

Edizioni Lanterna Magica
di Giuseppe Mirisola
Via Goethe, 43 - 90138 Palermo
Tel./Fax: 091 584193
magiclantern@email.it
www.lanternamagica.eu

Grafica e Impaginazione:
Salvo Zafarana

Testi e materiale iconografico:
Vincenzo Marzocchini

Con un saggio di Roberto Salbitani

Presentazione:
Simona Guerra

Scansioni e riproduzione materiali fotografici:
Antonio Baleani, Massimo Pavan e Vincenzo Mirisola

L'autore ringrazia vivamente gli amici Franco, Antonio, Massimo, Daniele e Laura per il sostegno e la preziosa collaborazione; Arianna Eusepi, assessore alla cultura del Comune di Montelupone sede del Museo Storico-fotografico, per la sensibilità e la disponibilità dimostrate.

© per l'edizione
Lanterna Magica

© per i testi
gli autori

Vincenzo Marzocchini

L'immagine di sé
Il ritratto fotografico tra '800 e '900

Presentazione di
Simona Guerra

Saggio di
Roberto Salbitani

Lanterna
**Magica**
Edizioni

Foto di copertina:

Madame D'Ora (Dora Kallmus in Benda)

Parigi-Vienna 1920 ca.

Fotografia alla gelatina d'argento con viraggio all'oro

Foto quarta di copertina:

Gh mar Freres, Bruxelles 1865

La Regina Vittoria d'Inghilterra

Fotografia originale all'albumina formato *carte de visite*

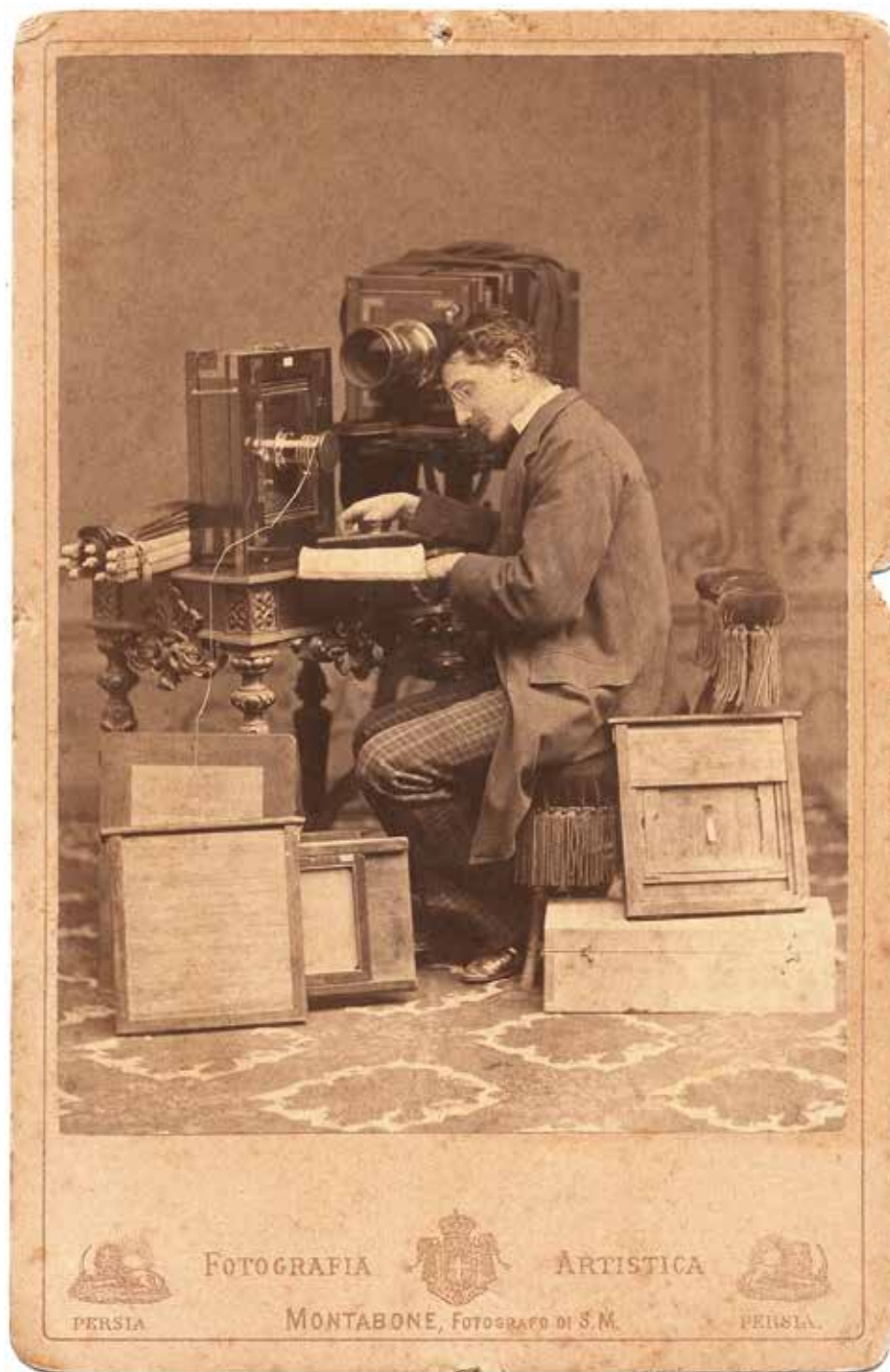
Tutte le immagini storiche pubblicate nella seconda parte del volume fanno parte della collezione di Vincenzo Marzocchini.

Le fotografie che illustrano il saggio di Roberto Salbitani sono state fornite dallo stesso autore.

Per evitare inutili ripetizioni non lo si   indicato in didascalia.

Le tre immagini iniziali del libro appartengono all'archivio di Lanterna Magica.

ISBN 978-88-903659-8-0



Fotografia Artistica Montabone

Milano 1890 ca.

Autoritratto in studio con apparecchi fotografici di Luigi Montabone o del suo successore C. Marcozzi.

Foto all'albumina formato *cabinet*

Archivio Lanterna Magica - Palermo



Giulio Rossi (attrib.), Milano 1885 ca.
Ritratto di ragazzo con album di fotografia.
Foto al carbone trattata a rilievo formato
carte de visite

Archivio Lanterna Magica - Palermo

INDICE

• Presentazione <i>di Simona Guerra</i>	8
• Le origini della ritrattistica	12
• I professionisti ambulanti	20
• I fotografi per diletto	27
• Le donne e la nuova arte - Professioniste con studio e fotografe ambulanti.	32
- La pratica fotografica come messa in scena dell'immaginario: evasione ed esotismo, autoaffermazione e narcisismo.	41
• Gli sviluppi di un'arte tra materiali artigianali e produzione industriale standardizzata.	50
• L'apparire oscura l'essere: sulle concezioni estetiche del ritratto dal dagherrotipo al pittorialismo e dintorni	66
• Riflessioni, riscontri, ritrovamenti filosofici e letterari sul volto e lo sguardo	77
• Ritratto: Il corto circuito dei sé <i>Saggio di Roberto Salbitani:</i>	95
• Ritratti dal 1850 al 1950 dall'archivio di Vincenzo Marzocchini.	117

Presentazione

di **Simona Guerra**

Il Museo storico-fotografico di Montelupone nasce nel luglio del 2008 quando confluiscono presso il Comune, per vie distinte, due collezioni legate alla fotografia: da una parte la considerevole raccolta privata di apparati fotografici e cinematografici dell'Ottocento/Novecento appartenuti al fotografo Adriano Andreani e dall'altra un nucleo di fototipi provenienti dalla ricca collezione personale dello studioso marchigiano Vincenzo Marzocchini.

Il museo, che ha visto la responsabilità intellettuale della nascita anche nella preziosa collaborazione del Fotocineclub di Recanati, raccoglie un piccolo, splendido *bouquet di oggetti* dedicato non tanto alla storia della fotografia fatta dai fotografi, quanto a una storia delle tecniche fotografiche.

Ciò che è possibile ammirare nel museo, non è infatti una raccolta di (sole) immagini di grandi autori che hanno nel tempo utilizzato la fotografia come mezzo di espressione, ma è incentrato e pensato piuttosto sull'evoluzione che le tecniche di ripresa e stampa hanno avuto a partire dal 1839, anno della grande "invenzione".

Addirittura è da prima di questa data che si inizia la visita, per via della presenza di oggetti – quali i settecenteschi *physionotrace – invenzione del francese Gilles-Louis Chrétien che permetteva di riprodurre il profilo di un uomo - basandosi su tecniche pantografiche - poi riproducibile in molte e molte copie grazie alla matrice inchiostata.*

Si prosegue poi con dagherrotipi, ambrotipi, lastre al collodio, carte salate, stereoscopie, e a seguire, in un suggestivo cammino nel tempo, tra i soggetti e gli avanzamenti della tecnica, fino alle odierne stampe digitali.

Mettendo da parte, per un momento, l'encomiabile valore collezionistico che il museo presenta attraverso il patrimonio offerto, è giusto sottolineare il servizio che questo spazio offre a quanti studiosi e appassionati di fotografia - e nello specifico di quella storica – vogliono approfondire, con una conoscenza pratica, rare tecniche di cui spesso si legge sui libri ma di cui raramente si può verificare le peculiarità dal vivo.

In Italia, ad oggi, questa possibilità non è data che da poche istituzioni che – per questioni di conservazione, di personale, di spazi ecc. – non possono

dare la possibilità allo studioso di lavorare contemporaneamente su oggetti diversi e con la libertà che invece il piccolo museo, al contrario, offre.

Non c'è nessun trucco! Semplicemente, essendo questo un luogo piccolo, la persona preposta alla custodia degli oggetti ha meno utenze da soddisfare di molti grandi musei romani o milanesi.

Questo nuovo volume, che presenta un altro prezioso capitolo della collezione di Vincenzo Marzocchini, può essere facilmente interpretato come una naturale evoluzione di un cammino personale - e dell'ente conservatore, il Comune di Montelupone - verso l'approfondimento di un argomento che sta suscitando sempre maggiore interesse nel panorama nazionale. Un segno positivo e la buona conduzione di un circolo virtuoso che crea speranze nell'animo di chi ama la fotografia storica, e che vorrebbe - come chi scrive - che maggiore e più concreto impegno verso la valorizzazione del ricco patrimonio fotografico delle Marche fosse portato avanti anche in questa realtà decentrata rispetto ai grandi nuclei della fotografia italiana.

Le Marche hanno una lunga storia fotografica, e qui non mi riferisco soltanto ai protagonisti dei prolifici circoli fotografici degli anni '50, a Mario Giacomelli, a Ferruccio Ferroni, alle agili menti di Luigi Crocenzi e Giuseppe Cavalli, ma a una schiera di fotografi amatoriali di fine '800 e inizio '900 ancora poco, o del tutto, sconosciuti e di archivi pubblici e privati di cui lentamente riaffiora la memoria attraverso mostre, riordini, sensibili segnalazioni.

Una storia di luce da ricostruire e da scrivere, quella stessa luce che al tramonto disegna il dolce profilo inconfondibile delle nostre colline.

Simona Guerra è consulente di archivi fotografici, si occupa di catalogazione e archiviazione della fotografia collaborando con alcune tra le maggiori istituzioni italiane. Laureata al DAMS di Bologna, ha studiato Storia della fotografia con Italo Zannier. Nel 2000 ha lavorato al primo riordino dell'archivio Mario Giacomelli e alla sua retrospettiva poi tenutasi a Palazzo delle Esposizioni a Roma. Ha pubblicato tra l'altro "*Mario Giacomelli. La mia vita intera*" Ed. Mondadori. Dal gennaio 2009 tiene la rubrica mensile "*Fotologie in Archivio*" sulla rivista Fotologie.it. www.simonaguerra.com.



Bruno Miniati - Livorno, 7 Maggio 1929

Ritratto di Lilla con dedica.

Foto alla gelatina d'argento 23 x 17 cm

Dimensioni del passepartout 35 X 25 cm

Timbro a secco sulla foto e firma del fotografo sul passepartout d'epoca.

Miniati (Livorno, 1889-1974) è considerato fra i più grandi fotografi pittorialisti italiani.

Archivio Lanterna Magica - Palermo

L'immagine di sé

Il ritratto fotografico tra '800 e '900

*Ciò che rende incomparabili le prime fotografie
è forse il fatto che esse rappresentano l'immagine
del primo incontro fra macchina e uomo.*

Walter Benjamin

(I 'passages' di Parigi, vol. 2, Ed. Einaudi 2002, p. 751)

*La fotografia oggi con pochi soldi permette a tutti
di conservare le fisiche sembianze della persona più cara,
ciò che una volta non era concesso
che ai grandi signori.*

Paolo Mantegazza

(Seduta inaugurale Società fotografica italiana, Firenze 20 maggio 1989,
in Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Ed. Feltrinelli 1976, p. 202)

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 Valéry ¹

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 Güi-

*raldes, 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 corruttibili-

*tà 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 stessi 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 meccaniz-

zata e la *camera lucida*, che a dire il vero richiedeva una certa perizia manuale all'operatore, diventarono 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 fisiognomonici 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 toc-

carmi 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 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 'egualizzare 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, perché 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 alcune grandi personalità del mondo culturale furono restie 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 permette 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 "Io 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 Bamberge 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 Mormorio, *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.
- 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.