

INAUGURATI DALL'ASSESSORE PROVINCIALE STELLA I LOCALI DELL'OSSERVATORIO DELLA FOTOGRAFIA

E' stata l'assessore provinciale alle Politiche della Scuola, Paola Rita Stella ad inaugurare i locali dell'Osservatorio della Fotografia della Provincia di Roma. La cerimonia è avvenuta nella Capitale presso l'Ipsia "Carlo Cattaneo". "Siamo giunti alla fine di un lungo percorso culturale che attraverso diversi incontri con i ragazzi degli istituti di Roma e del territorio provinciale ci ha permesso di avvicinare gli studenti all'arte della fotografia, perchè la riteniamo un anello di congiunzione tra le nuove generazioni, il passato e il presente che viviamo - ha detto la prof. Stella, aggiungendo che l'Osservatorio della Fotografia rappresenta un luogo di incontro che l'Amministrazione provinciale mette a disposizione dei giovani per avvicinarsi al mondo complesso e coinvolgente delle immagini. "L'obiettivo che desideriamo raggiungere" ha spiegato l'assessore provinciale "è anche quello di fare di questo centro un punto di riferimento per i ragazzi e le ragazze, aiutandoli nella loro crescita culturale e sociale". "Siamo molto soddisfatti - ha concluso Stella - del successo di questa iniziativa, che da ottobre dello scorso anno ad oggi ha coinvolto centinaia di studenti in una serie di incontri che hanno avuto al centro della nostra attenzione sempre il tema della fotografia. Credo che sia necessario promuovere progetti di questo tipo che stimolano i nostri ragazzi a intraprendere nuove avventure culturali e appassionarsi a forme d'arte e di espressione che potrebbero anche rappresentare una valida alternativa al loro futuro professionale". L'Osservatorio della fotografia, promosso dall'Assessorato alle Politiche Scolastiche della Provincia di Roma, è un centro di documentazione territoriale della produzione, dei linguaggi, delle attività espositive e didattiche nel settore fotografico. Promuove, in collaborazione con le scuole del territorio, la conoscenza della storia e delle tecniche fotografiche. L'istituto è un valido strumento didattico, ma anche un mezzo per dare spazio alla creatività dei giovani delle scuole di Roma e del territorio provinciale. Alla cerimonia hanno partecipato la senatrice Silvana Amati dell'Ufficio di Presidenza del Senato, Carlo Bugatti Responsabile Osservatorio, Leandro Cantoni Dirigente Scolastico Ipsia Cattaneo, Teresa Marano Dirigente Scolastico Ipsia Roberto Rossellini studenti e docenti degli istituti Ipsia Cattaneo e Ipsia Rossellini.

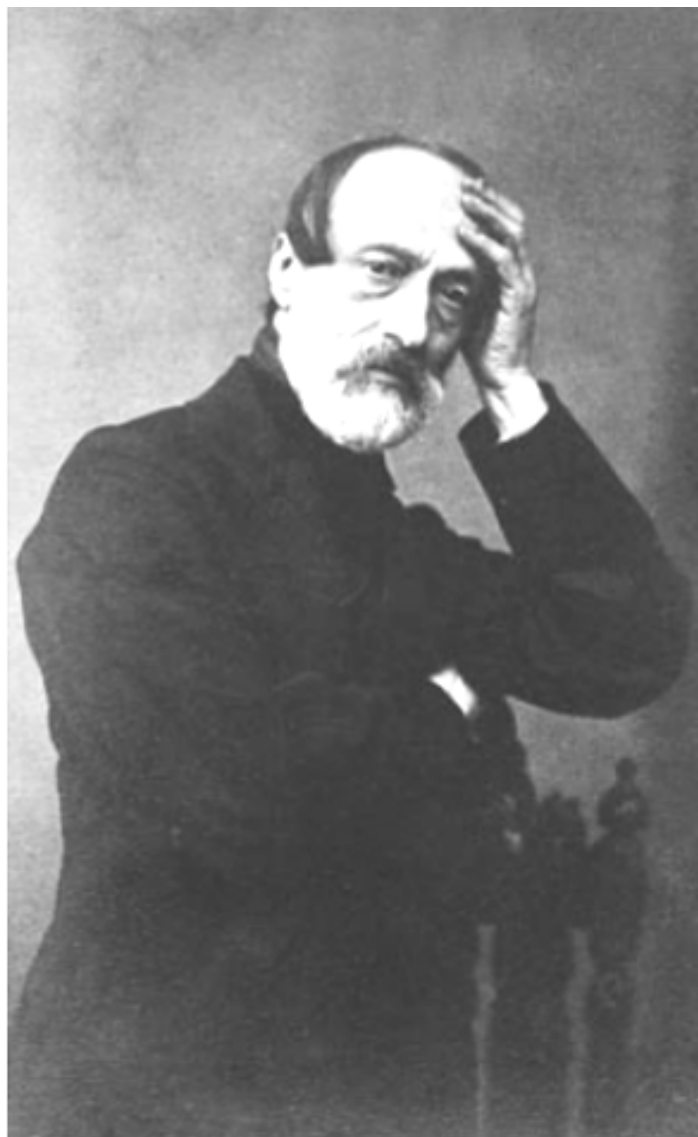
Al termine dell'inaugurazione dei nuovi locali gli studenti hanno partecipato ad un workshop sul "Ritratto Fotografico" con presentazione del libro "L'immagine di sé Il ritratto fotografico tra '800 e '900". Nel volume di 168 pagine, edito da Lanterna Magica, stampato in quadricromia, **Vincenzo Marzocchini** passa in rassegna il ritratto fotografico dalle origini ai primi decenni del Novecento. Il testo è integrato da un autorevole saggio di Roberto Salbitani sui modi e i perché delle riprese, sui risvolti psicologici e le tendenze contemporanee. La ricca scelta di immagini riprodotte nel volume proviene dagli archivi Marzocchini, Salbitani e Lanterna Magica.

L'Autore accompagna il lettore nei vari capitoli della storia della fotografia con un'esposizione coinvolgente e stimolante, arricchita da numerose interpolazioni testuali fedelmente riportate da importanti fonti letterarie, storiche e critiche sul tema del ritratto.

Un volume ricco di dati e curiosità, che si legge come un racconto, dove trovano spazio anche utili notizie tecniche

Nella foto:

Giuseppe Mazzini, in un ritratto, formato carta da visita, albumina, 1860





Giuseppe Garibaldi , fotografato a Palermo dal Le Gray - Albumina- formato carta da visita.

Vincenzo Marzocchini

LE ORIGINI DELLA RITRATTISTICA

Tutti avranno il loro ritratto [...] Il fotografo ambulante percorre le campagne. Ogni avvenimento dell'esistenza si fissa con qualche scatto. Non c'è matrimonio che non si constati ormai con l'immagine di una coppia in abiti da nozze; non c'è nascita che il bambino di qualche giorno non sia condotto davanti l'obiettivo: tra qualche decina di anni, l'uomo che egli sarà diventato potrà stupirsi e intenerirsi davanti all'immagine di questa creatura di cui ha esaurito il futuro. In ogni famiglia si conserva un album, uno di quegli album che ci mettono fra le mani i ritratti divenuti emozionanti, gli abiti diventati ridicoli, i momenti divenuti ciò che sono divenuti, e tutta una schiera di parenti, di amici, e anche di sconosciuti che hanno avuto un ruolo essenziale o accidentale nella nostra vita. La fotografia, insomma, ha istituito una autentica illustrazione dello stato civile.
Paul Valéry¹

La funzione dell'immagine fotografica come stimolo del ricordo e rafforzamento della memoria viene sottolineata dagli studi sistematici e poderosi di Pierre Bourdieu. Del sociologo francese riportiamo un'annotazione sulla raccolta e sistemazione delle fotografie negli album delle famiglie: *L'album di famiglia esprime la verità del ricordo sociale. [...] Disposte in ordine cronologico, "ordine delle ragioni" della memoria sociale, le immagini del passato evocano e trasmettono il ricordo degli avvenimenti che meritano di essere conservati perché il gruppo vede nei monumenti della sua unità passata un fattore di unificazione o, il che è lo stesso, perché trae dal passato la conferma della sua unità presente: pertanto, niente è più decoroso, più rassicurante e più edificante di un album di famiglia [...].*²

La fotografia come segno distintivo connotato e simbolico tende a fissare l'istante, a isolare l'attimo, a riprodurre del ritratto quanto evidenziato in quel preciso istante, o in quel determinato brevissimo lasso di tempo, dalla luce da esso riflessa e che va ad impressionare l'emulsione fotosensibile della lastra o pellicola. Questa pietrificazione, o registrazione del mitologico sguardo congelato dalla Medusa, favorisce il ricordo dei volti, il ritratto rimane *sculpto* nella memoria. Lo scrittore argentino Jorge Luis Borges è sintonizzato proprio su questa lunghezza d'onda: *[...] se cerco di ricordare Güiraldes [...] se voglio ricordarlo, quel che ricordo sono fotografie di lui, perché la fotografia sta ferma e si presta di più al ricordo. Mentre il volto di una persona è mobile e difficile da fissare nella memoria... E questo mi accade non solo con Güiraldes, ma anche con mia madre e mio padre; se penso a loro, ricordo fotografie. E se penso a me...[...] il fatto è che non so se ricordo l'ultima volta che mi son visto allo specchio; ho perso la vista nel 1955, e ora non so che faccia ho, non so chi mi guarda, cos'è che mi guarda dallo specchio, non ne ho idea.*³
Per ogni individuo il ritratto (basti pensare al mito greco

di Narciso e all'*autoritratto* di una infinita schiera di artisti) ha da sempre rappresentato un bisogno inconscio e latente oppure, a volte, anche un desiderio palese di contrastare l'azione erosiva e distruttiva del tempo, di preservare le proprie tracce, di lasciare ai posteri un'immagine della propria presenza terrena. Attraverso l'effigie, il simulacro pittorico o scultoreo (oggi l'immagine fotografica) si era certi di prolungare, di mantenere nel tempo la propria presenza. L'immagine, parallelamente, ha anche giocato il ruolo di *sostituto*: dalle piatte linee tracciate sulle pareti delle grotte alle realistiche prove fotografiche il ritratto dell'assente è il tentativo di vivificare la persona assente.

Abbiamo allora messo a fuoco l'essenza, lo statuto della fotografia: certificare la presenza di un'assenza; abbiamo percepito il sottile, inquieto, tortuoso ma umano desiderio di possedere il ritratto altrui e di sé: documentare l'esistenza passata e garantirci un posto nei ricordi, prolungare, e se possibile all'infinito, la sopravvivenza di sé, esorcizzare l'azione distruttrice di Kronos, divinità che tutto corrompe.

Lo storico e filosofo Diego Marmorio, riprendendo una riflessione sul nichilismo, avviata nella sua precedente opera *Un'altra lontananza: Nonostante le dichiarazioni contrarie, l'uomo occidentale è dominato dall'idea che tutto è destinato a dissolversi nel nulla. E così, con l'angoscia generata da questa idea, vede la fotografia come fosse un medico: come una risposta al desiderio di fermare la corruttibilità dell'essere. Così come ogni azione medica esprime la volontà di allontanare il momento della morte, ogni fotografia è percepita come il tentativo di ancorare qualcosa all'essere, di fermarlo sulla strada di quel cammino che, nella convinzione nichilista, lo conduce al nulla. La fotografia come il medico, diventa così il segno di un inarrestabile desiderio di esistere e dell'angoscia di non poter rimanere.*⁴

Accanto a queste motivazioni, che possiamo definire introspettive o di ordine psicologico, ve ne sono altre di carattere socio-economico.

Il ritratto fotografico corrisponde a uno stadio particolare dell'evoluzione sociale: l'ascesa di larghi strati della società verso un più alto significato politico e sociale. I precursori del ritratto fotografico sorsero in stretto rapporto con tale evoluzione. L'ascesa di questi strati sociali sollecitò il bisogno di produrre tutto in grandi quantità, e in particolare modo il ritratto. Infatti, 'farsi fare il ritratto' era uno di quegli atti simbolici per mezzo dei quali i membri della classe sociale ascendente rendevano visibile a se stessa e agli altri la loro ascesa, e si classificavano fra coloro che godevano di considerazione sociale. Questa evoluzione trasformava nello stesso tempo la produzione artigianale del ritratto in una forma

*sempre più meccanizzata della riproduzione delle sembianze umane. Il ritratto fotografico è l'ultimo stadio di tale evoluzione.*⁵

I periodi precedenti furono caratterizzati dai ritratti in *miniatura*, dai profili al *physionotrace* (1786) e dalle effigi realizzate con la *camera lucida* (1807).

Le miniature rappresentarono simbolicamente l'ambiente aristocratico. Nell'eseguirle ancora erano fondamentali le capacità artistiche, le caratteristiche personali, il temperamento del pittore.

Le altre due forme di produzione dei ritratti, la *physionotracie* - silhouette e incisione - più meccanizzata e la *camera lucida*, che a dire il vero richiedeva una certa perizia manuale all'operatore, divennero attività artistiche *volgarizzate* per qualità e costi e furono indubbiamente funzionali a rappresentare il culto di sé, della propria persona, tipico delle classi ascendenti, della piccola e grande borghesia quindi!

A *democratizzare* l'accesso al ritratto, permettendone il possesso a sempre maggiori strati della popolazione, attraverso la spersonalizzazione di una tecnica esecutiva standardizzata - proprio come la *physionotracie* - ma che favorirà, comunque, un ulteriore abbattimento dei costi, provvederà la *fotografia*.

Stefan Richter, nella sua opera relativa alla dagherrotipia, riporta questo passo tratto da una lettera che nel 1843 Elizabeth Barret invia all'amica Mary Russel Mitford:

*Sai qualcosa di quella stupenda invenzione di cui si parla, che si chiama Dagherrotipo? Immaginati un uomo che, stando seduto al sole, dopo un minuto e mezzo lascia una sua vera immagine, completa in ogni tratto e in ogni sfumatura, per sempre impressa su di una lastra! La trasposizione mesmerica dell'essenza dei corpi ti pare quasi meno meravigliosa [...] Non è solo la somiglianza che rende l'oggetto prezioso, ma il senso di immediatezza e di immanenza che ne emana [...] il fatto che l'ombra di una persona vivente sia fissata per sempre! Questa è la vera sublimazione del ritratto.*⁶

Ma non sempre le cose funzionano così, o andarono in questo modo soprattutto ai primordi della ritrattistica.

Tra i tanti ricordi ironici sui clienti, tra le infinite argute considerazioni sui comportamenti sia maschili che femminili, sugli atteggiamenti dei fotografati di fronte alla copia cartacea della propria immagine - tutti registrati da Nadar nel suo diario *Quando ero fotografo* -, troviamo questi passi: *L'opinione che uno ha delle proprie qualità fisiche è talmente benevola che la prima impressione di ogni modello di fronte alle prove del suo ritratto è quasi inevitabilmente di disappunto e*

*di rifiuto [...] Niente nella donna può pareggiare la fatuità di certi uomini, e la costante preoccupazione del loro "apparire" nella maggioranza di essi. Quelli che fingono il maggior distacco sono precisamente i più malati. [...] Quale più esplicita dimostrazione dell'inspiegabile incoscienza di alcuni candidati, politici di professione, che hanno pensato, come supremo, decisivo mezzo di persuasione, di inviare ai lettori le loro fotografie, la loro immagine di mercanti di chiacchiere? Quale virtù di attrazione possono dunque attribuire alle loro facce vergognose, dove fioriscono tutte le bassezze, tutte le lordure umane, e che trasudano lo squallore, la menzogna ignominiosa, e tutti i segni fisiognomonicici della doppiezza, della cupidigia, del peculato, della rapina?*⁷

Ancora due significativi episodi improntati al malinteso e all'equivoco, oltre che profondamente dipendente dall'aspetto psicologico sopra accennato e relativo al rifiuto dell'immagine di sé quando non corrisponde alle aspettative:

- *Signore, vuole che l'aiuti a essere severo? Per cominciare, come trova la sua immagine?*

- *Niente male, signore. Sono soddisfatto.*

- *Permette che dia uno sguardo?*

Osservo le due prove – sollevo gli occhi sul modello...

*Quella che aveva in mano, e di cui era "soddisfatto"...era la foto di un altro.*⁸

Dunque, due provinciali vengono a posare insieme e insieme tornano a vedere le loro prove di stampa. Secondo il rito abituale, l'impiegato dà al primo le prove dell'altro e viceversa. Da un bel pezzo son lì entrambi silenziosamente concentrati, ciascuno per suo conto, sulle immagini. Io intervengo:

- *Allora, signori, siete soddisfatti? Avete scelto?*

Entrambi si dicono contenti.

- *Soltanto,- mi fa osservare uno dei due, timidissimo – mi sembra che...ma io non avevo i baffi?*

Guardo la foto, guardo l'uomo, guardo il suo amico...

*Ciascuno guardava il ritratto dell'altro – e vi si riconosceva!*⁹

La rappresentazione della persona, sia del suo volto che dell'intera figura, quando è prodotta con la tecnica della fotografia acquisisce un valore particolare: le si attribuisce immediatamente ed automaticamente l'appellativo di specchio fedele della realtà; il ritratto pittorico può mentire, perché tutti sanno che è realizzato con materiali plasmabili, colori che possono essere tolti o aggiunti; la fotografia non può essere bugiarda, perché è la luce che crea l'immagine, che dipinge i caratteri somatici e l'espressione di un volto. Il ritratto del pittore, invece, coglie il sublime generalizzato, quello fotografico - in teoria - individualizza e seleziona i particolari.

Roland Barthes ci offre una lucida analisi del

fenomeno fotografico, di quel meccanismo così semplice e così intriso di mistero che la maggior parte degli individui capta comunque in modo inconscio pur non sapendone cogliere da subito i risvolti psicologici: *La foto è letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; la durata dell'emissione ha poca importanza; la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stella. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato. In latino "fotografia" potrebbe dirsi: 'imago lucis opera expressa'; ossia: immagine rivelata, 'tirata fuori', 'allestita', 'spremuta' (come il succo d'un limone) dall'azione della luce.*¹⁰

Valerio Magrelli sottolinea questa significativa prerogativa della fotografia analizzando il pensiero di Paul Valéry sulla visione, il ritratto, lo sguardo, il problema dell'identità, il riconoscimento di sé: *Come prodotto immediato del chiarore, emulsione causata dall'oggetto, questo tipo di tecnica si avvale di una caratteristica ineguagliabile, consistente nel 'fissare la somiglianza delle cose visibile tramite l'azione stessa della luce che emana da esse [...] Per tale motivo, menzionando 'l'introduzione e l'immensa diffusione dei procedimenti fisico-chimici che fissano la luce emanata dagli oggetti' [...] Valéry insisterà sullo sforzo compiuto dalle arti di imitazione per riuscire a 'eguagliare ciò che si ottiene con una buona fotografia o un calco' [...] Pittura e scultura dovranno rassegnarsi: soltanto la pellicola impressionata potrà infatti essere paragonata all' 'acqua magica' della 'fontana' su cui si china Narciso. La sua superficie, cioè, si rivelerà come l'unica in grado di riprodurre la realtà secondo le stesse modalità offerte dalla superficie liquida, seppure con una ben maggiore capacità di trattenere la sua preda oculare.*¹¹

Il russo Pavel Florenskij, teorico dell'arte (oltre che filosofo, teologo e matematico), seppur riferendosi alla pittura - ma la fotografia per un lungo periodo cercò proprio di imitare la consorella nella produzione ritrattistica, sosteneva che *Un ritratto che non renda i moti della vita interiore, cioè, in altre parole, che non riunifichi in un'unica immagine espressioni diverse, ciascuna delle quali risponde a un proprio stato spirituale, non ha niente a che fare con l'arte... [...] racchiude la personalità nella sua dinamica[...]Può il ritrattista, nel senso sopra indicato, abbracciare questo grande movimento? Nella misura in cui si realizza la sintesi biografica, la rappresentazione deve distanziarsi particolarmente dall'identificazione anatomica, perché essa non trasmette più un certo*

*settore, preso separatamente, della vita di una data persona, ma il percorso coerente di tutto il suo sviluppo.[...]e riferendosi a tutte le età nel loro complesso, evidentemente non può, e non deve, dare un'immagine separata di un qualche periodo della biografia.[...]ciascun momento trova il suo posto in questa totalità e vi lascia la sua traccia, ma non può strappare se stesso dalla totalità, perchè esso assomiglia alla totalità ma la totalità non gli assomiglia.*¹²

Probabilmente è per questi motivi che Roland Barthes riconosce nel ritratto di sua madre bambina, in quel particolare segmento temporale della formazione della personalità della progenitrice, la connotazione della dinamica biografica. Probabilmente, allora, è per gli stessi motivi che alcuni grandi personalità del mondo culturale furono restii a lasciarsi riprendere da un obiettivo fotografico: Balzac, Baudelaire, Pessoa... L'immagine eseguita dal fotografo, più di quella pittorica, favorisce le divagazioni fantastiche, l'appagamento dei desideri, il viaggio attraverso il tempo per ricostruire il passato e legarlo al presente. I caratteri somatici della persona fotografata, alcune espressioni colte nel suo sguardo, un atteggiamento e una postura particolari fanno scattare nell'osservatore una serie di ancoraggi che scaturiscono in una chiara individuazione di un tempo passato vissuto al presente. Davanti a un ritratto pittorico in cui prevale la rappresentazione ideale del soggetto e l'aderenza ai canoni estetici del momento è difficile che scatti in noi il *Punctum* di cui parla Barthes proprio in relazione alla visione di molte fotografie e che ci permette di penetrare nell'animo del personaggio ripreso. Il semiologo francese ci descrive la sua esperienza che ci aiuta a far chiarezza nei nostri pensieri e ci premette di cogliere appieno il valore della ritrattistica fotografica come documento storico, sociale, individuale, di riflessione filosofica, di analisi semantica: *Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue mani, il posto che essa aveva docilmente occupato senza mostrarsi e senza nascondersi, la sua espressione infine, che la distingueva, come il Bene dal Male, dalla bambina isterica, dalla smorfiosetta che gioca all'adulta, tutto ciò formava l'immagine d'una innocenza assoluta (se si vuole accogliere questa parola nella lettera della sua etimologia, la quale è "lo non so nuocere"), tutto ciò aveva trasformato la posa fotografica in quel paradosso insostenibile che lei aveva sostenuto per tutta la vita: l'affermazione d'una dolcezza. Su quell'immagine di bambina io vedevo la bontà che aveva formato il suo essere subito e per sempre, senza che l'avesse ereditata da qualcuno; come ha*

*potuto questa bontà scaturire da genitori imperfetti, che l'amarono male, in poche parole: da una famiglia?*¹³

Il fascino del ritratto, il mistero ai più incomprensibile del fenomeno fisico e chimico del suo lento apparire, il considerare l'icona ottenuta da un raggio di luce come un doppio dell'io, un duplicato del sé, della persona cara e amata, ha fatto sì che con la dagherrotipia prima e con la carte de visite poi la ritrattistica abbia monopolizzato la produzione fotografica.

*Il ritratto! È precisamente il motivo preponderante che ha determinato il dilettante a porsi nella via fotografica: quindi il dirgli che si astenga possibilmente dal cominciare col ritratto è tempo perso, ed egli è più tentato di Sant'Antonio di cui non ha la forza. [...] Ed il dilettante usò ed abusò del privilegio di aggiustare la posa di una bella dama. Fra gli scherzi onesti e graditi, con mano fortunatissima ravvia i capelli, i ricci per le spalle; leggermente toccando il mento, fa piegare la bella testa a destra ed a sinistra, in basso, in alto; momentaneo sovrano dispone le collane al collo candidissimo, i medaglioni sul petto, con mani pudiche discende per le linee audaci del busto e ostenta, il furbissimo, di non rinvenire la giusta posizione onde alle mani siano concesse ripetute e gradite prove.*¹⁴

Questo curioso atteggiamento connotante uno dei tanti caratteristici aspetti psicologici del fotografo per diletto rientra nella lunga lista delle motivazioni per le quali ci si appassiona alla nuova pratica della produzione delle immagini: l'amore per la bellezza (nelle sembianze illusionistiche del sublime), il desiderio di possesso e di dominio del mondo e delle persone, la funzione di sostituto dell'assente attraverso la copia, la trasformazione nel ricordo permanente dell'istante gratificante mediante il suo congelamento sulla lastra fotografica.¹⁵

Il fotoamatorialismo, o fotografia dilettantistica, come avremo modo di vedere nei prossimi capitoli, coinvolgerà i rappresentanti di entrambi i sessi: nobili e nobildonne, borghesi, tutti impegnati nella pratica della nuova arte con motivazioni e interessi diversissimi tra loro che spaziano dal semplice atteggiamento snobistico, secondo il lignaggio d'appartenenza, al desiderio di fuga dal proprio mondo per trovare in una nuova dimensione fittizia, ma di evasione e fantastica, la risposta più confacente alle insoddisfazioni contingenti e ai desideri più intimi. Aspetto quest'ultimo che ha contraddistinto in particolare la produzione fotografica al femminile, almeno in riferimento a quel periodo storico della seconda metà dell'Ottocento definito dell'epoca vittoriana.

Un altro filone che coinvolse subito la fotografia con la sua capacità di fissare su un piccolo supporto l'effigie duratura di chi si ama e si vorrebbe avere sempre con sé - fatto ora reso possibile dalla relativa democratizzazione nella proprietà delle immagini mediante prezzi accessibili e di molto inferiori a quelli richiesti dai pittori, la cui opera fino ad allora aveva esaudito le richieste della grande borghesia e della nobiltà - fu quello del ritratto *post mortem*.

Sin dalla nascita della fotografia, vale a dire a partire dalla dagherrotipia per la realizzazione dei ritratti da tenere in casa, poi in modo sempre più continuativo con la tecnica della fotoceramica da applicare sulle lapidi cimiteriali, si diffonde il desiderio di possedere il ricordo dei propri cari defunti.

*Dans les premières années, le recours au photographe reste chose exceptionnelle, les portraits sont destinés à enregistrer les moments importants de la vie d'un individu et les étapes qui marquent son changement de statut : communion, mariage, service militaire...La mort, étape ultime, ne peut échapper à ce besoin de mémoire. Au milieu du XIX siècle, la confrontation avec la mort est chose courante, les décès survient le plus souvent à la maison, on meurt plus parmi les siens qu'à l'hôpital. Nombreuses sont les femmes qui décèdent en couches, la mortalité des nourrissons est très élevée, les maladies infantiles - varicelle, scarlatine, coqueluche...- font des ravages. La photographie post mortem se répand tout naturellement en même temps que les autres types de portraits. Il s'agit dès le début d'une pratique banalisée chez les photographes professionnels, évoquée sans précautions particulières dans leur publicité et exposée dans les vitrines. La firme américaine Southworth and Hawes, réputée pour la qualité de ses daguerréotypes, annonce : 'Nous pratiquons les portraits miniatures d'enfants et d'adultes instantanément, et de Personnes Décédées, soit dans nos locaux soit à domicile [...] Nous nous attachons à obtenir des Miniatures de Personnes décédées agréables et satisfaisantes, et le résultat est souvent si naturel qu'elles semblent, même aux yeux des Artistes, plongées dans un profond sommeil.' L'observation des inscriptions portées sur les étiquettes collées au verso des daguerréotypes confirme la généralisation de cette pratique.*¹⁶

Nella sezione dedicata alle immagini viene riprodotto un ritratto *post mortem* stampato su carta industriale autovirante al platino-palladio e montato su cartoncino formato *visite* realizzato dallo studio Circovich di Trieste ai primi del Novecento.

Non si può non ricordare il denso ritratto che i Nadar - padre e figlio - registrarono sul letto di morte allo scrittore Victor Hugo: la posa, la luce e tutta l'immagine suggeriscono un'atmosfera di lento passaggio, di quiete grave, di mistero, di attesa e

incertezza; anche noi, di fronte a tale ritratto siamo affatto sicuri se è già avvenuto quanto immaginiamo. Che quello fotografico, più di ogni altro ritratto pittorico o scultoreo, evidenzi meglio la *presenza di un'assenza* lo sapeva benissimo la regina Vittoria, grande collezionista di ritratti formato *visite* e dispensatrice oculata dell'*immagine di sé* (donava ritratti in diversi formati in bianco e nero oppure colorati manualmente a seconda dei meriti acquisiti dal destinatario). Quando il 14 dicembre 1861 morì il consorte principe Alberto, a sua volta appassionato sostenitore e praticante di fotografia, la regina Vittoria: *Trovò nella fotografia un mezzo fondamentale per rendere giustizia alla sua memoria, un mezzo perfettamente idoneo alla documentazione, al ricordo, alla commemorazione. Il 16 dicembre Bambridge fu chiamato al castello dove era "impegnato" in un lavoro non identificato per conto della regina. È probabile che gli sia stato chiesto di fotografare il principe sul letto di morte nella Sala Azzurra. Per le persone dell'epoca vittoriana questo tipo di raffigurazione non era macabro, come ci può sembrare oggi. La preparazione di maschere mortuarie e la fotografia dei morti erano socialmente accettabili e venivano praticate a tutti i livelli della società.*¹⁷

In conclusione, la fotografia al servizio della scienza, dell'arte (come sosteneva Baudelaire), della comunicazione; soprattutto la fotografia specchio del reale, in particolare della propria immagine e dell'altrui sembianza: *Ho bisogno di un volto da vedere, da riconoscere. Non mi è possibile sentire nulla in modo diverso. Se la storia possiede davvero un volto, è portato dalle persone che amiamo, è il loro volto.*¹⁸

Sembra proprio questa la parola d'ordine più in voga tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

Note

¹ Paul Valéry, **Discorso sulla fotografia**, Ed. Filema 2005, p. 29.

² Pierre Bourdieu (a cura di), **La fotografia Usi e funzioni sociali di un'arte media**, Ed. Guaraldi 2004, p. 69.

³ Jorge Luis Borges, **Altre conversazioni con Osvaldo Ferrari**, Ed. Bompiani 2003, p. 115.

⁴ Diego Marmorio, **Meditazione e fotografia Vedendo e ascoltando passare l'attimo**, Ed. Contrasto 2008, pp. 234-35.

⁵ Gisèle Freund, **Fotografia e società**, Ed. Einaudi 1974 e 2007, p. 7.

⁶ Stefan Richter, **L'arte della dagherrotipia**, Ed. Rizzoli 1989, p. 15.

⁷ Michele Rago (a cura di), **Felix Nadar Quando Ero Fotografo**, Ed. Abscondita 2004, pp. 97-98.



Foto sopra: Un ritratto dello studio Bayard, Saint Germaine, Sali d'argento, 1920

Foto sotto:

Una callitipia di del fotografo cecoslovacco Slezak, 1922,



⁸ Felix Nadar, op. cit., p. 99.

⁹ Felix Nadar, op. cit., p. 100.

¹⁰ Roland Barthes, **La camera chiara**, Ed. Einaudi 1980-2003, pp. 81-82.

¹¹ Valerio Magrelli, **Vedersi vedersi Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valery**, Ed. Einaudi 2002, p. 223.

¹² Pavel Florenskij, **Lo spazio e il tempo nell'arte**, Ed. Adelphi 2001, pp. 185-188.

¹³ Roland Barthes, **La camera chiara**, Ed. Einaudi 1980-2003, pp. 69-70.

¹⁴ Muffone Giovanni, **Fotografia per i dilettanti**, Ed. Hoepli 1899, IV ed., p. 142; 1918, VIII ed., pp. 210-211.

¹⁵ Marzocchini Vincenzo, **Letteratura e Fotografia**, Ed. Clueb 2005

¹⁶ Bolloch Joëlle, **Post mortem**, Ed. Photo Poche/Actes Sud 2007, pp. 3-4.

¹⁷ Roger Taylor, **Committenza reale e fotografia**, in AA. VV., **Crown & Camera La Famiglia Reale Inglese e la fotografia**, Ed. Alinari 1989, p. 29.

¹⁸ Gerard Donovan, **Il telescopio di Schopenhauer**, Ed. Neri Pozza 2004, p. 256.

Dagherrotipisti ambulanti viaggiavano di città in città con carri a

cavalli attrezzati a studio itinerante. Nel 1840 il pittore e incisore

Johann Baptist Isenring, svizzero di San Gallo, girò a questo modo, con

un carro che gli serviva da casa, studio e laboratorio, tutta la Germania

meridionale portando per la prima volta la dagherrotipia a Monaco.

Questi fotografi viaggianti potevano anche affittare, se necessario, una

stanza ben illuminata e installarvisi con la loro macchina per qualche

tempo; la camera oscura era realizzata semplicemente appendendo

una coperta a chiudere un angolo del locale.

Stefan Richter ¹

I fotografi senza fissa dimora, che operano periodicamente in una città per poi proseguire verso altri centri o zone rurali per comparire nei mercati paesani, hanno rappresentato un discreto settore di impiego economico ed un interessante segmento culturale nella storia della ritrattistica. Questo fenomeno si estende dagli inizi dello sviluppo della fotografia fino al primo decennio del Novecento. Ambulanti sono stati i famosi fotografi amanti dei paesi esotici e dell'avventura che si sono spostati per periodi più o meno lunghi in tanti paesi africani, del medio oriente e asiatici quali l'India ed il Giappone in particolare.

Costituivano un cospicuo numero i pittori-miniaturisti che con la dagherrotipia, prima forma di duplicazione della realtà (lo *specchio brunito*), si guadagnavano da vivere eseguendo piccoli ritratti a domicilio come pure durante le fiere e le feste popolari. Molti di essi

diventarono successivamente fotografi per necessità trasferendo il loro bagaglio culturale, estetico e tecnico nella nuova arte del ritratto o passando alle dipendenze di qualche studio fotografico come coloristi. Dalla schiera degli ambulanti miniaturisti proveniva anche l'americano Josiah Johnson Haves che, abbandonata la pittura, nel 1843 apprese la dagherrotipia e divenne ambulante fotografo. Nel 1846 si stabilì a Boston e con il socio Albert Sands Southworth, del quale nel corso dello stesso anno sposò la sorella Nancy Niles (abile colorista di dagherrotipi impiegata nella ditta), creò il famoso studio Southworth & Haves.

Nei primi anni Quaranta, ma anche successivamente (1840-1855), sono molti i fotografi ambulanti nostrani, i pittori ed i fotografi itineranti stranieri che si stabiliscono permanentemente in una città aprendo degli studi di ritratti, di riproduzione di opere d'arte, di monumenti e reperti archeologici, di edifici religiosi antichi, di vedute pittoresche e mestieri tradizionali; tutte riprese molto richieste per soddisfare le esigenze di un commercio delle immagini sempre più in espansione.

I più abili, intuitivi e intraprendenti riuscirono a creare degli *ateliers* (termine che affiancava la parola *studio*) in diversi centri. Questi studi avevano alle loro dipendenze fotografi apprendisti (detti di *bottega*) che venivano periodicamente inviati nei paesini delle valli, delle aree montane a caccia di immagini di folklore e a proporre agli abitanti ritratti da inviare ai loro parenti lontani o all'estero. Sovente sono gli stessi titolari degli *ateliers* che aprono delle succursali o filiali o prendono dei locali in affitto dove si fermano ed operano periodicamente.

Tra i fotografi più famosi, ex-itineranti, che immancabilmente vengono celebrati nelle varie storie della fotografia e presenti con più studi di ritrattistica in varie città italiane, compaiono: **Alphonse Bernoud** (1820-1889), fotografo francese approdato a Napoli, che apre successivamente succursali a Firenze e Livorno, ottimo ritrattista tanto da diventare fotografo ufficiale della famiglia reale dei Borboni e della Marina Militare; **Wilhelm Weintraub**, ricordato per le numerose iniziative ed interessi culturali quali la fondazione e la redazione del *Giornale di fotografia*, l'approfondimento e l'applicazione dei processi fotomeccanici, l'irrequietezza per la consuetudine ed il desiderio di intraprendere nuove avventure che lo portarono da Trieste a Napoli, da Salerno a Milano. Proseguiamo questa breve carellata sui fotografi itineranti con alcune annotazioni su **Giovanni Battista Unterverger** (1833-1912) estrapolate dal citato volume del Becchetti: *Fece le sue prime esperienze fotografiche al seguito del fotografo tedesco Brosy girando i paesi e le città del Veneto e dell'Austria facendo ritratti. Dopo un paio di anni circa G. B. Unterverger lasciò il suo istruttore per mettersi in proprio continuando la*

professione di fotografo itinerante. Prima del 1860 tornò a Trento per stabilirvisi definitivamente aprendo studio nella piazzetta delle Opere, 334. La sua abilità di ritrattista gli procurò una giusta notorietà e quella sicurezza economica necessaria per permettergli di ampliare il campo di attività, specializzandosi anche nella veduta.²

Certamente, come si è appena visto, accanto ad una flotta di ambulanti arruffoni, in possesso di una preparazione sommaria, vi furono ottimi fotografi itineranti alla ricerca di mercati in espansione e che riuscirono ad affermarsi creando una rete di studi gestiti quasi sempre in società e a volte con i membri della propria famiglia.

Nella sezione del presente volume dedicata alle immagini custodite nel museo di Montelupone, sono riprodotti esemplari di notevole fattura e pregio artistico degli studi Boissonnas (o Boissonas, nell'ed. italiana) e Madame D'Ora (o Dora Benda).

Di quest'ultima, di origine ungherese, che gestiva uno studio di ritrattistica a Vienna col coniuge ed un altro di moda a Parigi, parleremo nel capitolo dedicato alle professioniste donne. Della complessa vicenda dello svizzero **Frédéric Boissonnas** (1858-1946) riportiamo il passo tratto dal dizionario di fotografia Rizzoli/Contrasto, edizione italiana del *dictionnaire de la Photo* ed. Larousse: *Figli di Henri-Antoine Boissonnas (1833-89), pittore ginevrino convertitosi alla fotografia nel 1864 e specializzato nei ritratti di bambini, Frédéric e il fratello Edmond-Victor (1862-90) si formano col padre e rilevano, nel 1887, la sua attività ben avviata. Dopo il praticantato di Frédéric, che si perfeziona presso Kohler a Budapest (1880), lo studio raggiunge la celebrità. I suoi ritratti sofisticati, le scene d'ambiente [...] gli fanno vincere numerose medaglie d'oro [...] La prematura morte di Edmond-Victor, per tifo negli Stati Uniti, dove si era trasferito per lavorare in una fabbrica di lastre fotografiche, lo lascia solo a capo dell'azienda, Nel 1900 fonda succursali a Parigi, Reims, Lione, Marsiglia (dove acquista il vecchio atelier di Nadar) e San Pietroburgo. Dal 1903 viaggia con regolarità nel Mediterraneo su richiesta di intenditori o editori. In compagnia di archeologi o storici, questi viaggi lo conducono in Grecia, Italia, Tunisia, Egitto, Nubia, da dove riporta migliaia di immagini. [...] Il suo studio di Ginevra è rilevato successivamente dai tre figli: Edmond-Eduard (1920-24), Henri-Paul (1924-27) e Paul (1927-69) che, dopo un incidente, lascerà la direzione dell'atelier alla figlia e al cognato.*³

Tra gli stranieri giunti in Italia, con l'intenzione di vivere dei proventi della loro attività fotografica dedita alla ritrattistica e alla paesaggistica, hanno conquistato una fetta di attenzione nelle ricerche specifiche di settore, il barone tedesco von Gloeden

ed il nobile francese Le Lieure.

Henri Le Lieure de l'Aubepin (1831-1914) giunge a Torino nel 1856, all'età di 25 anni e, dopo il quasi d'obbligo periodo di praticantato per apprendere ed affinare le conoscenze tecniche ed estetiche della *nuova arte*, nel 1861 apre uno studio che lentamente si afferma tra la ricca aristocrazia e presso la corte sabauda. Stessa stima ottiene dalla nobiltà nella nuova capitale d'Italia, Roma, nel suo stabilimento installato sin dal 1872 e che cambia sede più volte. Fino al 1878 gestisce tutti e due gli ateliers, poi si ritira fino al 1908 in quello romano. Tra le sue specializzazioni la *fotogliptia* o *woodburytipia* o *stannotipia*: raffinata tecnica per riproduzione di ritratti e cartoline in grande tiratura, ben presto abbandonata per l'alto costo.⁴

Wilhelm von Gloeden (1856-1931), approda in Italia per motivi di salute e diventa fotografo per necessità in seguito alla caduta in disgrazia della famiglia presso la dinastia regnante prussiana con conseguente confisca dei beni. Si ferma in Sicilia, a Taormina, dove si forma tecnicamente alle dipendenze di Giovanni Crupi (del quale esiste a Montelupone un ottimo esemplare del teatro greco su positivo all'albumina) e dove a partire dal 1882 si dedica al ritratto di giovani efebi nudi immortalati singolarmente o in gruppo ed immersi in scenari che rievocano il mondo classico greco-romano. Quello di Wilhelm von Gloeden non è un mero citazionismo: ama la natura primitiva, grezza, la semplicità del mondo agricolo e quello dei pescatori mediterranei, la spontaneità, l'ironia, la spensieratezza tipiche delle popolazioni del sud d'Italia. Ritratti riprodotti a contatto e stampati a volte secondo le antiche tecniche destinati ad un pubblico raffinato, ad una clientela di estimatori e di intenditori. Per arrotondare le entrate completa la sua attività artistica con le riprese di vedute naturali e paesane sia secondo i canoni estetici pittorialisti che, soprattutto, in tirature formato cartolina (cm 9x14 e cm 10x15), per soddisfare le richieste del collezionismo e dell'ormai prospero mercato europeo delle post-card.

Rimanendo nell'ambito regionale siciliano, la recente pubblicazione relativa agli studi fotografici presenti a Palermo tra Ottocento e Novecento, ad opera di Vincenzo Mirisola, evidenzia come in genere i fotografi, pur disponibili a ogni lavoro loro commissionato di vario soggetto, preferivano specializzarsi in un ramo ben determinato. Tra i ritrattisti si affermarono: **Eugenio Interguglielmi** (1850-1911) che ritrae, con diversissime tecniche di stampa, politici, nobili, borghesi, artisti, musicisti, capi di stato, e [...] *non disdegnò di riprendere le classi più umili, i tipi e i costumi palermitani, che esegui in studio con l'ausilio di elaborati fondali perfettamente dipinti, completando il procedimento fotografico con la colorazione manuale delle stampe. Il bisogno di*

*conservare le tracce di alcune attività tradizionali, lo portò a fotografare all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento personaggi tipici nostrani come l'acquaiolo, gli zampognari, i carretti siciliani, le contadine e le ragazze del popolo con le tipiche brocche [...] andò nei campi a documentare la vita di contadini, mietitori, raccoglitori di frutta e di olive, pastori. Si recò nei quartieri popolari di Palermo, nelle contrade del centro Sicilia, nelle zone costiere e nelle isole, e riprese il trattamento della scorza dei limoni per l'estrazione dell'alcool, i minatori nelle zolfare del nisseno, i pescatori e la mattanza.*⁵

Dallo stesso volume apprendiamo che i francesi **Edouard** e **Victor Laisné**, trasferitisi a Palermo da Parigi, divennero fotografi ritrattisti per eccellenza della nobiltà palermitana, di personalità presenti in città per brevi periodi e di attori.

Altri stranieri, dopo aver girovagato in diverse città (le più ambite erano quelle del *Grand Tour* artistico del Sette e Ottocento: Firenze, Venezia, Roma, Napoli e recentemente Torino per motivi sociali, economici e politici), si sono affermati come ritrattisti gestendo uno o più studi: il francese **Michele Schemboche**, apprendista nel primo atelier del grande Nadar, si ferma dapprima a Torino, poi brevemente a Firenze e successivamente a Roma; ancora un francese, **Alphonse Bernoud** (1820-1889), da Genova a Firenze, a Livorno, a Roma per stabilirsi quindi a Napoli nel 1856 divenendo ritrattista dei Borboni. Di entrambi si possono vedere dei ritratti presso il Museo di Montelupone alcuni dei quali riprodotti nel capitolo *Immagini* del presente volume.

Per conoscere in modo più approfondito il quadro della situazione italiana in relazione alla presenza degli studi nelle varie città e regioni si consiglia la citata ricerca del Becchetti sulla fotografia in Italia dal 1839 al 1880.⁶

La mappa tracciata da Piero Becchetti è di notevole rilievo perché offre una piccola vetrina ad un vastissimo mondo di fotografi che hanno contribuito a costruire una storia ricca di individualità impegnate nella ricerca di originalità pur operando in piccoli centri e in un mercato che ha sempre imposto l'adesione al conformismo produttivo. Recentemente, sono state condotte altre puntuali ricerche in seguito all'accresciuto interesse per la fotografia da parte di collezionisti, degli Istituti d'Arte, dei Centri di Catalogazione dei Beni Ambientali, dei Corsi di Studio Universitari, delle Fototeche e Archivi locali.⁷

Della numerosa schiera dei fotografi ambulanti che battevano le campagne, i paesi di montagna, i centri abitati periferici ed in particolare si facevano trovare puntuali agli appuntamenti periodici delle fiere e delle feste locali, appartenevano anche i "ferrotipisti". Luigi

Gioppi, storico e scrittore di trattati di fotografia (che abbiamo citato in altre sezioni di questo volume), ci offre questa indulgente - e intrisa di mite umorismo - descrizione del praticante itinerante di ritratti in ferrotipia: *In America e in Germania questo genere di fotografia è molto in onore, ma nei nostri paesi è affidata per solito a poveri fotografi, che migrando di qua e di là si contentano di vivere alla meglio non cercando certamente di fare dell'arte. Muniti di apparecchi sgangherati, di obiettivi pieni d'anni e di acciacchi, forse un tempo coperti di gloria, con accessori impossibili, con fondi ad olio...di lume, quei poveretti fanno veri miracoli, e se la piazza è buona fanno anche dei quattrini, contentando il loro pubblico che a dire il vero ha poche esigenze, come ha pure poco denaro da spendere.*⁸

Con questa tecnica, che in Italia viene applicata quasi circa vent'anni dopo la sua diffusione negli Stati Uniti d'America e a seguire negli altri paesi del centro-nord d'Europa, si ottenevano a basso costo fototipi direttamente positivi, delle dimensioni di un dagherrotipo e delle cartes de visite, su lamiera verniciata di nero ed emulsionata al collodio.⁹

*Alla ferrotipia, che pure fa la sua comparsa sin dal 1853, è sempre stato attribuito un ruolo minore nell'evoluzione della tecnica fotografica, sia per la 'povertà del supporto, in ferro o in stagno (tintypes), sia per la qualità dell'immagine ottenuta. [...] dalle immagini popolari e scanzonate scattate dai fotografi, soprattutto ambulanti, in Italia, Francia, Gran Bretagna, alle foto di studio americane, dove la posa, il ritocco a colori e la confezione più ricercata cercavano di conferire ai ferrotipi una maggiore dignità, quasi a emulare i più preziosi dagherrotipi.*¹⁰

Ma non pochi ambulanti praticavano la fotografia per arrotondare le magre entrate della loro attività principale: *Molti piccoli affaristi si misero a praticare la fotografia come mezzo per arrotondare i loro guadagni, e ciò portò alla deprecabile associazione della fotografia con la vendita di gelati e di caldarroste, con le botteghe di barbiere, con le tabaccherie, con i locali per marinai dei porti dell'estuario del Tamigi che servivano contemporaneamente tè e piatti di pesce. Gli appetiti, come pure la vanità del pubblico, vengono stimolati con l'offerta di "pasticcio d'anguilla e un ritratto per 6 pence". Adescamenti del genere erano comuni anche in altri settori del piccolo commercio. Un tabaccaio offriva "un ritratto e un sigaro per 6 pence"; un barbiere assicurava agli uomini "una rasatura e la vostra immagine", e alle donne "la vostra immagine e una scatoletta di pomata", sempre per 6 pence. Un cappellaio aveva fatto costruire accanto al proprio negozio uno studio a vetri, e faceva il ritratto gratis a ogni cliente che acquistava un cappello. Non molto*

diversa era la situazione a Parigi, anche se i fotografi da pochi soldi non si installarono nei boulevards fino al 1859 circa. Apprendiamo così che nel boulevard Sébastopol, realizzato proprio in quell'anno dal famoso urbanista Hausmann, si potevano contare una trentina di fotografi ambulanti, ciascuno con una baracca che faceva da studio su cui erano issati cartelli tipo "Au Génie de la Photographie, Aux Merveilles du Nouvel Art o Aux Fils de Daguerre". In genere questi fotografi d'infimo livello eseguivano ambrotipi, o positivi diretti al collodio su stoffa cerata nera, e la tariffa consueta per questa prestazione era di un franco. Pure francese è la straordinaria combinazione di fabbro ferraio e fotografo di cui si legge nella testimonianza che segue: Da una parte del cortile c'era una fucina, con qualche sbarra di ferro sul fuoco e un ragazzo che azionava un grosso mantice. Dall'altra parte c'era una specie di baracca, un lato della quale era costituita da una tenda di cotonina: era lo 'studio'. Uno scomparto ricavato a un'estremità costituiva la camera oscura. La tariffa per farsi fare un ritratto era di un franco (circa 10 pence), montatura a parte. Il personale addetto ad ambedue le attività consisteva del fabbro ferraio e del ragazzo già menzionati. Nel 1857 i fotografi ambulanti fecero la loro comparsa a Londra. Il Punch ne mise in caricatura uno che alla fotografia alternava il mestiere di lustrascarpe.¹¹

Un ultimo resoconto storico...anche a conferma che la fotografia è ambigua per statuto, per la sua stessa essenza (la presenza di un'assenza: il soggetto è lì rappresentato...ma non c'è, non esiste; è lì presente... ma è assente!). Se la fotografia è ambigua per sua natura, ambigui possono diventarlo coloro che la praticano: [...] *Jesús Enero, esattore nella provincia di Cuenca, e a tempo perso informatore della polizia, andava di villaggio in villaggio per riscuotere le imposte, s'introduceva nelle feste di famiglia o nelle cerimonie religiose, spiava un po' tutto e ne ricavava delle foto che si faceva regolarmente pagare.*¹²

Giuseppe Incorpora (1834-1914), uno dei più apprezzati ed affermati fotografi siciliani della seconda metà dell'Ottocento dedito quasi esclusivamente alla ritrattistica con diversi studi a Palermo, tracciava questa situazione dell'isola al Secondo Congresso Fotografico italiano nel 1899 a Firenze: *Qui a Palermo, e molto più nelle altre parti dell'Isola, non si ha idea di grandi Stabilimenti ove l'industria fotografica eserciti su vasta scala. Ogni lavorante che ha assistito per breve tempo in qualche stabilimento di fotografia e appena da solo sa fare, anche malamente, un negativo e qualche positivo, cerca di acquistare una macchina, e se non riesce a montare una sala vetrata, si contenta di fare il*

*fotografo ambulante, cercando di vendere il pessimo lavoro a prezzi disastrosi. Il danno è risentito immediatamente dai fotografi di un grado più elevato, ed a poco a poco si ripercuote su quelli che meglio sanno adoperare l'obiettivo fotografico; sicché il far bene viene sopraffatto dal far molto. Il pubblico insensibilmente deteriora il suo gusto e l'arte va in regresso.*¹³

Ancora un puntuale, originale e genuino punto di vista sugli itineranti, affatto indulgente e celebrativo, opposto a quello precedente e frutto di un'approfondita e accorata analisi sociologica: *Nella storia del fotoritratto, che tanta parte occupa in quella sociale della fotografia, un posto fondamentale dev'essere riconosciuto all'immagine dell'attore e alla produzione dozzinale. La parola entra nell'uso proprio per indicare la produzione dei fotografi ambulanti, semiambulanti e comunque di bassa levatura, i quali offrivano la classica dozzina o mezza dozzina di copie per poca moneta. [...] Intorno alla fine del secolo scorso i fotografi ambulanti erano nel nostro paese circa diecimila. Se ne devono poi aggiungere altrettanti semiambulanti: erano quelli che durante la buona stagione, i giorni feriali, rastrellavano un territorio più o meno vasto alla ricerca del cliente. Nei giorni festivi lo aspettavano nel loro modesto studio. Al totale così raggiunto, e censito, di circa ventimila, bisogna aggiungere un numero imprecisato di itineranti senza licenza, né iscrizione negli elenchi degli artigiani, o delle Camere di Arte e Commercio. La licenza veniva rilasciata dalla polizia e del resto, secondo la legge, è richiesta ancor oggi per la ripresa professionale di fotografie in pubblico. [...] Venti, trentamila fotografi di cosiddetta bassa levatura nel nostro paese, centinaia di migliaia nel mondo, lavorano per oltre mezzo secolo, fino alla seconda ondata di popolarizzazione del passatempo fotografico, con ogni attrezzatura immaginabile, in ogni condizione possibile, e impossibile, con soggetti di ogni condizione: instancabilmente.[...] I "magnifici randagi" della fotografia, come una volta proponemmo di chiamarli, con enfasi retorica ma giustificata ammirazione e effetto, penetrarono fra la gente del popolo come le gocce dell'acqua nella sabbia e non vi fu atomo sociale vivente, genuino, proletario che non fosse riflesso nel prodotto dozzinale del loro lavoro. [...] Eppure fra la dozzinale, fra l'enorme accumulo di tessere ottiche, le sole valide per comporre il grande mosaico della massa, si possono trovare a piene mani le più belle figure "dipinte dal Sole". [...] Il loro evidente interesse storico, e la loro qualità artistica, risultarono sorprendenti, assolutamente al di là di ogni possibile previsione. [...] E si consideri che il tempo le ha fatte uniche, come le pitture. Ma per la storia e la critica della fotografia ebbero il grave torto di essere prodotte da semplici anonimi e di rappresentare volti altrettanto sconosciuti.*⁽¹⁴⁾

Note

¹ Stefan Richter, **L'arte della dagherrotipia**, Ed. Rizzoli 1989, p. 17.

² Piero Becchetti, **Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880**, Edizioni Quasar 1978, p. 112.

³ AA. VV., **dictionnaire de la Photo**, Ed. Larousse 1996, p. 86.
AA. VV., **dizionario di Fotografia**, Ed. Rizzoli/Contrasto 2001, p. 93.

⁴ Marzocchini Vincenzo, **progetto per Il Museo Fotografico di Montelupone la storia della fotografia attraverso le tecniche di stampa e le attrezzature fotografiche**, Ed. Comune di Montelupone (MC) 2006

⁵ Mirisola Vincenzo, **Era Palermo**, Ed. Lanterna Magica 2008, p. 199.

⁶ Piero Becchetti, **Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880**, Edizioni Quasar 1978

⁷ Vedi bibliografia nel presente volume e bibliografia nel testo: Vincenzo Marzocchini, **progetto per Il Museo**

Fotografico di Montelupone la storia della fotografia attraverso le tecniche di stampa e le attrezzature fotografiche, Ed. Comune di Montelupone (MC) 2006

⁸ Laura Danna Leonardo/Luisella D'Alessandro nell'introduzione al volume: AA.VV., **La ferrotipia L'età del ferro nella fotografia**, Ed. Fondazione Italiana per la Fotografia 1997, p. 7.

⁹ Vedi i testi specifici e la ricca bibliografia presenti nel volume: Vincenzo Marzocchini, **progetto per Il Museo**

Fotografico di Montelupone la storia della fotografia attraverso le tecniche di stampa e le attrezzature fotografiche, Ed. Comune di Montelupone (MC) 2006

¹⁰ Laura Danna Leonardo e Luisella D'Alessandro, op. cit., p. 3.

¹¹ Helmut Gernsheim, **Storia della fotografia**, Vol. II, **1850/1880 L'età del Collodio**, Ed. Electa 1987, p. 32.

¹² Pierre Sorlin, **I Figli di Nadar il "secolo" dell'immagine analogica**, Ed. Einaudi 2001, pp. 71-72.

¹³ Diego Mormorio, **Introduzione** a : Gesualdo Bufalino, **Il tempo in posa**, Ed. Sellerio 2000, pp. 11-12.

¹⁴ Ando Gilardi, **Storia sociale della fotografia**, Ed. Feltrinelli 1976-Ed. B. Mondadori 2000, pp. 253-265.

Le donne e la nuova arte

Professioniste con studio e fotografe ambulanti

A Vienna [...] molte donne esercitano la fotografia. Arrivando a

Vienna appresi ch'era aspettato da una vezzosa fotografa, di cui

accennerò qui il nome per raccomandarla a tutti i miei amici. –

Madama Willhelmine Hockmann. "Dove abita ella?" chiesi io.

"Quinto piano, Kohlmark n. 1". [...] è ungherese. Quando le ungheresi

non sono brutte, esse sono divine. Posai tre, quattro, cinque volte,

quante volte lo volle e mi fece tre magnifiche fotografie, le

quali

invece di darmi una burbera espressione, riprodussero il più dolce

sorriso che sia mai comparso sulle mie labbra.

Alexandre Dumas ¹

A Vienna, come vi ho detto, molte donne esercitano la fotografia. [...] La piaga della società moderna è che non vi sono impieghi sufficienti per le donne. La maggior parte delle carriere artistiche ed industriali loro sono chiuse. Perché dunque in Parigi esse non imiteranno l'esempio delle viennesi? Perché le donne francesi non studiano la fotografia? Entrando nei grandi magazzini come la grande Ville de Paris, le Trois Quartiers, le Grand Saint Louis io le ho costantemente vedute al banco dei conti, e gli uomini mettere in mostra e vendere le mercanzie. Non sarebbe più logico se avvenisse il contrario? Le donne s'intenderanno maggiormente di tali cose, e terranno maggior conto delle qualità e del valore della roba. Se questo sistema venisse impiegato, dieci mila giovani fanciulle che oscillano oggi tra la miseria e la prostituzione, guadagnerebbero domani tre franchi al giorno. [...] Egli è vero che gli artigiani ai quali ho parlato di questa innovazione, unanimi tutti nel volere promossa la morale, disapprovano poi il progetto di cambiare le abitudini commerciali. Ma io insisto perché si introducano almeno le fotografe nella moderna società.²

Non tardò ad avverarsi o meglio ad ampliarsi quanto prospettato da Alexandre Dumas padre.

Prima negli Stati Uniti d'America e successivamente in Europa, aumenta notevolmente il numero delle fotografe con un crescendo caratterizzato da una lenta migrazione di motivazioni entro un ventaglio che va dal passatempo alle realizzazioni prettamente artistiche, dalla terapia contro le frustrazioni della condizione femminile subalterna a quella dell'uomo agli interessi per una nuova professione, per di più imparentata con l'arte, che appaghi la loro presenza nella collettività, il loro inserimento sociale mediante un'attività inizialmente riconosciuta appannaggio degli uomini.

Inoltre, per le donne fotografe, si è verificato lo stesso fenomeno negativo che ha riguardato tanti professionisti dei piccoli studi di provincia: la loro postuma scoperta e la conseguente tardiva rivalutazione del loro lavoro. Se poi ci spostiamo nel campo del reportage, della pubblicità e della moda l'assunzione delle donne o le commissioni offerte alle fotografe su singoli servizi, da parte di quotidiani e periodici, vanno collocate a partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento. Per motivi dipendenti da un più rapido sviluppo economico, da un'estensione del

concetto di pari dignità, di uguaglianza dei diritti, di emancipazione sociale, tale fenomeno si è esteso prima negli USA e poi in Europa.

Fino ai tempi piuttosto recenti, le donne fotografe hanno avuto poco spazio nelle principali esposizioni museali. Esse sono state inoltre praticamente ignorate dai maggiori storici della fotografia e, a causa della convinzione che fossero meno impegnate degli uomini in fotografia, hanno ricevuto minore attenzione da parte dei critici e dei collezionisti. Con il crescere, negli ultimi venticinque anni, del numero di donne dedite alla ricerca storica e all'organizzazione di mostre, l'interesse per le donne fotografe ha portato storici e conservatori (di entrambi i sessi) a considerare più attentamente l'opera delle donne e a portare alla luce raccolte sconosciute o dimenticate. [...] Il ritratto è la prima applicazione della fotografia in cui le donne abbiano un ruolo importante. Sebbene nel XIX secolo le signore benestanti fotografassero occasionalmente famigliari ed amici come passatempo, era più probabile imbattersi in donne impegnate professionalmente nella realizzazione di dagherrotipi e ambrotipi a fini commerciali. [...] Quando si diffonde l'uso dell'albumina, molte donne entrano a far parte di studi che producono migliaia e migliaia di 'mappe' facciali, riproduzioni superficiali dell'aspetto, colto in rigide pose. [...] Le donne sono particolarmente attive come ritrattiste negli Stati Uniti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Esse vengono ricercate in special modo per realizzare immagini capaci di migliorare, ovviamente soltanto a livello della rappresentazione, la posizione sociale della persona ritratta, o di dare rilievo a speciali qualità di chi posa. La maestria con cui le fotografe gestiscono l'illuminazione e la posa può essere osservata in un gran numero di opere [...].³

*Le figure delle donne diventano evidenti nella storia della fotografia italiana con lentezza ma, va sottolineato, in un crescendo assoluto. Vi è una prima lunga fase 'preparatoria' che va dal momento in cui la fotografia si diffonde in Italia, cioè dagli anni Quaranta dell'Ottocento, alla metà del Novecento. [...] Come sappiamo, gli studi storici sulla fotografia in Italia che siano veramente tali in termini di metodo e di coerenza di analisi, o almeno di completezza in senso anche soltanto catalogatorio, non sono molti. Se ne prendiamo in considerazione uno davvero esemplare, **Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911**, di Marina Miraglia, vediamo segnalate e ricostruite le biografie e le bibliografie di 24 fotografe attive a Torino in quel periodo, da Elisabetta Furlanetto, dagherrotipista itinerante, a Angela Maggi, i cui lavori risalgono agli anni Ottanta, da Maria Vanetti coloritrice di stampe presso lo stabilimento che*

gestisce insieme al marito Giuseppe a partire dagli anni Sessanta, alle molte fotografe [...] che espongono, talvolta, ripetutamente, nei Salon nei primi anni del Novecento [...] al di là delle professioniste attive negli studi, agli esordi della fotografia è osservabile anche presso le donne la stessa pratica fotoamatoriale che ben conosciamo presso il conte Primoli o il conte Chigi, per fare gli esempi più noti: donne come Maria Sofia di Borbone o la contessa Bellentani o Jolanda d'Ormesson [...] Su Luci e Ombre, l'annuario della fotografia artistica italiana, dal 1923 al 1934 sono presenti dieci fotografe [...].⁴

Un emblematico esempio di fotografa professionista di successo, attiva nei primi decenni del Novecento, è rappresentato da **Dora Kallmus** sposatasi con il fotografo Benda. Nota col nome di Madame D'Ora, oltre agli studi di Praga e Vienna col marito, gestiva direttamente l'atelier di Parigi nel quale eseguiva ritratti per la moda, per le attrici e di glamour.

Tra le fotografe per professione, non citate in nessuna storia della fotografia *scritta da uomini*, la cui produzione è stata portata alla luce attraverso le ricerche recenti relative a limitate aree regionali, mi piace ricordare tre casi singolari e diversissimi tra loro: quelli della tedesca Sophie Auguste Rosen, trapiantata in Italia; della marchigiana Maria Spes Bartoli; della piemontese Leonilda Prato.

Sophie Auguste Rosen (1896-1986), sposata Sconduto, si forma attraverso la classica formazione scolastica (conseguimento del diploma che la tedesca mette in evidenza nei suoi biglietti e sulle targhette davanti agli studi che ha dovuto più volte cambiare per motivi familiari) frequentando la prestigiosa Scuola di Fotografia di Monaco di Baviera; iniziale consueto periodo di apprendistato per affinare le tecniche; infine, apertura di un atelier personale. Nel 1921 il primo studio lo apre a Bad Reichenhall; poi nel 1927, al seguito del marito italiano Andrea Sconduto, giunge a Palermo e nel 1930, in seguito al trasferimento del coniuge, si ferma definitivamente a Milano, dove si dedica alla ritrattistica presso la sua abitazione-studio prima in via Crivelli (*Ritratti fotografici artistici moderni - Pose a domicilio - Pregasi telefonare - Signora Gustl Sconduto Rosen*) e successivamente a piazza Stuparich (*Augusta Sconduto Rosen - Pose a domicilio - Eseguite in ogni casa con ogni luce, grande comodità per bambini e per chi ha poco tempo. Si mandano in visione a domicilio album senza impegno. Varie pose a scelta, trattamento personale per ogni gusto. Si prega telefonare un giorno prima al n...*).⁵

Bruno Boveri, nella sua ricerca sulla produzione fotografica della Rosen, evidenzia l'affinità di stile tra

le pose di quest'ultima e la nuova concezione del ritratto professionale della scuola tedesca sintetizzata dal dott. Schiapparelli nella Rivista Artistica Italiana edita a Torino e relativa alla mostra di Dresda del 1909: *Abolita...la convenzionalità della posa, eliminato possibilmente ogni particolare inutile col sostituirvi l'unità della composizione... ristretto il ritocco al puro necessario...introdotta la ricerca dell'espressione psicologica e della personalità...aboliti tutti gli effetti secondari...tutto ormai si concentra nel modello...la posa è scelta fra quelle abituali preferite dalla persona ritratta; onde la fotografia diventa l'immagine, il ricordo di un momento e di un episodio qualsiasi, anche insignificante della nostra vita, e perciò una cosa tutta intima, familiare, umana.* ⁶

Conclude il Boveri: *Ed è proprio questa l'atmosfera che si respira nella grande maggioranza delle immagini della Rosen, dettata da intimità e familiarità, giocata tutta sui contrasti netti, ma morbidi, tra luci ed ombre, con attenzione insistita sui volti, pur non cercando di catturarne sempre lo sguardo. Anzi, a ben guardare, quasi mai i soggetti ritratti guardano in macchina, quando non sono messi direttamente di profilo, con tutto il corpo di lato. E allora lo sguardo corre obliquo ai lati, distratto o, meglio, attratto da qualcuno o qualcosa, che certo non è estraneo, visto che il clima resta, comunque, sempre, familiare, tutto soffuso di pacatezza e tranquillità.* ⁷

Maria Spes Bartoli (1888-1981), secondogenita di Beniamino Bartoli e Maria Speranza Cléraud; padre e fratello maggiore fotografi coi quali condivide la conduzione dello studio di Tolentino; per quattro anni, dal 1916 al 1919, manda avanti anche l'atelier aperto a San Severino Marche nel 1907 da suo fratello Giuseppe, chiamato al servizio militare in coincidenza del periodo bellico; *Nel biennio 1916-1917 lo studio svolge una mole impressionante di lavoro (602 pose, 345 sviluppi e ingrandimenti di lastre, 280 cartoline dipinte a mano), stando alle cifre indicate da Maria Spes nel suo diario e che rappresentano certamente solo una parte della produzione fotografica.* ⁸; nel 1924 rileva lo studio paterno e *Nel 1927 chiede ed ottiene anche la licenza per la vendita al pubblico di articoli fotografici, segno dei tempi nuovi che stanno avanzando, poiché la fotografia sta per uscire dagli studi professionali per diventare appannaggio di una schiera sempre più vasta di fotografi dilettanti dotati di macchine portatili e di pellicole piane. [...]* Si arriva così alla chiusura del 30 giugno 1968: *Maria Spes ha ormai ottanta anni e con il suo studio se ne va un pezzo di storia cittadina, una tradizione di fotografia artistica che ha ormai il sapore di un'epoca che non*

esiste più. ⁹

Alberto Pellegrino sostiene, nel capitolo di sua competenza all'interno del lavoro a più voci in relazione all'attività e alla figura della Bartoli, che *Per trovare una vicenda umana e professionale come quella di Maria Spes, bisogna fare riferimento alla famiglia dei Wulz, un'illustre dinastia di fotografi triestini fondata nell'Ottocento da Giuseppe, portata avanti da Carlo e conclusasi con Wanda [...] e Marion che per ultima regge lo studio Wulz fino al 1993, anno della sua morte.* ¹⁰

Se possiamo accettare alcune sovrapposizioni nell'ambito delle vicende umane e professionali, è sicuramente più arduo volerle riscontrare pienamente a registro nel campo artistico, e non tanto nell'applicazione delle notevoli conoscenze tecniche che hanno caratterizzato il lavoro di entrambe le fotografe quanto, soprattutto, nella concezione che esse hanno della pratica fotografica come arte: per la colta professionista marchigiana la fotografia è finalizzata a soddisfare le aspettative di una clientela variatissima che comprende tutti gli strati sociali; lo studio Wulz si avvale di una committenza selezionata essendo frequentato dall'aristocrazia, dagli artisti e dagli intellettuali triestini, e Wanda, oltre ad eseguire ritratti d'alta qualità per professione secondo la tradizione dell'atelier di famiglia, si dedica alla sperimentazione fotografica seguendo le tendenze del futurismo (movimento al quale aveva aderito agli inizi degli anni Trenta), surrealiste, dadaiste, costruttiviste sfruttando appieno le possibilità offerte dal linguaggio fotografico (sovrimpressioni, fotogrammi, fotomontaggi, fotoplastiche) per la realizzazione di tali intendimenti artistici.

Le pose cristallizzate dalla Bartoli risultano senza dubbio genuine, si abbozza in esse una parvenza di spontaneità (vedi il sorriso di qualche ufficiale che sfida l'obiettivo fissando attraverso le lenti lo sguardo della fotografa) che viene a volte mortificata dall'atteggiamento rigido di chi non è avvezzo a farsi ritrarre (le giovanissime paesane che tengono tra le mani con un certo impaccio un libro, una rivista od un album pubblicitario dell'atelier); vi è assenza oppure un uso limitato a certe inevitabili situazioni dei fondali dipinti; il cliente raramente fissa l'obiettivo, la sua attenzione è rivolta altrove, al di fuori del campo inquadrato; le regole classiche della composizione, per forza di cose, vengono applicate nelle foto dei gruppi di persone ed in quelle celebrative dei nuclei familiari.

La piemontese **Leonilda Prato** (1875-1958) è una fotografa ambulante che apprende il mestiere da un fotografo anch'egli itinerante di origine austriaca ed incontrato nel Cantone del Vaud. In Svizzera, i coniugi Prato girovagavano attraverso vari cantoni

cantando, suonando (la chitarra lei e la fisarmonica lui) e pagando regolarmente le tasse previste. Divenuta fotografa, Leonilda riesce anche a ritrarre la moglie del presidente del Cantone del Vaud e ne diventa la protetta. Leopoldo e Leonilda, con due figli piccoli, hanno bisogno di una sede fissa e devono far ritorno al paese d'origine, a Pamparato, nel cuneese. In un piccolo centro montano, dove le motivazioni per farsi ritrarre sono limitate a pochi avvenimenti nell'arco della vita, Leonilda continua a fare della passione della sua vita, la fotografia, una professione, ma i coniugi devono integrare le loro entrate con altre attività (per es., Leopoldo, pur cieco, riesce ad assemblare le parti delle fisarmoniche Soprani di Castelfidardo di cui i Prato sono rappresentanti). Agli occhi della società del suo tempo, Leonilda è stata una giovane ribelle, una contestatrice dei costumi prestabiliti e fossilizzati che assegnavano per sempre ad un individuo il ruolo da svolgere; in vero, una donna controcorrente, alla ricerca di un percorso di vita indipendente e segnato dai propri interessi, dettato dagli stimoli dei desideri individuali legati alla sperimentazione e alla conoscenza. La fotografia le permetteva il contatto con tanta gente, l'avvicinamento e lo studio degli altri, il vederne emergere dal buio della camera oscura particolari e atteggiamenti che solo l'obiettivo e le lastre sembra riescano a rivelare. Dalle immagini della sua produzione, suddivise per temi nell'ottimo volume curato da Alessandra Demichelis, traspare la spinta umana, lo sguardo carico di umanità, di interesse e di attenzioni verso gli altri, dei quali fissa nel modo più semplice possibile i tratti del volto e quelle caratteristiche fisiche ed esteriori (come l'abbigliamento), quando altre esigenze professionali non richiedevano altrimenti su invito dei committenti, che denotano la classe sociale d'appartenenza. *L'atelier di Leonilda era la strada, sia quando si spostava di paese in paese in compagnia del marito, sia quando risiedeva per lunghi periodi a Pamparato. Per le sue realizzazioni non si avvaleva di scenari sofisticati, di luci artificiali, degli oggetti che troviamo nei ritratti coevi realizzati negli studi professionali. [...] Lei piazzava il suo treppiede ovunque il terreno glielo consentisse: in mezzo alla via, nei boschi alle spalle del paese,, sulle rive di un torrente, sul selciato antistante il castello, nei giardini, nei cortili delle cascine o davanti alle porte di povere case. Negli interni non amava lavorare, tranne in rarissime occasioni, quando veniva chiamata per riprendere un momento di vita familiare o per immortalare l'ultima immagine terrena del caro defunto, come voleva la consuetudine del tempo. [...] Il suo studio, dunque, veniva allestito ovunque se ne presentasse*

*l'occasione, ed anche se non disponeva degli strumenti e degli artifici di cui si avvalevano i più pretenziosi colleghi, Leonilda non rinunciava a ricreare una parvenza di scenografia [...] dopo tutto, l'enorme fascino che emanano queste fotografie, è proprio quello che deriva dai contrasti violenti: la cura dei preparativi e l'indifferenza al dettaglio. [...] Il mondo di Leonilda era un mondo umile, nella maggior parte dei casi composto di contadini, piccoli artigiani, operai, serve, osti, commercianti. Era un mondo in cui la subalternità sembrava possedere vita propria, capace di riaffiorare ovunque, a dispetto di qualsiasi tentativo di abbellimento [...] centinaia di sguardi di uomini e donne in cui ciò che si legge è soprattutto fatica e stanchezza. E ciò nonostante chiunque si ponesse consapevolmente di fronte all'obiettivo, non importa se donna o uomo, giovane o anziano, lo faceva con l'intenzione di fornire la miglior rappresentazione di sé e magari, se possibile, di gettare un po' di fumo negli occhi, fino a distorcere un poco la realtà, naturalmente perfezionandola.*¹¹

Ancora una testimonianza dalla montagna alpina, da Cercivento, in Carnia, nel Friuli V. Giulia.

Costanza di Vora (1910-1972). Il mestiere di fotografa è uno dei tanti che esercita per vivere e sostenere la sua famiglia ed è proprio questa, mette in evidenza Alessandra Silverio: *l'attività per cui è ricordata maggiormente [...] Ha modo di avere una macchina fotografica. [...] l'attrezzo non è nelle migliori condizioni. Mancano pezzi per farla funzionare. Ma per Costanza, dotata di ingegno, non è un problema. Tutto ciò che manca lo costruisce da sola. Aggiusta la macchina, fa le lastre di vetro, la correda di cavalletto. [...] mette a punto lo studio fotografico completo di ingranditore, anche questo costruito da lei in casa. Lavora allo sviluppo delle lastre durante la notte, quando può dedicarsi al suo hobby-lavoro in tutta tranquillità.*¹²

Annarita De Conti dall'analisi delle immagini coglie alcune interessanti peculiarità relative alle scelte operative della fotografa e all'interrelazione tra quest'ultima e le persone da ritrarre: *I soggetti sono in posa e soprattutto nei primi piani si coglie come lo sguardo sia diretto verso la fotocamera e instauri con colui che guarderà l'immagine un rapporto diretto e molto intenso. Costanza scattava le sue foto per gran parte all'esterno, su un ballatoio di legno (oppure davanti ad un portone, nel cortile) in modo tale che la luce incidente da un lato venisse riflessa sul muro bianco della casa e la sua diffusione impedisse il formarsi di zone d'ombra troppo marcate.*¹³

La Di Vora sembra seguire molti di quei consigli suggeriti dalle riflessioni, sulle riprese di ritratto, del grande reporter del Novecento Henri Cartier-Bresson e nelle sue stampe possiamo individuare quella

semplificazione tecnica che sa garantire l'autenticità della posa, come sosteneva il fotografo francese: *La gente ha un bisogno imperioso di perpetuarsi tramite il ritratto e far risaltare il suo lato migliore per i posteri. [...] Quello che affascina nei ritratti è il modo in cui ci mettono in grado di tracciare l'identità dell'uomo. Se il fotografo deve avere la possibilità di ottenere un'immagine vera del mondo di una persona – tanto al suo esterno quanto al suo interno – è necessario che il soggetto del ritratto sia in una situazione per lui normale. [...] integrare nel ritratto il suo habitat [...] Soprattutto far dimenticare al soggetto la macchina fotografica e chi la maneggia. Un equipaggiamento complicato, luci di riflettori, e vari altri aggeggi sono sufficienti, secondo me, ad impedire al passerotto di venir fuori. [...] La prima espressione data da un particolare volto è spesso quella giusta [...] Per fare un buon ritratto, il momento decisivo e la psicologia sono fattori essenziali non meno della posizione della macchina fotografica. [...] È pur vero che una certa somiglianza è evidente in tutti i ritratti fatti da uno stesso fotografo: mentre infatti cerca di cogliere l'identità del modello, cerca anche di esprimere se stesso. Il ritratto vero non enfatizza né il sublime né il grottesco, ma riflette la personalità.*¹⁴

La spontaneità che coglie l'osservatore nei volti ritratti dalla Di Vora non riesce a individuarla nelle pose più omologate, spesso retoriche e pittoresche (da cartolina-souvenir) del contemporaneo e conterraneo Giacomo Segalla (18.....), fotografo professionista a tempo pieno con studio nel vicino paese di Paularo. Attingendo alla terminologia per l'analisi delle immagini utilizzata da Roland Barthes, possiamo sostenere come nei ritratti del Segalla prevalga lo *studium* (le intenzioni, l'abilità tecnica dell'operatore), mentre in quelli della Di Vora emerge maggiormente il *punctum* (il particolare non inserito intenzionalmente: *[...] fornito per caso e senza scopo; il quadro non è affatto 'composto' secondo una logica creativa [...] esso non attesta obbligatoriamente l'arte del fotografo*).¹⁵

Invece, i due fotografi dell'Alto Friuli li possiamo accomunare per altri aspetti: entrambi hanno dovuto fronteggiare la penuria dei mezzi ed attivarsi alacremente per l'impiego ottimale delle contenute risorse economiche a disposizione (contrariamente, per esempio, al loro quasi coevo Umberto Antonelli, con uno studio nell'altra località carnica di Enemonzo; fotografo di montagna, è vero, ma al tempo stesso anche farmacista¹⁶).

Scriva Dino Zanier nel volume dedicato al Segalla: *Lastre, carta e componenti chimici per lo sviluppo non si trovavano lì, sulla porta di casa: questi materiali doveva procurarseli a Udine, viaggiando in bicicletta*

*fino al 1940, a differenza del fotografo Antonelli, che possedeva un'automobile ed era inoltre facilitato nella preparazione dei bagni essendo anche farmacista. [...] Con l'avvento dell'ultimo conflitto l'argento per la fabbricazione dell'emulsione sensibile era introvabile e Segalla lo raccoglierà nelle case di Paularo per poterlo scambiare a Venezia con lastre fotografiche.*¹⁷

Note

¹ Alexandre Dumas, **Le fotograresse**, in (a cura di) Diego Mormorio, **Gli scrittori e la fotografia**, Editori Riuniti /

Albatros 1988, pp. 212-213.

² Ibid., pp. 212-214.

³ Naomi Rosenblum, **Storia delle donne fotografe**, in Leonardi Nicoletta (a cura di), **L'altra metà dello sguardo II**

contributo delle donne alla storia della fotografia, Agorà Editrice 2001, pp. 113-115.

⁴ Roberta Valtorta, **Il contributo delle donne alla fotografia in Italia**, in Leonardi Nicoletta, op. cit., pp. 11-12-13.

⁵ Boveri Bruno (a cura di), **Sophie Auguste Roesen Fotografie dal 1917 al 1960**, Ed. Associazione per la Fotografia

Storica Torino 2002, p. 11 e p. 62.

⁶ Bruno Boveri, op. cit., pp. 8-9.

⁷ Bruno Boveri, op. cit., pp. 9-10.

⁸⁻⁹ Alberto Pellegrino, **il Teatro dello Sguardo**, in AA. VV., **Donne in posa**, Ed. Unitre - Tolentino 1999, pp. 139-143.

¹⁰ Alberto Pellegrino, op. cit., pp. 138-139.

¹¹ Demichelis Alessandra (a cura di), **Lo sguardo di Leonilda. Una fotografa ambulante di cento anni fa. Leonilda**

Prato 1875-1958, Ed. +Eventi 2003, pp. 30-38.

¹² Alessandra Silverio/Annarita De Conti (a cura di), **Costanse l'ingegn cun nue**, Ed. Circul Culturâl La Dalbide 2002, p. 9.

¹³ Ibid., pp. 12-13.

¹⁴ Henri Cartier-Bresson, **The Decisive Moment - Il soggetto**, in (a cura di) Bruno Boveri: **Gli anni Cinquanta**

L'America Gli americani, Agorà Editrice 1997, pp. 16-17.

¹⁵ Roland Barthes, **La camera chiara**, Ed. Einaudi 2003, p. 43.

¹⁶ L'Antonelli (1882-1949), oltre alla documentazione di importanti opere pubbliche quali le stazioni ferroviarie, la diga di Sauris, si è dedicato alla rappresentazione delle attività economiche e della vita di paese, ma le riprese denotano un taglio folcloristico ed edulcorato della realtà tendente a mascherare le vere condizioni sociali. I suoi



Nella foto a lato: Rina Cavalieri, ritratta da Reutlingere nel 1895, Albumina 17x11 cm.



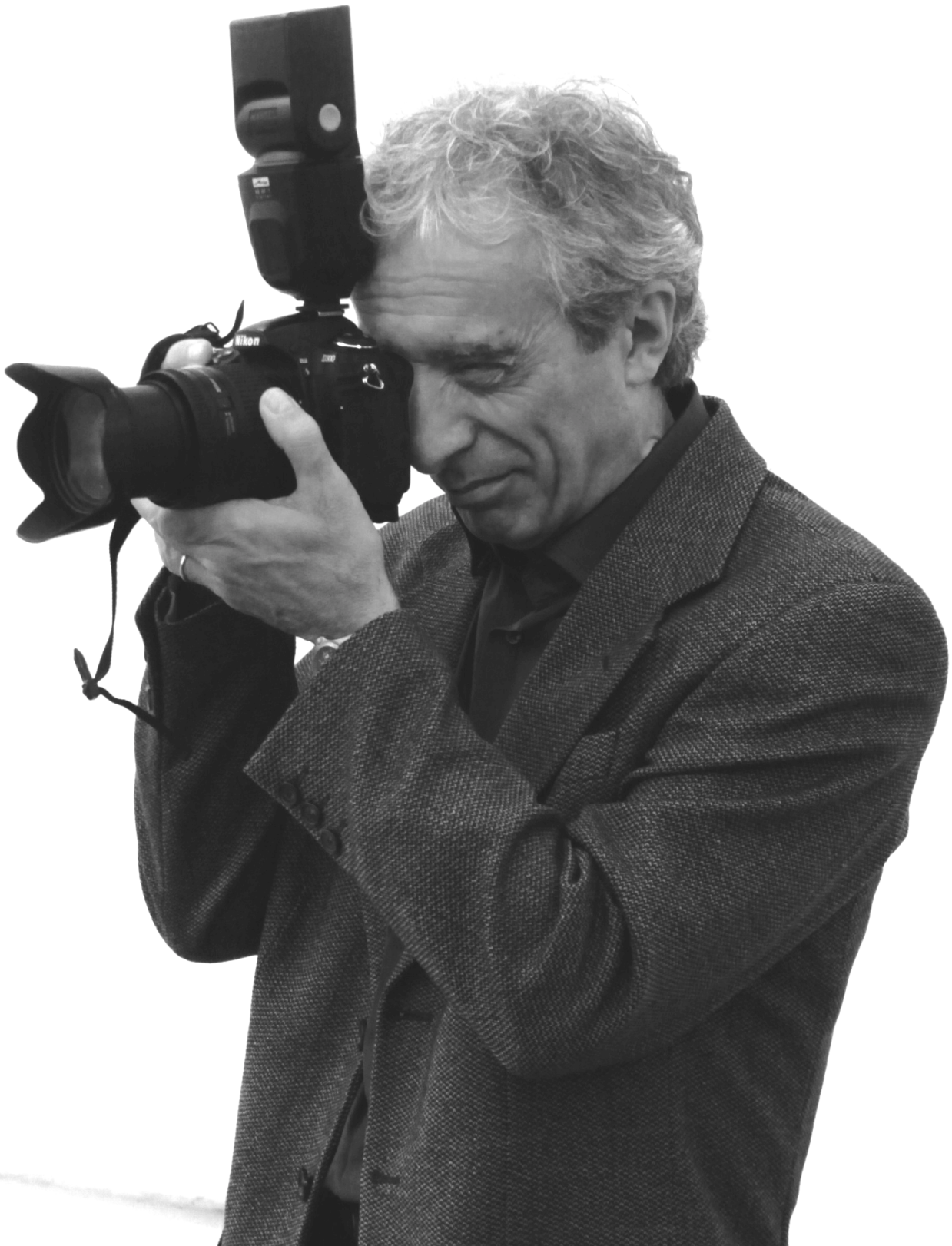
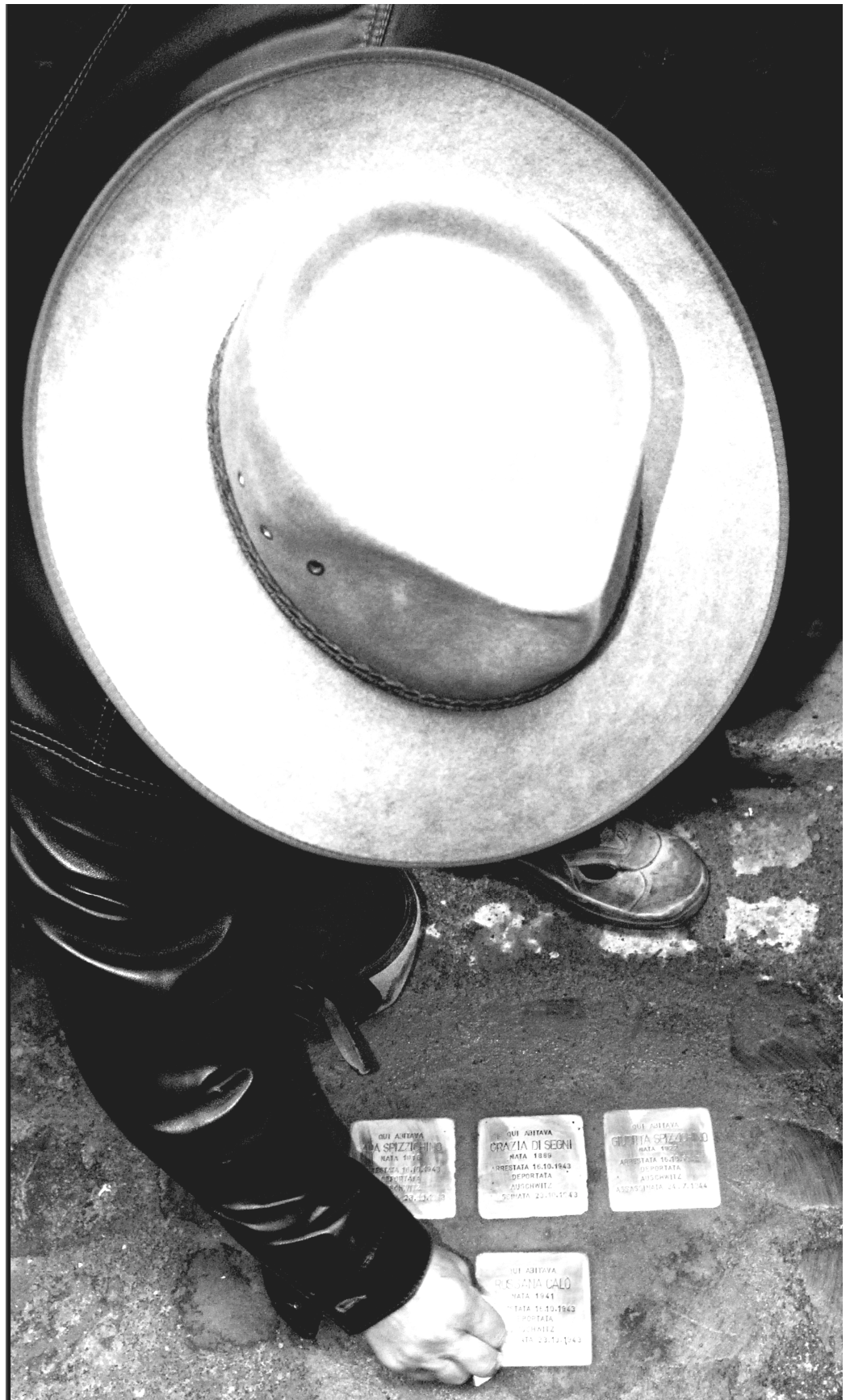


Foto a lato:

Un'immagine di F. Cingolani dal libro "Vedute e visioni", presentato a Roma, all'Osservatorio provinciale della fotografia

Foto in alto:

Il fotografo Ruggero Passeri, in un'immagine scattata da Francesca Cenciarini alla mostra di Lorenzo Cicconi Massi, tenutasi nel complesso di S. Andrea Quirinale



Gunter Demnig
mentre pone in opera una delle sue pietre d'inciampo.

La fotografia è di Gabriele Gentilini,
allievo del Dipartimento di fotografia dell'istituto cine Tv Rossellini di Roma.
Dall'archivio della scuola.