyptologist Alessandro Roccati,¹⁵ is dated circa 1860. And this would of course coincide with the period of Antonio's stay in Cairo. Leaving aside its dating, the photograph nevertheless possesses an undoubted charm: its centre axis coincides with the top of the pyramid, which is taken with a slightly foreshortened view and is entirely isolated, almost in order to decontextualize it in space, but also in time: a more than convincing example of the capacity of the photograph to create, as Diego Mormorio suggests, "a fragment of eternity, though without having to abandon the conviction that nothing is eternal".¹⁶

One photo that magnificently illustrates Antonio's compositional ability is one belonging to the Italo Zannier Fund conserved in the archive of the Venice Foundation.¹⁸¹ Important also because it is not easily available in other collections, in the foreground it shows the monolithic statue of the Sphinx, seen frontally, with a slight inclination from right to left and the profile of the head raised a little with respect to the alignment of the horizon. In the background, but placed beside it in the framing and therefore with an

Si veda A.C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., e inoltre il testo di Angelo Maggi nel presente volume, pp. 44-57.

dunque con ruolo paritario nella composizione, la piramide di Micerino. La conformazione dell'immagine è la stessa di uno scatto di Felix Bonfils (visibile per esempio nella collezione del Museo Egizio di Torino) che presenta però un'inquadratura più ampia, includendo anche la piramide di Chefren e delle ombre più accentuate. Le foto si possono poi paragonare per altri particolari come, per esempio, la figura umana (con persino lo stesso abito) posta alla base della Sfinge. Confrontabile appare anche la condizione dello scavo all'intorno del monumento che risulta solo in parte liberato dalla sabbia, e ciò permette, per entrambe, solo una datazione vaga, certamente antecedente il 1886, anno a partire dal quale la stessa risulta del tutto rimossa. Al di là di queste similitudini, non vi è dubbio che la foto di Antonio, per quella delicatissima linea di luce che separa la testa della Sfinge dalla linea dell'orizzonte e per la ripresa più ravvicinata capace di creare una maggior tensione tra le due figure principali – che tra l'altro risultano assimilabili anche dal punto di vista geometrico vista la configurazione vagamente triangolare del copricapo della Sfinge stessa – appaia più alla ricerca di una personalissima interpretazione di un soggetto tanto suggestivo quanto scontato. E ciò risulta ancora più significativo se pensiamo a quanto, per tutti i primi fotografi, le strutture composite di riferimento fossero spessissimo ancora quelle dei disegnatori e dei pittori che li hanno preceduti, *in primis*, ovviamente quelle della napoleonica *Description de l'Égypte* e dei dipinti di David Roberts¹⁷, ma non si possono dimenticare nemmeno le illustrazioni del capitano di marina danese Frederick Lewis Norden che risalgono addirittura alla metà del Settecento, quelle di Vivant Denon, di Karl Richard Lepsius e quelle che Alessandro Ricci redige per l'esploratore e archeologo italiano Giovanni Belzoni.

Restando a Giza, decisamente eccezionale è anche una foto¹⁷⁹ proveniente dalla collezione Alinari, che dimostra una capacità non comune di Antonio nel leggere il rapporto tra architettura, paesaggio e geografia. Se a Saqqara la piramide appariva come un oggetto isolato, del tutto autoreferenziale, qui egli ritrae l'intero sito della necropoli monumentale visto da nord, con l'alto basamento naturale calcareo che lo eleva dalla piana più fertile, coltivata e abitata. Sopra il plateau roccioso compaiono poi, in rigorosa successione scalare, le tre piramidi maggiori di Cheope, Chefren e Micerino. Queste ultime sono poste in una serrata sequenza che, nell'insieme, dà origine a un

See: A. C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., and also the text by Angelo Maggi in the present volume, pp. 44-57.

equal role in the composition, is the pyramid of Menkaure. The configuration of the image is the same as that of a photo by Félix Bonfils (which can be seen, for example, in the collection of the Egyptian Museum of Turin), yet the latter has a wider framing, also including the pyramid of Chephren and more accentuated shadows. The photos can be compared for other details, such as the human figure (with even the same clothing) positioned at the base of the Sphinx. The condition of the excavation around the monument also appears comparable, as it only has the sand partially cleared away, and so this only allows a vague dating for both, certainly prior to 1886, the year starting from which this was entirely removed. Leaving aside these similarities, there is no doubt that Antonio's photograph, due to that delicate line of light that separates the head of the Sphinx from the horizon line and the closer image capable of creating a greater tension between the two main figures – which, furthermore, are more similar from the geometrical point of view considering the vaguely triangular configuration of the Sphinx's headdress –, appears to be more in search of a highly personal interpretation of a subject that is both evocative and predictable. And this proves even more significant if we think of how much, for all the early photographers, the compositional structures of reference were very often still those of the draftsmen and painters who preceded them, obviously first and foremost those of the Napoleonic *Description de l'Égypte* and the paintings of David Roberts,¹⁷ but we must also not forget the illustrations by the captain of the Danish Navy Frederick Lewis Norden that date back as far as the mid-18th century, those by Vivant Denon, by Karl Richard Lepsius and those that Alessandro Ricci prepared for the Italian explorer and archaeologist Giovanni Belzoni.

Remaining in Giza, there is also a decidedly exceptional photo¹⁷⁹ coming from the Alinari collection, which demonstrates Antonio's uncommon capacity to read the relationship between architecture, landscape and geography. While at Saqqara the pyramid appeared as an isolated, entirely self-referential object, here he depicts the entire site of the monumental necropolis seen from the north, with the high natural calcareous plinth raising it from the more fertile, cultivated and inhabited plain. Above the rocky plateau there then appear, in a rigorous succession of scale, the three great pyramids of Cheops, Chephren and Menkaure. The latter are placed in a tight sequence that, as a whole, gives rise to a very powerful dialogue

dialogo di grande forza tra il piano orizzontale del terreno e la diagonale composta dalle figure architettoniche.

Un dialogo che ritroviamo anche in alcune delle foto dedicate alle tombe dei sultani Mamelucchi al Cairo. Eloquenti è, per esempio, quella (ancora proveniente della collezione Alinari) in cui queste straordinarie testimonianze dell'architettura islamica del XV e XVI secolo appaiono disposte in un ordine geometrico decrescente che le rende solitari personaggi al centro di una scena teatrale, al pari delle figure umane disposte in primo piano¹⁷⁶. Come per le molte immagini di Antonio che ritraggono le piramidi, le ombre sono sempre leggermente laterali, presenti ma, a differenza di altre foto più tarde, mai drammatiche, quasi che la preoccupazione principale fosse quella di definire, scientificamente, la figura architettonica. E, forse, far percepire la presenza di una luce intensa e costante, instancabile e avvolgente: certamente non più mediterranea. La foto è simile, per inquadratura e condizioni generali del contesto, ad un'altra presente nell'album *Égypte et Terre Sainte* datato 1862. La firma è invece diversa e ciò, naturalmente, non permette una datazione certa.

Al Cairo, Antonio ha anche la possibilità di mettere in pratica la lunga esperienza maturata negli anni della formazione, con il cognato Robertson e il fratello Felice nelle foto urbane panoramiche. Pur non essendo note vedute paragonabili a quella di Costantinopoli che egli aveva visto realizzare da giovane (e alla quale non si può escludere avesse contribuito), oppure a quella realizzata proprio al Cairo dal turco Pascal Sebah (presente nella collezione del Minneapolis Institut of Art) con l'intera città vista dai rilievi a est della Cittadella¹⁶⁸⁻¹⁷³, le foto di Antonio che ritraggono la capitale egiziana in viste d'insieme non sono poche. Tra queste vale la pena segnalarne una nella quale la città storica ai piedi della fortificazione costruita per la difesa dai Crociati è mostrata assieme ad alcune recentissime operazioni di rinnovamento urbano (si veda il viale alberato in primo piano), all'acquedotto Magra El Oyoum all'estrema destra, al profilo del Nilo e al *plateau* di Giza sullo sfondo¹⁷⁴. Una sovrapposizione di spazi, architettura, paesaggi, tempi storici che dimostrano una sensibilità non comune nel leggere la complessità di una condizione urbana e geografica del tutto eccezionale. Nel supporto in cartoncino della foto (conservata nell'archivio del Touring Club Italiano) è riporta la data del 1878, ma nel caso specifico è più che probabile che quest'ultima sia riferita all'album (o al lotto di foto di cui faceva parte), visto

NARRATIVE
OF THE
OPERATIONS AND RECENT DISCOVERIES
WITHIN THE
PYRAMIDS, TEMPLES, TOMBS, AND EXCAVATIONS,
IN
EGYPT AND NUBIA;
AND OF A
JOURNEY TO THE COAST OF THE RED SEA, IN SEARCH OF
THE ANCIENT BERENICE;
AND ANOTHER TO
THE OASIS OF JUPITER AMMON.

BY G. BELZONI.

LONDON :
JOHN MURRAY, ALBEMARLE-STREET.
1820.

Giovanni Battista Belzoni, *Narrative of the Operations and Recent Discoveries Within the Pyramids, Temples, Tombs and Excavations in Egypt and Nubia and of a Journey to the Coast of the Red Sea, in search of the ancient Berenice; and another to the Oasis of Jupiter Ammon*, London, John Murray 1820.

Frontespizio / Title Page. Internet Archive

DESCRIPTION
DE L'ÉGYPTE,
OU
RECUEIL
DES OBSERVATIONS ET DES RECHERCHES
QUI ONT ÉTÉ FAITES EN ÉGYPTE
PENDANT L'EXPÉDITION DE L'ARMÉE FRANÇAISE,
PUBLIÉ
PAR LES ORDRES DE SA MAJESTÉ L'EMPEREUR
NAPOLÉON LE GRAND.

ANTIQUITÉS, PLANCHES.

TOME PREMIER.



A PARIS,
DE L'IMPRIMERIE IMPÉRIALE.



M. DCCC. IX.

*Description de l'Egypte ou Recueil des observations et des recherches
qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'armée française... Antiquités.
Planches. Tome premier, Paris, Imprimerie Impériale 18091809.
Frontespizio / Title Page. Bibliothèque municipale de Toulouse, A XIX 161 (2)*

between the horizontal plane of the terrain and the diagonal composed by the architectural figures.

This is a dialogue that we also find in some of the photographs devoted to the tombs of the Mamluk sultans in Cairo. There is an eloquent example (again coming from the Alinari collection) in which these extraordinary testimonies of the Islamic architecture of the 15th and 16th century appear arranged in a decreasing geometrical order that makes them solitary characters at the centre of a theatre stage, like the human figures arranged in the foreground¹⁷⁶. As with the many images of Antonio depicting the pyramids, the shadows are always slightly lateral, present but, unlike other later photos, never dramatic, almost as though the main concern were to define, scientifically, the architectural figure. And, perhaps, to allow a perception of the presence of an intense and constant, untiring and enveloping light, undoubtedly no longer Mediterranean. The photograph is similar, due to its framing and the general conditions of the context, to another that is present in the album *Égypte et Terre Sainte* dated 1862. The signature, on the other hand, is different, and this, of course, does allow a certain dating.

In Cairo Antonio also had the possibility of putting into practice the long experience accrued in the years of his training, with his brother-in-law Robertson and his brother Felice in panoramic urban photography. Though views are not known that are comparable to that of Constantinople that he had seen realized when he was young (and to which it cannot be ruled out that he himself had contributed), or to the one realized in Cairo by the Turkish Pascal Sébah (present in the collection of the Minneapolis Institute of Art) with the entire city seen from the reliefs to the east of the Citadel¹⁶⁸⁻¹⁷³, Antonio's photographs depicting overviews of the Egyptian capital are not few. Among these, it is worthwhile highlighting one of these in which the historical city at the foot of the fortification built for defence by the Crusaders is shown together with some very recent operations of urban renewal (we see the tree-lined avenue in the foreground), with the Magra El Oyoun aqueduct at the far right, with the profile of the Nile and the Giza Plateau in the background¹⁷⁴. An overlapping of spaces, architectures, landscapes and historical times that demonstrate an uncommon sensitivity in reading the complexity of an entirely exceptional urban and geographical condition. The date 1878 is shown on the cardboard support for the photograph (conserved in

C. Osman, *The Beato Brothers, with reference to some of their lesser known images*, op. cit., p. 11.

Si veda: C. Busi, P. Piacentini, *Antonio Beato in Egitto*, op. cit. p. 15 e inoltre Gérard Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Haute-Egypte de 1859 à 1905*, p. 43.

che la stessa indicazione cronologica la troviamo anche immagini che ritraggono l'isola di File o il paesaggio della seconda cataratta del Nilo.

Nel 1862, come si è anticipato, Antonio lascia Il Cairo e si trasferisce a Luxor, già allora il più importante centro abitato del Medio Egitto. Una città con un clima più secco, certamente migliore per contrastare quella bronchite cronica che, come Antonio stesso confessa durante una visita nel 1896 con il medico Emile Delmas, “lo tormentava da quando viveva in Italia”¹⁸ (come segnala Colin Osman, ciò non prova nulla circa il luogo di nascita di Antonio, ma indubbiamente – dobbiamo qui osservare – offre un forte indizio, anche in considerazione di quanto è invece noto della sua biografia). In rapporto alla capitale, Luxor era però, soprattutto, una città più baricentrica rispetto ai grandi siti archeologici che cominciavano a essere scavati, studiati e visitati: la stessa Luxor e la vicina Karnak con i due templi di Amon; dall'altra parte del Nilo le tombe rupestri delle valli dei Re e delle Regine, Medinet Habu, i colossi di Memnone, il Ramesse, Deir el-Bahri; a nord, a non molta distanza, Abidos e Dendera e, a sud, Esna, Edfu e Kom Ombo, ognuna con le proprie straordinarie architetture. Infine, da Luxor dovevano apparire più raggiungibili anche le mete già in terra nubiana: l'isola di File, quasi 300 chilometri più in basso oltre la prima cataratta e, dopo ulteriori 250 chilometri, Abu Simbel con i suoi ben noti santuari monumentali scavati nella roccia. E qui non si può non ricordare come le foto che Antonio ci ha lasciato di questi ultimi due siti, posteriori solo ai calotipi di Maxime Du Camp e Félix Teynard e ai negativi su vetro trattato al collodio umido di Francis Frith, siano di grande importanza anche per testimoniare le condizioni di luoghi che saranno poi stravolti dalla realizzazione delle due dighe di Assuan: la prima, quando Antonio era ancora in vita, tra il 1882 e il 1902 (con i successivi ampliamenti fino al 1933), la seconda, in anni a noi decisamente più vicini, tra il 1960 e il 1970.

Ricerche svolte in ambito italiano e francese durante il primo decennio degli anni Due mila hanno permesso anche di individuare la posizione esatta della prima casa di Antonio a Luxor. La quale, disposta lungo le sponde del Nilo immediatamente a nord dei resti del tempio di Amon, è puntualmente ritratta in una foto¹⁹. Sull'ultima abitazione invece, quella messa in vendita dalla moglie assieme a tutto il materiale dell'*atelier* dopo la sua morte (tra cui 1500 negativi), non si hanno testimonianze così sicure, ma

the archive of the Touring Club Italiano), but in this specific case it is more than likely that it refers to the album (or to the batch of photos of which it was part), considering that we also find the same chronological indication on images depicting the island of Philae or the landscape of the Second Cataract of the Nile.

In 1862, as previously mentioned, Antonio left Cairo and moved to Luxor, already at that time the most important population centre in the middle of Egypt. A city with a drier climate, certainly better in combating that chronic bronchitis that, as Antonio himself confessed during a visit in 1896 to the physician Émile Delmas, “had tormented him ever since he lived in Italy”¹⁸ (as Colin Osman indicates, this proves nothing regarding Antonio’s birthplace, but undoubtedly – as we must observe here – it offers a strong sign, also in consideration of what is known of his biography). In relation to the capital, however, Luxor was above all a more central city with respect to the major archaeological sites that began to be excavated, studied and visited: Luxor itself and the nearby Karnak with the two temples of Amun; on the other side of the Nile, the rock tombs of the Valleys of the Kings and the Queens, Medinet Habu, the Colossi of Memnon, the Ramesseum, Deir el-Bahri; to the north, not far away, Abydos and Dendera and, to the south, Esna, Edfu and Kom Ombo, each with its own extraordinary architecture. Finally, the destinations in Nubian lands must have already appeared more reachable from Luxor: the island of Philae, almost 300 kilometres further south beyond the first cataract and, after a further 250 kilometres, Abu Simbel with its well known monumental sanctuaries dug into the rock. And here we must not forget that the photographs that Antonio has left us of these two sites, preceded only by the calotypes of Maxime Du Camp and Félix Teynard and the negatives on glass treated with wet collodion by Francis Frith, were also of great importance in attesting to the conditions of locations that would later be disrupted by the realization of the two Aswan Dams: the first, when Antonio was still alive, between 1882 and 1902 (with the subsequent enlargements until 1933), the second, in decidedly closer times to our own, between 1960 and 1970.

Research carried out in Italy and France during the first decade of the 2000s also made it possible to identify the exact location of Antonio’s first home in Luxor. This, located along the banks of the Nile immediately to the north of the remains of the temple of Amun, is depicted precisely in

- 20
Ibidem, p. 18 e 19 e *Ibidem*, p. 44.
- 21
I. Zannier, *Il faraone dei fotografi*, in A. Ferri (a cura di), *Il fotografo dei Faraoni. Antonio Beato in Egitto 1860-1905*, op. cit., p. 29.
- 22
Ivi.
- 23
G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Houte-Egypte de 1859 à 1905*, op.cit.
- 24
C. Busi, P. Piacentini, *Antonio Beato in Egitto*, op. cit., p. 14 e p.20.
- 25
G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Houte-Egypte de 1859 à 1905*, p. 32.
- 26
Ibidem, p. 33.
- 27
Ibidem, p. 29 e pp. 34-35.
- 28
Si veda A. C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., pp. 181-182.

è certo, perché riportato nello stesso annuncio di vendita, si trovasse nelle immediate vicinanze dell’hotel Luxor, all’incrocio tra le due principali vie delle città²⁰.

Al di là di queste notazioni di carattere biografico, ciò che è fondamentale sottolineare è come, a quel tempo, Antonio fosse l’unico fotografo con una stabile residenza nell’area tebana. A differenza di altri suoi noti colleghi (da Colin Firth, a Felix Bonfils, da Henri Béchard e Pascal Sebah, ai fratelli Zangaki), Antonio ha dunque la possibilità di tornare più volte sullo stesso luogo, costruendo nel corso degli anni una raccolta senza eguali, tanto che Italo Zannier, parla di essa come del “più grande archivio sulle vestige egiziane”²¹. Vi è tuttavia di più: andando ben oltre il semplice *reportage* di viaggio, si ha talvolta l’impressione che il suo lavoro diventi un vero e proprio impegno documentaristico, se non addirittura, come nota ancora Zannier, un servizio specificatamente rivolto ad una committenza scientifica²². Conclusione, quest’ultima, cui giunge anche il recente studio di Gérard Réveillac²³ che si basa sui quasi 300 negativi conservati nel Fondo Beato del Museo del Cairo e acquistati da Gaston Maspero, Direttore del Servizio delle Antichità dell’Egitto e dello stesso Museo del Cairo, proprio dall’archivio messo in vendita dalla moglie.

In verità non abbiamo testimonianze inequivocabili d’incarichi specifici affidati ad Antonio da archeologi che frequentavano Luxor e gli altri vicini siti di scavo. Sappiamo però che Gaston Maspero, lo incontra già nel 1886 e acquista da lui fotografie; lo stesso faranno pochi anni dopo Sir Ernest Wallis Budge²⁴ (che operava su mandato del British Museum) e l’americano Charles Edwin Wilbour²⁵, l’inconsapevole scopritore dei Papiri di Elefantina. Sappiamo ancora che Antonio inviava album con foto a Parigi per soddisfare richieste non solo legate al fascino dell’esotico²⁶, ma, soprattutto, sappiamo che, nel tempo, egli aveva costruito un forte rapporto con George Legrain, il sovraintendente agli scavi del tempio di Karnak, anch’esso residente nell’area a partire dal 1895²⁷. Certamente alcune delle albumine di Antonio, se non possono essere catalogate a pieno titolo come “foto di scavo” (al pari di quelle realizzate da Emile Brugsch o da Auguste Salzmann collaborando con Gaston Maspero e Auguste Mariette²⁸ o a quelle di archeologi-fotografi come Ridolfo Vittorio Lanzone e, più tardi, Ernesto Schiapparelli), sembrano tuttavia esulare dalla semplice riproposta di quell’immaginario romantico e mitologico ricercato dal, pur colto, turista-viaggiatore ottocentesco.

See: C. Busi, Patrizia Piacentini, *Antonio Beato in Egitto*, op. cit., p. 15 and also Gérard Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Houte-Egypte de 1859 à 1905*, p. 43.

Ibidem, p. 18 and 19 and Ibidem, p. 44.

I. Zannier, *Il faraone dei fotografi*, in A. Ferri (edited by), *Il fotografo dei Faraoni. Antonio Beato in Egitto 1860-1905*, op. cit., p. 29.

Ivi.

G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Houte-Egypte de 1859 à 1905*, op. cit.

C. Busi, P. Piacentini, *Antonio Beato in Egitto*, op. cit., p. 14 and p. 20.

G. Réveillac, *Trésor photographiques d'Egypte. Antonio Beato. Photographe de la Houte-Egypte de 1859 à 1905*, p. 32.

Ibidem, p. 33.

Ibidem, p. 29 and pp. 34-35.

a photograph.¹⁹ On his last residence, on the other hand, the one placed on sale by his wife together with all the materials in his studio after his death (including 1500 negatives), there is not such certain evidence, but it is known, because this was shown in the announcement of sale, that it was in the immediate proximity of the Hotel Luxor, at the intersection between the two main streets of the city.²⁰

Beyond these notes of a biographical nature, what it is fundamental to underline is that, at that time, Antonio was the only photographer with an established residence in the Theban area. Unlike other known colleagues of his (from Colin Firth to Félix Bonfils, from Henri Béchard to Pascal Sébah, to the Zangaki brothers), Antonio therefore had the possibility of returning a number of times to the same place, building up over the years a collection that was unequalled, indeed Italo Zannier speaks of it as the «largest archive of the vestiges of Egypt».²¹ Yet there is even more: going way beyond simple travel reporting, we sometimes have the impression that his work was becoming a genuine commitment to documentary-making, if not, even, as Zannier again notes, a service specifically provided to a clientele of scientists.²² This conclusion was also reached by Gerad Révéillac in a more recent study conducted at the Beato Fund hold at Cairo Museum. The almost 300 negatives which constitute the collection of this fund, were acquired by Gaston Maspero, (by then Director of the Antiquities Services of Egypt) and resulted from the archive) after the death of Antonio Beato.

In truth, we have no unequivocal evidence of specific assignments entrusted to Antonio by archaeologists who visited Luxor and the other nearby excavation sites. We do know, however, that Gaston Maspero met him back in 1886 and acquired photos from him; this is what Sir Ernest Wallis Budge²⁴ (who operated under a mandate from the British Museum) and the American Charles Edwin Wilbour,²⁵ the unknowing discoverer of the Elephantine Papyri, would do after a few years. We also know that Antonio sent albums with photographs to Paris to satisfy requests not only associated with the fascination of the exotic,²⁶ but, above all, we know that, over time, he had developed a strong relationship with Georges Legrain, the superintendent of excavations on the temple of Karnak, he too resident in the area starting from 1895.²⁷ Certainly, some of Antonio's albumen prints, if they cannot be fully catalogued as "excavation photographs" (like those realized by Emile Brugsch or by Auguste Salzmann collaborating with Gaston

Basta osservarne in taluni casi l'inquadratura estremamente ristretta o l'ampia attenzione rivolta a particolari architettonici e a iscrizioni parietali (tra quelle presenti nell'album *Egitto* del Museo Correr si veda la foto di dettaglio dei capitelli del tempio di Koum a Esna e quella della stele collocata a sud del tempio di Ramses II di Abu Simbel¹⁹⁷⁻²¹⁰ di cui solo un esperto sarebbe in grado di ricostruire il senso e la localizzazione. E, ancora, non bisogna dimenticare come Antonio ripeta più volte nel tempo, anche a distanza di anni, scatti tra loro simili: certo vi era la necessità di essere competitivo in un mercato nel quale la concorrenza era comunque presente (ed è stato notato come egli abbia usato per lo stesso soggetto obbiettivi diversi, al fine di offrire un repertorio di immagini ancora più ampio²⁹), ma probabilmente non si trattava solo di questo.

Tra le foto più affascinanti di tipo “archeologico/architettonico” vi sono senza dubbio quelle che appartengono alla sequenza di scatti¹⁸²⁻¹⁸⁵ che illustrano le porte di accesso alle sale ipostile del tempio di Seti I ad Abydos (di cui Antonio produsse una amplissima documentazione di dettaglio degli straordinari rilievi parietali). Il contrasto tra la pietra chiara finemente lavorata e incisa con la profonda oscurità dei varchi, le ombre sempre diverse dei lacerti di trabeazione, delle scalfitture dei conci, dei frammenti di copertura in equilibrio instabile sopra le mura, rende, infatti, indimenticabili anche immagini forse non perfette dal punto di vista tecnico (si vedano gli evidente fuori-asse dei muri). Immagini nelle quali, inoltre, le idee di differenza minima, di scarto espressivo unito alla ripetizione sembrano – senza necessariamente chiamare in causa Deleuze – proiettarci già in una dimensione novecentesca.

In delicato equilibrio tra scientificità e dimensione poetica è anche la foto presente nell'album della collezione Musei Civici di Venezia (che ha leggere differenze rispetto a quelle visibili in altre collezioni), la quale ritrae una delle pareti esterne del tempio di Hartor a Dendera con l'ombra che mette in rilievo le diverse profondità di scavo delle figure incise e accentua espressivamente il concio centrale che sostiene la protome leonina¹⁸⁶.

A fianco di questa produzione forse nata *per*, se non addirittura *con*, gli archeologi, esiste naturalmente un amplissimo lavoro meno specialistico, di fatto quello più noto e riconosciuto, che ha sempre come protagonista la grande architettura funeraria dell'antico Egitto e lascia

See A. C. Quintavalle, *Viaggi a Oriente. Fotografia, disegno, racconto*, op. cit., pp. 181–182.

Ibidem, p. 173.

Maspero and Auguste Mariette,²⁸ or those of archaeologist-photographers such as Ridolfo Vittorio Lanzone and, later, Ernesto Schiapparelli), they do nevertheless seem to go beyond the simple revisiting of that romantic and mythological imaginary world sought by the, albeit cultured, nineteenth-century tourist-traveller. We need only observe in some cases the extremely narrow framing or the extensive attention devoted to architectural details and to inscriptions on walls (among those present in the *Egypt* album in the Museo Correr, see the photograph of details of the capitals of the temple of Khnum in Esna and that of the steles located to the south of the temple of Ramses II in Abu Simbel^{197–210}, of which only an expert would be able to reconstruct the meaning and location. And, again, it must not be forgotten that Antonio repeated a number of times over time, also at a distance of years, photos that are similar to each other: certainly there was the need to be competitive on a market in which the competition was nevertheless present (and it has been noted that he used different lenses for the same subject in order to offer an even more extensive repertoire of images),²⁹ but it was probably not only this that was involved.

Among the most fascinating photographs of the “archaeological/architectural” type there are undoubtedly those belonging to the sequence of photos^{182–185} illustrating the access doors to the Hypostyle Halls of the temple of Seti I in Abydos (Antonio produced extensive documentation of the details of the extraordinary wall reliefs). The contrast between the finely worked and engraved pale stone with the extremely dark openings, the ever differing shadows of the fragments of trabeation, the stripes of the ashlar, the fragments of roof unstably balanced on the masonry, in fact also renders unforgettable images that are perhaps not perfect from the technical point of view (see the clearly off-axis lines of the walls). Images in which, furthermore, ideas of minimal difference, of expressive offset combined with repetition seem – without necessarily evoking Deleuze – to project us already into a 20th-century dimension.

In a delicate balance between the scientific and the poetic dimension, also present in the album of the Civic Museums of Venice collection (which has slight differences compared to those visible in other collections) is the photograph depicting one of the external walls of the temple of Hathor in Dendera with the shadow highlighting the various depths of excavation of the engraved figures,

invece in secondo piano, pur senza escluderlo del tutto, il dato antropologico e culturale. Rispetto ad esso Arturo Carlo Quintavalle ha provato a riconoscere uno “stile” di Antonio. Stile che si basa su “vedute non centriche”, “asimmetrie” e sulla “attenzione a modulare i contrasti di luce”³⁰. Soprattutto, però, il critico e storico emiliano sottolinea, senza poi realmente approfondirlo, un punto che risulta per noi significativo: l’insistenza che Antonio riserva ai “i canali visivi costituiti dai percorsi di accesso ai templi o ai palazzi”³¹. Naturalmente si può osservare che è il carattere stesso di un’architettura altamente processionale, qual è quella dell’antico Egitto, che induce a mettere al centro dell’attenzione tali ambiti e, con essi, potremmo aggiungere qui, le sequenze di colonne di alcune sale ipostile o le soglie tra contesti spaziali e scalari diversi. È vero tuttavia che serve un occhio capace di leggerli e interpretarli. E quello di Antonio indubbiamente lo è.

Tra le foto in questo senso significative si possono ricordare quelle che riguardano le sale ipostile di Karnak viste dagli interstizi tra le possenti colonne e, tra tutte, quella, presente anche nell’album *Egitto* del Correr^{*193}, che mostra la famosa colonna inclinata, crollata definitivamente nel 1899 (ritratta anche, tra gli altri, da Maxime Du Camp, Francis Firfh, Pascal Sebah, Felix Bonfils), quelle relative al tempio di Luxor^{*195-196} e, ancora, quelle dedicate alla corte di ingresso al tempio della dea Iside nell’isola di File^{*204}. A tre foto vale però la pena riservare una maggior attenzione: la prima (presente nell’album *Egitto* del Correr) è una veduta da sud est del tempio di Khonsu di Karank con in primissimo piano il portale di Tolomeo Evèrgete I^{*191}, la seconda (collezione del Museo egizio di Torino) è dedicata allo spazio compreso tra il recinto e il pilone l’ingresso del tempio di Ramesse III a Mediante Habu^{*190}, la terza (ancora nell’album *Egitto* del Correr) quella della cella con il tabernacolo del “dio falco” nel tempio di Horus a Edfu^{*198}. Tutte e tre mostrano, in accordo con quanto sottolineato da Quintavalle, vedute non assiali e non simmetriche, ma è anche vero che, per le prime due, troviamo in altre collezioni prove dello stesso soggetto con inquadrature decisamente più centrali. Aspetto, quest’ultimo, non secondario, che evidenzia, ancora una volta, la volontà di Antonio di provare composizioni diverse, talvolta solo leggerissimamente diverse, al fine di usare la fotografia come strumento critico di lettura dell’architettura e della capacità di quest’ultima dare forma allo spazio.

30
Ibidem, pp. 176, 179, 181.
31
Ibidem, p. 176.

which expressively accentuates the central ashlar supporting the lion protoma.¹⁸⁶

Alongside this production, perhaps created *for*, if not exactly *with*, the archaeologists, there is of course extensive less specialist work, which is in fact better known and more recognized, which always has the immense funerary architecture of Ancient Egypt as its protagonist and leaves the anthropological and cultural details in the background, yet without excluding them entirely. Regarding this Arturo Carlo Quintavalle has attempted to recognize a “style” of Antonio. This style is based on “non-centred views”, “asymmetries” and on the “care in modulating light contrasts”.³⁰ Above all, however, the Emilian critic and historian underlines, without then actually discussing it further, a point that proves significant for us: the insistence that Antonio places upon the “visual channels consisting of the access routes to the temples or palaces”.³¹ Naturally, it may be observed that it is the very character of a highly processional architecture, as is that of Ancient Egypt, that prompts the placing of these environments at the centre of the attention and, with them – we could add here – the sequences of columns of certain hypostyle halls or the thresholds between different spatial contexts and scales. It is true, however, that an eye capable of reading them and interpreting them is needed. And Antonio’s is undoubtedly one.

Among the photographs that are significant in this regard, we may recall those concerning the Hypostyle Halls in Karnak, seen from the interstices between the mighty columns and, among all of them, also present in the *Egypt* album in the Correr¹⁹³, the one showing the famous tilted column, which collapsed definitively in 1899 (also photographed, among others, by Maxime Du Camp, Francis Frith, Pascal Sébah and Félix Bonfils), those relating to the temple in Luxor^{195–196} and also those devoted to the entrance court to the temple of the goddess Isis on the island of Philae²⁰⁴. However, it is worthwhile reserving greater attention for three photographs in particular: the first (present in the *Egypt* album in the Correr) is a view from the southeast of the temple of Khonsu in Karnak with an extreme close-up of the portal of Ptolemy I Euergetes¹⁹¹, the second (collection of the Egyptian Museum of Turin) is devoted to the space between the enclosure and the entrance pylon of the temple of Ramses III in Medinet Habu¹⁹⁰, the third (again in the *Egypt* album in the Correr) that of the cell with the tabernacle of the “hawk god” in the temple of Horus in Edfu¹⁹⁸. All three show non-axial and non-symmetrical

La foto di Karnak è senza dubbio quella più complessa da questo punto di vista. Probabilmente si tratta di una foto tarda, nelle altre che conosciamo relative allo stesso soggetto Antonio sembra infatti costretto, dall'uso di un'attrezzatura con ottica dotata di una minore apertura angolare, ad inserire anche la partenza del viale di sfingi a testa di ariete, con un risultato nel complesso più confuso e meno efficace. Il portale dedicato al terzo sovrano della dinastia tolemaica occupa il centro esatto della fotografia, ma la macchina appare posizionata tutta alla sinistra dell'immagine, in modo tale da accettare la lettura della massa muraria del portale stesso. Ciò non impedisce ad Antonio di lasciar perfettamente intravvedere, in un sofisticato gioco di rimandi che dimostra una profonda comprensione delle relazioni tra le parti di un complesso architettonico, il varco con l'ingresso al tempio e lo spazio compreso tra le due soglie. Davanti al portale, sul lato sinistro, compaiono due figure umane che consentono un confronto scalare, ma della foto esistono versioni diverse (una di queste è conservata al Museo Egizio di Torino) in cui i personaggi sono più numerosi e appaiono chiaramente in posa.

A Medineh Habu la macchina è ancora una volta in posizione non convenzionale ma questa volta sul lato destro e, soprattutto, in asse con la sequenza dei varchi di accesso alla corte e alle successive sale ipostile. Una scelta che consente ad Antonio di dare un eccezionale risalto figurativo al possente muro del pilone, il quale occupa con la sua massa il centro della foto. Ancora una volta una sapiente lettura dei caratteri architettonici dell'edificio, il tutto rafforzato dall'attenta collocazione di tre figure che, come in una recita teatrale, occupano parti diverse della scena.

A Edfu, Antonio entra nel cuore più sacro dell'architettura funeraria egiziana e lo fa ancora una volta con uno sguardo complesso. La posizione della macchina è in questo caso leggerissimamente eccentrica, ma tale eccentricità sembra qui rendersi necessaria a bilanciare quella del tabernacolo del dio che è addossato al lato sinistro della cella. Il chiaroscuro è giustamente drammatizzato per evidenziare l'interiorità del luogo, mentre la luce investe, con la sua massima intensità, la parete di fondo della cella dando ancora maggior risalto alle preziose incisioni parietali.

Avviandosi verso la conclusione di questo scritto, vale la pena ritornare brevemente su quanto già sottolineato circa la capacità di Antonio di leggere il rapporto tra architettura e paesaggio. Essa, naturalmente, non si esaurisce

views, in accordance with what has been underlined by Quintavalle, but it is also true that, for the first two, in other collections we find evidence of the same subject with decidedly more centred framings. This is a non-secondary aspect, which underlines once again Antonio's desire to try out various compositions, sometimes only very slightly different from each other, with the aim of using the photograph as a critical instrument for the interpretation of architecture and the capacity of the latter to give shape to a space.

The photograph of Karnak is undoubtedly the most complex from this point of view. It is probably a late photograph; indeed in the others that we know to be related to the same subject Antonio seems forced by the use of equipment with optics with a smaller angular aperture to also insert the departure of the avenue of sphinxes with ram-shaped heads, with an overall result that is more confused and less effective. The portal devoted to the third sovereign of the Ptolemaic dynasty occupies the exact centre of the photograph, but the camera appears to be positioned entirely to the left of the image, in such a way as to accentuate the comprehension of the building mass of the portal itself. This does not prevent Antonio from allowing a perfect glimpse, in a sophisticated interplay of references that shows a profound understanding of the relations between the parts of an architectural complex, of the opening with the entrance to the temple and the space between the two thresholds. In front of the portal, on the left side, two human figures appear, allowing a comparison of scale; however, various versions of the photo exist (one of these is conserved in the Egyptian Museum of Turin) in which the characters are more numerous and clearly appear to be in poses.

In Medinet Habu the camera is once again in an unconventional position, but this time on the right side and, above all, on the axis with the sequence of openings giving access to the courtyard and the subsequent hypostyle halls. This choice enabled Antonio to give exceptional figurative prominence to the mighty wall of the pylon, which occupies the centre of the photo with its mass. Once again this is a skilful reading of the architectural characteristics of the building, all reinforced by the careful positioning of three figures, who, as in a theatre play, occupy different parts of the scene.

In Edfu, Antonio entered the most sacred heart of Egyptian funerary architecture and did so once again with a complex gaze. The position of the camera is very slightly excentric in this case too, but this seems to become necessary here in order to balance that of the tabernacle of the

sull’altopiano di Giza o sui rilievi che circondano il Cairo, ma la ritroviamo anche in stampe successive, relative all’area tebana e poi all’isola di File. Di grande fascino sono, a tal riguardo, due albumine conservate all’interno dell’archivio del Museo Egizio di Torino. La prima ritrae il sito di Deir el-Bahri con i resti, ancora poco scavati, dei templi della regina Hatshepsut e dei sovrani Montuhotep II e Thumtosi II¹⁸⁸. Diversamente da quanto usualmente ci si aspetta da una foto d’architettura, qui Antonio sembra voler enfatizzare il rapporto impari tra il pur monumentale doppio colonnato anticipato dalla lunga rampa del tempio della regina e la potenza della cresta rocciosa che sovrasta il sito. Un’inversione dei ruoli a cui giova anche il punto di vista leggermente sopraelevato, dato che la foto è ripresa dal vicino rilievo isolato presente a sud-est dello stesso sito archeologico. La seconda, relativa a File, mostra le cataratte in primo piano e, molto sullo sfondo, visto da nord-ovest e inquadrato da rocce più alte, il profilo dell’eccezionale complesso monumentale tutto raccolto all’interno del contorno dell’isola¹⁸⁹. Si tratta di un punto di vista – già sperimentato da Francis Frith qualche anno prima, seppure con uno sguardo più ravvicinato – assolutamente particolare e certo non rivolto ad un pubblico generico, interessato primariamente a scatti dal forte impatto emotivo. Ma il suo insistere su tale ricerca (dimostrabile anche con riferimento a foto presenti in altre collezioni) rivela ancora una volta la speciale sensibilità di Antonio nel cogliere i complessi rapporti che s’instaurano tra monumento e paesaggio. Rapporti riguardanti logiche insediative e di collocazione di natura diversa, ma condizionati anche da rimandi di sguardi e dalla presenza di specifici punti di osservazione che un secolo dopo, a partire da un ambito disciplinare ben diverso e con riferimento alle architetture della Grecia classica invece che a quelle dell’antico Egitto, Vincent Scully vorrà evidenziare nel suo straordinario volume *The Earth, the Temple and the Gods*³². E non è certo un caso che lo storico statunitense lo faccia servendosi molto proprio dell’uso della fotografia.

Naturalmente, anche accettando che il rapporto con gli archeologi sia andato oltre il semplice scambio commerciale e anche ipotizzando che Antonio cercasse, pur non avendo competenze disciplinari specifiche, di sviluppare un proprio personale percorso di ricerca nella comprensione e rappresentazione dello spazio architettonico alle diverse scale, non vi è dubbio che non fossero questi gli scopi principali del suo lavoro.

god, which is set to the left side of the cell. The chiaroscuro is justly dramatized to underline the interior nature of the location, while the light strikes the back wall of the cell with its maximum intensity, giving even greater prominence to the precious engravings on the wall.

As we approach the conclusion of this text, it is worthwhile returning briefly to what has already been underlined regarding Antonio's capacity to interpret the relationship between architecture and landscape. This capacity, of course, was not exhausted on the Plateau of Giza or on the reliefs surrounding Cairo, but we also find it again in subsequent prints regarding the Theban area and then the island of Philae. In this regard, two albumen prints conserved in the archive of the Egyptian Museum of Turin are extremely fascinating. The first depicts the site of Deir el-Bahri with the remains, as yet little excavated, of the temples of Queen Hatshepsut and the sovereigns Mentuhotep II and Thutmose II¹⁸⁸. In contrast with what is usually expected from a photograph of architecture, here Antonio seems to wish to emphasize the unequal relationship between the, albeit monumental, double colonnade anticipated by the long ramp of the temple of the queen and the power of the rocky crest looming over the site. An inversion of roles benefited also by the slightly raised point of view, since the photograph is taken from the nearby isolated relief present to the southeast of the same archaeological site. The second, regarding Philae, appears in the cataracts in the foreground and, far in the background, seen from the northwest and framed by higher rocks, the profile of the exceptional monumental complex all gathered within the surrounding of the island²⁰². This is a point of view – already experimented with by Francis Frith a few years earlier, albeit with a much closer view – that is highly particular and certainly not intended for the general public, who were primarily interested in images with a strong emotional impact. But his insistence on this research (which is also demonstrable with reference to photos present in other collections) reveals once again Antonio's special sensitivity in capturing the complex relationships that are established between monument and landscape. Relationships concerning logics of settlement and position of a different nature, but also conditioned by returns of gazes and by the presence of specific points of observation that a century later, starting from a very different disciplinary sphere and with

Egli era, prima di tutto, un fotografo che viveva della vendita delle proprie immagini a un pubblico ansioso di riportare in patria testimonianze esclusive dei luoghi visitati, oppure a coloro i quali – accertato che talvolta gli album venivano spediti direttamente da Antonio in Europa – volevano goderne e discuterne nei salotti più esclusivi pur non avendone mai avuto esperienza diretta. Tutto ciò, come abbiamo visto, non toglie comunque nulla alla straordinaria bellezza e all’interesse delle stesse immagini. Con Arturo Carlo Quintavalle, dovremmo dunque anche noi riconoscere che, nel momento storico in cui la fotografia inizia a codificare un proprio sempre più solido statuto disciplinare, la figura di Antonio Beato è una di quelle che più contribuisce ad annullare la distinzione tra foto commerciali e foto più propriamente artistiche. E, potremmo ora aggiungere, anche tra fotografie commerciali e fotografie d’architettura.

reference to the architectures of Classical Greece instead of those of Ancient Egypt, Vincent Scully would underline in his extraordinary volume *The Earth, the Temple and the Gods*.³² And it is certainly no coincidence that the U.S. historian does so by making use of photography.

Naturally, accepting that his relationship with archaeologists went beyond simple commercial exchange, and also hypothesizing that Antonio was seeking, though not having specific disciplinary expertise, to develop his own personal path of research into the understanding and representation of the architectural space on the various scales, there is no doubt that these were not the main purposes of his work.

He was, first and foremost, a photographer who made his living from the sale of his images to a public that was anxious to take home exclusive testimonies of the places visited, or to those who – since we have ascertained that albums were sometimes sent directly by Antonio to Europe – wanted to enjoy them and discuss them in the most exclusive salons, even though never having had direct experience of them. Yet all this, as we have seen, takes nothing away from the extraordinary beauty and interest of these same images. With Arturo Carlo Quintavalle, we too should therefore recognize that, in the historical moment in which photography began to codify its own increasingly solid disciplinary status, the figure of Antonio Beato is one of those who most contributes to eliminating the distinction between commercial photography and artistic photography. And, we could now add, also between commercial photographs and photographs of architecture.