

OSSERVATORIO
DELLA FOGRAFIA

PROVINCIA
DI ROMA



Foto Lo Conte/Allievi dell'Istituto Rosselini di Rpma

PROVINCIA DI ROMA
OSSERVATORIO DELLA FOTOGRAFIA
Programma di didattica della fotografia

INCONTRI CON GLI AUTORI

presso l'Istituto Cattaneo
Corso Vittorio Emanuele 217, Palazzo Sora, Roma

18 MAGGIO 2010

L'IMMAGINE DI SÉ

Workshop sul ritratto fotografico, con presentazione del libro *L'immagine di sé: Il ritratto fotografico tra '800 e '900*,
edizioni Lanterna Magica

Ore 9.00

inaugurazione dei locali dell' Osservatorio della Fotografia della Provincia di Roma alla presenza delle autorità, dei dirigenti scolastici e degli studenti. Presenze previste:

Nicola Zingaretti , presidente provincia di Roma

Assessore **Paola Rita Stella**,

sen. Silvana Amati, ufficio Presidenza del Senato,

Prof. Leandro Cantoni, dirigente scolastico IPSIA Carlo Cattaneo

Prof. Teresa Marano, dirigente scolastico Ipsia Roberto Rossellini

Prof. Carlo Rossi e studenti IPSIA Carlo Cattaneo

Prof. Antonio Fiorenza e studenti IPSIA Roberto Rossellini

Prof.ssa Barbara Terzuoli e studenti Liceo artistico Giorgio De Chirico

Prof. Sabrina Maggi e studenti Liceo scientifico Keplero

Fotografi relatori, artisti.

Ore 9.30 - 12.30 - *Workshop* , *scambio di idee con gli studenti*

Relatori:

Carlo Bugatti

direttore del Musinf, coordinatore dell'osservatorio della fotografia della Provincia di Roma

Sul tema: Autoritratto di una generazione come il progetto didattico dell'osservatorio.

Vincenzo Marzocchini,

fotografo, autore del libro

sul tema: gli esordi del ritratto fotografico

Roberto Salbitani,

fotografo

sul tema: fare ritratto

Ruggero Passeri

Fotografo, responsabile dei laboratori didattici dell'Osservatorio

sul tema : il ritratto nella pittura e nella fotografia

FRANCO Cingolani,

fotografo

Sul tema, il ritratto dell'architettura

Emiliano Zucchini

fotografo

Sul tema: I volti dell'arte

L' OSSERVATORIO DELLA FOTOGRAFIA DELLA PROVINCIA DI ROMA

Corso Vittorio Emanuele, 117, Roma

L'Osservatorio della fotografia, promosso dall'Assessore alle politiche scolastiche della Provincia di Roma, prof. Paola Rita Stella, è un centro di documentazione territoriale della produzione, dei linguaggi e delle attività espositive e didattiche nel settore fotografico. Promuove, in collaborazione con le scuole del territorio, la conoscenza da parte degli studenti della storia e delle tecniche fotografiche.

L'Osservatorio è quindi a disposizione dei dirigenti scolastici, dei docenti e degli studenti per collaborare alla programmazione, documentazione, pubblicizzazione di iniziative didattiche di settore presso le scuole del territorio provinciale.

L'Osservatorio ha sede in Roma a Palazzo Sora, presso l'istituto Cattaneo.

Conserva le documentazioni prodotte nel corso delle attività didattiche (Archivio) e le fotografie (Fototeca), donate dagli Autori, che partecipano agli incontri e alle mostre di iniziativa dell'Osservatorio.

E' coordinato dal prof. Carlo Emanuele Bugatti, direttore del Museo d'arte moderna e della fotografia di Senigallia. Nello svolgimento del programma didattico e degli incontri l'Osservatorio si avvale della collaborazione e del consiglio di affermati artisti e fotografi come Piergiorgio Branzi, Lorenzo Cicconi Massi, Eva Frapiccini, Mirko Tangherlini, Renzo Tortelli, Giorgio Pegoli, Nunzio Solendo e Ruggero Passeri, responsabile, dei laboratori digitali di camera chiara.

Le iniziative di avvio del programma didattico dell'Osservatorio sono state svolte con la collaborazione dei dirigenti scolastici, dei docenti e degli studenti dei Licei Keplero e De Chirico come degli Istituti Cattaneo e Rossellini. Iniziative, che sono state patrocinate dalla Presidenza del Senato della Repubblica. Con la collaborazione di autori ed editori è stata avviata la costituzione di una Biblioteca di storia e tecniche della fotografia, consultabile liberamente dagli studenti.

Ha avviato un sito Internet ([www. Osservatorio della Fotografia della Provincia di Roma](http://www.Osservatorio della Fotografia della Provincia di Roma)), curato da Alberto Galanti e Lucia Fattori, per la documentazione delle iniziative didattiche e delle fotografie prodotte dagli studenti. Il sito intende anche essere il punto di riferimento di un Premio annuale di fotografia, riservato agli studenti delle scuole della Provincia di Roma, che verrà promosso dall'assessorato alle politiche scolastiche della Provincia di Roma e organizzato dall'Osservatorio.

In collaborazione con il Dipartimento della fotografia dell'istituto Rossellini per la cinematografia l'Osservatorio ha in programma di promuovere presso le scuole e gli studenti della Provincia di Roma la conoscenza delle tecniche di stampa ai sali d'argento in camera oscura. Propone esperienze di fotografia stenopeica, clichè verre e rayografia e intende proporre, con la collaborazione dell'Università di Castel Sant'Angelo, laboratori sperimentali di educazione permanente nel campo della stampa fotografica fine-art in camera chiara.

L'intento didattico base è quello di far conoscere come abbia inciso e come incida il lavoro degli artisti, che hanno usato e usano la fotografia, nel concorrere all'analisi della realtà e delle dinamiche sociali, contribuendo, attraverso la diffusione del linguaggio fotografico, alla creazione di comportamenti individuali e sociali evoluti.

SCHEDA ILLUSTRATIVA:

Vincenzo Marzocchini

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 sui materiali di ripresa e stampa, sui prodotti chimici, sui supporti e sui formati finiti.

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 scolpito 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 pittoreo 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 Mormorio, 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 sim-

*bolici 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 fisiognomnici 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 lui 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 Valery 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" [...] Valery 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 vedo 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 secon-

I professionisti ambulanti

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 installarvi 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 Unterveger** (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. Unterveger 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 1978 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 eseguì 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 "ferrotypisti". 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

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.[...] Il "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.

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 caldaroste, 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*