Università
Ca'Foscari
Venezia

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

La rivista "La Fotografia Artistica" e il pittorialismo in Italia

Relatore:
Ch. Prof. Riccardo Zipoli

Corelatore:
Ch. Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda:
Giulia Zanini
Matricola 835506

Anno Accademico
2013/2014

Ai miei genitori e ad Alberto

Indice

INTRODUZIONE 2
CAPITOLO 1: DALLA NASCITA DELLA FOTOGRAFIA AL PITTORIALISMO 5
1.1: LE TRE SCOPERTE FONDAMENTALI IN RAPPORTO AL TERRITORIO PIEMONTESE 5
1.2: LA NASCITA DEL PITTORIALISMO IN EUROPA 18
1.3: LA FOTOGRAFIA MODERNA IN ITALIA 30
CAPITOLO 2: LA RIVISTA “LA FOTOGRAFIA ARTISTICA” 39
2.1: LA STRUTTURA DELLA RIVISTA 39
2.2: I CONTENUTI DELLA RIVISTA 43
2.3: LE RUBRICHE 44
2.4: SULLA FOTOGRAFIA ARTISTICA 47
2.5: APPLICAZIONI PRATICHE DELLA FOTOGRAFIA 53
2.6: LA FOTOGRAFIA E I SOGGETTI ARTISTICI 56
2.7: LE ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI DI FOTOGRAFIA 60
2.8: LA FOTOGRAFIA IN RAPPORTO ALLA GIURISPRUDENZA 74
2.9: LA FOTOGRAFIA E LA SCIENZA 80
CAPITOLO 3: GUIDO REY E DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA, DUE FOTOGRAFI PITTORIALISTI PIEMONTESI 87
3.1: GUIDO REY E LE FOTOGRAFIE DI RIEVOCAZIONE STORICA 87
3.2: DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA E I PROCEDIMENTI DI STAMPA 99
CONCLUSIONI 110
APPENDICE 1: IMMAGINE RELATIVE ALLA RIVISTA “LA FOTOGRAFIA ARTISTICA” 112
APPENDICE 2: IMMAGINE RELATIVE A GUIDO REY E A DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA 124

INTRODUZIONE

“La fotografia è un'arte?”: è questa la domanda che molti studiosi e critici si posero all'inizio del '900 quando la pratica fotografica voleva essere riconosciuta al pari delle altre rappresentazioni artistiche.

Questa trattazione non si pone l’obbiettivo di rispondere a questa domanda, quanto piuttosto di presentare una disamina delle diverse problematiche affiorate all’inizio del secolo scorso, quando la fotografia cercò di ritagliarsi un posto all’interno delle più accademiche pratiche rappresentative.

Dalla scoperta del dagherrotipo nel 1839, la fotografia ha sempre cercato un proprio status nel mondo dell'arte.

Relegata dalla sua nascita a mera pratica meccanica e rappresentativa, che poteva produrre solo lavori documentari, la fotografia tentò di trovare degli espedienti che le permettessero di essere considerata Arte. Nei primi anni del suo sviluppo era adottata per lo più per interessi di ambito scientifico, soprattutto per i lunghi tempi di posa richiesti e la sua non riproducibilità in serie, ma dal 1840 iniziarono ad intravedersi anche i primi sviluppi nell'ambito artistico; iniziarono le prime rappresentazioni di vedute urbane e di ritratti. In Piemonte questo processo di innovazione, trovò terreno più fecondo rispetto alle altre regioni italiane, per le riforme commerciali attuate da Carlo Alberto con Inghilterra e Francia. Fu soprattutto con la Francia che si creò un rapporto di fratellanza reciproco, dovuto alla vicinanza territoriale e alla conoscenza della lingua francese nel territorio sabaudo. Ed è grazie alla Francia che anche l'Italia poté godere della conoscenza delle ultime scoperte ed evoluzioni in ambito fotografico, facendo in modo che Torino diventasse una delle città più progredite in queste materie.

Fu con la scoperta del collodio (1850-1880) e della gelatina al bromuro d'argento (1880-1890), che la fotografia uscì dai suoi canoni prettamente scientifici, per cercare di ampliare le sue indagini anche in altri campi, soprattutto in quello artistico.

Ma il suo riconoscimento non fu cosa semplice, dal mondo intellettuale e culturale difatti non riusciva a essere considerata una pratica artistica perché le mancava una caratteristica; la manualità. Gli studiosi dell'epoca vedevano solo che per poterla produrre bastava che l'operatore premesse un bottone, ritenendo così nullo il suo lavoro in termini creativi e artistici. I fotografi però iniziarono a ribellarsi a questa esclusione, e cercarono in tutti i modi di dimostrare che anche il loro lavoro poteva essere paragonato a quello dei pittori.

È con il Congresso di Vienna del 1891 che venne legittimata la pratica artistica del pittorialismo, pratica già studiata e diffusa in tutta Europa grazie alle opere e agli scritti di H.P. Robinson (1830-1901) con il suo *Pictorial Effect in Photography* (1869), e a quelli di P.H.Emerson (1856-1936) nel

suo saggio *Naturalistic photography for Students of the art* (1889).

Per avvicinare la fotografia alla rappresentazione artistica si proponeva quindi un ritocco del negativo, per permettere al fotografo di inserire gli effetti desiderati all'interno dell'immagine da lui scattata. Per rendere la fotografia ancora più vicina alla pittura, con il pittorialismo si decise di trattare i temi tanto cari a quest'ultima; soggetti allegorici e storici, adottando la tecnica del fotomontaggio e quella della ripresa in studio piuttosto che dal vero, creando così nuove scenografie e proponendo costumi delle epoche passate.

Attraverso questi due espedienti quindi si voleva attribuire alla fotografia quell'"aura" estetica che tanto desiderava avere.

Sorpassato il problema tecnico con le innovazioni portate dalle due scoperte successive al dagherrotipo, nasceva il problema estetico, problema sollevato da chi sosteneva che la fotografia come unico scopo avesse quello della rappresentazione fedele della realtà.

Se guardiamo alla fotografia, vediamo che l'elemento che la contraddistingue è quello della riproduzione del vero, caratteristica che la differenzia dalla pittura, con il pittorialismo abbiamo però una manipolazione in fase di stampa di questo dato reale.

Ci si pone dunque un'altra domanda: il pittorialismo che così tanto si discostava da quello che in realtà era il processo fotografico, è da considerarsi una pratica innovativa per il successivo progresso dell'immagine fotografica?

Per cercare di rispondere a questa domanda ho pensato di immergermi nella lettura della rivista "La Fotografia Artistica", una rivista internazionale illustrata, edita a Torino dal 1904, che determinò lo sviluppo e il successo della fotografia pittorialista. Per il suo carattere internazionale riuscì a riportare scritti di artisti e studiosi stranieri, diffondendo così le teorie e le innovazioni che ruotavano attorno a questa pratica rappresentativa.

All'interno della rivista in molti hanno trattato dell'importanza di elevare l'immagine fotografica al pari della rappresentazione pittorica, fornendo valide tesi a riguardo. Grazie anche alle diverse Esposizioni internazionali di fotografia che venivano descritte minuziosamente da illustri studiosi, la rivista offre una panoramica completa delle evoluzioni nelle diverse nazioni e nei diversi anni della fotografia artistica, e di come questa venne accettata e premiata dal pubblico e dal mondo intellettuale e culturale dell'epoca.

Fu questa rivista il fulcro principale, nel primo decennio del novecento, dello scambio di idee e considerazioni riguardanti la fotografia pittorica.

In conclusione ho riportato l'esempio di due fotografi che con le loro opere rappresentano al meglio e in tutta la loro completezza i temi trattati dalla corrente del pittorialismo; parlo di Guido Rey e di Domenico Riccardo Peretti Griva. Queste due figure, si sono distinte da tutti gli artisti dell'epoca per il loro particolare percorso artistico: Rey per il fatto di non apparire mai sulle pagine della

rivista “La Fotografia Artistica”, anche se è una delle figure più riconosciute ed acclamate nel panorama fotografico nazionale ed internazionale; Peretti Griva per il fatto di essere considerato l'”ultimo dei pittorialisti”, infatti la sua attività fotografica inizia negli anni '20 del '900, quando ormai la poetica pittorialista andava scemando per far posto alle nuove tematiche che guardavano ad una fotografia moderna, diretta. Ma Peretti Griva continuò durante tutta la sua carriera ad approfondire e a produrre immagini di gusto pittorialista, creando opere significative.

CAPITOLO 1:
DALLA NASCITA DELLA FOTOGRAFIA AL PITTORIALISMO

1.1: LE TRE SCOPERTE FONDAMENTALI IN RAPPORTO AL TERRITORIO PIEMONTESE

"Il nostro secolo che già si è arricchito di tante e sì utili scoperte, si è abbellito testè d'un invenzione più prodigiosa forse di queste, e che occupa attualmente la pubblica attenzione.
Il Sig. Daguerre, abile pittore, e profondo chimico, che già offrì a Parigi le meraviglie del suo Diorama, a forza di perseveranza ottenne questo risultamento. Egli ha composto una vernice nera che si stende sovra una tavola qualunque. Esposta detta tavola ad una viva luce, la terra od il cielo, o l'acqua corrente...tutte queste cose grandi o piccole, e che sono eguali pel sole s'imprimono in un momento in questa specie di camera oscura che conserva tutte le impronte.
A tanto non giunsero mai i più grandi maestri. Il sole stesso introdotto questa volta come l'agente onnipossente d'un'arte novella produce tale incredibile lavoro. Or non è più lo sguardo incerto d'un uomo che scopre da lungi l'ombra o la luce, non è più la sua mano tremolante che disegna su mobile carta la scena fuggevole di questo mondo; non è più necessario di passare tre giorni sotto un medesimo punto di cielo per ritrarne appena una dubbia immagine, poiché il prodigio si opera in un momento pronto come il pensiero e rapido come un raggio solare.
[...]Nella camera oscura si riflettono gli oggetti esteriori con una fedeltà senza pari, ma questa non rimanda nulla per se stessa. Essa non è in dipinto, ma uno specchio su cui nulla rimane. Immaginiamoci ora che questo specchio abbia conservato l'impronta degli oggetti che vi sono riflessi, ed avremo un'idea quasi esatta del Dagherotipo.
[...]Esso vi riprodurrà gli aspetti della natura e dell'arte, come a un dipresso la stampa, i capolavori dello spirito umano. È un'incisione alla capacità di tutti, una matita ubbidiente come il pensiero, uno specchio in cui si fissano le immagini. Il Dagherotipo sarà compagno inseparabile del viaggiatore, e renderà comuni le più belle opere dell'arte di cui non si hanno che copie a caro prezzo ed infedeli; si avranno i quadri di Raffaello e di Tiziano. In fine esso provvederà a tutti i bisogni dell'arte e ai capricci della vita.
Il signor Daguerre spera ancora di ottenere il ritratto delle persone; trovata una macchina che renda l'oggetto perfettamente immobile, egli vi dipingerà lo sguardo, l'aggrottar delle ciglia, la menoma ruga della fronte, la menoma ciocca de' capelli.
Il sig. Arago farà in breve una proposizione alle Camere per dare a questo insigne scienziato una

ricompensa nazionale.[1]*"*

Furono queste le parole con cui il 23 febbraio 1839 venne riportata su "Il Messaggiere Torinese" la notizia della scoperta del dagherrotipo nell'ambiente torinese. Dopo quasi un mese dal primo articolo apparso sulla "Gazette de France", il discorso innovatore della famosa relazione di Arago al parlamento francese viene riportata sulla testata del quotidiano piemontese.

In un articolo della "Gazzetta Piemontese" intitolato *Scoperta Daguerre. Carta Talbot* datato 6 marzo 1839 cominciavano a sorgere i primi dubbi sulla paternità della nuova scoperta, che tutte le Nazioni tra cui l'Italia, iniziarono ad attribuirsi, con metodi non uguali a quelli proposti da Daguerre ma di simile efficacia. Iniziarono a sorgere i primi errori dovuti ad una scarsa informazione, infatti già dal titolo dell'articolo si nota che viene indicato come supporto della fotografia la carta mentre lo era la lamina di rame argentato.

"*Da due o tre mesi in qua i giornali e le accademie, tratto tratto di altro non risuonano che della meravigliosa scoperta del sig. Daguerre parigino, scoperta per mezzo della quale non più l'uomo ma la natura stessa è fatta di se medesima pittrice, e col semplice apparato conosciuto sotto il nome di camera oscura, esponendola ai raggi di un limpido sole ed applicandovi nel fondo un foglio di carta preparata con certo artificio, la prospettiva abbracciata dal campo della lente viene in poco d'ora a tratteggiarsi, nitida, mirabilmente nitida, in chiaro scuro, sopra questa carta misteriosa.*

[...]Finora per altro, mentre a Parigi sostiensi che il trovato è cosa francese, Berna che ell'è invenzione svizzera, in Germania ed in Inghilterra che essa è scoperta alemanna o britannica, il metodo pratico di preparar la mirabil carta spacciavasi per un segreto, per altro affidato, affine di non perderlo, a due gerofanti dell'accademia francese, i quali dichiararono nel medesimo tempo che il segreto è segreto e non segreto, vale a dire che basta solo il dirne una parola per rivelarlo, divolgarlo, cosmopolizzarlo.

Mentre adunque stiamo aspettando questa desiderata propalazione, ecco quello che il Globe inglese del 23 febbraio dice in piane e semplici parole intorno ad un modo pratico di preparare la carta, alla quale in Londra si dà il nome di fotogenica.

"Il sig. Talbot ha presentato una carta fotogenica alla società regia di Londra"[...][2]*".*

Nell'articolo viene anche citata l'altra grande scoperta che in quegli anni imperversa la cultura fotografica appena nata. Invenzione che, anche se da pochi considerata, venne brevettata nel gennaio del 1841, per mano di William H. Fox Talbot, tecnica che rivolge l'attenzione a nuovi materiali fotosensibili. Il suo esperimento venne chiamato "calotype" che significa bell'immagine, ed è caratterizzato dalla possibilità di ottenere da un negativo su carta l'immagine positiva.

1 *Il Dagherotipo*, in "Il Messaggiere Torinese", 23 febbraio 1839.
2 *Scoperta Daguerre. Carta Talbot*, in "Gazzetta Piemontese", 6 marzo 1839.

Carattere negativo della scoperta è la scarsa qualità dell'immagine ottenuta, che risulta quasi granulosa, per nulla dettagliata come una dagherrotipia.

Si tratta di un'immagine di scarsa qualità che però racchiude due caratteristiche che diverranno poi fondamentali, anche se non subito apprezzate: la prima è che la stampa da negativo permette di superare l'inversione destra/sinistra, la seconda, quella più preziosa è che da un negativo è possibile ottenere un numero infinito di copie.

Fu soprattutto questa qualità a non essere molto apprezzata in quegli anni, infatti furono pochissimi gli estimatori che la praticarono, perché in questo modo era come se la fotografia perdesse quel suo carattere di unicum, carattere che la faceva avvicinare alle più importanti tecniche di rappresentazione, tra le quali spicca il genere del ritratto, che venne così tanto apprezzato dalla borghesia proprio per la caratteristica di unicità che come l'immagine pittorica riusciva a conservare.

Torino, oltre a Milano, Bologna, Genova, Napoli e Roma fu uno dei luoghi in cui si sviluppò maggiormente la nuova tecnologia, sia a livello di divulgazione editoriale della scoperta del dagherrotipo, sia per quanto riguarda il livello di sperimentazione della nuova arte grazie alla quale "*non più l'uomo, ma la natura stessa è fatta di sé medesima pittrice* [3]".

Dall'articolo apparso sul "Messaggiere Torinese" si possono cogliere molti spunti originali, che iniziano già a definire le peculiarità del nuovo mezzo. È interessante soffermarsi sull'importanza della riproducibilità di tutti gli oggetti che con la camera oscura è possibile ottenere, e sulla riduzione dei tempi di posa; "*[...]poiché il prodigio si opera in un momento pronto come il pensiero e rapido come un raggio solare[...]*[4]".

Altro punto fondamentale che emerge dalla lettura del testo è proprio il carattere di veridicità assoluta che la nuova scoperta ha portato e gli innumerevoli usi che del mezzo si possono fare.

È in atto quindi un rinnovamento totale della comunicazione visiva nel mondo moderno, dovuto alla sostituzione dei procedimenti riproduttivi manuali con la nuova innovazione tecnologica.

Ad una prima visione del problema si intuisce che la nascita della fotografia si colloca nel periodo ottocentesco, periodo in cui si assiste al declino della vecchia Europa delle aristocrazie e delle monarchie assolute, e alla fioritura dell'industria e del capitalismo. Si nota che la fotografia si radica per lo più in quegli stati in cui avviene una cambiamento della società in senso capitalistico-industriale in cui i nuovi ceti imprenditoriali furono in grado di esprimere i propri ideali libertari ed i propri interessi di classe[5].

Questo spiega le accezioni del tutto particolari con cui si presentarono in Piemonte non solo i primordi della fotografia, ma anche il successivo processo d'industrializzazione e di massificazione

3 *Scoperta Daguerre. Carta Talbot*, in "Gazzetta Piemontese", 6 marzo 1839.
4 *Il Dagherotipo*, in "Il Messaggere Torinese", 23 febbraio 1839.
5 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911,* Umberto Allemandi & c., Torino, 1990. p. 11.

dell'immagine che si verificarono prima nell'età del collodio, poi, più prepotentemente, in quella della gelatina bromuro d'argento, dando avvio, come reazione, alle declinazioni della fotografia pittorica che, più che in altre città italiane, trovarono proprio in ambito torinese il terreno più fecondo della propria fioritura[6].

In questo periodo si ha quindi un rinnovamento del significato di borghesia, che racchiude al suo interno diversi ceti sociali, quali l'aristocrazia terriera, gli affittuari-capitalisti, gli industriali, i commercianti, gli intellettuali, i tecnici e i liberi professionisti. Sono proprio queste classi emergenti e trasformate che accolgono con maggiore interesse la nascita della prima fotografia che la videro come mezzo adeguato per lo sviluppo delle proprie idealità.

Come sostiene la studiosa Freund, le nuove classi sociali, intendendo l'alta, la media e la piccola borghesia, appena trattate, vedono nella nuova tecnologia riproduttiva il proprio mezzo di espressione estetica. Questo trova conferma anche nella situazione sociale italiana nel periodo che precede l'Unità del Paese. La storia del Risorgimento italiano, fino all'unificazione, vede la borghesia non come classe politica che sta al potere, ma come élite intellettuale all'opposizione[7].

All'origine della sua scoperta la fotografia non poteva ancora essere utilizzata al posto delle altre tecniche di riproduzione, non era stato trovato infatti un collegamento tra la scoperta scientifica e il progresso tecnologico. Rimase interesse unico e specifico per la ricerca e la sperimentazione scientifica, accendendo però la curiosità anche di altri ambiti.

I dibattiti diffusi dalla stampa quotidiana intorno alla definizione dei possibili campi applicativi della dagherrotipia, indussero un certo coinvolgimento in particolar modo di intellettuali, artisti e scienziati.

Gli articoli divulgati dalla stampa, non solo piemontese ma anche europea, evidenziano la modernità tecnologica che ha portato l'avvento della dagherrotipia e sottolineano la frattura storica che questo nuovo modo di comunicazione visiva costituisce rispetto alla tradizionale rappresentazione figurativa.

In quanto tecnica e quindi proprio in virtù della propria meccanicità, la fotografia poteva infatti soddisfare una serie di istanze squisitamente borghesi, accelerare cioè i ritmi di produzione dell'immagine, corrispondere al bisogno di un aggiornamento culturale sempre continuo, elidere le tappe troppo lunghe di una cultura affidata esclusivamente alla parola scritta, estendere la conoscenza ad aspetti molteplici e disparati dello scibile, poggiare sull'evidenza di un realismo assoluto e scientifico, favorire la conoscenza del non-visto, liberare infine l'informazione visiva dall'infedeltà dell'incisione e dalle sue prevaricanti invadenze traduttive, evidenti sopratutto nella veduta e nel paesaggio, affidati in generale al filo sottile della memoria e, ancor più spesso, alla

6 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit. p. 11.
7 G.Freund, *Fotografia e società*,Einaudi, Torino, 1976.

fantasia e all'immaginazione fiorita a margine della diaristica di viaggio[8].

Fu solo dopo che Daguerre rese nota la formulazione chimica del suo processo che poterono iniziare in tutto il mondo, le prime sperimentazioni di dagherrotipia.

A Torino questo avvenne l'8 ottobre del 1839, dove ci fu una prima prova pratica pubblica del mezzo, la quale, viene descritta il giorno seguente su la "Gazzetta Piemontese", manifestando un grande entusiasmo per la sperimentazione avvenuta con successo.

"*Ci gode di poter annunziare che ieri venne operata fra noi con singolare facilità e presenti varie intelligenti persone, una delle più curiose meraviglie dell'ottico-chimica dei nostri giorni, vogliamo dire col Daguerrotipo di una fra le bellissime prospettive di questa capitale. Il luogo donde si operò si fu dal primo piano della casa Prever al Rondeau; il tempo, fra le quattro e le cinque pomeridiane; la veduta ritratta, il magnifico tempio al di là del ponte, coi siti adiacenti né vari loro piani; gli operatori i sigg. Jest, padre e figlio, meccanici della R. Università ai quali si debbe la costruzione, imitata senza modello, del perfetto apparato che servì alle diverse operazioni e per cui ci rendiamo a premura di tributar loro la debita laude. La prospettiva, improntata sulla tavoletta, riuscì nitidissima, e può sostenere lodevolmente il paragone coi disegni alla Daguerre, portata testé di Parigi e con cortese gentilezza lasciati vedere dal sig. Giovanni Nigra loro possessore*[9]*"*.

Il dagherrotipo appena descritto nell'articolo, che rappresenta la Gran Madre di Dio, fa parte della collezione della Galleria Civica di Torino, costituisce il primo esempio letteralmente noto della dagherrotipia italiana[10].

Le prime prove pratiche di Jest, godettero non solo in Piemonte, ma in tutta Italia di un gran successo, dovuto non solo alla "*costruzione, imitata senza modello"* dell'apparecchio di Daguerre, ma anche grazie al suo grande spirito imprenditoriale che si manifestò comparendo sulla stampa quotidiana pubblicizzando la sua grande impresa.

Le sperimentazioni di Jest e la grande pubblicità che il suo lavoro ottenne sono la dimostrazione che nei primi anni della sua scoperta la fotografia veniva studiata prevalentemente per la sua natura scientifica. Fu solo dal 1840 che si inizia ad intravedere anche un suo utilizzo dal punto di vista professionale.

Secondo la studiosa Marina Miraglia dalla data della scoperta di Daguerre è possibile individuare due periodi fra loro molto dissimili che caratterizzano il corso della fotografia prima dell'avvento del collodio.

Il primo periodo, che rimane molto circoscritto, va dal 1840 al 1842, ed è caratterizzato da un uso non sempre autonomo del mezzo ed è simboleggiato dalla raffigurazione di vedute urbane[11].

8 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit. p. 14.
9 In "Gazzetta Piemontese" n. 231, 9 ottobre 1839.
10 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit., p. 15.
11 Ivi, p. 19.

La fotografia di questo periodo rimane legata ai lunghi tempi di posa dovuti alla scarsa sensibilità dei reagenti chimici e la sua applicazione più immediata fu vista nella riproduzione di siti e monumenti storici, che per la loro immobilità, risultano essere i soggetti perfetti da fotografare.
Questi dagherrotipi di vedute, non vennero utilizzati solamente per promuovere il turismo, ma anche e soprattutto in veste di disegni preparatori dal vero per la riproduzione di calcografie.
Emerge da un lato quindi con chiarezza il limite della dagherrotipia, la sua non riproducibilità in serie, ma dall'altro lato la sua caratteristica innovativa, la sua capacità di mimesi con la realtà, la sua capacità di documentazione diretta della natura.
Parallelamente alla realizzazione di vedute e scene urbane, nasce la necessità di popolare queste immagini con figure e scene di vita. Questa esigenza deriva dal voler ancora seguire la tradizione sette-ottocentesca; le figure venivano inserite manualmente sul dagherrotipo, visto che i lunghi tempi di posa non ne permettevano ancora la ripresa dal vero.
Nel cercare di superare i limiti sopra descritti, si può dar l'avvio al secondo periodo, che va dal 1840-1841, sino al 1850, data di forte cambiamento dovuto alla scoperta del collodio.
Questo periodo apre le porte ad un nuovo genere, sino ad allora escluso dalle possibilità tecniche del mezzo; la ritrattistica[12]. Ciò fu possibile grazie alla scoperta di materiali chimici acceleranti.
L'innovazione posta dal ritratto dagherrotipo sta nei suoi costi più contenuti, rispetto ad un dipinto ad olio o ad una miniatura e, nel mantenere allo stesso tempo, la sua peculiare caratteristica di unicità.
Grazie a questi caratteri, diventa il mezzo più utilizzato per la celebrazione delle borghesia, in un momento storico in cui grazie alle trasformazioni in atto, riesce per la prima volta ad essere considerata come ceto emergente.
Questo avviene anche in Piemonte, sotto il regno di Carlo Alberto, negli anni 1841-1842, in cui specialmente la borghesia imprenditoriale e intellettuale vide la propria fioritura grazie alle importanti riforme in campo economico e sociale attuate dal sovrano.
La forte crescita dell'attività ritrattistica si può riscontrare nel gran numero di ritratti dagherrotipi realizzati in quel periodo nel Piemonte preunitario.
Fondamentale per capire il grande successo che stava avendo la dagherrotipia in quel periodo, fu la svolta che diede Carlo Alberto, in termini di politica estera.
Il sovrano interruppe ogni rapporto commerciale con la Lombardia, stringendo contemporaneamente nuovi trattati economici e commerciali con l'Inghilterra (1841) e con la Francia (1843), ossia con le potenze più progredite e liberali dell'Occidente europeo, potenze che rappresentavano il luogo di origine e d'invenzione dei processi fotografici[13].

12 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit. p. 22.
13 Ibidem.

Fu in particolar modo il rapporto con la Francia, a gravare sul caratteristico sviluppo che ebbe la dagherrotipia nella regione piemontese; rapporto favorevole dato dalla vicinanza geografica e dalla conoscenza della lingua francese nel regno.

Questi nuovi legami agevolarono la diffusione di trattati scientifici e di comunicati tecnici presenti nella letteratura specialistica francese e lo scambio di apparecchiature consentito dai soggiorni di studio che da questo momento era possibile fare per gli studiosi italiani nella regione francese.

Altro elemento favorevole fu la grande attività che si sviluppò a Torino data dall'arrivo dei dagherrotipisti itineranti francesi che portarono nel paese, oltre la loro esperienza, anche numerosi approfondimenti didattici sulle diverse novità tecniche.

Fu l'editoria francese dell'epoca quella più seguita dagli operatori del settore, perché per quanto riguarda la stampa torinese, dopo la scoperta del dagherrotipo nel 1839 ci furono solo pochi articoli di rilievo.

Iniziarono però ad essere così numerosi gli articoli e gli aggiornamenti tecnici, che non bastavano più appunti, pratiche e passaggi di consigli orali, si sentiva la necessità di un manuale che racchiudesse al suo interno tutte le scoperte avvenute sino ad allora. A colmare questa lacuna ci pensò Jest che decise di tradurre in lingua italiana il trattato di Gaudin, che veniva considerato uno dei testi più rilevanti della letteratura francese in merito.

Si approda così al 1850, data fondamentale di un'altra era della storia della fotografia, quella dominata dalla scoperta del collodio la cui formula fu messa a punto da Frederick Scott Archer, la cui ideazione, divulgata l'anno successivo, si basava sul superamento dei difetti tecnici delle due precedenti scoperte. Come la calotipia infatti si basava sul processo negativo/positivo garantendo così la riproduzione dell'immagine, e grazie alla trasparenza del supporto vitreo del negativo, garantiva l'incisività del particolare, che invece era tratto denotativo della dagherrotipia.

Il periodo del collodio, prima umido poi secco, si può circoscrivere negli anni che vanno dal 1850 al 1880, ed è proprio in questo periodo che inizia a delinearsi una nuova identità della fotografia, quella estetica, che si contrappone a quella meramente meccanica che ha caratterizzato il mezzo sino ad ora. Sarà proprio questa nuova caratteristica che farà riaffiorare dibattiti mai conclusi sul rapporto fotografia-pittura e su quale sia la vera natura e la giusta espressione del mezzo fotografico.

Nel periodo del collodio, in connessione con l'evoluzione sociale e l'ascesa della borghesia anche negli Stati dell'Italia preunitaria, nascono un po' ovunque nella penisola gli ateliers fotografici, grazie ai quali si pose fine alla pratica dei dagherrotipisti itineranti[14].

È importante considerare come i primi dieci anni dell'età del collodio corrispondano grosso modo in

14 M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in AA.VV., *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, Einaudi, Torino, 1981, p. 433.

Piemonte al decennio di preparazione, periodo in cui, grazie alla politica interna di Cavour, si verifica una notevole accelerazione di quei processi di trasformazione economico-sociale, già avviati all'epoca di Carlo Alberto, ai quali, come si è detto, va in gran parte ricollegato il precoce successo della locale fotografia[15]. Si assiste quindi ad una crescita sia dell'alta che della medio-piccola borghesia e alla definizione di più specifici ambiti professionali.

Fondamentale nella definizione del quadro culturale piemontese del decennio preso in esame è l'ondata migratoria di patrioti esuli dai regimi più costrittivi presenti nel nostro Stato. Questi esuli erano per lo più intellettuali e personaggi attivi politicamente che si amalgamarono perfettamente alla borghesia allora dominante nel territorio piemontese.

A questo susseguirsi di avvenimenti si può collegare il grande sviluppo della ritrattistica fotografica a Torino, tra i nomi più famosi possiamo ricordare Boglioni, Capitolo, Mazzocchi e Tuminello. Si tratta però di un ritratto privo di carattere psicologico, che caratterizza invece la ritrattistica francese e inglese; l'attenzione viene posta sulla figura intera, non si concentra ancora sul volto, rimane ancora più importante la figura nel suo contesto ambientale atto a simboleggiare l'opulenza che la borghesia dell'epoca era riuscita a raggiungere.

Interessante notare che la maggior parte dei ritratti giunti a noi, risultano essere successivi la scoperta della *carte de visite* di André Adolphe Eugène Disderi che avviene nel 1854, scoperta che segna un importante passaggio, quello della ritrattistica legata allo sfarzo aristocratico ad una legata ad un uso più democratico, questo grazie anche alla particolarità del suo formato che assomigliava a quello di un biglietto da visita, con un conseguente costo ridotto che permetteva di raggiungere una gamma di acquirenti più variegata.

Francia e Piemonte risultano essere i luoghi dove questa nuova tipologia di fotografia ebbe un grande sviluppo, entrambe a partire dagli anni sessanta dell'ottocento, da quando Napoleone si fece ritrarre nello studio di Disderi.

Nel capoluogo piemontese la carte de visite acquisisce una duplice chiave di utilizzo, una legata ad un uso più personale, il ricordo della foto di famiglia, l'altra dettata da una curiosità più culturale di conoscere le persone famose dell'epoca del panorama storico ed artistico.

È questa volta la "Gazzetta Piemontese" il 27 luglio del 1860 a raccontare la duplice accezione data alla scoperta di Disderi.

"*Sono venute di stramoda le fotografie. Meno male! Almeno quella è una bella moda che ha un senso, uno scopo, un'opportunità.*

Una vostra persona diletta, un congiunto, un amico, un amante sta per partire. Avete un immenso desiderio, un immenso bisogno di conservare ancora, durante la sua assenza, innanzi agli occhi quelle care sembianze che pur vi sono impresse nell'anima. Ecché? Senza che il vostro diletto abbia

15 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit., p. 38.

ad allontanarsi a voi che lo amate cotanto, che in ogni lineamento della sua fisionomia vedete un'espressione, un'amorevole parola, quasi direi una carezza; a voi non basta l'intravedersi ufficiale in società, ad intervalli, fra un inchino e un complimento, sotto gli occhi curiosi della gente, al fuoco satirico delle ciarle maligne.

Voi ammirate in fondo del cuore gli eroi e gli uomini eccelsi che illustrano la patria nostra, e sarebbe vostra gioia il poterne possedere i ritratti che li rappresentino come sono realmente, non nella più o meno menzogna d'una posa, non nelle mosse studiate d'un contegno artificiale, ma tali e quali quando camminano, quando stanno, quando pensano, quando non fanno niente del tutto. Ebbene il progresso della civiltà e della scienza è venuto in soccorso de' vostri desideri e della vostra curiosità, inventando la fotografia[16]*".*

Oltre alla ritrattistica, nell'ambiente piemontese si sviluppa anche un altro importante genere fotografico, la documentazione del territorio, per aumentare e sottolineare l'importanza storica che Torino stava assumendo; venivano ripresi sia complessi monumentali che vedute montane e paesaggistiche.

In quest'epoca fu la rivista "La Lumière" edita in Francia nel 1851 e pubblicata dalla "Société Héliographique", una delle prime società fotografiche nel mondo, ad essere una delle maggior fonti d'informazione nell'ambiente culturale torinese. La rivista, che non era presente negli altri stati italiani, veniva distribuita a Torino dal fotografo Gioacchino Boglioni.

Proprio in questo periodico sono riportati i primi articoli di Venanzio Giuseppe Sella, che diverrà con il suo trattato di fotografia "Il Plico del Fotografo" del 1856, il più importante teorico italiano. Il trattato tradotto in lingua inglese e francese, assume subito valore storico e documentario in tutta Europa; era composto da un'introduzione su tutti i procedimenti conosciuti e proseguiva poi con la spiegazione dell'autore di tutte le modalità e delle regole di preparazione necessarie per la riuscita dell'immagine, dimostrando così una profonda cultura ottico-chimica su tutta la materia trattata[17].

La fotografia, che ha avuto in quest'epoca una grande diffusione, grazie ai miglioramenti in campo tecnico che le vennero apportati e grazie anche al fatto che diventò lo strumento rappresentativo preferito dalla nuova classe emergente, dopo il manuale di Sella, ebbe il suo più chiaro riconoscimento nel suo inserimento all'interno dell'Enciclopedia Popolare Italiana, edita a Torino nel 1859.

L'altra fondamentale scoperta che è destinata a dare l'avvio all'epoca della fotografia moderna, è quella relativa alle lastre in gelatina al bromuro d'argento effettuata nel 1880 da Richard L.Maddox, e pubblicata sul "British Journal of Photography" nel 1871. Si voleva ovviare al problema di dover preparare le lastre immediatamente prima di utilizzarle, cercando così un nuovo materiale

16 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit., p.40.

17 D.Reteuna, *Letteratura fotografica e società in Piemonte (1850-1910),* in I.Zannier, *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Longo Editore, Ravenna, 1993, p. 181.

fotosensibile che sostituisse il collodio.

Con la sua scoperta Maddox segna un passaggio molto importante, quella di un utilizzo prettamente professionale della fotografia ad un suo utilizzo anche amatoriale, grazie soprattutto allo sviluppo di una grande industria fotografica, che sostituisce il fotografo per le conoscenze tecniche e chimiche, permettendo a tutti di poter utilizzare l'apparecchio fotografico.

Il periodo di questi importanti cambiamenti va sino al 1911, alla vigilia della prima Guerra Mondiale, in questo lasso di tempo si apre l'era della meccanizzazione, era in cui, in tutti i campi, scienza e tecnica decidono di percorrere strade univoche, non più indipendenti; le scoperte scientifiche troveranno sempre più riscontro nei processi di produzione, sino a rimanerne condizionate[18].

Anche nel campo fotografico avviene sia l'unione tra scienza e tecnica, sia il forte sviluppo industriale, che portano al caso più celebre di riuscita quando nel 1888 George Eastman lancia sul mercato la camera Kodak; di dimensioni ridotte, provvista di un'ottica a fuoco fisso, era di facile utilizzo e alla portata di tutti i non professionisti, come infatti lo slogan affermava "You press the button, we do the rest".

Nasce la figura del fotografo amatore che, rompendo con la tradizione fotografica seguita fino ad allora, in contrasto con i fotografi professionisti fa della casualità la cifra stilistica della propria fotografia; ma questo tema verrà ripreso in seguito.

L'industria fotografica aveva rinunciato alle lastre di vetro per la loro scarsa praticità e si era indirizzata subito all'utilizzo della carta e solo successivamente a quello della cellulosa.

Nel periodo preso in esame si ebbe anche un forte incremento di nuove figure professionali nell'ambito fotografico, aumentarono negozi di articoli fotografici, che andavano assorbendo il ruolo prima svolto dai professionisti, dagli ottici e dai farmacisti.

Grazie alle macchine rese più semplici nel loro utilizzo e al piccolo formato che ne migliorava lo spostamento, nel primo novecento entra nei generi fotografici quello del reportage.

Così si è conclusa una panoramica degli avvenimenti verificatisi nell'ultimo ventennio del secolo, in ambito europeo; in Italia però questo grande sviluppo non si manifestò a pieno. Questo era dovuto alla situazione particolare in cui si trovava il Paese, infatti era appena avvenuta l'unificazione e quindi si trovava a dover affrontare problemi di natura legislativa, amministrativa, sociale ed economica. L'avvio di una potente industrializzazione si verificò con un po' di ritardo rispetto al resto d'Europa, nel periodo compreso tra il 1870 e il 1914[19].

Torino è però da considerare un caso particolare in quanto, grazie al forte impulso dell'industrializzazione che ebbe negli anni ottanta dell'ottocento, riuscì a raggiungere in molti

18 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit., p. 57.
19 Ivi, p. 62.

settori un importante livello qualitativo.

A Torino troviamo quindi con l'avvento della gelatina, un impoverimento nel settore del professionismo dovuto ad un arresto nello sviluppo degli stabilimenti fotografici, in quanto vennero distribuiti in modo differente i diversi servizi e i diversi ruoli, prima appartenenti totalmente al professionista.

Come nel resto d'Europa quindi crebbero i negozi di materiali fotografici, che in Piemonte ebbero un forte impulso perché sino ad allora il reperimento di materiali e apparecchiature fotografiche avveniva fuori dalla regione. I negozianti non erano solo interessati all'aspetto economico del lavoro, ma alcuni fornivano anche apporti importanti allo sviluppo ottico e meccanico del mezzo e cercavano di determinare le diverse funzioni culturali cui si poteva ambire.

Artefice di questa riduzione del settore professionale fu l'esigenza introdotta dalla Rivoluzione Industriale di passare da un fase di artigianato organizzato, a forme produttive razionalizzate secondo standard definiti basati, non solo sulla divisione dei singoli processi del fare fotografico, ma anche sulla sperimentazione di nuove tecniche di stampa e di nuovi macchinari. Ovviamente questo era possibile alle imprese dotate di una maggiore forza economica, con una conseguente eliminazione di quelle minori, che in alcuni casi per cercare di fronteggiare le più potenti iniziarono a seguire il modello dell'associazionismo[20].

Si stipulò un'alleanza tra fotografia-editoria, alleanza voluta dai professionisti che videro nel settore un modo per rilanciarsi in modo più efficace sul mercato; le grandi ditte provvedevano in proprio alla realizzazione di fascicoli che i fotografi poi introducevano sul mercato quali editori di se stessi.

A questa alleanza sono da associare due fenomeni che delineano in particolare la situazione piemontese, da una parte l'aumento dei professionisti, dall'altra la nascita degli stabilimenti di arte fotomeccanica che vedranno la loro piena affermazione solo intorno al 1890 quando si può riscontrare il fenomeno dell'editoria illustrata fotograficamente[21].

Iniziarono a svilupparsi in tutta Italia campagne fotografiche basate sulla scoperta di caratteri esclusivi legati alle diverse epoche artistiche presenti nelle singole regioni e alla loro pubblicazione; per quanto concerne Torino si decise di concentrarsi sull'analisi dell'arte medievale e del primo Rinascimento. La fotografia ora non si interessava più solo, come avveniva nei primi anni della sua scoperta, sull'indagine degli aspetti chiave della città, ma decise di spostare la propria attenzione alla scoperta dei tesori nascosti nelle province, in una sorta di catalogazione del territorio.

Venne affidato questo compito alla fotografia proprio per il suo carattere referenziale, che porta al convincimento di non vedere delle immagini, ma delle riproduzioni fedeli degli originali.

Alla funzione denotativa della fotografia, si ricollegano anche le scelte iconografiche fatte dagli

20 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit., p. 63.
21 Ivi, p. 64.

ambienti accademici utilizzate per i loro insegnamenti anche in altri ambiti, come il nudo e le rappresentazioni paesaggistiche e anche le collezioni che testimoniavano i lavori delle scuole regionali.

Nel Piemonte si verifica un caso particolare di determinazione di ambiti di ricerca tra professionisti e amatori; se in tutte le altre regioni gli amatori volgevano la propria attenzione ad una fotografia famigliare, quotidiana, a Torino questo non avveniva, perché anche gli amatori si dedicavano alla documentazione del territorio, ambito solitamente esclusivo del professionismo. Quindi l'unico interesse del ceto intellettuale torinese dell'epoca era quello di creare un catalogo delle bellezze artistiche e paesaggistiche del territorio.

Grande contributo per la realizzazione di questo progetto lo diedero le associazioni di amatori torinese, come la Società Fotografica Subalpina e il Club d'Arte.

Da tutte le raccolte degli studiosi dell'Ottocento, emerge un carattere comune che è quello di sottolineare l'importanza della denotazione linguistica del mezzo, cioè di potersi trovare di fronte a monumenti o opere d'arte fotografate, anche stando comodamente seduti nel proprio studio, e di poter confrontare tra loro elementi sparsi ovunque nel territorio regionale e non solo, che prima erano sconosciuti. Superati gli esiti solo referenziali della dagherrotipia, comincia ad imporsi l'idea che, pur nell'ambito della mimesi naturalistica, la fotografia possa dar luogo a letture diverse tra loro, che si bilanci cioè fra i poli opposti della riproduzione e della traduzione[22].

Mentre gli ingegneri fotografi continuano il loro lavoro di catalogazione documentativa di elementi di studio, i dilettanti prendono un'altra strada, quella dell'introduzione di figure terze nelle ambientazioni architettoniche, la strada delle scene di genere.

Altro ambito che riunisce la ricerca professionale e amatoriale è quello della ripresa paesaggistica e in particolare della veduta di alta montagna, campo documentativo che per la riuscita formale e tecnica diviene una delle cifre caratteristiche dell'arte fotografica piemontese e in particolar modo torinese. Molte di queste documentazioni erano sostenute dal Club Alpino Italiano, che con l'istituzione di diversi premi, fece in modo che lo sviluppo di questo nuovo genere avesse un grande riscontro nel pubblico. Da notare, tra i molti amatori che si dedicarono a queste riprese, sono i primi lavoro di Vittorio Sella e di Guido Rey, che oltre ad essere fotografi erano anche alpinisti, riuscendo così a trasmettere la loro passione per la montagna.

A Torino agli inizi del novecento ebbe un grande impulso anche la fotografia legata all'attività medica, la pratica fotografica poteva infatti apportare un grande contributo nella scoperta dell'evoluzione delle varie patologie mediche.

Come si è visto quindi la fotografia nel territorio piemontese riuscì ad espandersi in modo approfondito in tutti gli ambiti di indagine presenti alla fine del secolo; si rapporta alla didattica e

22 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, cit., p. 71.

alle scoperte medico- scientifiche, si interessa di ritrattistica e di vedute paesaggistiche e di catalogazione delle opere artistiche e monumentali, interagisce con tutti questi ambiti imponendo la propria importanza e il proprio successo.

1.2: LA NASCITA DEL PITTORIALISMO IN EUROPA

All'inizio dell'ottocento in un periodo in cui l'artigianalità era ancora considerata una delle caratteristiche principali dall'ambiente accademico, la fotografia viene ancora considerata un'arte minore per il suo automatismo meccanico.

A peggiorare la situazione, come afferma Mc Luhan, famoso sociologo del novecento, è la condizione di neo-media che riguarda la fotografia, condizione che per quel processo che lo studioso definisce "Narciso-narcosi", tendeva a svalutare la pratica fotografica perché la massa "*diffida dei nuovi media materiali appena introdotti, li avverte come un'insidia proveniente dall'esterno; oppure li accetta, ma per i benefici contingenti riportabili in sede pratica, senza peraltro sentirsi obbligata a rivedere l'intero assetto della propria superficie mediale, delle proprie facoltà estetico intellettive. Di qui il riprodursi di una frattura tra mezzi strutturali (tecnologici) e mezzi sovrastrutturali (culturali): i primi accettati a livello pratico, di lavoro quotidiano, ma inseriti in un sistema di concezioni sovrastrutturali ereditate da altri cicli tecnologici, e non più rispondenti alle condizioni rese possibili dai mutamenti intervenuti: una situazione di radicale falsa coscienza*[23]".

Alcuni fotografi cercarono di trovare metodi per far sì che la fotografia avesse un riconoscimento artistico e diressero la loro attenzione alla pratica artistica che più le poteva assomigliare,(superficie piana, tipo di fruizione, delimitazione di uno spazio visivo, soggetti trattati): la pittura.

Non guardarono però alla pittura naturalistica, che non richiedeva nessun tipo di intervento da parte dell'autore, ma si rifecero al movimento pittorico anti-accademico che in quel periodo stava nascendo: il movimento preraffaellita. Questa corrente nacque a Londra nel 1848 e vide tra i suoi esponenti di maggior rilievo Hunt, Millais e Rossetti; che desideravano il ritorno di un'arte libera, non più condizionata dalle regole imposte dall'ambiente accademico.

Per la fotografia questo significa un recupero di manualità per ambire ad un riconoscimento artistico. Questo tipo di fotografia venne definita pittorialista.

Sarebbe quindi stata la manipolazione dell'immagine con interventi, ritocchi e procedimenti che tendevano ad imitare un'opera manuale, ad annullare le caratteristiche di veridicità e di naturalezza proprie della fotografia[24].

Già nel 1858 l'artista William Lake Price, scrisse "*A manual of photographic manipulation, treating of the practice of the art and its variuos applications to nature*", il primo testo in cui si trovano riflessioni estetiche e tecniche sulla manipolazione artistica dell'immagine fotografica[25].

---

23 R.Maggiori, *Fotografia "pre raffaellita"*, Exibart.com, 18 marzo 2003.
24 Cfr., I.Zannier, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Fratelli Alinari Spa, Firenze, 2004, p. 22.
25 Ivi, p. 21.

Ma l'artista che più si occupò di fotografia pittorialista fu Henry Peach Robinson.

Nasce in Inghilterra, a Ludlow, il 9 luglio del 1830. Inizia a lavorare in una libreria come commesso nella contea di Warwick, dove si trasferì da bambino con la sua famiglia, e solo nel 1852 comincia a seguire dei corsi di pittura e scultura alla Royal Academy.

Sempre nello stesso anno si interessa di fotografia e collabora al "Journal of the Archaeological Society" e all'"Illustrated London News", due tra i più importanti giornali europei di quel tempo[26].

È nel 1857 che decide di interessarsi esclusivamente alla fotografia e di aprire uno studio a Leamington in cui si occupa di ritratti e di una nuova tecnica che vede il suo esordio proprio in quegli anni, il fotomontaggio, o più esattamente come la definirà nel suo trattato, *combination printing*, per far sì che il mezzo fotografico si elevi al pari della altre arti; pittura e scultura. Sino ad allora la fotografia era infatti ritenuta una mera pratica riproduttiva, e questo era dovuto ai lunghi procedimenti meccanici necessari per la riuscita dell'immagine.

L'idea è quella di riuscire a far assomigliare l'immagine a un dipinto sia per quanto riguarda i caratteri figurativi, sia per quelli simbolici.

Nel 1869 pubblica "Pictorial Effect in Photography" che è ancora oggi considerato il testo fondamentale della poetica del pittorialismo.

Porta avanti l'idea della fotografia come arte fondando il 9 maggio 1892 la società del "Linked Ring", conosciuta anche come "Brotherhood of the Linked Ring", con la collaborazione di Alfred Maskell, Frederick Evans, Alexander Keigley e Alfred Horsley-Hiton, tutti promotori del pittorialismo.

Il nome deriva dal "gimmel ring", un anello formato da due o tre cerchi che si adattano l'uno all'altro per formarne uno unico.

Il "linked ring" fu infatti un circolo molto esclusivo, i nuovi partecipanti dovevano essere proposti da un membro interno ed essere approvati all'unanimità; avevano come unico scopo lo studio e la valorizzazione della fotografia artistica[27].

Fu il primo gruppo inglese ad accostarsi alle idee che circolavano già nel resto d'Europa, in particolare a Vienna, a Parigi, e negli Stati Uniti.

Sino a quel momento la fotografia inglese era ferma a generi convenzionali come il paesaggio e la ritrattistica, e si lasciava influenzare difficilmente da movimenti più radicali come i simbolisti e i preraffaelliti.

Altro artista che segue molto la poetica preraffaellita e che può essere definito l'inventore del fotomontaggio è Oscar Gustave Rejlander.

A Rejlander bisogna attribuire l'invenzione del fotomontaggio, quando nel 1857 espone il suo

26 I.Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della invenzione meravigliosa*, Carocci editore, Roma, 1988, p. 264.

27 Ivi, p. 269.

capolavoro *The two ways of life (Le due strade della vita)* che viene rifiutato dalla giuria della Photographic Exibition di Edimburgo perché considerato immorale, anche se viene poi acquistato dalla Regina Vittoria.

L'opera stava tra il quadro accademico, per il tema di ispirazione allegorico-mitologica, tra il fotogramma da cinescope, e tra un immenso tableaux-vivant teatrale[28].

Per difendersi dalle accuse scaturite dall'esposizione della sua fotografia, Rejlander pubblica nel 1858 un discorso intitolato *"On photographic composition"*, testo molto importante per conoscere la sua poetica e per comprendere in generale l'andamento artistico-estetico del tempo.

All'interno di questo manoscritto viene per la prima volta utilizzato il termine fotomontaggio che da Rejlander viene chiamato *photographic composition* e vengono elencati i motivi che lo hanno spinto ad utilizzare questa nuova tecnica: il desiderio di far capire che la fotografia non è una cosa semplice ma un'opera elaborata e complessa, l'intenzione di dimostrare che la fotografia può essere utilizzata anche per temi ideali e non solo naturali e la volontà di conferire una regolare profondità prospettica all'immagine fotografica[29].

Per quanto riguarda il lato teorico della loro ricerca, sia Robinson che Rejlander, fanno riferimento al pensiero ruskiniano, ma anche a Reynolds, fondatore dell'Accademia Reale d'Inghilterra, a Burke, famoso studioso degli inizi dell'ottocento che teorizza il Sublime che diverrà la base per la nascita del romanticismo inglese, e a Cosenz, teorico del pittoresco e padre del paesaggio atmosferico inglese.

Questo nuovo modo di operare con la fotografia ebbe anche numerosi oppositori, tra cui Peter Henry Emerson, che suggeriva una fotografia naturalistica, caratterizzata da una maggiore libertà di ricezione e interpretazione della realtà, utilizzando solo le specifiche capacità rappresentative della tecnica fotografica, tralasciando l'utilizzo del fotomontaggio o la sovrimpressione[30].

Interessante è notare come una stessa tecnica possa venire utilizzata e interpretata in due modi diversi: come ha osservato Francesca Alinovi, "Robinson aveva ribaltato l'idea fondamentale di Rejlander secondo cui la fotografia doveva essere di aiuto (*handmaid*) alla pittura. Con Robinson è la pittura a funzionare da aiuto alla fotografia, che diventa il solo e vero prodotto finale dell'artista.[31]"

Con Robinson la fotografia diventa un vero e proprio *tableaux vivant* visto che tutti i soggetti vengono meticolosamente messi in scena, e fotografati uno ad uno, per avere la perfezione della posa, e poi vengono assemblati, facendo sì che sembri un unico scatto.

In altre parole, il soggetto fotografico doveva essere al tempo stesso naturale e composto ad arte dal

28 F.Alinovi, C.Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, il Mulino, Bologna, 1981, p. 26.
29 Ivi, p. 27.
30 Cfr. I.Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della invenzione meravigliosa*, Carocci editore, Roma, 1988.
31 F.Alinovi, C.Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit., p. 46.

fotografo. Vale a dire che la macchina fotografica si limitava come al solito a registrare la realtà, sennonché quella realtà doveva essere stata preventivamente aggiustata e messa in posa dal fotografo[32].

Robinson ideava nei minimi dettagli le sue composizioni, prima creava il disegno, poi assemblava tutte le fotografie che aveva scattato singolarmente di persone, oggetti, ambienti, paesaggi. Preferiva fare scatti singoli per far sì che la posa, l'espressione e gli effetti di luce rispecchiassero con esattezza quello che era il suo schizzo iniziale, ritagliava poi le singole immagini e le attaccava su un cartoncino dov'era tracciato il disegno preparatorio dell'opera.

Una volta completata questa operazione di montaggio, che poteva avere diverse versioni, Robinson provvedeva alla riproduzione su enormi lastre, dalle quali ricavava i positivi[33].

Fotografia che porta Robinson al successo è *Fading Away (Il momento del Trapasso)* del 1858 che rappresenta il dolore di un'adolescente ammalata, distesa su un letto circondata dai familiari.

La fotografia era composta da 5 negativi, uno per ogni personaggio più uno per lo sfondo; i singoli negativi a loro volta nascevano da diversi schizzi preparatori. Anche questa fotografia come quella di Rejlander venne accolta da numerose critiche per il tema che venne definito contrario al comune senso del pudore.

Ancora una volta fu la Regina Vittoria ad acquistare la fotografia e l'opera venne quindi considerata un capolavoro.

Come successe per *The two ways of life* di Rejlander era la sensazione di veridicità che l'utilizzo del mezzo fotografico provocava a far sì che le opere venissero considerate immorali.

Se per l'opera di Rejlander era considerata scandalosa per il fatto che mostrava corpi nudi, anche la morte era considerata inammissibile perché non veniva rappresentata con i modi virtuali e illusionistici della pittura, ma con i modi realistici della fotografia.

Rejlander si ritirò dall'ambiente artistico scrivendo in una lettera indirizzata a Robinson *"Sono stanco di fare fotografie per il pubblico, soprattutto composizioni fotografiche, perché non c'è né guadagno né onore ma soltanto critiche e accuse..."*[34].

Robinson non si lasciò scoraggiare dal discorso dell'amico e continuò la sua carriera artistica cercando semplicemente di evitare temi scabrosi o troppo realistici, occupandosi di scene bucolico-agresti, di figure pittoresche, di semplici ritratti e anche di fotografia di strada.

Robinson quindi è considerato una figura importante del panorama artistico non solo per le numerose opere da lui prodotte, ma anche per i consistenti trattati teorici da lui elaborati.

Pictorial Effect in Photography del 1869 è il trattato in cui Robinson getta le basi della poetica del

32 F.Alinovi, C.Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit., p. 42.
33 I.Zannier, *L'occhio della fotografia,*cit., p. 265.
34 B. Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present Day,* New York, The Museum of Modern Art, 1949, p. 75.

pittorialismo, descrivendo le regole del buon fotografo che consistono nel cercare di correggere, con piccoli accorgimenti ben studiati, l'eccessiva veridicità della natura.

A tale scopo il fotografo, anziché accettare passivamente il dato visibile così come si offre in natura deve, come un pittore, selezionare accuratamente l'immagine, non solo scegliendo il soggetto ma componendolo sulla lastra secondo impeccabili canoni di simmetria, equilibrio e chiaroscuro, come se si trattasse di un quadro dipinto[35].

Si riporta ora una breve disamina del testo *Pictorial Effect in Photography*[36], che cerca di individuare i punti principali che Robinson ha voluto sottolineare nella redazione del suo testo.

Nell'introduzione del testo Robinson sottolinea l'importanza dell'autore; afferma che la conoscenza tecnica è solo un mezzo grazie al quale la capacità artistica viene messa in mostra. La fotografia può riprodurre gli aspetti della natura e i soggetti così come sono, sta poi nell'abilità del fotografo cercare di trarne l'aspetto originale. Bisogna riconoscere infatti che lo stesso oggetto o soggetto rappresentato da fotografi diversi può produrre diversi risultati pittorici e questo non è dovuto solo all'uso differente dell'apparecchio fotografico ma anche alla diversità che scaturisce dalla differente personalità degli artisti.

Altro fattore molto importante è la capacità dello sguardo artistico che può essere alimentato dallo studio dei principi che hanno guidato i grandi pittori, scultori e architetti nella produzione delle loro migliori opere. L'artista deve infatti esercitare il suo sguardo continuamente.

Il testo prosegue poi con un elenco dei vari aspetti che gli studenti di fotografia devono prendere in considerazione per produrre una *"combination printing"*.

Il primo aspetto si che vuole considerare è la composizione della fotografia: questa consiste nella selezione, nella disposizione e nella combinazione degli oggetti in un'immagine in modo che venga prodotta una rappresentazione gradevole di forme e toni e che risulti chiara la storia che si vuole raccontare. Gli aspetti principali da ricercare sono quindi l'armonia e l'uniformità.

Diversi oggetti sono ottenuti grazie alla mantenimento dell'equilibrio tra linee, luci e ombre.

Il primo risultato che si ottiene è la produzione dell'effetto pittorico che soddisfa l'occhio senza far riferimento al significato dell'immagine.

La conservazione dell'armonia comporta necessariamente l'idea di subordinazione; grazie ad un corretto equilibrio di linee, luci e ombre, l'oggetto principale dell'immagine risulterà in primo piano a differenza di quelli meno importanti che saranno più nascosti all'occhio.

Le regole fondamentali della composizione possono riassumersi molto brevemente: sono infatti l'unità, l'equilibrio e l'adattabilità delle luci e delle ombre all'interezza dell'immagine, tramite cui l'oggetto principale, come per esempio il volto in un ritratto, è in primo piano, rimanendo comunque

35 F.Alinovi, C.Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?* cit., p.42.
36 H.P.Robinson, *Picture Making by Photography,* Piper & Carter, London, 1869.

in equilibrio con il resto della composizione in modo che l'occhio veda prima il punto focale e sposti gradualmente la sua attenzione alla totalità della fotografia.
Robinson vuole porre l'attenzione dei suoi studenti sull'importanza dell'equilibrio tra le linee. Senza la dovuta considerazione a questa importante qualità infatti l'immagine sembrerebbe pronta a cadere a pezzi.
Il secondo elemento necessario per una buona riuscita dell'immagine è l'uniformità. Secondo Robinson questa caratteristica è più facile percepirla che descriverla e la definisce come il collegamento delle parti per un tutto perfetto.
In fotografia dove non c'è il colore che distoglie l'attenzione dalla progettazione, l'uniformità tra gli elementi è particolarmente necessaria. È infatti l'assenza di uniformità nella disposizione delle figure in un paesaggio fotografico che distrugge la bellezza di un quadro che altrimenti sarebbe stata efficace.
La funzione dell'uniformità è quella di unire e di mettere a fuoco le qualità definite secondarie che compongono un'immagine come la varietà, il contrasto e la simmetria.
Come è necessaria un'uniformità di linee e di azioni nella composizione delle figure/soggetti, allo stesso modo è necessaria un'uniformità di scopi nell'espressione di un messaggio.
Nel fotografare qualsiasi oggetto, paesaggio, ritratto o gruppo di figure è importante mantenere un'idea guida; il tema che deve essere rappresentato non deve essere offuscato dalla confusione degli elementi.
In questo capitolo quindi Robinson dirige l'attenzione su un principio più che verso semplici regole: il principio a cui fa riferimento è che una fotografia per avere successo deve avere un'unicità di scopo e di intenzione, un'unicità di storia e di pensiero, un'unicità di linee ed un'unicità di luci e di ombre. Tutto deve avere un significato, questo infatti deve essere l'oggetto del quadro e nulla deve essere lasciato in sospeso.
Per Robinson quindi l'uniformità e l'equilibrio costituiscono insieme l'elemento principale per la riuscita dell'effetto pittorico, sono i principi di costruzione su cui basarsi per rappresentare tutte le idee che vogliamo esprimere all'interno dell'immagine fotografica.
Robinson ha iniziato il suo trattato con l'intento di dimostrare tutti i collegamenti possibili tra la pratica fotografica e l'effetto pittorico e per dimostrare l'applicazione delle diverse forme di composizione con questa arte.
Nel corso del testo infatti darà qualche esempio pratico, oltre che teorico, di come applicare in maniera corretta le regole per ottenere un buon effetto pittorico.
Prosegue poi con l'elencare gli aspetti pratici, il cui primo degno di nota è la scelta del soggetto. Le linee, le luci e le ombre devono essere disposte in modo che l'occhio diriga la sua attenzione verso un oggetto/soggetto, che sarà poi il tema attorno al quale verrà costruita l'immagine.

La luce, che solitamente in fotografia è il primo elemento da considerare, in questo caso passa al secondo posto perché, se il soggetto non è nelle condizioni adatte per essere fotografato, è comunque inutile averlo ben illuminato.
Iniziano a delinearsi i due elementi chiave di una buona immagine, il primo è la scelta di un buon soggetto e il secondo la sua buona illuminazione.
Robinson sottolinea l'importanza per lo studente di trattare un soggetto alla volta, di prendere singolarmente i soggetti e gli oggetti e di ottenere la loro migliore rappresentazione dedicandogli tutta l'attenzione necessaria, e solo in un secondo momento di unire tutto in un'immagine equilibrata e armoniosa.
Quindi una volta scelto il soggetto, bisogna considerare il momento migliore della giornata, visitare il luogo più volte durante il giorno per notare come il cambiamento di posizione del sole alteri la luce e l'ombra, ed infine fissare il punto esatto per il proprio punto di vista in modo da ritrovare la stessa posizione il giorno in cui verrà scattata la fotografia. Solo quando si è perfettamente convinti che l'immagine sia la migliore che si possa ottenere Robinson consiglia di pensare ai prodotti chimici che serviranno per la stampa della fotografia consigliando di considerarli come strumenti con cui bisogna avere padronanza, piuttosto che come una serie di problemi scientifici su cui fare esperimenti.
Passa poi a considerare le scene prese dalla natura, e afferma che per farne una rappresentazione pittorica ci sono molti dettagli da ricordare, alcuni dei quali sono evidenti, ma che comunque bisogna menzionare per coloro che non hanno nessun insegnamento artistico.
Robinson come primo particolare da menzionare, afferma che le linee parallele sono sgradevoli; se l'orizzonte è delimitato da una linea retta, la distanza media o il primo piano dovrebbe essere ondulato. Questo problema si può gestire con un cambio di posizione, in modo da ottenere una vista prospettica del primo piano esatta.
Altro dettaglio importante è che l'elevazione frontale di un oggetto non è quasi mai pittoresca come quella dello stesso oggetto visto in prospettiva.
Parla poi della divisione a metà dell'immagine, le cui metà non devono mai essere uguali, e che l'immagine deve sempre essere, quando è possibile, opportunamente chiusa.
Robinson prosegue spiegando la scelta della posizione dell'orizzonte che non deve mai essere equidistante dalla parte superiore e dalla parte inferiore dell'immagine, cioè che il piano non dovrebbe mai essere equamente diviso tra cielo e terra. La posizione esatta deve essere determinata dal soggetto.
L'artista prima di inserire le figure in un paesaggio, deve pensare se l'immagine potrebbe richiedere l'inserimento di un qualsiasi altro oggetto per raggiungere la sua completezza. Le figure devono essere collocate in modo adeguato e il fotografo deve essere sicuro di non volerle mettere in

nessun'altra posizione.
Se la rappresentazione pittorica è perfetta così come è stata prevista, nessun'altra figura deve essere inserita.
Il reale godimento dell'arte è proporzionale alla suo grado di veridicità. Questa è infatti la migliore qualità della fotografia; la rappresentazione assoluta e perfetta delle luci, delle ombre e delle forme, in altre parole del dato reale.
Robinson ora pone la sua attenzione sulla criticità di rappresentare il cielo.
Il fotografo artistico può trovare rimedio nell'utilizzo del cielo e deve capire soprattutto come utilizzarlo per produrre un ottimo effetto pittorico.
Quando il primo piano del quadro contiene la nota chiave della composizione, il cielo deve sempre mantenere un rapporto armonico con l'intero quadro; i vari effetti prodotti dalle nuvole e dal cielo che possono essere introdotti nella fotografia di paesaggio, permettono infatti di verificare la capacità artistica dell'operatore.
Per quanto riguarda la composizione dell'immagine, altro tema affrontato da Robinson, è importante che questa sia basata su una certa regolarità derivata da un corretto uso delle regole di composizione. È fondamentale conoscere le forme che sono note per la produzione dell'effetto pittorico.
Una delle forme di composizione che Robinson consiglia di utilizzare per raggiungere una giusta regolarità dell'immagine è quella piramidale, molto adatta sia alle singole figure che ai gruppi.
Una delle caratteristiche necessarie perché ci sia una buona composizione è la varietà; una definizione di composizione potrebbe infatti essere l'insegnamento dell'uso corretto della varietà.
È palese che il contrario della varietà, cioè la monotonia, sarebbe fatale per la buona riuscita dell'immagine.
Una linea che corre in una determinata direzione deve essere bilanciata e soprattutto contrastata da una linea controbilanciante; i volti posizionati in modo frontale di un gruppo di persone devono essere ad esempio variati con pose a tre quarti o di profilo.
Per Robinson una linea di teste tutte in fila, come si vede spesso in fotografia, è un'offesa per la pratica artistica; così come delle figure sparse in un paesaggio senza nessun scopo, stridono e sono fuori armonia con la veduta rappresentata.
La varietà è quindi una delle principali fonti di pittoricità e di bellezza.
Nonostante l'assoluta necessità dell'utilizzo della varietà, questa è spesso portata all'eccesso. Tutti i grandi pittori hanno cercato di evitare questo problema introducendo il suo elemento opposto, la ripetizione. Ripetizione intesa non come somiglianza che produce monotonia ma, secondo le parole di Robinson, come un'eco.
Semplicità, simmetria e uniformità, per quanto strano possa apparire, non sono da vedere come

antagonisti della varietà, ma sono favorevoli ad essa, soprattutto nelle scene composte da molti oggetti/soggetti.

Robinson passa poi alla ritrattistica, che può consistere nella rappresentazione di una sola figura o di un gruppo di persone.

Se si considera la composizione di un quadro in cui è rappresentata solo una persona, è necessario sapere che i due lati di ogni viso differiscono tra loro, e che un lato è sempre migliore dell'altro; è questa infatti la parte migliore che dovrebbe essere rappresentata.

Altra considerazione che non si può dimenticare è che nella ritrattistica il viso, come regola generale, deve essere lontano dalla luce. Una volta deciso il lato da riprendere, la considerazione successiva da fare è quella che riguarda l'atteggiamento.

Bisogna porre attenzione a non interferire con le caratteristiche individuali dei soggetti quando si utilizzano indicazioni particolari per la rappresentazione o per piani di ripresa specifici.

Tutte le regole per la composizione di un gruppo valgono poi anche per la singola figura. Robinson ricorda che la testa è l'oggetto principale, a cui tutto deve essere subordinato e che deve ricevere la messa a fuoco nitida, ricevendo così un'attenzione privilegiata.

La ritrattistica di un gruppo dipende molto dai caratteri dei soggetti che la costituiscono: ad esempio due o tre bambini sono facili da raggruppare, e quando questo viene fatto con accuratezza l'immagine resa è gradevole e naturale; se invece vogliamo riunire due adulti, in particolare di genere maschile, anche se risultano più facili da fotografare, risulta difficile produrre una composizione efficace.

La grande arte nel riuscire a realizzare una composizione di gruppo sta nella disposizione delle figure, che hanno una certa relazione tra di loro, così come gli elementi ordinari per la costruzione pittorica.

Per ottenere una composizione equilibrata è importante che le figure siano raggruppate e non sparse sull'immagine, non deve essere necessario esaminare nel dettaglio ciascun ritratto, ma l'effetto che deve scaturire è un'osservazione complessiva della fotografia.

Se vogliamo rappresentare due persone che stanno intrattenendo una conversazione, non è necessario che vadano alla ricerca l'uno dell'altro, ma l'effetto di ascolto reciproco può essere reso anche con semplici accorgimenti artistici.

Robinson afferma che per evitare di ottenere un'immagine piatta è importante che ci sia varietà tra le teste da rappresentare, non solo per quanto riguarda il profilo, il tre quarti o la posizione frontale, ma soprattutto varietà nella loro posizione sulla carta. È difficile ottenere un bell'effetto pittorico con due figure in piedi della stessa altezza, in questo caso la varietà deve essere ottenuta mutando la direzione dei corpi delle persone, variando cioè la disposizione delle braccia e delle mani, e anche la disposizione degli accessori sullo sfondo.

In ritrattistica lo sfondo, anche se spesso viene trascurato, necessita invece di una considerazione particolare; deve essere armonioso e regolare.
In natura invece è difficile trovare una superficie senza gradazioni. Anche prendendo la superficie piana della parete di una stanza come sfondo, risulta comunque difficile trovare uno spazio in cui l'ombra non rientra.
Lo sfondo semplice posizionato dietro una figura risulta alla fine il più distruttivo in termini di effetto pittorico; uno degli effetti che possono verificarsi è quello di rappresentare la figura come se fosse tagliata e riattaccata su uno sfondo che non la riguarda.
È impossibile dare istruzioni precise su come gestire nel migliore dei modi uno sfondo ma Robinson decide di prendere in considerazione il trattamento che ne fanno diversi artisti.
Quando si tratta di scegliere accessori e stile dell'immagine i fotografi naturalisti si trovano in difficoltà; convenzionalmente l'uso di accessori può essere preso in considerazione dalla pittura, a cui è stata concessa una buona dose di licenze, ma la fotografia è un'arte nuova i cui dati dovrebbero essere presi direttamente dalla natura.
La fotografia è quindi l'arte più imitativa di tutte e i fotografi ne risultano di conseguenza i più grandi imitatori.
Arrivati a questo punto del suo trattato, Robinson suppone che lo studente sia diventato un buon manipolatore e che abbia raggiunto un buon grado di conoscenza tecnica sufficiente per introdurlo nell'argomento del chiaroscuro; di come cioè la luce migliora l'immagine e di come l'ombra può essere disposta in modo da produrre un bellissimo effetto pittorico.
Il termine chiaroscuro deriva dall'italiano e significa letteralmente luce-buio, e sta ad indicare la disposizione e la distribuzione delle luci e delle ombre di ogni gradazione nell'immagine, in modo da produrre un effetto pittorico.
Il primo fine dell'utilizzo del chiaroscuro, è quello di dare un generale effetto piacevole all'intero quadro; dividendo lo spazio in masse di luci e ombre e cercando di prevenire la confusione che si crea nell'occhio quando è attratto allo stesso tempo da diverse parti del dipinto che hanno pari importanza.
Il secondo scopo è quello di presentare alla spettatore in una sola volta l'oggetto principale rappresentato in modo che l'occhio possa prima vederlo, e possa poi gradualmente passare ad esaminare tutto il quadro, mantenendo alcune parti in oscurità e facendone risaltare altre a seconda della loro valenza pittorica.
Il terzo e ultimo fine è quello di favorire il sentimento e l'espressione dell'immagine.
Robinson introduce alcuni consigli pratici su come ottenere un buon effetto di chiaroscuro; inizia dicendo che se l'immagine fosse composta tutta di luce oppure solo a metà di luce, l'effetto prodotto sarebbe debole e piatto. Per fotografare panorami distanti, costituiti principalmente da toni chiari,

sarà dunque necessario introdurre un oggetto scuro in primo piano, per donare forza e valenza all'immagine.

Nel chiaroscuro, come per la composizione delle linee, il centro risulta essere la parte più debole del quadro; infatti non bisogna situarvi né l'oggetto, né la luce principale. Una posizione immediatamente al di sopra o al di sotto di questo punto sarebbe appropriata per meglio soddisfare le esigenze di effetto pittorico.

Riassumendo: il centro dell'immagine non deve essere illuminato, i due lati, o la parte superiore e inferiore, devono essere scuri. Quando il fascio di luce si sviluppa in diagonale, risulta più suggestivo di quando è disposto orizzontalmente o verticalmente. Le stesse regole vengono applicate alle ombre.

Le luci e le ombre di un paesaggio non possono essere modificate materialmente dal fotografo; questo in realtà non è neanche necessario visto che il chiaroscuro in natura è così in continuo mutamento che il fotografo può decidere l'effetto che più gli dà piacere basandosi sul suo occhio educato artisticamente.

Robinson prosegue poi nel descrivere, anche con esempi pittorici, cosa può scaturire dall'utilizzo di diverse composizioni tra le luci e le ombre.

Per quanto riguarda la ritrattistica fotografica, a differenza di quello che accadeva per la fotografia di paesaggio, il chiaroscuro è sotto il totale controllo dell'artista che non ha più la scusa di produrre un'illuminazione imperfetta e difettosa.

Dopo una serie di esempi pratici di composizioni, Robinson arriva alle conclusioni del suo manuale affermando che c'è qualcosa di più nell'arte di quello che ha tentato di spiegare, che c'è qualcosa di più della composizione, del chiaroscuro e dell'effetto pittorico. La composizione può essere chiamata lo scheletro dell'immagine e il chiaroscuro la carne di cui tale scheletro è rivestito. Robinson insiste sul fatto che c'è qualcosa al di là di questo, c'è qualcosa che non può spiegare che è l'amore per l'arte e la predisposizione al fare artistico, che è qualcosa di innato, che non si può imparare con lo studio e l'esercizio.

Afferma che come il corpo ha un'anima vivente, così la possiede anche l'arte, che è una cosa di cui non si può scrivere perché è intangibile e indefinita.

Il trattato di Robinson termina con un ultimo, ma che si potrebbe definire il capitolo più avanguardista che tratta di "*Combination Printing*". Si tratta di un metodo che permette al fotografo di rappresentare con una corretta messa a fuoco oggetti/soggetti che si trovano su piani diversi, mantenendo il vero rapporto atmosferico e lineare di distanze variabili. Un'immagine può essere divisa in porzioni che vengono poi riassemblate e stampate insieme, permettendo così all'operatore di dedicare tutta la sua attenzione a una singola immagine o ad un sottogruppo alla volta. In questo modo una qualsiasi parte che risulta imperfetta può essere sostituita senza che venga gettato l'intero

quadro.

Robinson nei primi capitoli aveva introdotto l'utilizzo di questo metodo per l'unione di figure con sfondi e paesaggi; poteva infatti risultare impossibile, a chi non era a conoscenza della sua nuova metodologia, che questo potesse accadere in fotografia.

La forma più semplice di "*Combination Printing*", che è anche quella più utilizzata perché è la più facile da realizzare, è quella per cui su un cielo naturale viene aggiunto un paesaggio.

Altra tipologia di immagini in cui viene utilizzata la "*Combination Printing*" è quella del ritratto che ha come sfondo un paesaggio naturale. Per ottenerla è necessario tagliare la figura e appoggiarla a faccia in giù, sul negativo del paesaggio, nella posizione che si desidera ottenere nella stampa finale. La posizione dell'immagine viene fermata fissando gli angoli vicino al bordo inferiore della piastra; la stampa è così pronta.

Una volta stampata è importante che l'immagine venga esaminata attentamente per controllare se le giunture possono essere migliorate o se è possibile renderle meno visibili.

È infine la composizione di gruppi di persone che secondo Robinson deve catturare l'attenzione dello studente. Per fare una fotografia di un grande gruppo deve prima essere realizzato un negativo per ogni figura, e il fotografo deve poi decidere la posizione che prenderanno queste figure senza che queste ne assumano una che renderebbe la fotografia artificiosa.

Robinson consiglia quindi agli studenti di fare uno schizzo preparatorio a carboncino, per vedere l'immagine che si vuole ottenere e, solo successivamente, iniziare la fotografia.

La fotografia artistica, per Robinson, deve nascere prima come idea nella mente e nell'immaginazione del fotografo, e poi trovare applicazione nella realtà, all'inverso di quanto accade nel normale processo fotografico[37].

Lo stesso Robinson afferma:"*Molte delle mie immagini si formano prima davanti all'occhio della mia mente in modo assolutamente inesplicabile, e rimangono lì finché non distendo tali fantasmi con degli schizzi. Così vedo questi sogni che ondeggiano davanti ad un occhio semi-chiuso... Essi sopraggiungono come le ombre di un sogno, ma non svaniscono finché non prendono corpo...*"[38].

Il lavoro tecnico che bisogna fare per un grande gruppo è lo stesso che si fa per il singolo, solo che va ripetuto.

Il metodo migliore per unire il negativo alla stampa è quello di registrare i segni sul negativo.

La "*Combination Printing*" da un lato permette una maggiore libertà al fotografo e una grande agevolazione per rappresentare la natura nel modo più veritiero possibile, ma dall'altra parte si riscontra anche in molti fotografi un abuso di questa tecnica.

Si riportano infine le parole di Robinson per sottolineare il fatto che questo non è un metodo che

37 F.Alinovi, C.Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit., p. 51.
38 H.P.Robinson, *Picture Making by Photography,* cit., p. 53.

tutti possono utilizzare, è un metodo che richiede sicuramente molta preparazione e studio per riuscire ad ottenere un effetto pittorico equilibrato; *"a photograph produced by a combination printing must be deeply studied in every particular, so that no departure from the truth of nature shall be discovered by the closest scrutiny*[39]*"*.

La certezza che sembra accompagnare tutto il lavoro pratico e teorico di Robinson è che arte e natura non devono essere considerate come due entità autonome e distinte, e tanto meno antagoniste; ma due elementi in continuo scambio e confronto reciproco, che devono essere opportunamente combinate per ottenere un'ottima immagine artistica.

1.3: LA FOTOGRAFIA MODERNA IN ITALIA

La nascita del movimento del pittorialismo si può far risalire alla mostra del Camera Club di Vienna del 1891, mostra in cui venne legittimata una pratica artistica ormai conosciuta in tutta Europa per cui l'attività fotografica era completamente equiparabile a quella pittorica.

È con l'età del collodio che si sviluppano in Italia i primi tentativi di utilizzo di questa nuova pratica.

I fotografi decisero che il modo migliore per rendere anche la fotografia una pratica artistica, era quello di imitare i generi cari alla pittura, utilizzando soggetti allegorici, letterari e storici, componendo dei quadri fotografici, utilizzando il fotomontaggio e la scena ricreata nello studio piuttosto che quella dal vero[40].

Questa tendenza deriva dai padri europei del movimento, Rejlander e Robinson, che svilupparono la tecnica del fotomontaggio e quindi una fotografia pittorica manipolata. Robinson produce quadri mediante le fotografie, con un metodo che snatura totalmente quella che è la pratica fotografica. Robinson oltre ad importanti lavori, offre anche rilevanti trattati teorici, importantissimi, perché sono i primi che offrono un'analisi sui procedimenti da seguire per ottenere opere fotografiche pittoriche.

Sarà solo con l'avvento della gelatina bromuro d'argento (1880-90), grazie quindi alla semplificazione dei metodi di produzione delle immagini, che si apre la strada al fenomeno dei fotografi dilettanti e della massificazione della fotografia. Il nuovo corso che si prospetta alla fotografia con la nascita della pratica amatoriale non richiede più al fotografo nozioni di chimica e di ottica, visto che le nuove scoperte a livello industriale hanno facilitato e velocizzato l'utilizzo

39 H.P.Robinson, *Picture Making by* Photography, cit., p. 198.

40 M.Miraglia, *"La fotografia pittorica". Tendenze estetiche europee e loro incidenza sulla cultura fotografica italiana a cavallo del secolo*, in AA. VV., *Fotografia pittorica 1889/1911*, Electa Editrice/ Edizioni Alinari, 1979, Milano, p. 9.

dell'apparecchio. Il fotografo non deve più sentirsi imprigionato al gusto artistico ottocentesco cui doveva rifarsi il professionista, ma ha la possibilità di lasciarsi guidare dalla sua creatività e dalla sua personale visione del dato reale. Inizia così a svilupparsi anche in Italia un accenno alla fotografia moderna, che si può lasciare alle spalle i canoni artistici legati alla pratica pittorica, per sviluppare quelli che saranno legati esclusivamente a quella fotografica che riuscirà a donare al pubblico una visione diversa della realtà che lo circonda.

Alla fine del secolo, quando nasce il processo di massificazione della fotografia, grazie ai miglioramenti avvenuti in campo chimico e ottico, il problema "tecnico" del nuovo processo veniva in parte risolto, perché diventava alla portata di tutti. Nasce però un problema di carattere "estetico", che vuole far si che la fotografia si riscatti dalla sua mera pratica meccanica e metta in evidenza il suo carattere creativo, che veniva solitamente messo in secondo piano proprio da chi asseriva che la fotografia come compito primario aveva quello di riprodurre fedelmente la realtà. È con la nascita del problema estetico che aumenta il dibattito sul piano non più tecnico, ma soprattutto culturale portato avanti dalla nuova "classe" di fotografi nati dopo il fenomeno di massificazione dell'apparecchio fotografico; i dilettanti o fotografi amatori. Questi "nuovi" fotografi, appartengono solitamente a una classe sociale benestante, sono commercianti, magistrati, industriali e ingegneri, che oltre a svolgere il proprio lavoro, sono accomunati dalla passione per la fotografia. Svolgono quindi la pratica fotografica nel momento libero, dopo avere studiato e sperimentato tutti i processi legati allo scatto fotografico. Si discostano dai professionisti, non per una minore capacità tecnica di esecuzione fotografica, ma semplicemente per un discorso di tipo economico.

I dilettanti, non legati ai processi economici, cari ai professionisti, insiti nella produzione delle immagini fotografiche, aprirono la strada ad un importante processo di sperimentazione che portò alla manifestazione di caratteristiche della fotografia che sino ad allora non erano conosciute.

Non essendo vincolati quindi a una fotografia classica, richiesta dall'alta borghesia del periodo, legata alla posa costruita negli atelier, come è richiesto invece ai professionisti, i dilettanti possono provare le più innovative tecniche di sperimentazione. La fotografia artistica infatti è prodotta per lo più da fotografi dilettanti, perché erano loro che potevano uscire dai dettami classici imposti dal gusto dell'epoca, per cercare di proporre un nuovo modo di intendere la fotografia. Questa considerazione risulta necessaria per chiarire la distinzione del significato tra fotografi dilettanti e professionisti. Infatti, nella concezione odierna i dilettanti sarebbero da intendere coloro che hanno una preparazione tecnica inadeguata, cosa inesatta nella concezione dell'epoca.

Si è quindi di fronte ad una produzione fotografica che guarda all'aspetto artistico dell'immagine da una parte, ma che vuole mantenere anche il carattere peculiare della fotografia, cioè la rappresentazione del vero che questa riesce a produrre dall'altra. Ci si discosta quindi dall'idea che aveva Robinson della fotografia, per avvicinarsi a quella di Emerson, più legata ad un ritorno

dell'idea della natura come fonte ispiratrice della pratica artistica. Al contempo Emerson sviluppa una teoria della visione, secondo la quale la fotografia risulta essere il mezzo più adatto per la rappresentazione della realtà perché rende visivamente lo stesso effetto che la natura produce sull'occhio umano[41].

Lo studioso evidenzia come l'occhio non vede tutto ciò che gli offre la visione allo stesso modo: quando mette a fuoco determinati elementi, altri di conseguenza appaiono sfuocati, è questo che avviene nel processo fotografico, ed è questo che dona il carattere emozionale all'immagine, carattere fondamentale perché una fotografia possa essere definita artistica.

Abbiamo quindi, secondo Helmuth Gernsheim, storico dell'arte, un po' di confusione alla nascita del movimento del pittorialismo, perché si formano due "correnti": i "nettisti" e i "flouisti".

I primi guardano soprattutto a Robinson e ai suoi fotomontaggi che riproducono raffigurazioni nitide, ma comunque troppo legate alla pratica pittorica per la composizione delle immagini nelle sale di posa; i secondi invece più legati alla tecnica di Emerson, alla riproduzione dello sfuocato, in francese chiamato flou, e quindi del suo utilizzo per la buona riuscita di immagini a carattere soggettivo che rimangono comunque fedeli alla rappresentazione reale della natura.

La "nuova" scuola di fotografia più legata alla riproduzione del reale, si riunì nel 1892, nel circolo del "Linked Ring Brotherwood", di cui fece parte anche lo stesso Robinson e tutti i più importanti artisti inglesi, francesi e americani del tempo.

È interessante notare però come le fonti italiane, pur continuando ad affermare come principi chiave per un'ottima fotografia pittorica quelli di Emerson, riconoscono come padre fondatore della fotografia artistica Robinson.

Il primo articolo che parla della dimensione estetica della fotografia in Italia, è apparso sul "Bullettino della Società Fotografica Italiana", ed è di Robinson il quale afferma che l'unico modo per individuare lo stile personale dell'autore è quello di verificare le qualità tecnico-formali, fondamentali nella tendenza pittoricista[42].

Viene in luce proprio il dibattito che seguirà tutto lo sviluppo della fotografia pittorica, il fatto che se da una parte è presente una continua volontà di attribuire all'immagine caratteri artistici, dall'altra è presente la volontà dell'autore di far sì che la sua immagine sia dotata di una carica emozionale che rispecchi le sue caratteristiche autoriali, ma con caratteri lontani da quelli pittorici.

Il ruolo fondamentale della fotografia pittorica è stato quello di offrire la prima riflessione critica sullo sviluppo della fotografia intesa in senso moderno, una riflessione sui mezzi di produzione e sui metodi che la caratterizzano. Come afferma Marina Miraglia, sono stati i processi di stampa e i metodi di manipolazione del negativo a portare il fotografo ad affermare l'indipendenza del prodotto

41 M.Miraglia, *La fotografia pittorica,* cit., p. 10.
42 M.Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911,* cit., p. 80.

finale, della stampa, rispetto al dato reale impresso. I valori della creatività e dell'impressione personale, divengono per la prima volta tratti caratteristici anche della fotografia, e non solo più della pittura; il fotografo diviene così un artista che utilizza un mezzo, come il pittore utilizza il pennello[43].

La prima occasione in Italia, per dimostrare lo sviluppo della fotografia artistica, fu l'Esposizione di Torino del 1898, in cui le fotografie artistiche vennero separate da quelle tecniche e scientifiche, come era accaduto nella mostra di Vienna del 1891. Visto che il negativo costituiva solo una rappresentazione meccanica, ed era la positiva con la stampa ad esprimere la parte creativa, estetica; la parte chimica, ottica e meccanica riguardanti la fotografia diventavano solo strumenti secondari della pratica artistica, e così all'interno delle esposizioni dovevano essere separati.

Sulla rivista la "Stampa" di Torino il 19 ottobre 1898, veniva dato l'annuncio dell'inizio del I Congresso fotografico a seguito del quale per l'occasione venne organizzata l'Esposizione: *"Domani alle ore 11, nel salone del Circolo centrale, si inaugura in Torino questo primo Congresso nazionale dei fotografi, il quale riuscirà assai più importante di quello che presumea lo stesso Comitato promotore, perché ad esso interverranno i principali e più rinomati fotografi del Regno, le rappresentanze delle Società e dei Circoli fotografici, che sono costituiti nelle principali città, come Milano, Firenze, Roma, ecc..., nonché le rappresentanze ufficiali dell'Istituto geografico militare e degli specialisti fotografi del genio militare[44]"*.

Durante il convegno vengono presi in considerazione diversi argomenti tra i quali: la necessità di una chiarificazione precisa del sistema di produzione delle immagini fotografiche, la volontà di istituire una scuola superiore di fotografia, e la proposta di Sambuy della nomina da parte della Società fotografica italiana di professori, uno per regione, che appurino la situazione delle industrie fotografiche nel territorio nazionale.

Iniziavano così ad apparire nella scena nazionale figure importanti del panorama torinese come Guido Rey e Cesare Schiapparelli, ma fu soprattutto la successiva Esposizione Nazionale ed Internazionale di Firenze del 1899, collegata al II Congresso Fotografico, a decretarne l'importanza anche a livello internazionale, in cui apparirono i nomi di altri artisti; Grosso, Sambuy e Marchi. L'Esposizione ebbe il merito di aggiornare gli artisti italiani sugli sviluppi che avvenivano in Europa e in America.

Il II Congresso riprese gli argomenti dibattuti a Torino l'anno precedente, ma intavolò nuovi dibattiti che rispecchiavano le esigenze della cultura fotografica italiana. Rimane al primo posto il problema educativo e il conseguente problema della necessità della formazione di una scuola fotografica, che il Congresso propone di aprire a Firenze, considerata ancora come il centro della cultura artistica

43 M.Miraglia, *La fotografia pittorica*, cit., p. 11.

44 P. Costantini, *I congressi fotografici nazionali, luoghi dello scambio intellettuale*, in I. Zannier, *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Longo Editore, Ravenna, 1993, p. 57.

italiana, centro degli sviluppi che poi verrà assegnato a Torino. L'arte è legata anche all'istruzione, non solo alla tecnica; è quindi necessario che si crei in Italia questa scuola, per poter avere dei veri fotografi artisti.

A questo problema si associa quello legato alla figura del fotografo professionista, che si sente minacciato dallo sviluppo che ha avuto la fotografia amatoriale. Per questo si propone l'istituzione di una confederazione nazionale di fotografi professionisti che abbia come scopo di proteggere e qualificare l'opera fotografica artistica e il suo profilo economico e morale.

Si dibatte anche su temi di natura giuridica, e quindi sulla definizione di autore e di opera artistica nel diritto; al termine autore viene sostituito quello di produttore inteso come *"colui che ha diritto di dire sua la produzione fotografica, perché è uscita dalla sua azienda, ed è opera della sua persona o del suo personale o è stata fatta sotto la sua direzione coi mezzi da lui forniti*[45]*"*. Si tratta di una tematica riservata al professionismo, che tende quasi a proteggere le opere da lui prodotte contro il fenomeno della fotografia amatoriale che sta avendo grande successo.

Il Congresso e L'esposizione preparano il terreno per quello che viene definito l'evento che decretò la consacrazione ufficiale della fotografia artistica a Torino: l'Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne nel 1902.

L'Esposizione di Torino fu il più importante evento tenuto in Italia riguardante la fotografia artistica, a cui venne dedicata una parte esclusiva dell'Esposizione; venne infatti definito un accadimento cruciale per il suo sviluppo perché avviò un processo di riconoscimento della fotografia come pratica artistica, e non solo più come meccanica.

Il processo di elaborazione e di preparazione per l'Esposizione fu lungo e minacciato spesso da problemi di natura economica. Oltre al Palazzo di Belle Arti, che si trova all'interno del parco del Valentino, vennero costruiti padiglioni speciali per l'esposizione d'arte di alcuni stati, come per la Francia, l'Inghilterra e l'Austria, e per le esposizioni speciali, come quella appunto della Fotografia Artistica.

Il 10 maggio 1902 venne inaugurata all'interno del Parco del Valentino l'Esposizione che si chiuse l'11 novembre con una solenne cerimonia.

La progettazione del padiglione della Fotografia Artistica venne affidata all'architetto Raimondo D'Aronco e così descritta in una rivista dell'epoca: *"La facciata di questo edificio è assai originale. Un corpo centrale a fianchi inclinati a forma di piloni è rotto nel centro da una pensilina ricurva. Nel centro si apre un finestrone chiuso da un reticolato, in mezzo a cui si disegna come un occhio la porta. Essa è fiancheggiata da due giganteschi treppiedi in forma di mezza piramide, sormontati da apparecchi fotografici: motivo questo forse troppo realistico per divenire elemento architettonico. Le due parti laterali ripetono il medesimo motivo del grande finestrone curvilineo e chiuso da una*

45 P. Costantini, *I congressi fotografici nazionali, luoghi dello scambio intellettuale,* cit., p. 61.

graticciata[46]*"*.

La facciata principale è quindi formata da queste due grandi macchine fotografiche che sovrastano la scalinata, sopra la quale a grandi lettere dorate appare la scritta Fotografia Artistica, per richiamare non solo con elementi figurativi l'attenzione dei visitatori.

Il Comitato promotore della mostra viene eletto dalla Società Fotografica Subalpina ed è presieduto da Edoardo di Sambuy, cui la Commissione Generale dell'Esposizione aveva già affidato il compito di direttore artistico della mostra fotografica.

La mostra vuole essere un'imitazione dei Salon fotografici che vengono aperti nelle capitali europee, e vuole offrire una panoramica di questo aspetto della fotografia, che inizia legittimamente a far parte dei procedimenti artistici dell'arte moderna.

Sambuy afferma che verranno prese in considerazione dalla Giuria Artistica solo quelle opere che dimostrano di essere originali e che per il proprio carattere personale, anche se non eseguite dal punto di vista tecnico in modo perfetto, dimostrano di essere delle opere d'arte.

La fotografia artistica necessita, per essere compresa appieno, anche di un particolare allestimento; le fotografie non dovranno più venire ammassate, ma necessiteranno di uno spazio adeguato alle proprie misure, per essere così separate adeguatamente le une dalle altre, di un particolare tipo di illuminazione che mostri gli effetti voluti dal fotografo e non li nasconda, e di un particolare colore delle pareti dell'edificio per farle risaltare al meglio.

Carattere fondamentale di questa nuova fotografia è l'originalità data dall'elemento personale che il fotografo infonde nell'immagine; non basta più una bella rappresentazione della realtà, il mezzo fotografico diventa solo il mezzo con cui l'artista si esprime.

All'Esposizione partecipano 12 stati, con circa 1400 opere, se ne contano da catalogo 435.

Diverse delle fotografie che si trovano all'interno delle sale della mostra erano già state esposte nei Salons o apparse nelle riviste artistiche dell'epoca, ma erano opere nuove per il pubblico italiano, che ebbe per la prima volta l'opportunità di vederle divise per nazione, e di avere così una panoramica internazionale dell'evoluzione della fotografia artistica.

Un critico francese recensendo l'esposizione, nota la formazione di due tendenze legate alle scelte tecniche effettuate dagli artisti delle diverse nazioni; da un lato troviamo Germania, Olanda, Stati Uniti, Inghilterra e Francia con la produzione di stampe che sembrano voler cancellare l'impressione meccanica data nel negativo, dall'altro lato invece Giappone, Svizzera, Spagna e Italia che preferivano la stampa di un'immagine netta e precisa[47].

Altra analisi tenuta molto in considerazione, fu quella di Pietro Masoero, figura di spicco nel panorama artistico italiano, che trova che l'Esposizione debba avere un carattere di propaganda,

46 P. Costantini, *L'Esposizione internazionale di fotografia artistica*, in *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo.*, a cura di R. Bossaglia, E. Grazioli, M. Rosci, Fabbri Editori, Milano, 1994, p. 95.

47 Ivi, p. 99.

sviluppando così il progetto di istituire una scuola nazionale di fotografia. Esamina le scuole estere, ma si sofferma su quella italiana che afferma "*essere appena iniziata al movimento della nuova arte*" e che "*All'arte sincera, a questa unicamente gli artisti italiani devono tendere, mettendo nelle loro opere l'anima italiana, il senso italiano, il gusto, la tecnica, la visione italiana!*[48]".

I fotografi italiani ricevono quattro diplomi d'onore che vengono assegnati a Gatti Casazza, Schiaparelli, Grosso e Rey, più un diploma di speciale benemerenza a Vittorio Sella, e un diploma d'onore per la stereoscopia artistica a Gatti Casazza.

La sezione che mostra la maggior personalità è però quella americana, in cui viene presentata la collezione di Alfred Stieglitz, che spicca per il suo carattere innovativo e per la volontà di sottolineare l'intenzione artistica, piuttosto che la ricerca della veridicità. I fotografi americani si concentrano più sulla ricerca di equilibrio e di armonia piuttosto che sull'esecuzione perfetta dell'immagine, per sottolineare che il carattere innovativo della fotografia artistica che tutti dovrebbero seguire è dato dall'elemento emozionale e personale che l'autore riesce ad infondere alla riproduzione.

Nel testo di Cominetti[49], viene riportata una polemica avvenuta tra Sambuy e Masoero sulla partecipazione americana all'Esposizione, che porta ad un dibattito ben più ampio sulla situazione italiana. Infatti la scuola americana con la sua mostra che imprimeva questo carattere moderno alla fotografia, aveva acceso numerosi dibattiti che si esaurivano con l'accettazione o meno di questo nuovo modo di intendere l'arte fotografica.

Il dibattito tra i due studiosi sottolinea il problema per la cultura italiana della necessità di un nuovo e diverso linguaggio artistico; Sambuy difende la moderna fotografia proposta dagli americani che risulta essere totalmente diversa dalle tradizionali immagini prodotte dai professionisti italiani, ma allo stesso tempo crede sia giusto relegare questa nuova tendenza in secondo piano per favorire la nascita di una fotografia italiana che possieda un forte carattere nazionale.

La scuola americana, nonostante le impressioni negative è quella che vince i maggiori premi all'interno dell'Esposizione, tra cui anche l'ambito Premio speciale del Re, donato a Stieglitz.

La riuscita della mostra e i dibattiti che si svolgono intorno a questa, sono il segnale di una volontà di rielaborazione teorica di un nuovo percorso che vuole seguire la fotografia, della sua moderna concezione estetica e delle necessità di affermarsi come autentica e originale produzione artistica che non teme più di essere subordinata alla pratica pittorica.

È il giovane critico Enrico Thovez a scrivere dell'Esposizione sulla rivista "L'arte decorativa moderna", rivista creata nel gennaio del 1902, per sostenere e promuovere gli interessi della rassegna torinese, visto il tentativo fallito del comitato organizzatore di creare un "Giornale

48 P. Costantini, *L'Esposizione internazionale di fotografia artistica*, in *Torino 1902*, cit., p. 100.
49 Ivi, p. 101.

dell'esposizione". La rivista, un mensile illustrato di architettura e di decorazione della casa, riporta le considerazioni di Thovez circa la situazione dell'arte italiana, e contiene una sua rubrica relativa alla cronaca dell'esposizione che tratta della situazione della fotografia artistica.

Thovez è già conosciuto nel mondo culturale fotografico torinese, come critico sostenitore di questa nuova fotografia, per due famosi scritti del 1898; *Poesia fotografica* e *Fotografia pittorica*, due dei pochi testi di redazione italiana fondamentali per la conoscenza delle problematiche relative alla fotografia pittorica. Con questi due scritti, il critico, cercava di dare una spiegazione sull'artisticità della fotografia, immettendosi così nel dibattito che aleggiava già nelle capitali europee.

Nel testo *Poesia fotografica*, Thovez inizia il saggio con la spiegazione del significato che comunemente si assegna al termine fotografico; cioè una porzione di realtà copiata senza l'accentuazione di quei caratteri che costituiscono l'elaborazione di un'immagine artistica[50].

Con questa definizione quindi si è portati a pensare alla parte meramente meccanica dell'esecuzione fotografica, soprattutto se raffrontata alla personale interpretazione della realtà circostante che avviene nella pratica pittorica.

Questa però è una spiegazione inesatta del vero significato di fotografia, non è infatti da intendersi come esatta riproduzione del reale, ma bisogna attribuirle anche il suo valore estetico.

Esistono quindi dei caratteri specificatamente legati alla pratica fotografica, che la differenzia del tutto da quella pittorica; il bianco-nero, la soppressione quindi del colore, il chiaroscuro, la tridimensionalità, cioè la visione univoca che ci dona l'obiettivo fotografico a differenza dell'occhio umano che invece ha una doppia visione, la sfocatura, data dalla possibilità che ha l'obiettivo fotografico di vedere egualmente nitidi sia gli oggetti in primo piano che quelli in secondo e, ultima caratteristica fondamentale, la possibilità di scelta. Quindi questi caratteri ci mostrano come la fotografia in realtà sia meno legata alla riproduzione esatta della realtà quanto possa sembrare ad uno primo sguardo. I fotografi dilettanti possono dare un'interpretazione personale a questi caratteri, utilizzandoli a loro piacimento, per dare la loro interpretazione alla realtà che sta di fronte a loro; non si parla più quindi di riproduzione ma di interpretazione.

Thovez afferma quindi che "*la fotografia può essere un'arte, solo a patto di essere come tutte le altre arti, poesia. […] Ogni armonia di colore, di forma, di pensiero e di sentimento che fa vibrare i nostri nervi di commozione simpatica è poesia, poesia tanto più alta, quanto più sono squisiti ed aducati i sensi che la percepiscono*[51]".

È soprattutto nella fotografia che si deve sviluppare questo sentimento poetico, perché rispetto alle altre pratiche artistiche in cui è necessaria anche una certe dose di capacità tecnica, nella fotografia questa può anche non esserci, "*a tutto il resto pensano le lenti e i reagenti chimici*", basta che venga

50 *Scritti d'arte di Enrico Thovez (1895-1922)*, a cura di B. Saletti, Libreria Editrice Canova, Treviso, 1980, p. 21.
51 Ivi, p. 22.

sviluppata pienamente la capacità intellettuale e interpretativa del fotografo. A posteriori queste parole possono apparire inesatte; si è visto infatti che per poter eseguire una buona fotografia artistica il fotografo necessità anche di buone basi tecniche, soprattutto per le innumerevoli innovazioni che sono avvenute nei metodi di stampa; ma nel 1898, agli albori di questo nuovo filone dell'arte fotografica, le parole di Thovez trovano giustificazione.

È nella scelta quindi che si manifesta tutta la capacità interpretativa del fotografo dilettante, in cui esprime il proprio sentimento personale e artistico che verrà trasmesso nella scelta del luogo e del soggetto per l'esecuzione dell'immagine fotografica. Tale pratica ha anche il vantaggio di essere immediata, ha la capacità di riprendere in un momento quello che un pittore riuscirebbe a fare in settimane di lavoro, riuscendo così a riproporre attimi che sfuggirebbero agli altri tipi di rappresentazione.

La fotografia è quindi una pratica interpretativa, intrapresa dal fotografo nelle vesti di artista che vuole esprimere la sua personalità e la sua sensibilità, grazie alla quale è possibile la rilevazione del valore poetico che è nascosto nella realtà.

CAPITOLO 2:
LA RIVISTA "LA FOTOGRAFIA ARTISTICA"

La rivista "La Fotografia Artistica" è già stata studiata approfonditamente da Paolo Costantini, studioso d'arte, che nel 1990 pubblica un libro intitolato *"La Fotografia Artistica" 1904-1917*, in cui propone uno studio sulla composizione della rivista legato agli accadimenti storici e culturali dell'epoca.
La presente trattazione non vuole essere una ripresa del testo di Costantini, ma la disamina personale dei diversi numeri della rivista, tramite una ricerca per argomento. Infatti nella rivista vengono trattate delle tematiche che tornano ricorrenti in molti numeri dei diversi anni in cui è stato edito il mensile. Non si vuole proporre una trattazione della rivista di carattere storico, ma un riassunto che cerca di creare una relazione completa degli argomenti ritenuti più rilevanti, riportando le principali discussioni e cercando di riproporre il panorama artistico culturale che era presente non solo a Torino ma anche in Europa nel primo decennio del novecento.
All'interno dell'appendice 1 sono racchiuse le immagini prese da alcuni numeri della rivista, per fornirne un'esemplificazione oltre che teorica anche iconografica. Sono riportati esempi di copertine di diversi anni, pagine che raffigurano l'apparato pubblicitario all'interno della rivista e alcune tavole fuori testo di autori di diverse nazioni per offrire una visione più ampia possibile degli stili presenti all'epoca.

2.1: LA STRUTTURA DELLA RIVISTA

In questo paragrafo vengono esaminate la composizione della rivista, da quanti numeri è formata e quanti sono gli anni di pubblicazione, stilando anche una lista dei nomi più autorevoli dell'epoca in ambito culturale e artistico che partecipano alla composizione dei diversi articoli.
Viene inoltre trattato approfonditamente in seguito il primo numero del 1904 come esempio della struttura interna della rivista.

La rivista "Fotografia Artistica" viene edita per la prima volta nel dicembre del 1904. Il direttore, nonché figura di spicco delle vicende artistiche e più prettamente fotografiche torinesi, è Annibale Cominetti, giornalista e fotografo impegnato nella battaglia della qualificazione della fotografia come pratica artistica. L'ultimo numero pubblicato è quello di gennaio-febbraio del 1917 quando, durante la guerra, si cercava una diversa informazione fotografica, e si stava modificando anche il gusto estetico degli stessi fotografi. Già nelle pubblicazioni del 1916, si denota un cambiamento di

argomenti, che si riflettevano tutti sulla fotografia di guerra, trascurando i temi tipici della rivista.
L'intera pubblicazione quindi è formata da 132 numeri, perché dal 1911 alcuni numeri diventano bimestrali.
Cominetti è già conosciuto nell'ambiente per essere stato direttore responsabile della rivista "L'esposizione generale italiana e d'arte sacra. Rassegna popolare illustrata", nata a seguito del primo congresso fotografico nazionale che si tiene a Torino dal 19 al 22 ottobre 1898 nelle sale del Circolo Centrale in Piazza Castello.
La pubblicazione "La Fotografia Artistica" di Cominetti è nel panorama editoriale italiano una delle più illustri, per la sua interdisciplinarità e per la presenza di insigni personaggi nella redazione degli articoli; la rivista infatti risulta essere un insieme di testi scientifici, testi legati alla tecnica fotografica e alla sua riproduzione, allo sviluppo dell'industria del settore, e testi riguardanti invece più propriamente l'ambizione estetica della fotografia, guardando al pittorialismo internazionale.
Altro dato che assegna prestigio all'editoriale è l'approvazione data da S.M. il Re Vittorio Emanuele III e il patrocinio di S.M. la Regina Margherita, cui Cominetti nel primo numero fa menzione, svelando il fatto che il nome della rivista fu suggerito proprio dalla Regina stessa, che si abbonerà subito all'editoriale. Nel primo numero infatti due tavole fuori testo vengono dedicate alla Regina e alla sua duchessa Madre.
"Fotografia Artistica" è indirizzata ad un pubblico particolare, interessato agli sviluppi e alle sperimentazioni nella fotografia pittorica, un pubblico che grazie all'esposizione di Torino del 1902 si è allargato e non comprende più solo quella parte di specialisti che accettava e sperimentava prima la fotografia[52].
La rivista si presenta con un formato particolare, 33x24 cm, ed è corredata da immagini sia nel testo, che con tavole fuori testo, attaccate su un cartoncino rigido e coperte da una velina per proteggere l'immagine. All'interno dei primi numeri sono presentate stampe fotografiche originali dei più importanti artisti nazionali e internazionali del mondo fotografico, che accrescono l'importanza e l'unicità che la nuova pubblicazione vuole dimostrare al mondo editoriale ed artistico del tempo. Si forma una connubio perfetto tra gli articoli scritti dai personaggi di rilievo dell'epoca e la varietà di immagini fotografiche proposte con un'ottima qualità riproduttiva. La copertina del primo numero è litografata dall'artista Luigi Onetti.
La pubblicazione è corredata da pubblicità, dei diversi tipi di carta per la stampa, dei diversi macchinari fotografici in produzione, delle diverse industrie fotografiche, dei "saloni fotografici" che offrono le loro promozioni.
La rivista, a parte numeri eccezionali, come il numero di maggio del 1914, intitolato "numerò de

52 P. Costantini, *"La Fotografia Artistica" 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990, p. 42.

lux", è composta da una quindicina di pagine, al cui interno vengono presentati una decina di articoli, con altrettante immagini nel testo, e solitamente viene corredata da due tavole fuori testo.
La commissione artistica della rivista è composta dal pittore Luigi Onetti, dallo scultore Luigi Belli, e dai pittori Paolo Gaidano e Pier Celestino Gilardi che dal novembre 1905, anno della sua morte, viene sostituito da Andrea Tavernier. È una commissione dunque composta da membri dell'Accademia delle Belle Arti di Torino, da personaggi influenti sulle scelte artistiche della capitale piemontese da una parte, e dall'altra da intenditori della materia trattata. La rivista risulta innovativa anche per il suo carattere internazionale, contiene infatti articoli sia in italiano che in francese, riportando quindi anche i punti di vista e le novità dalla vicina nazione.
A formare il successo della rivista con la stesura di importanti articoli e a sottolinearne il carattere internazionale, non sono solo i collaboratori italiani, ma anche quelli europei; per l'Italia si ricordano oltre ai nomi già citati che fanno parte della redazione, Bonardi, Alinari, Bettini, Bonacini, Gioppi, Grosso, Masoero, Santoponte e Schiapparelli, per la Francia Lumière, Nadar, Vidal, Gilibert, per l'Inghilterra Horsley Hinton, Roland e De Potter. Questi sono tra i nomi più conosciuti, parteciperanno poi anche studiosi provenienti dalle altre capitali europee.

Di seguito si prende in rassegna il primo numero della rivista del dicembre 1904, per capirne meglio la costruzione, che inizia con una lettera ai lettori da parte della direzione, che fa intuire già da subito quale sia l'intento della pubblicazione e soprattutto quale sia l'importanza corretta da attribuire alla fotografia come Arte.
"*…La nostra pubblicazione si adoprerà in tutti i modi per essere e per durare l'espression migliore dell'odierna fotografia; darà le riproduzioni e i disegni delle cose più belle che appariranno via via in questo campo; si occuperà della fotografia scientifica e industriale, e avrà il concorso delle migliori penne animate dalla nostra stessa fede. La quale, diciamolo chiaramente, non spera-come alcuni potrebbero supporre- in un futuro trionfo della fotografia sulla pittura.*
…I domini della pittura permangono e permarranno sempre alti ed intatti.
..Noi crediamo però che la fotografia può essere sempre più perfezionata, e può assurgere a un grado di bellezza veramente superiore.
…La pittura non è sempre pronta a cogliere e fissare il disegno di quel minuto; il fotografo artista può invece fissarlo per sempre nella sua pellicola lieve…53".
A questo articolo, scritto dal direttore Cominetti, che funge da presentazione dei temi che verranno trattati all'interno del mensile, segue una presentazione anche in lingua francese e poi il vero e proprio primo articolo che tratta subito della funzione dell'arte nella fotografia, scritto da Ercole Bonardi. L'autore rivendica subito l'importanza artistica della fotografia e la paragona alla pratica

53 La Direzione, *Ai lettori*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Dicembre 1904, p. 1.

pittorica affermando che l'arte è tale "*perché allo sguardo umano non porge soltanto una rappresentazione più o meno convenzionale del vero, ma gliela condisce, e gliela fa più seducente con l'aggiunta di un elemento più misterioso e tutto personale, che è quello che costituisce veramente e solamente, dopo il vero, l'opera d'arte*[54]".

Le parole dell'articolo riporatate sono esemplari per chiarire quale deve essere il vero compito della fotografia, che è da intendersi come pratica meccanica a cui va aggiunto però l'elemento personale e intimo di chi esegue lo scatto, elemento che determina il carattere artistico dell'immagine. Bonardi prosegue poi affermando che per capire e conoscere tutte le applicazioni dell'arte fotografica occorre lo stesso tempo che serve per imparare ad utilizzare tavolozza e pennello, continuando così il paragone pittura-fotografia, per sottolinearne il carattere artistico.

"[…]Naturalmente, posto questo principio di analogia, bisognerebbe, ove lo spazio lo permettesse, assegnare alla fotografia quelle categorie di impressioni che le sono concesse, e quelle che lo sono alla pittura e alle altre arti.

Ogni arte ha un campo a sé ed anche la fotografia ha naturalmente il suo[…][55]".

Il numero prosegue poi con un articolo in lingua francese curato da Léon Vidal che tratta dei progressi della fotografia nell'arte, nella scienza e nell'industria e con un altro importante articolo di George Besson che offre una panoramica della fotografia artistica in Francia, soffermandosi sulle figure di Puyo e Demachy, articolo importante per la divulgazione degli sviluppi della fotografia artistica nella capitale francese in cui erano più facili gli influssi derivanti dalle altre capitali europee e dall'America.

La rivista è composta poi da articoli che trattano gli aspetti scientifici e tecnici della rappresentazione fotografica, presentando un articolo che si occupa della fotografia di lampi, e un altro invece che parla dell'utilizzo dei filtri di luce.

Si nota subito già dal primo numero l'estrema duttilità di argomenti presenti nella rivista, che non rimane legata solo al collegamento della fotografia con il mondo dell'arte, ma tratta dei diversi ambiti d'interesse della nuova pratica, offrendo una panoramica a tutto tondo delle diverse funzioni della fotografia.

Il primo numero di "Fotografia Artistica" si chiude poi con la lista delle illustrazioni presenti nel testo e con la presentazioni di alcune delle rubriche che appariranno nei fascicoli della rivista.

È questa la struttura della rivista, un articolo di apertura della redazione, una serie di articoli curati da studiosi e personalità di spicco nel mondo dell'arte italiana e francese e delle rubriche finali, il tutto intervallato da immagini di opere prodotte da fotografi internazionali.

Nel "numerò de lux" del maggio del 1914, viene proposto un articolo iniziale, scritto con testo a

54 E. Bonardi, *L'arte nella Fotografia*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Dicembre 1904, p. 3.
55 Ibidem.

fronte in francese, che rispecchia quello edito nel primo numero, sempre a cura del direttore Cominetti per celebrare i dieci anni di successo della rivista[56]. Ripercorre i nomi più famosi degli autori che hanno partecipato al successo editoriale, e sintetizza tutti gli argomenti che in questi dieci anni la rivista ha voluto affrontare. Ovviamente parla anche dell'affermazione, da lui preannunciata, che ha avuto la fotografia artistica nel mondo della arti e delle scienze, diventando strumento indispensabile per molti studi. Ecco le parole di Cominetti, che rispecchiano, quello che egli stesso affermava nel primo numero della rivista sarebbe stato lo sviluppo della fotografia artistica: "*La fotografia è divenuta un'arte per sé; ed è diventata altresì uno dei più potenti ausiliari dell'artista. Il puro documento meccanico s'è venuto animando: il raggio solare, dopo aver chiuso nella breve lastra la forma, ha infuso in essa calore e colore; il fotografo ha scrutato l'anima delle cose e dell'uomo. Egli si è fatto psicologo. Egli ha dato la poesia a ciò, che era soltanto un procedimento chimico. E forse niun'altra arte, come la fotografia, s'è venuta in breve tempo così evolvendo e perfezionando. Infondere qualche cosa di noi, delle nostre sensazioni di fronte al vero, mentre non le anime nostre potevano vibrare a contatto immediato con esso, e dovevamo fatalmente assoggettarci a processi chimici e meccanici, poteva sembrare vana speranza, illusione temeraria*[57]".

Delineato a grandi linee l'intento culturale che si prefigge la rivista, è possibile ora definire gli ambiti di interesse e le rubriche presenti in tutti i numeri di " La Fotografia Artistica".

2.2: I CONTENUTI DELLA RIVISTA

Caratteristica principale della rivista "La Fotografia Artistica" è la sua capacità di affrontare in modo esaustivo e completo diversi argomenti che affiorano nel panorama artistico e culturale dell'epoca.

Anche se infatti si dichiara una rivista fotografica, affronta anche altre tematiche, per ampliare il più possibile la sua cerchia di pubblico e per offrire un panorama il più approfondito possibile di tutte le discipline che hanno un qualche legame con la fotografia.

Oltre che ai contenuti che troveranno una loro ampia spiegazione nei paragrafi successivi, la rivista si occupa anche di una serie di articoli che affrontano gli aspetti della tecnica fotografica; cioè delle ampie e dettagliate spiegazioni sui procedimenti da adottare per ottenere delle corrette immagini e degli sviluppi che queste tecniche hanno avuto nel tempo. Sono presenti articoli che trattano della durata dei tempi di posa, delle tecniche di stampa, delle immagini fotografiche in movimento e della

56 La Direzione, *Ricorrendo il decennio della nostra rivista*, in "La Fotografia Artistica", Numero V, Maggio 1914, p. 73.

57 Ibidem.

trasposizione delle prove su carta trasportate su vetro. Questi articoli fungono da manuale per i fotografi che possono così aggiornarsi sulle nuove tecniche scoperte, o per provarne alcune che sino ad allora non conoscevano.
Altro argomento collegato agli sviluppi della pratica fotografica che viene trattato attraverso la redazione di una nuova rubrica a partire dal 1910, è la cinematografia. Tale tematica viene solo accennata in questo elaborato perché ne nascerebbe una trattazione troppo lunga che uscirebbe dall'argomento principale della trattazione che è la fotografia artistica.

2.3: LE RUBRICHE

In questo paragrafo si intende ripercorrere le diverse rubriche che si susseguono in tutte le pubblicazioni della rivista, fornendo delle esemplificazioni e delle spiegazioni per meglio intendere i diversi argomenti trattati all'interno di queste.

Sfogliando i numeri della pubblicazione presa in esame si nota la ricorrenza di alcune rubriche che vogliono dare informazioni attuali e pratiche riguardo diversi argomenti. La rubrica presente sin dal primo numero è "Novità Fotografiche", che in alcune edizioni viene intitolata "Notizie fotografiche", rubrica che dalle parole di Cominetti vuole ospitare le novità, le invenzioni e le applicazioni scientifiche nell'ambito fotografico, ed invita proprio i lettori a collaborare con la rivista in questa ricerca.
Sono riportati di seguito alcuni dei punti che si possono trovare all'interno della rubrica per capirne meglio la natura; il numero di marzo 1905 tratta della "Fotografia istantanea colla luce elettrica" e della "Fotoincisione su vetro", nel giugno 1906 vengono esposti i nuovi tipi di carta al citrato (*Activos*) e dei nuovi prodotti in polveri (*Stenodoses*) messi in commercio dalla Società Lumière, ancora nell'ottobre 1906 la rivista propone il nuovo sistema di montatura di prove fotografiche alla gelatina bromuro su cartoncino sottile.
Si tratta di articoli corredati anche da note tecniche per la spiegazione attraverso formule chimiche della materia esaminata. Sono chiaramente argomenti per fotografi professionisti che intendono provare queste nuove composizioni chimiche, o per dilettanti che intendono avvicinarsi alla pratica fotografica.
La rassegna non appare su tutti i numeri della rivista, si riscontra una certa continuità nei primi anni, per poi venire sostituita da una presenza più massiccia di altre rubriche.
La seconda rubrica presentata sin dal primo numero è "Esposizioni e Congressi" che offre un resoconto sui saloni e congressi in atto, e anche sui concorsi promossi dalle diverse società

fotografiche. Non parla solo del panorama italiano, ma recensisce mostre e concorsi europei.

Dal numero di febbraio 1905, appaiono due nuovi inserti, il primo è "Società Fotografiche" in cui vengono presentate le iniziative promosse dalle diverse società fotografiche italiane ed europee, il cui primo articolo è dedicato alla Società Fotografica Subalpina di Torino; vengono elencati gli incontri, chiamati "serate familiari", con gli ospiti e i temi che verranno trattati. Vengono inoltre descritti i componenti delle direzioni delle società per gli anni presi in esame.

La seconda rubrica inaugurata sempre nel febbraio 1905 è "In Biblioteca" in cui appare una lista di testi in uscita, oppure di testi provenienti anche dall'Europa che i collaboratori della rivista consigliano di leggere per capire più in profondità determinati argomenti. Si tratta di una rubrica molto completa ed esaustiva che aiuta sia il lettore ad approfondire la propria conoscenza dei temi trattati all'interno della rivista, sia il fotografo professionista a consultare testi non provenienti solo dal territorio italiano per accrescere così la propria conoscenza dei progressi della fotografia artistica e non.

I titoli dei libri presentati sono tutti corredati da un breve testo di presentazione degli argomenti che si possono trovare al suo interno.

Dal numero di maggio 1906 fa la sua apparizione l'inserto "Brevetti d'invenzione" in cui viene fatto appunto un elenco dei brevetti relativi alla fotografia rilasciati nei mesi precedenti, cui grazie a un piccolo contributo la redazione si impegna a darne copia.

Uno dei brevetti presenti nel numero di maggio, per fornire un esempio, è: 221-111/*Torrani Pietro* a Milano: "Nuovo sistema di confezione o impacchettaggio per pellicole, lastre sensibilizzate e simili per fotografia", richiesto il 30 dicembre 1905, prolungamento per anni tre della privata 197/162 di un anno dal dicembre 1904.

Per qualche anno la rivista non inserisce più nuove rubriche, bisogna attendere il numero di novembre del 1908, per l'introduzione di "L'Arte a traverso il mondo". Con questa nuova inserzione "La Fotografia Artistica" intende rispondere alla necessità di descrivere ciò che di più notevole avviene nelle Arti di tutto il mondo. Visto che, come scrive la Direzione, la rivista non tratta solo degli aspetti estetici e tecnici della pratica fotografica, ma intende dare uno sguardo all'Arte in tutte le sue forme di rappresentazione, vuole distaccarsi dagli ambiti più specialistici delle altre riviste del tempo e "*sente di poter partecipare, nell'interesse del cortese suo pubblico, a quanto avviene di più significativo nel mondo dell'arte, senza distinzione di nazionalità, e senza limitazioni di confine*[58]".

La Direzione immagina questa rubrica come una sorta di "Cinematografo artistico", che rappresenti tutto ciò che accade nel mondo delle arti, includendo anche la letteratura, la poesia e la musica; facendo sì che la rivista diventi così più eterogenea e che riesca in questo modo a raggiungere un

58 *L'arte a traverso il mondo*, in "La Fotografia Artistica", Numero XI, Novembre 1908, p. 16.

pubblico più ampio.

Si apre quindi un nuovo corso della rivista, che oltre ad occuparsi delle arti pittoriche, fotografiche e cinematografiche, dalla fine del 1908 intende approfondire aspetti riguardanti anche altre Arti, per riuscire ad indagare tutti gli aspetti possibili di questo vasto mondo.

Dal 1909 vennero poi inserite altre piccole rubriche di carattere più prettamente tecnico chiamate "Formole e ricette", "Cognizioni utili", e "Notiziario Fotografico". Questi inserti vogliono dare suggerimenti e ingredienti per la riuscita di una perfetta immagine fotografica; racchiudono anche le ultime novità sotto il punto di vista tecnologico per permettere ai professionisti e non solo di poter essere aggiornati su tutti gli apparati fotografici esistenti e le loro componenti.

In "Formole e ricette" vengono, come si intuisce chiaramente dal titolo, indicate le formule corrette per gli sviluppi delle immagini sui diversi tipi di supporto e con l'utilizzo di diverse tecniche.

"Cognizioni utili" risulta essere una sorta di dizionario/enciclopedia sui metodi e sugli strumenti con cui si esegue un'immagine fotografica. Si passa dalla definizione di grandangolo, alla spiegazione della formula per controllare la messa a fuoco in un apparecchio fotografico o su come ridurre il tempo di esposizione per gli interni poco illuminati.

All'interno del "Notiziario fotografico" vengono inserite quelle che prima erano rubriche singole come "Brevetti d'invenzione" e "Società Fotografiche", e vengono apportate note anche riguardo a Onorificenze e Necrologi dei personaggi illustri che fanno parte dell'eterogeneo mondo fotografico, quindi sia di artisti, che di critici, di studiosi, di chimici e di industriali.

Dal 1912 la rubrica si intitolerà "Notiziario fotografico e cinematografico", vista la grande importanza che va sempre più assumendo l'industria del cinema e il rapporto molto stretto che tiene durante i primi anni della sua scoperta con la fotografia.

Un'ultima sorta di rubrica viene creata a partire dal numero di marzo del 1911 che riguarda lo sviluppo dell'industria fotografica che vede la sua espansione proprio in quegli anni. All'interno dell'inserto sono contenute la pubblicazione degli sviluppi delle più importanti industrie italiane ed europee e le loro novità e le scoperte di nuovi obbiettivi, di nuovi tipi di carta per la stampa delle immagini. Si parla inoltre dell'associazione creatasi a Milano tra industriali e proprietari di stabilimenti fotografici allo scopo di tutelare gli interessi dell'arte fotografica e della situazione delle varie industrie fotografiche europee.

Tutte queste rubriche sono una sorta di corollario agli innumerevoli articoli presenti nella rivista, che offrono mensilmente consigli, informazioni, novità e curiosità sul mondo artistico e fotografico.

2.4: SULLA FOTOGRAFIA ARTISTICA

Questo paragrafo è dedicato alla spiegazione data da diversi personaggi importanti dell'epoca italiani ed europei, su che cosa si intende per fotografia artistica e sulle diverse definizioni che le vengono assegnate. Viene studiata la differenza tra fotografo professionista e fotografo dilettante, vengono sottolineati i caratteri peculiari che deve possedere una fotografia per essere considerata artistica ed infine viene proposta una trattazione di carattere più tecnico che offre suggerimenti su come eseguire un'impressione fotografica.

Già dal primo numero della rivista comincia il dibattito su cosa si intende per fotografia artistica e soprattutto se la fotografia può essere considerata Arte al pari delle altre tecniche riproduttive. Come già discusso, l'articolo di Bonardi nel primo numero del 1904 appare molto rilevante per l'argomento; afferma che la fotografia è da considerarsi al pari della pratica pittorica perché all'elemento rappresentativo ne viene aggiunto anche uno personale, di chi esegue lo scatto.
Così si ritrovano, in molti dei numeri della rivista, considerazioni su quale sia il compito della fotografia artistica.
Prima di capire se la fotografia può essere inserita nella lista delle arti rappresentative, è utile porre una distinzione tra fotografi dilettanti, professionisti e fotografi artisti. I primi due si differenziano solo per un aspetto prettamente economico, perché i professionisti, svolgendo questa attività come lavoro sono chiamati a *pagamenti di imposte*[59], fanno quindi parte della categoria degli industriali; mentre i dilettanti svolgono questa occupazione solo per passione personale. Entrambi mirano comunque al raggiungimento del grado di fotografi artisti.
I fotografi artisti professionisti sono quelli che, grazie allo studio dell'arte, esercitandosi nell'osservazione e essendo dotati di natura di un buon gusto artistico, riescono a raggiungere verso il pubblico una tale approvazione da potergli imporre la propria visione personale.
Sono invece i fotografi artisti dilettanti quelli che, avendo anche loro un gusto artistico non banale, si esercitano nello studio del vero e cercano di interpretare i soggetti finché non riescono a fargli esprimere il proprio significato pittorico e personale. Essi non sono sempre artisti nelle opere che producono, ma il continuo esercizio e la voglia di comporre opere artistiche li predispone allo studio e alla conoscenza di nuove tematiche[60].
Sia che esso sia dilettante o professionista *"Artista riesce, così in fotografia, che nelle grandi arti del disegno, soltanto chi è capace di commuoversi, di entusiasmarsi di fronte alle innumeri pagine*

59 G. C. Barbavara, *Fotografi professionisti, fotografi artisti, fotografi dilettanti*, in "La Fotografia Artistica", Numero III, Marzo 1907, p. 40.
60 Ivi, p. 41.

dell'immenso...[61]*"*. Il fotografo artista sarà quello che studierà la persona, che intuirà le sue caratteristiche più intime, che non produrrà solo una fotografia che le assomigli fisicamente, ma che creerà un'opera in cui la persona troverà non solo le sue caratteristiche fisiche ma anche quelle personali a cui vine aggiunto il sentimento proprio del fotografo.

Avendo ora definito chi si occupa di produrre immagini fotografiche, è arrivato il momento di dare una definizione di fotografia artistica e della sua volontà di essere considerata pratica artistica.

"La fotografia artistica è quella che vuole il concorso assiduo, intelligente e sottile della mente e dell'anima dell'operatore al suo lavoro meccanico; è quella che attribuisce, senza dubbio, molto valore alla bontà della macchina, ma che un maggior valore riserba alle qualità del fotografo; è quella insomma che vuole l'asservimento del lavoro materiale al potere di uno spirito che previene, dispone, dirige ed illumina.

La fotografia può diventare in tal modo una manifestazione di differenti personalità, cioè può diventare veramente artistica. L'arte infatti, come tutti sappiamo, è la più alta espressione del carattere individuale[62]*"*.

Questa definizione è quella che meglio ne rispecchia la natura, perché sottolinea sia il suo carattere meccanico, indispensabile per una rese fedele del soggetto, ma pone per lo più importanza al carattere personale che il fotografo le imprime. Ed è proprio la personalità del fotografo trasmessa nell'immagine che la fa risultare al pari della altre pratiche artistiche, e non più solo mera pratica meccanica.

È il carattere soggettivo del fotografo che deve risaltare attraverso la composizione, la tecnica e l'esecuzione, che farà riconoscere al pubblico la sua opera. Ed è questo il carattere difficile e che rende varia la fotografia artistica, *"perché l'essere soggettiva è in aperto contrapposto coll'obbiettività intrinseca della generale fotografia*[63]*"*, a questa fusione giungeranno non tutti quelli che adoperano l'apparecchio fotografico, ma solo chi riesce ad unire esperienza tecnica con senso estetico.

La macchina fotografica riprende fedelmente i soggetti, gli sfondi, le sfumature, ma i sentimenti che prova chi produce l'opera non possono essere impressi dall'apparecchio, sarà solo la sua bravura in campo tecnico e la sua originalità dal lato estetico a permettere che questi vengano trasmessi al pubblico.

"L'abilità dipende tutta dal saper rendere il quadro attraente, espressivo, in modo da destare impressione profonda in chi l'osserva, senza che vi si noti per questo né un soverchio sforzo, né una esagerata ricerca di piacere[64]*"*.

---

61 G. C. Barbavara, *Fotografi professionisti, fotografi artisti, fotografi dilettanti*, cit., Marzo 1907, p. 41.
62 *Gli intendimenti della fotografia artistica*, in "La Fotografia Artistica", Numero V, Maggio 1911, p. 65.
63 A. Alinari, *Le fotografie artistiche*, in "La Fotografia Artistica", Numero II, Febbraio 1906, p. 25.
64 Ivi, p. 26.

Di estrema importanza rimane il fatto che il fotografo deve possedere una "*disposizione artistica naturale*", e che con il tempo l'abbia coltivata e affinata, con lo studio dei più importanti maestri e con la continua esercitazione. La fotografia intesa come pratica artistica non la si può insegnare, si può insegnare la parte tecnica, ma il gusto estetico non lo si può acquisire. È solo questo il modo per poter poi affrontare le scelte migliori in termini di mezzi, di soggetti e di luoghi, di lastre e di carte per la stampa.

Emergono quindi due aspetti che i fotografi devono tenere in considerazione per produrre un'immagine artistica; il primo è la composizione. Se pensiamo ai pittori, sappiamo che l'immagine vista, passa attraverso la loro mente e quindi viene poi riproposta nel dipinto attraverso un'interpretazione personale; per il fotografo i passaggi sono diversi. Esso lavora con la realtà, con un'immagine fedele che gli viene resa dall'apparecchio meccanico; è solo grazie ad una buona composizione che la fotografia può diventare arte, grazie al tocco in più che le viene aggiunto, "*come se fornisse la camera oscura d'una mente*[65]". La composizione ha il compito di mettere in risalto il soggetto principale, facendo in modo che nessun altro oggetto occupi l'attenzione dello spettatore. Ovviamente il fotografo non possiede tutte le libertà che può avere un pittore nel comporre un'opera, salvo i ritratti e le scene di genere in cui ha la possibilità di scegliere la posizione più consona alla sua immagine ideale, nelle altre scene deve accettare le immagini così come si presentano.

Quello che può fare per migliorare i suoi lavori, è allenarsi nell'osservazione e studiare l'arte per migliorare e rendere "artistico" il suo punto di vista.

"La missione dei fotografi dev'essere quella che ovunque hanno i veri artisti; cioè di dire in tal modo i messaggi ch'essi hanno dalla natura che gli ottusi occhi del popolo possano vedere maggior bellezza nella fonte d'ogni vera ispirazione d'arte[66]".

Per ottenere una fotografia artistica, quindi, il fotografo necessita della corretta composizione dei soggetti, e da qui emerge il secondo carattere fondamentale che bisogna tenere a mente; l'originalità dell'immagine. L'originalità è da collegare all'individualità del fotografo. "*La più alta individualità è creatrice quando diventa originale*[67]", perché è solo in questo modo che il fotografo riesce a liberarsi dalle influenze derivanti dagli altri artisti e dalle altre opere, ed è ancora una volta solo attraverso lo studio degli artisti del passato e del presente, creandosi un personale sentimento artistico, che lo può fare.

Oltre ai caratteri appena descritti, vengono indicate anche due qualità che devono avere le immagini

65 (Dal The Photographic Times, New York), *Sull'applicazione della composizione artistica alla fotografia*, in "La Fotografia Artistica", Numero XI, Novembre 1905, p. 15.

66 Ivi, p. 16.

67 H. R. Bateman, *L'originalità in fotografia,* in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1905, p. 7.

fotografiche per essere chiamate opere d'arte, che sono: l'ordine e l'espressione[68].

Per quanto riguarda l'ordine si determinano delle regole da seguire che trovano la loro formulazione nei principi della composizione. Nasce però spontanea una domanda, se il fotografo può allora comporre la sua opera quando è davanti ad un paesaggio. Per rispondere a questo quesito, l'autore dell'articolo, prende in considerazione le due principali scuole artistiche.

La scuola classica in seguito ad una serie di regole, quali che l'opera deve essere composta esclusivamente in atelier, con colori e linee scelte accuratamente, nega ogni possibilità alla fotografia di comporre un'opera artistica.

La scuola moderna invece guarda come punto fondamentale la natura e la sua rappresentazione veritiera, tenendo comunque conto di alcuni principi essenziali per far sì che si possa donare ad un'immagine un valore artistico. Questa deve riunire le condizioni di unità ed armonia che generano l'ordine. Chi produce un'immagine senza operare una scelta, o prendendo il primo soggetto che trova, non produrrà certamente un'opera artistica, e questo solitamente corrisponde alle immagini create dai fotografi dilettanti che si accontentano di scattare fotografie. È importante porre una distinzione anche tra bello pittoresco e bello fotografico, a cui appartiene principalmente la bellezza delle forme e non del colore.

Sarà solo il fotografo artista che capirà che l'importante non è la quantità, ma la qualità delle prove e che abituerà il suo occhio a vedere in senso fotografico. Abituerà il suo sguardo a cogliere il momento migliore, perché la fotografia viene definita anche l'arte dell'attimo[69]. Il fotografo dovrà sviluppare quella capacità di osservare e di capire in un solo sguardo se la scena è degna di essere immortalata, e per riuscire in questo esercizio deve ampliare il più possibile le sue conoscenze e le sue impressioni.

Un'altra definizione viene data alla fotografia artistica: *"essa è quell'arte che mettendo a suo profitto alcune proprietà o possibilità della fotografia, tende a fini artistici, cioè a dire, tende alla riproduzione di quadri o composizioni artistiche[70]"*.

Con questa definizione si sottolinea invece il fatto che la fotografia è applicabile anche ad altre materie come la scienza, l'astronomia, l'architettura e la meccanica, e che il suo lato artistico è solo uno delle sue tante sfaccettature. Perché una fotografia venga definita artistica è importante che mantenga comunque il suo carattere di veridicità, e che l'operatore abbia compiuto una scelta consapevole dei dati da rappresentare. Il primo passaggio è quindi la produzione del negativo, che difficilmente risulta perfetto, anzi il più delle volte risulta colmo di dettagli da perfezionare o eliminare. È solo mettendo al centro dell'opera l'oggetto o il soggetto che si vuole rappresentare, donandogli gli effetti che si erano immaginati, ritoccando quindi il negativo, che si produce l'opera

68 J. Neiers, *L'esthétique de la photographie*, in "La Fotografia Artistica", Numero IV, Aprile 1906, p. 65.
69 E. Dolfi-Foà, *L'arte del fotografo*, in "La Fotografia Artistica", Numero VIII, Agosto 1906, p. 130.
70 M. Tamponi, *La fotografia artistica*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1909, p. 4.

artistica.

I passaggi da seguire si possono riassumere così: il primo è la scelta del soggetto, che non significa semplicemente la scelta di un paesaggio o di una scena da rappresentare, ma decidere il migliore punto di vista, l'ora migliore, la stagione ideale e gli accessori che contribuiscono a rendere l'insieme ordinato e armonioso. A partire da questa scelta, poi può sembrare che il fotografo non dovrà prendere nessun'altra decisione e che il compito verrà svolto dall'apparecchio fotografico, ma non è cosi, perché sarà proprio lui a decidere la durata dei tempi di posa che modificheranno la gamma dei valori della fotografia[71].

Ancora una volta vengono messi in risalto i due caratteri specifici di una fotografia artistica; grande capacità tecnica e scelta effettuata dal fotografo che gli permette di inserire nella sua opera il suo carattere personale.

Una lettura molto importante viene data da Anton Giulio Bragaglia in una serie di articoli nel 1912[72] intitolati *"L'arte fotografica"*, in un periodo in cui, dopo l'Esposizione di Torino e Roma nel 1911, vengono riproposti nuovi modi e nuovi generi che rappresentano la fotografia artistica, che si propone dunque con un carattere diverso da quello dei suoi albori. É un periodo in cui, secondo molti, la fotografia artistica non era più da considerare fotografia perché non riproduceva fedelmente il vero. Ed è proprio Bragaglia che afferma che le opere prodotte a parere di tutti sono belle e quindi devono essere considerate arte *"[...]Arte fotografica; perché appunto non vogliono essere fotografia o si adoperano a rimanerlo il meno possibile[73]"*. Le figure non sono una mera rappresentazione della realtà, ma vengono trasformate, idealizzate, come avviene nelle altre pratiche artistiche, e quindi si allontanano sempre più dal significato classico e comune di fotografia. Bragaglia continua sostenendo che tutti in realtà apprezzano questa arte fotografica, ma che per un cattiva conoscenza delle difficoltà che stanno dietro all'utilizzo del mezzo e soprattutto per un fattore culturale comune queste non vengono accettate. Ciò avviene anche nelle mostre in cui le opere vengono giudicate più per un gusto estetico che per uno tecnico, questo per una cattiva conoscenza della materia trattata da parte delle giurie perché composte per lo più da pittori, che non hanno nessun interesse nell'affermare che l'Arte Fotografica è da considerare di eguale importanza alle altre pratiche rappresentative.

Lo scopo ultimo rimane sempre lo stesso per il fotografi artista, creare una propria nota denotativa che lo rappresenti in tutte le sue opere, far riconoscere al pubblico il proprio stile che si manifesta nella rappresentazione del proprio intimo sentimento.

Ultimo tema che resta da affrontare è legato alla questione materiale della fotografica[74], alla sua

71 E. Coustet, *L'art en photographie*, in "La Fotografia Artistica", Numero II, Febbraio 1913, p. 27.
72 A. G. Bragaglia, *L'arte fotografica*, in "La Fotografia Artistica", Numero IV e V, Aprile e Maggio 1912.
73 Ivi, p. 57.
74 H. Idzerda, *La question materielle dans la photographie artistique*, in "La Fotografia Artistica", Numero XI,

sopravvivenza dal punto di vista economico, che risulta essere molto in difficoltà perché la fotografia viene vista come una cosa che tutti possono eseguire, e quindi non le viene assegnato un valore di unicità come invece avviene per i dipinti. Altro problema è che possiede un campo di applicazione molto limitato, perché per essere eseguita ha la necessità di avere dei modelli, e non può creare immagini che derivano solo dall'immaginazione del fotografo. Questi campi ovviamente possono essere ampliati grazie al talento e alla dote naturale artistica che il fotografo possiede.

La fotografia artistica rimane sempre al centro di numerosi dibattiti, nel 1914[75], quando ormai la sua carica innovativa va sempre più spegnendosi, Ugo Valcarenghi presenta l'articolo *Pechè la fotografia è un arte* in cui esprime il livello prestigioso che ha assunto la fotografia in questi ultimi anni.

Alla domanda posta nel titolo dell'articolo risponde così: "*La risposta dovrebbe essere una sola, ed è questa: -Perché i suoi confini sono infiniti. Se la fotografia fosse soltanto un'industria- come certuni vorrebbero far credere- noi avremmo, come nelle industrie, l'uniformità del prodotto e la perfezione di esso ottenuta mediante la perfettibilità dei sistemi e dei mezzi adoperati a produrlo; e null'altro*"[76]. Quello che vuole affermare lo studioso è che le caratteristiche di riproducibilità su ampia scala di cui è composta l'industria, cozza con l'attenzione che invece mette un fotografo nel rendere migliore l'immagine, nel cercare di farle esprimere al meglio la visione che ha avuto al momento dell'impressione. Continua Valcarenghi "*Ma l'artista-fotografo che pure ha fretta di cogliere le proprie impressioni sul Vero, non può sentirsi ugualmente affrettato nel renderle in modo degno e conforme al proprio ideale estetico-rappresentativo, senza il concorso di una speciale attività psichica che superi, per così dire, la potenzialità abituale dei mezzi di cui dispone la propria Arte; bisogna che vi aggiunga qualche cosa di proprio: ed è appunto questo "qualche cosa" che costituisce il prestigio della personalità*[77]".

Il fotografo quindi non può rifarsi ai ritmi e ai procedimenti di un'industria, deve essere libero al momento dello scatto di scegliere quale sia il punto di vista migliore da adottare nei modi e nei tempi da lui prestabiliti, per creare l'opera che è composta quindi da quella caratteristica in più, donatagli dall'artista, che la fa assurgere al ruolo di opera d'arte.

Il fotografo, così come il pittore, lo scultore e il musicista, deve riuscire a farsi riconoscere per il proprio stile, che creerà mediante la rivisitazione personale della realtà che farà ogni volta prima di imprimerla sulla lastra. Questo è quello che rende ogni immagine fotografica una vera e propria opera d'arte al pari di tutte le altre arti rappresentative.

Sino ad ora si è trattato del carattere estetico della fotografia, ma nella rivista vengono pubblicati

---

Novembre 1912, p. 184.

75 U. Valcarenghi, *Perché la fotografia è un'arte*, in "La Fotografia Artistica", Numero VII, Luglio 1914, p. 137.

76 Ibidem.

77 Ibidem.

anche una serie di articoli, che sembrano voler funzionare come una sorta di manuale tecnico per il fotografo che vuole perfezionare la parte manuale della rappresentazione fotografica.
Nel 1905 viene trattata dunque la questione tecnica, che viene suddivisa in sei articoli, ripresa nel 1908 e terminata nel 1909, dal titolo "*Les bases de la photographie artistique*"[78], ognuno corredato da un sottotitolo che esplica quale sia l'argomento trattato in quel numero. Questi articoli sono stati redatti da H.G.Niewenglowski, medico parigino, appassionato ed esperto in materia fotografica.
Con questi scritti l'autore ha voluto indicare quali sono le fasi e i punti da tenere in considerazione per ottenere una buona immagine fotografica da punto di visto tecnico: ha parlato dell'obbiettivo, della scelta che il fotografo può effettuare delle scene e dei soggetti, e soprattutto delle condizioni migliori che gli permettono di ottenere una scena corretta. Parla della funzione dell'obbiettivo che permette di ottenere una rappresentazione prospettica esatta dell'oggetto che il fotografo intende immortalare. Spiega poi più nel dettaglio e con una terminologia più tecnica quale sia il punto esatto dell'obbiettivo che permette la resa corretta dell'immagine. In effetti tutti questi approfondimenti sono per lo più scritti per chi ha già una conoscenza del mezzo, per professionisti che vogliono migliorare la propria produzione d'immagini.
Il trattato prosegue poi con un articolo che spiega cosa è possibile fare quando otteniamo un'immagine prospettica esatta. Il Dottore afferma che possiamo avere due tipologie di immagini: o un'immagine precisa geometrica che permette di risolvere problemi nella formulazione di un tabella prospettica, e questo può essere utile ai pittori nell'esecuzione dei loro dipinti e ad ingegneri per le loro progettazioni; oppure è possibile ottenere una riproduzione visiva, che in realtà è quella che si ha spontaneamente quando si osserva un'immagine, e quindi si acquisisce un'immagine ideale, che non rispecchia esattamente quella effettiva.
Gli altri numeri parlano poi della scelta delle distanze giuste che bisogna tenere in considerazione in base al formato della riproduzione. Dopo avere dato consigli pratici e tecnici su quale sia il modo corretto per ottenere un'immagine fotografica con la giusta prospettiva e le giuste angolazioni, l'autore passa a chiarire la questione su quali siano i diversi modi in cui possiamo guardare una fotografia e parla del microscopio e della prospettiva aerea.

2.5: APPLICAZIONI PRATICHE DELLA FOTOGRAFIA

In questo paragrafo vengono analizzate le proposte attuate dalle diverse istituzioni per la formazione di musei documentari che permettono sia la conservazione delle opere fotografiche sia, grazie ad un'accurata catalogazione di fotografie di carattere scientifico e artistico, una maggiore

78 G. H. Niewenglowski, *Les bases de la photographie artistique*, in "La Fotografia Artistica", Numero III, Marzo 1905, p. 2.

facilità di consultazione da parte di studiosi ed intellettuali, con lo scopo ultimo di creare una rete di musei grazie alla quale sarà possibili una diffusione nazionale di documenti fotografici.

Come già accennato nel paragrafo precedente un dibattito molto acceso nei primi decenni del secolo, presente nelle pagine della rivista, fu quello della necessità di creare delle istituzioni che si preoccupassero sia di formalizzare un'educazione artistica, sia di preservare all'interno di musei le opere fotografiche, non solo artistiche ma anche scientifiche. Questioni ormai necessarie per l'arte fotografica.

L'educazione all'arte è necessaria perché vi sono, nell'elaborazione dell'opera, un insieme di fattori che i fotografi dilettanti tendono a sottovalutare o che non conoscono proprio. È importante che studino la storia dell'arte dalle sue origini fino ai movimenti attuali, in modo da avere una conoscenza completa degli accadimenti storici, questo non per produrre una copia dei maestri del passato, ma per riuscire a presentare un'opera originale, che manifesti il proprio percorso.

Bisognerebbe studiare i maestri italiani per la loro bravura nella decorazione, gli olandesi per le scene di vita famigliare e per gli interni, i francesi per i paesaggi, e altri maestri che con le loro opere hanno donato numerosi esempi da conoscere.

Nella rivista vengono proposti una serie di articoli pubblicati sull'"Osservatore", in cui viene proposta la costituzione di un Museo Fotografico Documentario[79]. L'idea viene supportata da "La Fotografia Artistica" che chiede ai lettori, agli studiosi e agli appassionati di collaborare per la riuscita del progetto.

Si parla di questo Museo affermando che avrà un programma vastissimo ed in continua evoluzione perché si occuperà di raccogliere ed ordinare fotografie di interesse artistico, scientifico, etnografico e sociale. Saranno contenute delle opere grazie alle quali sarà possibile lo studio delle diverse civiltà, delle loro scoperte, del loro modo di vivere e delle opere artistiche da loro prodotte, grazie alle quali sarà possibile agli interessati ricostruire mondi ai più sconosciuti.

Questo Museo dovrebbe avere sede a Torino, ma si tratta di un progetto ambizioso che dovrebbe diffondersi in tutte le regioni grazie al contributo di enti pubblici e di soggetti privati.

Vengono stilati dei punti per riassumere in dettaglio le funzioni che dovrebbe avere:

1: ricevere le copie dei principali documenti illustrativi storici, artistici, regionali e internazionali;

2: contribuire alla ricostruzione, mediante illustrazioni, della storia contemporanea e dei più importanti avvenimenti;

3: dovrebbe cooperare con le scuole, mediante un servizio di copie, creando così una collezione circolante fotografica;

79 (Da l'Osservatore), *Le applicazioni pratiche della fotografia. Proposta di un Museo fotografico documentario*, in "La Fotografia Artistica", Marzo, Aprile, Luglio 1908 e Febbraio 1909.

4: grazie al suo carattere enciclopedico dovrebbe connettere la sua funzione al movimento intellettuale internazionale;

5: avere l'appoggio di intellettuale, studiosi o semplicemente di curiosi[80].

Questa proposta viene sostenuta da esempi che vengono dall'estero, infatti a Bruxelles, a Caen e a Parigi esistono musei di questo tipo.

Viene preso come prototipo da imitare l'Istituto Internazionale di fotografia che fa parte della Sezione dell'Istituto Internazionale di bibliografia di Bruxelles diretto da Ernesto de Potter, il quale fornisce una serie di informazioni sul programma adottato.

L'Istituto ha come oggetto per prima cosa la promozione dello studio di tutti gli aspetti inerenti la documentazione per mezzo della fotografia e in materia di fotografia, i mezzi di conservazione e di diffusione dei risultati che si sono ottenuti con l'apparecchio fotografico. Promuove inoltre la collezione di immagini, di regole e di consigli per le procedure di stampa, proiezione e diffusione delle opere fotografiche.

Il secondo campo d'indagine dell'Istituto che viene preso in considerazione è la creazione di collezioni che racchiudono materiali e informazioni riguardanti documentazioni sulla fotografia e per mezzo della fotografia. Questo è possibile perché l'Istituto opera come un ufficio centrale che racchiude tutti i documenti e ne suggerisce il metodo più semplice per reperirli.

Le varie collezioni sono formate da un repertorio iconografico universale, che racchiude tutte le immagini che riguardano arte, pittura, monumenti, etnografia, viaggi e storia, un repertorio bibliografico di scienze fotografiche, una biblioteca centrale delle scienze fotografiche che comprende libri, riviste articoli e cataloghi, una collezione di cataloghi e prospetti industriali e commerciali e un repertorio di documentazione in materia fotografica[81].

Infine l'ultimo campo che viene descritto è l'organizzazione della cooperazione in campo internazionale, per facilitare lo scambio di informazioni e materiali tra i vari istituti di diversi paesi per facilitare così la creazione di collezioni e di servizi di documentazione fotografica.

Viene a crearsi una sorta di enciclopedia universale che racchiude, grazie all'utilizzo delle fotografie, la cultura e la storia delle varie civiltà che sarà messa a disposizione del pubblico quando esso vorrà conoscere e capire aspetti che gli sono sconosciuti, agli studiosi per approfondire il loro sapere, agli artisti che avranno documenti certi su cui basarsi. È appunto universale perché ognuno può trovarne una funzione d'uso che più si avvicina alle proprie esigenze.

Si parla quindi di documento fotografico, che va a contrapporsi con il concetto di fotografia artistica. Questa però non lo dovrà rifiutare perché potrà diventare per l'artista fonte di esercizio per affinare il proprio talento.

---

80 *Le applicazioni pratiche della fotografia*, cit., Marzo 1908, p. 43.

81 Ivi, Aprile 1908, p. 55.

Si parla di documento fotografico anche riguardo la storia naturale; infatti la fotografia diventa un ausilio fondamentale di tutte le scienze, in particolar modo delle scienze naturali, perché permette la riproduzione esclusiva di tutti gli esseri o di alcune parti di questi, che costituiscono questa grande materia[82]. Le riproduzioni microfotografiche hanno dato la possibilità quindi di allargare la conoscenza organica grazie alla riproduzione esatta degli organismi sia animali che vegetali.
Il documento fotografico per quell'epoca diventa la prima fonte di conservazione di tutte le immagini che riguardano gli ambiti d'interesse storico, artistico, culturale e scientifico.

2.6: LA FOTOGRAFIA E I SOGGETTI ARTISTICI

Questo paragrafo tratta di come la fotografia si approccia ai soggetti artistici quali la rappresentazione dal vero, il ritratto e il paesaggio, descrivendo le difficoltà che l'artista può trovare nel produrre una fotografia pittorica che rispetti anche le caratteristiche di questi soggetti.

Si parla di rappresentazione del vero e il suo rapporto con la fotografia in un articolo di Ercole Bonardi[83] in cui viene riassunto e commentato un articolo di Corrado Ricci, grande critico d'arte ed organizzatore di mostre ed esposizioni del periodo.
Ricci nell'articolo afferma che la rappresentazione del vero, la copia immediata di un'immagine non produce nulla che può essere considerato artistico e fa una distinzione tra lo studio del vero come consuetudine dell'artista in tutta la sua vita, e lo studio del vero utilizzato semplicemente per copiare un'immagine. Se il primo caso è quello da considerare come elemento che contribuisce a dare valore al prodotto artistico perché aiuta l'autore a conoscere in modo più dettagliato determinati elementi e situazioni e a sviluppare la propria personalità, il secondo caso nega alla rappresentazione la possibilità di avere quel carattere personale dato dall'artista che la rende opera d'arte.
Sempre nell'articolo il Ricci continua affermando l'inutilità della fotografia istantanea per l'arte, questo perché questo tipo di fotografia realizza immagini frammentarie, mai complete, che non rispecchiano la vera visione che ha l'occhio umano. *"La fotografia istantanea, egli dice, sorprende un attimo isolato che manca del suo precedente e del susseguente, ossia di quello che determina il gesto e di quello che lo risolve[84]"*.
Nell'articolo Ricci non parla di fotografia artistica, ma inconsapevolmente sottolinea un carattere

82 L. Vidal, *Application de la photographie a l'histoire naturelle*, in "La Fotografia Artistica", Numero III, Marzo 1906, p. 42.
83 E. Bonardi, *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, in "La Fotografia Artistica", Marzo e Aprile 1905.
84 Ivi, Aprile 1905, p. 2.

che le è proprio, quello appunto dell'importanza del sentimento che l'artista mette nella sua opera.
L'artista comunicando il suo pensiero sul soggetto che deve rappresentare dona alla propria opera un'espressione particolare, che la caratterizza da tutte le altre, che la rende unica. Per accentuare il sentimento che vuole trasmettere, in alcuni casi amplificherà gli aspetti della natura caricando di più gli sfondi o rendendo più sfumate alcune atmosfere. La sensazione che lo spettatore proverà sarà la stessa che ha provato l'artista nel momento della creazione dell'opera.
"L'idéal de l'Esthétique est là: communiquer une pensée à son oeuvre pour lui donner de la vie et éveiller l'intelligence de nos admirateurs par les sensations que nous leur ferons éprouver[85]*"*.
Il fotografo per riuscire a garantire lo stesso effetto emotivo, a trasmettere lo stesso tipo di espressione e di sentimento, avrà come unico strumento la composizione dell'immagine su cui concentrerà tutta la sua attenzione e la sua cura. Sarà sulla positiva che il fotografo dovrà concentrare tutte le sue abilità per rendere al meglio il proprio intimo sentimento, il suo pensiero, avvalendosi di ausili tecnici come la gomma bicromata.
Si è sottolineato ancora una volta l'importanza capitale dell'espressione che poi genera sentimento nel mondo delle arti, e quindi anche in fotografia.
"[...]la photographie [...]est expressive, et qu'elle peut rendre l'expression d'un caractère par la physionomie, l'expression de la nature par les jeux de lumière et la perspective dans un paysage, et l'expression de l'âme par le geste ou par l'attitude[86]*"*.
Rapportandoci sempre alla pittura, a cui ci riferiamo per i più similari mezzi d'espressione ci sono tre elementi che bisogna tenere in considerazione, che ci vengono proposti in un articolo del 1905[87].
Il primo è l'ordine, che è la caratteristica principale generata da una composizione riuscita, che a sua volta si manifesta nella bellezza; nei dipinti si possono distinguere due tipi di bellezza, una ottica e una poetica. La prima è quella che dona piacere all'occhio, è la più importante specialmente se si tratta di composizioni decorative, ma se il significato del quadro è da indirizzare in particolar modo allo spirito, allora parliamo di bellezza poetica, che è quella che mira al sentimento.
Il secondo elemento è l'unità, che è facilmente collegabile all'ordine, visto che crea la base per tutte le composizioni artistiche. Molto importante in questo caso è la scelta delle linee e dei motivi dominanti che devono seguire quello che con la composizione si vuole esprimere. Infatti ogni tipo di linea determina un tipo di espressione; ad esempio se si vuole esprimere una sensazione di tranquillità e di pace, sarà dominante la linea orizzontale, una linea dritta esprime sentimenti di forza e così via.
Il terzo elemento è quello caratterizzato dalla prospettiva, molto cara alla fotografia, che come avviene in tutte le altre arti, dona senso di profondità all'immagine, profondità che deve essere

85 L. P., *Du sentiment en photographie*, in "La Fotografia Artistica", Numero V, Maggio 1905, p. 2.
86 L. P., *De l'expression en photographie*, in "La Fotografia Artistica", Numero X, Ottobre 1905, p. 5.
87 Ibidem.

uguale a quella visibile in natura. Anche in questo caso abbiamo due tipi di prospettive, una lineare che è quella che mostra il rapporto degli oggetti tra loro, è la prospettiva classica che avviene con il calcolo matematico, la seconda è quella aerea che invece si ottiene con le varie gradazioni richieste dai filtri di compensazione.

Questi modi d'espressione possono essere utilizzati anche nella pratica fotografica per avere immagini espressive, poetiche. Unico elemento che manca alla fotografia è il colore, a cui però rimedia con l'utilizzo della linea da cui otteniamo i profili degli oggetti e delle forme in rilievo da cui coglieremo le proiezioni e le distanze che separano gli oggetti tra loro.

Il genere in cui riveste una certa importanza l'aggiunta dell'elemento personale del fotografo e in cui l'espressione ne diviene l'elemento caratterizzante è il ritratto[88].

Per eseguire un ritratto originale, diverso da quelli che vengono prodotti dalla maggioranza dei fotografi professionisti, in cui posa, luci e ombre si ripetono da soggetto a soggetto, è importante che il fotografo provi a delineare la personalità dell'individuo ponendolo davanti all'apparecchio.

Il ritratto deve avere come unico scopo quello di far ricordare, non solo fisicamente il soggetto, ma soprattutto la sua personalità, il suo carattere. Per riuscire ad ottenere questo risultato è necessario comunicare con il soggetto, farlo muovere, di modo che riesca a esprimere se stesso nel modo più naturale possibile. È l'espressione che deve essere considerata come elemento principale, tutto il resto deve essere messo in secondo piano, in questo modo si riuscirà a rendere l'anima del soggetto.

Sino ad ora si è trattato di un ritratto rivolto alla sfera personale, un ritratto famigliare, ma esiste anche un altro utilizzo che si può fare di questo genere fotografico. È quello legato alla pubblicità delle celebrità artistiche[89]. Sono infatti molto diffusi i ritratti delle artiste del teatro, che utilizzano questo mezzo per farsi pubblicità e per accaparrarsi i favori di critici o di personaggi illustri. Questi ritratti vengono prodotti su cartoline illustrate o sui periodici, di modo che sia molto più veloce la diffusione, diventando il più popolare mezzo pubblicitario adottato.

Viene preso in considerazione anche il ritratto maschile[90], che a differenza di quello femminile dove si manifesta una certa eleganza, risulta essere più buffo. L'uomo, non il nobile che ha un innato senso di semplicità e disinvoltura, ma l'uomo di tutti i giorni, che si mostra in pose e atteggiamenti che non gli appartengono, volendosi dimostrare quello che in realtà non è, si rende così buffo. In questo caso si parla di fotografia eseguite da fotografi professionisti in atelier, quindi di una fotografia non naturale, ma costruita, di posa.

Oltre al ritratto, altro genere artistico da prendere in considerazione è il paesaggio.

Nella rivista si trovano articoli riguardanti la fotografia di notte, in cui vengono dati consigli pratici, sull'apertura del diaframma, su quale sia l'ora migliore e il periodo migliore nell'arco del mese per

88 G. Testani, *Il ritratto in fotografia*, in "La Fotografia Artistica", Agosto e Settembre 1913.
89 E. Mussi-Nielli, *Fotografie di donne*, in "La Fotografia Artistica", Giugno e Luglio 1905.
90 E. Mussi-Nielli, *La fotografia e la vanità maschile*, in "La Fotografia Artistica", Numero VII, Settembre 1905, p. 8.

ottenere un buon effetto notturno e su come sia meglio posizionare le figure per fa sì che queste risultino definite e non delle masse oscure[91]. La rivista tratta anche di fotografia di montagna, che si sviluppa molto in quel periodo, soprattutto nell'ambiente torinese, ricordiamo infatti Vittorio Sella e Guido Rey. Si parla della difficoltà di riuscire a riprendere la maestosità di questi luoghi, dovute alle grandi altezze e alle lunghe vedute, difficoltà che si possono superare con accorgimenti tecnici. Gli articoli suggeriscono l'utilizzo di fotografie stereoscopiche, che riescono a donare maggiormente l'effetto di profondità e l'utilizzo della planotipia come metodo di stampa perché è quella che rende meglio il bianco della neve e i colori scuri delle montagne[92].

In questo paragrafo si citano solo questi due come generi più particolari che riguardano il paesaggio, perché l'attenzione principale è rivolta sulla riproduzione del paesaggio più generale e sulla carica emozionale che questo evoca.

Primo suggerimento che viene dato ai fotografi dilettanti, perché sono considerati come i principali fautori di fotografie paesaggistiche, è l'utilizzo della lastra corretta, che risulta essere l'elemento più importante per la buona riuscita dell'immagine.

Le lastre comuni risultano ottimali quando si tratta di soggetti unicolore, perché riproducono le immagini in bianco e nero, ma i soggetti scelti dal fotografo, paesaggi, ritratti, scene di genere, richiedono una stampa che possa rispecchiare le sfumature policrome di queste immagini[93].

La riproduzione fotografica avviene per annerimento del bromuro d'argento nel bagno di sviluppo, ed incidono sul risultato finale i tipi di raggi che colpiscono la lastra. Se siamo in presenza di colori che al nostro occhio appaiono scuri, essendo essi più attivi, risulteranno poi sul positivo chiari, al contrario i colori che a noi appaiono chiari come il giallo, il rosso e il verde, essendo meno attivi, risulteranno sul positivo scuri[94].

L'industria delle lastre al bromuro cercò di ovviare a questo problema, e creò delle lastre ortocromatiche, la cui scoperta la dobbiamo a Herman Vogel, che grazie alla sensibilizzazione per i colori meno attivi e all'utilizzo di coloranti speciali, riescono a rendere meglio colori quali il giallo e il verde, che sono preponderanti nelle immagini di paesaggi.

Nell'articolo di trova subito una prima informazione utile per la riproduzione di questo genere artistico, il suggerimento cioè di usare questo tipo di lastre che facilita la riuscita delle immagini ed una resa più veritiera di ciò che ha colpito il fotografo e che vuole presentare.

La rappresentazione del paesaggio non viene vista come una semplice riproduzione meccanica del vero, della realtà che ci sta di fronte, ma viene apprezzata per la sua capacità di riproporre emozioni e sensazioni provate nel momento in cui il soggetto si trovava a vivere la scena. Esiste infatti la

91 C. Tibaldero, *La fotografia al chiaro di luna*, in "La Fotografia Artistica", Numero VIII-IX, Ottobre-Novembre 1911, p. 140.
92 R. Gorbold, *La fotografia fra le montagne*, in "La Fotografia Artistica", Numero IX, Settembre 1913, p. 141.
93 A. Valerio, *La fotografia artistica in campagna*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1913, p. 7.
94 Ivi, p. 8.

consapevolezza di non poter rivivere due volte lo stesso momento, di non poter riprovare gli stessi sentimenti, ed ecco che corre in aiuta la riproduzione fotografica, che blocca l'istante, che lo fa rimanere eterno[95].

Il paesaggio è un genere che è molto facile da produrre, ma a differenza del ritratto che se non è eseguito con i canoni artisti non dona emozione, il paesaggio ha la caratteristica di riuscire ad sollecitare in noi emozioni e sensazioni personali. Ognuno infatti può provare un determinato tipo di emozione quando si trova di fronte ad una fotografia di questo genere, ci permettere di rivivere attimi che altrimenti sarebbero stati dimenticati.

"Così il paesaggio acquista nell'arte fotografica un grado di perfezione eminente, potendo con successo rinnovar impressioni che ci commossero, diffondere dopo anni d'oblio il fremito concorde che allaccia con vincolo ideale la vibrante anima umana con la universa e varia e multiforme natura[96]".

Nell'interpretazione personale che diamo ad un'immagine paesaggistica, esistono due ordini di sensazioni: la prima è quella che deriva dalla riproduzione tecnica della scena, quindi dall'ordinamento delle linee, dai colori e dall'ambiente, che attraverso l'immagine visiva producono nel nostro intimo delle sensazioni che possono essere diverse a seconda del nostro temperamento. Il secondo ordine è invece quello di chi non vede l'immagine se non attraverso l'emozione di chi l'ha rappresentata[97].

Per riuscire a produrre immagini che riescano ad evocare emozioni è necessario che il fotografo non si lasci sopraffare dall'impeto del momento, ma che rifletta sulla sensazione che sta provando e che ne ricerchi le cause; solo così quando svilupperà la sua opera, ritroverà la carica emozionale provata nel momento dello scatto e non una semplice riproduzione meccanica.

Si lega ancora la riuscita di una buona immagine all'emozione che questa produce in chi la guarda, è dunque questo a cui i fotografi devono prestare attenzione, oltre alla buona riuscita tecnica del prodotto. Che si parli infatti di ritratto o di paesaggio è il carattere emozionale che fa sì che l'immagine risulti fotografia artistica.

2.7: LE ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI DI FOTOGRAFIA

In questo paragrafo verrà proposta la trattazione critica di alcuni studiosi sull'Esposizione Internazionale di fotografia artistica e scientifica a Torino nel 1907, dell'Esposizione internazionale di Dresda del 1909, un breve accenno all'Esposizione mondiale di Bruxelles del 1910, ed infine

95 F. Picco, *Il senso del paesaggio nell'arte fotografica*, in "La Fotografia Artistica", Numero IV, Aprile 1906, p. 72.
96 Ibidem.
97 E. Ferrettini, *L'anima del paesaggio*, in "La Fotografia Artistica", Numero XI, Novembre 1907, p. 179.

l'Esposizione internazionale di Torino-Roma del 1911.

La prima Esposizione da prendere in considerazione è quella che nasce dal Concorso Internazionale di fotografia artistica e scientifica indetto dalla rivista “La Fotografia Artistica” nel 1907. Concorso a cui molte nazioni aderirono, circa diciassette (Italia, Francia, Inghilterra, Germania, America, Austria, Spagna e Portogallo, Olanda, Belgio, Russia, Svizzera, Turchia, Egitto, Sud Africa, Danimarca e Svezia): la rivista parla infatti di 400 artisti, con circa 3000 opere. Furono invitate ad aderire anche nazioni lontane e meno conosciute nel mondo fotografico, per questo fu spostato il termine per l'accettazione delle adesioni all'aprile del 1907, invece che a febbraio, e di conseguenza anche il termine per l'accettazione delle opere a maggio.
Il concorso prevedeva la vincita di numerosi e facoltosi premi, donati da Industrie fotografiche italiane e straniere, e si concluderà con un'Esposizione nel palazzo di Belle Arti di Torino al parco Valentino che inizierà il 15 giugno dello stesso anno.
È sottolineato più volte nelle pagine della rivista che Sua Altezza Imperiale e Reale la Principessa Laetitia di Savoia Napoleone, Duchessa d'Aosta, ha voluto concedere il suo alto patronato all'Esposizione. Episodio che accresce e dona importanza all'evento promosso da Cominetti.
Direttore generale dell'Esposizione è il direttore della rivista Annibale Cominetti, che con questo concorso, ha voluto avvalorare ancora di più il ruolo della fotografia artistica. È anche la prima volta che un concorso di questa importanza è indetto da una rivista artistica e l'audacia di Cominetti fu infatti premiata con un grandissimo numero di adesioni e con l'emulazione del suo progetto da altre riviste straniere.
Dato il grande successo Cominetti vede questa Esposizione non come un evento da considerarsi unico, ma rappresenta l'inizio di una serie di incontri d'arte fotografica che si concentreranno nella città di Torino; propone inoltre che venga fondato nella città un Salone fotografico internazionale, che somigli a quelli già esistenti in altre nazioni come a Parigi, a Berlino e a New York.
L'Esposizione è vista come l'evento inaugurale di una serie di attività che porteranno Torino a diventare una delle capitali di espansione dell'arte fotografica, un programma che si allinea perfettamente con quello che era stato scritto nei primi numeri della rivista.
Cominetti ha scelto una giuria d'onore che consta dei presidenti delle più illustri istituzioni fotografiche italiane e dei nomi più importanti del panorama fotografico nazionale e internazionale, alcuni dei quali già collaboratori della rivista.
Il direttore vuole sottolineare l'importanza che questo genere di fotografia sta avendo nel mondo dell'arte, perché ormai il procedimento fotografico è da considerare di uguale valore di quello delle altre pratiche rappresentative. Anche la fotografia si è calata nei generi propri della pittura, va infatti dal ritratto, al paesaggio, alle rappresentazioni di scene di genere e infonde a tutte le sue opere una

carica emotiva personale.

Il concorso prevedeva l'esistenza di due categorie, la prima artistica che comprende composizioni e studi di figure, ritratti, paesaggi, architettura e studio di interni, riproduzioni di quadri, stampe e studi di animali e fiori; la seconda categoria è quella rivolta alla pratica scientifica dove vengono accolte microfotografie, radiografie e fotografie astronomiche[98].

All'Esposizione della parte scientifica partecipano tra gli altri, la sezione di radiografia dell'Ospedale Salpètrière di Parigi, la scuola fotografica di Monaco e l'Università di Glascow.

Durante il periodo dell'Esposizione Cominetti ha previsto una serie di incontri e concerti per far in modo di riuscire a coinvolgere tutto il mondo artistico e intellettuale dell'epoca.

Una serie di articoli di Ferrettini[99] svelano i caratteri più artistici dell'Esposizione, raccontano infatti quali sono le caratteristiche peculiari delle opere delle diverse nazioni; ammonendo inizialmente i fotografi per la loro scarsa voglia di sperimentazione.

Ferrettini infatti afferma che, anche se si possono denotare dei caratteri che distinguono le diverse nazioni, non si notano nella mostra complessiva delle differenze profonde, che fanno sì che si distinguano i caratteri personali di ogni autore. Vorrebbe che il fotografo creasse in modo più evidente un collegamento tra l'esprimere il carattere della nazione a cui appartiene e l'esprimere la propria personalità che spicchi in mezzo a quelle degli altri autori.

Continua poi con l'affermare comunque la bellezza dell'Esposizione e commenta i segni distintivi delle nazioni. La fotografia francese si caratterizza per i suoi paesaggi eleganti e per la scelta di soggetti e di composizioni signorili.

La sezioni inglese invece risulta essere più tenebrosa, più austera, tendendo sempre a una drammatizzazione della scena, anche se si tratta di scene di genere o di interni famigliari.

L'America porta tutti i caratteri di modernità e di frenesia che la caratterizzano, ma non solo, anche i paesaggi immensi dei parchi e delle cascate.

Parla poi dell'Olanda le cui fotografie rispecchiano proprio quello che rappresenta la nazione nell'immaginario comune: quindi vasti prati verdi intervallati da canali, in cui in lontananza si possono scorgere dei mulini. Le fotografie di questa sezione non vogliono puntare alla ricerca di effetti particolari, ma piuttosto alla semplicità, come se rispecchiassero la calma e la pace che ritroviamo nei paesaggi del posto.

Passa poi al Belgio, che non rappresenta lo sviluppo e l'industrializzazione che sta avvenendo nel paese, che lo porta a somigliare più a una Francia o ad una Germania, ma vuole esprimere anch'esso senso di calma e malinconia, riportando i luoghi della terra.

Nella Germania si può ritrovare una ricercatezza di effetti maggiore, ma sempre con una certa

98 P. Costantini, *"La Fotografia Artistica" 1904-1917"*, cit., p. 94.

99 E. Ferrettini, *L'Esposizione internazionale di fotografia in Torino considerata artisticamente*, in "La Fotografia Artistica", Luglio , Agosto e Settembre 1907.

moderazione delle forme. Similare è l'Austria in cui il Ferrettini nota una ricerca di effetti crepuscolari e si distingue sulle altre nazioni per una qualità che si ritrova solo qui; la grazia nei movimenti dei soggetti, negli effetti di luce e nelle scelta dei paesaggi.
Scrive poi della Danimarca e della Svezia, ma si sofferma con parole speciali sui lavori portati dalla Svizzera, che in qualità di piccolo Stato ha saputo far notare le proprie opere.
Conclude poi ricordando il carattere locale espresso dalle fotografie della sezione della Russia, dei bellissimi ritratti portati invece dal Portogallo e dalla forte carica emozionale che emerge dai lavori spagnoli.
L'ultimo articolo è dedicato interamente alla sezione italiana, la quale secondo Ferrettini è quella in cui più si nota un senso di ricerca e sperimentazione, per far sì che fotografia e pittura si fondano definitivamente insieme.
"Ed è questo nella mostra italiana il carattere più notevole; esso rivela una fede e vibra di entusiasmo e di ardimento. E se si manifesta sovrattutto a traverso tentativi discutibili, ma audaci di dilettanti, e se non sempre al tentativo sorride la vittoria, ingloriosa non è mai la sconfitta[100]*"*.
Parole chiave della sezione italiana sono quindi sperimentazione e voglia di rinnovamento.
Parla di Schiaparelli e della sua tendenza a semplificare, sacrificando i particolari per dar maggior valenza all'espressione dei sentimenti, della sua abilità di porre le macchiette nell'ambiente senza che queste disturbino l'equilibrio della scena ed infine della sua abilità nell'uso degli effetti di luce.
Tutte queste sperimentazioni non produco effetti positivi, ma è solo attraverso una continua ricerca che si arriva alla produzione di opere artistiche.
Tratta poi di altri artisti che seguono la via della sperimentazione, anche se non così ardita come in Schiaparelli, che sono Masino, Ornano, Quirico, Pazzini e altri ancora. Altri artisti invece si accontentano di esprimere una forte carica emozionale, rilegando in secondo piano l'aspetto tecnico e formale come Cavadini e Miedico.
Cita quattro nomi di fotografi che secondo il Ferrettini, *"basterebbero a rendere preziosa qualsiasi mostra"*, che sono Bertieri, Sciutto, Marchi e Sangermano; concludendo così la recensione di una mostra grandiosa e importantissima per il panorama culturale, artistico e soprattutto fotografico torinese.

L'altra grande esposizione internazionale che è degna di essere citata nelle pagine della rivista è quella che si svolge a Dresda nel 1909, momento anche questo per un confronto da parte delle diverse nazioni sugli sviluppi della fotografia artistica. Anche in questa occasione Cominetti farà parte del Congresso internazionale di fotografia che si svolge parallelamente all'esposizione in veste

100 E. Ferrettini, *L'Esposizione internazionale di fotografia in Torino considerata artisticamente*, cit., Settembre 1907, p. 135.

di rappresentante della rivista e della Società Fotografica Subalpina. Altro italiano a partecipare al Congresso sarà Namias, come rappresentante della Società fotografica italiana.

In questo caso sarà Cesare Schiaparelli[101] che fornirà un'accurata recensione delle proposte artistiche delle diverse nazioni, con una serie di articoli che partono con un numero nel Novembre del 1909, per poi proseguire fino al settembre del 1910. Schiaparelli nota che iniziano a nascere dei mutamenti nel clima artistico, infatti nelle fotografie proposte all'Esposizione cominciano a intravedersi dei primi accenni ad uno spirito più modernista, che si allontana quindi dalla romanticità e dalla fotografia piena di emozione quale quella proposta dal pittorialismo.

L'articolo nel numero di gennaio è dedicato ai padroni di casa dell'Esposizione; alla fotografia professionista tedesca. Schiaparelli inizia con l'elogiare la grande trasformazione che è avvenuta nella fotografia di questi professionisti che sono riusciti ad uscire dal vortice della fotografia di un gusto un po' barocco tanto apprezzata dal pubblico conservatore, per tentare di intraprendere nuove strade. Dopo anni di sforzi continui da parte dei professionisti per tentare di far apprezzare la fotografia pittorica al pubblico, perché ovviamente uno dei loro scopi primari era quello di vendere le loro opere, riuscirono a fare accettare le nuove immagini di paesaggi e i nuovi ritratti.

Con il tempo quindi si forma questo gruppo di fotografi professionisti che riescono a riportare nelle loro opere, non solamente una grande abilità tecnica, ma anche un carattere estetico e una propria personalità artistica che li contraddistingue. Secondo Schiaparelli, sono riusciti a creare una nuova categoria, non sono più da considerarsi dei fotografi ma dei *lichtbilderns*, cioè dei produttori di immagini che utilizzano gli effetti della luce; come i pittori infatti sono considerati gli artisti del colore, così i fotografi devono essere considerati gli artisti della luce[102].

Dalle opere presentate alla mostra si nota che l'unità della composizione è diventata la caratteristica principale che deve possedere la fotografia, gli effetti secondari vengono aboliti, il fulcro dell'immagine è concentrato sul soggetto, tanto che l'ambiente circostante è creato solo da un gioco di luci e di ombre. La fotografia diventa quindi la ripresa intima e personale di un episodio qualunque della vita. Per quanto riguarda le numerose tecniche che in quel periodo si utilizzano, i fotografi professionisti tedeschi rifiutano l'uso della gomma bicromata, che secondo il loro punto di vista è da lasciare ai fotografi dilettanti; preferiscono adoperare la stampa al platino, o quella al bromuro perché donano quell'uniformità che il pubblico si aspetta dalla produzione delle loro opere fotografiche. Come avviene poi per tutti i movimenti intellettuali, si arriva sempre a esagerare con le innovazioni attuate; uno degli indici più significativi di questa tendenza all'esagerazione è la mania che iniziava ad imperversare nelle diverse nazioni della grande dimensione. Si eccedeva nell'ingrandimento delle fotografie per poter competere apertamente con la pittura. Nella fotografia

101 C. Schiaparelli, *L'art photographique à l'Exposition Internationale de Dresda 1909*, in “La Fotografia Artistica”, Novembre 1909, da Gennaio a Settembre 1910.

102 Ivi, Gennaio 1910, p. 2.

questo è molto difficile, perché nella correzione degli obiettivi è difficile che essi diano il giusto rapporto delle linee prospettiche del modello: si genera così un'immagine grottesca, irreale, che porterà sicuramente alla rovina questo genere artistico.

Sempre secondo il punto di vista dell'autore dell'articolo, è da ammirare la grande trasformazione che questi artisti sono riusciti ad attuare nella loro arte, soprattutto perché nella maggior parte dei casi non è avvenuta una formazione in scuole o accademie, ma è stato un processo di osservazione e di studio personale che deriva dalla profonda cultura e dall'istruzione popolare presente in questa nazione. E questa cultura, formando il gusto estetico dei professionisti, ha formato anche quello del pubblico, che è stato in grado di accogliere queste importanti innovazioni.

Mentre nelle altre nazioni è il fotografo dilettante che supera in termini di sperimentazione e innovazione quello professionista, nel territorio tedesco questo non avviene, e questo fenomeno lo si nota molto bene all'interno dell'Esposizione.

Ecco che il secondo articolo del Febbraio 1910, è dedicato all'altra parte dei fotografi che compongono il panorama artistico tedesco: i fotografi dilettanti. Schiaparelli inizia ripercorrendo brevemente la storia della nascita dell'arte fotografica in Germania; i primi a riuscire ad introdurre idee nuove nel campo fotografico, sbarazzandosi dei vecchi sistemi del passato, furono i membri della *Société Hambourgeoise* di fotografi dilettanti, il cui presidente è M.Ernest Juhl. Fu lui infatti ad organizzare nel 1893 l'esposizione grazie alla quale i più importanti artisti fotografi stranieri, vennero conosciuti dal popolo tedesco che poté così approfondire la propria conoscenza artistica. Infatti questi studiosi iniziarono subito a sperimentare i diversi procedimenti tecnici come la procedura al carbone e al platino, ma fu quello alla gomma che divenne il loro tratto caratteristico. I fotografi professionisti guardavano con curiosità questo gruppo di fotografi dilettanti nati quasi improvvisamente, erano tutti uomini con una solida conoscenza artistica e letteraria, aperti allo studio di tutte le manifestazioni del bello artistico. Riuscirono a creare delle immagini che esprimevano la loro personalità, abbandonando tutti i dettagli inutili, e mettendo in primo piano il soggetto della rappresentazione riuscendo così, grazie alla composizione, a far sentire e provare al pubblico ciò che loro volevano esprimere. Sperimentarono anche diverse tecniche innovative come l'ortocromatismo, gli schermi colorati e gli obbiettivi speciali che diventarono degli ausili importanti per la realizzazione delle loro opere. Passarono dalla rappresentazione del paesaggio a quello della figura, senza però riuscire a creare delle immagini che spiccassero in mezzo alle altre; infatti come già affermato, Schiaperelli continua a sottolineare la superiorità in termini di innovazione e di qualità artistica della fotografia dei professionisti tedeschi.

L'Esposizione di Dresda sancisce la definitiva decadenza del dilettantismo tedesco, nel quale è difficile trovare un artista che si differenzi e che risalti rispetto agli altri; "*En Allemagne, je l'ai dit*

et je le répète, la photographie est dèfinitivement retournée aux photographes professionnels[103]".

Schiaparelli prosegue poi con la trattazione del padiglione inglese iniziando subito con il constatare che l'arte in Inghilterra non ha subito grandi trasformazioni, come quelle avvenute in Germania, ma delle semplici evoluzioni che le permettono comunque di rimanere una delle più riconosciute a livello internazionale.

Nel campo del ritratto in cui si continuano a seguire le tradizioni di artisti come O. Hill e di G. Annam, sono favoriti i metodi già consolidati del carbone e del platino, mentre quello più innovativo della gomma non è nemmeno preso in considerazione. Il loro interesse si dirige verso la scelta dei motivi, la distribuzione della luce e la posa estetica e naturale del modello da rappresentare; ottenendo così un negativo praticamente perfetto che non ha bisogno di modifiche in fase di stampa. La positiva ottenuta è pressoché identica al negativo, viene infatti conservata l'armonia dei toni e l'equilibrio dei contrasti che l'obbiettivo aveva colto nel momento dell'impressione. Il rispetto dell'autenticità della stampa, il rifiuto di modificare i toni della riproduzione, donano ai lavori inglesi, secondo Schiaparelli, una serietà, una correttezza, un senso della misura e dell'uniformità che è difficile trovare nelle opere tedesche e americane[104].

Secondo l'artista la rappresentanza inglese si è mantenuta a Dresda quella che è sempre stata; la tecnica perfetta, la sobrietà nella composizione e la tendenza a ripetere gli stessi motivi formano un vero e proprio gruppo di artisti; in loro si riconosce dunque una scuola che persegue i medesimi intenti, il medesimo stile, cosa non facile da trovare nelle altre nazioni.

Vista la mancanza dei fotografi professionisti all'Esposizione l'articolo non viene strutturato come il precedente dividendo cioè le due categorie; in questo caso Schiaparelli ha deciso di presentare i singoli artisti secondo i soggetti artistici che trattano. Parte quindi dal ritratto, genere che è praticato da pochi artisti, fatto strano vista la lunghissima tradizione che la ritrattistica ha nella cultura artistica e intellettuale inglese; passa poi alla rappresentazione del paesaggio, nella quale troviamo le più rinomate firme artistiche, per concludere la trattazione con la fotografia di genere. Questa categoria è quella in cui gli inglesi possiedono il primato sulle altre nazioni, è un'arte composta da un gusto famigliare che rappresenta l'aristocrazia dell'epoca, che esige un buon gusto estetico e una fine intuizione del vero; un'arte che esige una stampa sui toni del grigio, quasi trasparente, leggera come quella prodotta con la stampa al platino, un'arte domestica e soggettiva[105].

Cercando quindi di concludere la critica delle sale dedicate all'arte fotografica inglese, Schiaparelli ribadisce che del ritratto è meglio che se ne occupino i fotografi professionisti, perché in questa categoria i dilettanti non si riescono ad esprimersi al meglio; mentre per quanto riguarda il paesaggio e la fotografia di genere gli inglesi appaiono superiori agli americani, vicini agli austriaci,

103 C. Schiaparelli, *L'art photographique à l'Exposition Internationale de Dresda 1909*, cit., Febbraio 1910, p. 17.
104 Ivi, Marzo 1910, p. 33.
105 Ivi, Aprile 1910, p. 50.

e in anticipo rispetto ai dilettanti tedeschi. Da ribadire l'importanza della loro uniformità in termini di stile e di scopi che desiderano raggiungere: per far fronte al decadimento dell'arte pittorica devono quindi riuscire a mantenere quei caratteri di indipendenza, di sincerità e di famigliarità che li contraddistingue.

Come non parlare poi degli americani ed è lo stesso Schiaparelli che inizia il suo articolo chiedendosi se esiste un'arte americana, o se piuttosto sono presenti diversi artisti di spicco tutti con caratteristiche personali importanti ma diverse, che formano il panorama artistico fotografico. Sembra più idonea la seconda definizione che si può apportare alla fotografia in America, vista la breve storia che il popolo americano ha alle spalle. Nonostante questo gli artisti americani superano in termini di innovazione sia di idee che di tecnica i loro colleghi europei, è necessario quindi, ricercare il legame che tiene salda l'arte fotografica, essendo essa facilmente trasformabile, soprattutto visto che in America, ma anche nel mondo intero, essa mantiene un posto d'onore.

Il movimento che riformò l'arte fotografica è condotto da tre artisti: Stieglitz, Steichen e White; è appunto attorno a loro che si forma un nucleo di artisti che saranno la fonte di un'immensa produzione di importanti opere fotografiche.

Il catalogo presenta i lavori degli artisti suddivisi in tre sezioni: nella prima fanno parte gli artisti appartenenti all'*Association Internationale des artistes photographes*, la seconda sezione è dedicata ai fotografi dilettanti, e la terza a quelli professionisti; per Schiaparelli questa è un'occasione quasi unica e irripetibile di poter vedere in Europa una rappresentazione così completa dell'arte americana[106].

La prima sezione è quella composta dall'élite dei fotografi americani, è questa infatti l'associazione nella quale si riunirono il gruppo di artisti appena citati, associazione alla quale partecipano però anche i più importanti artisti europei come Demachy, Kuhn, Spitzer e Davidson. In questa sezione Schiaparelli dedica una lunghissima spiegazione dell'opera di Steichen.

La seconda sezione è quella in cui sono riunite le opere dei fotografi dilettanti e, a parte quelli già nominati come appartenenti all'Associazione, pochi altri riescono ad emergere in questa Esposizione. Le opere sembrano tutte piccole, grigie; questo può essere dovuto sia alla poca illuminazione della sala, sia ad un'eccessiva accumulazione delle opere, troppo numerose per poter essere degnamente osservate[107]. Caratteristica positiva di questa sezione sono le produzioni di paesaggi, in cui vengono eliminate tutte le parti inutili per far risaltare quelle importanti, facendo emergere perfettamente lo scopo dell'autore e la sua personalità.

Ci si trova ora all'ultima sala, quella dedicata all'esposizione delle opere dei fotografi professionisti; è infatti la prima volta che questa categoria di artisti si presenta con un numero così copioso di

106 C. Schiaparelli, *L'art photographique à l'Exposition Internationale de Dresda 1909*, cit., Maggio 1910, p. 65.
107 Ivi, Giugno 1910, p. 81.

opere. È importante che venga svolto uno studio che mostri quali sono le caratteristiche di questo gruppo di artisti, intesi nella loro collettività, mettendone in luce le tendenze, gli stile ma anche i difetti.

Si tratta di un gruppo che cerca di produrre delle opere che possano piacere al loro pubblico, cercando di farlo nel modo migliore e più attraente possibile, orientando così i loro lavori più verso l'ottenimento di un risultato economico, che verso la produzione di un'arte pura[108].

I professionisti americani non posseggono uno stile e un programma artistico, non guardano alla grande evoluzione che hanno portato i professionisti tedeschi, o alla tradizione che si ritrova sempre nell'arte inglese. Grazie alla loro tecnica impeccabile, si preoccupano solamente di abbellire le modelle, alterando la forma per curare principalmente il decoro artificiale, riuscendo perfettamente nel loro intento, visto il grande successo che hanno con il pubblico.

Schiaparelli però ammette che, tecnica a parte, esaminando attentamente le loro opere si nota una mancanza di originalità, di gusto e principalmente di sincerità, si percepisce infatti molto bene l'artificiosità delle loro opere. Per loro ha moltissima importanza l'originalità in fase di montaggio; ogni atelier infatti offre delle specialità nel montaggio e nell'inquadramento. Il ritocco nel ritratto diventa elemento indispensabile nella produzione dell'opera, le dame americane vogliono apparire sempre più belle e più giovani. Questa importanza data alla commercializzazione della fotografia, appare quindi naturale in un paese in cui tutto è svolto per avere un riscontro economico. Infatti il professionista americano "*sent d'abord d'être un industriel et ensuite d'être un artiste*[109]".

Ecco che nelle pagine di Schiaparelli viene presentato il padiglione dedicato all'Austria, in cui le opere dei dilettanti rappresentano il nucleo più vitale, più omogeneo, più produttivo e più animato della fotografia amatoriale, dedicandosi quasi esclusivamente alla vedute paesaggistiche[110]. Gli austriaci utilizzano il procedimento alla gomma con una maestria incredibile, che gli permette la produzione anche di opere di un metro di larghezza praticando il metodo della stampa multipla ottimamente. Il negativo non è più da considerare il fine della produzione, ma l'inizio di questa; il procedimento alla gomma e all'olio permettono all'artista, che deve avere grandissime abilità tecniche e un forte gusto estetico, la rimozione o l'aggiunta di motivi.

I fotografi professionisti austriaci espongono pochi lavori, tutti molto simili tra loro: anche in questo caso la loro arte è volta verso la commercializzazione dell'opera, risulta essere basata esclusivamente sul gusto del proprio pubblico. Anche in America troviamo lo stesso problema che si riscontra nella pratica professionista di tutte le altre nazioni, ad eccezione della Germania: cioè la mancanza di originalità e di personalità nella produzione dell'opera; per i professionisti questa deve solo riflettere il gusto del pubblico, senza poter esprimere il sentimento dell'autore che l'ha ideata.

---

108 C. Schiaparelli, *L'art photographique à l'Exposition Internationale de Dresda 1909*, cit., Giugno 1910, p. 82.
109 Ivi, Giugno 1910, p. 83.
110 Ivi, Luglio 1910, p. 98.

Nel numero di agosto Schiaparelli propone una breve disamina di altre piccole nazioni; inizia con il Belgio che, anche se avrebbe potuto inviare numerosi espositori, si presenta con poco autori; i professionisti non sono praticamente rappresentati, mentre i dilettanti lo sono solo con due artisti, M. Misson e M. Gaspar.

In Olanda si nota invece la superiorità dei professionisti rispetto ai fotografi dilettanti, che, fatto strano, eccellono nelle riproduzioni di paesaggi. Infatti solitamente i professionisti sono portati per lo più alla ritrattistica. È vero però che l'Olanda offre al fotografo un materiale prezioso e inesauribile, come l'ha sempre fornito anche ai migliori pittori. È quindi nel territorio che questi artisti traggono la loro maggiore fonte d'ispirazione, portando così nel resto del mondo il loro grande amore per il paese, a differenza delle altre nazioni che spesso si spostavano in Italia per trovare la loro ispirazione. Amore per la nazione che anche il pubblico riesce a percepire, apprezzando moltissimo le opere di questa sezione.

È il turno della Russia le cui opere, anche se prodotte con una tecnica mediocre, riescono ad esprimere bene l''idea e il motivo che le hanno ispirate. È un'arte nazionalista che cerca la sua ispirazione nelle persone, nei loro modi, nei loro costumi, nelle loro abitazioni e nella maestosità del paesaggio invernale che la racchiude[111]. Anche in questo caso è nel paesaggio che gli artisti riescono ad esprimere al meglio il loro sentimento estetico.

Schiaparelli conclude l'articolo citando solamente le altre nazioni: la Francia appare quasi assente, la Svezia, la Danimarca, la Norvegia e la Finlandia rimanendo nella media, hanno lavori interessanti sia nel campo del ritratto che in quello del paesaggio; l'Ungheria si distingue per alcuni artisti dilettanti degni di grande elogio, i professionisti svizzeri espongono collettivamente formando un nucleo molto importante portando opere di paesaggi degni di nota, la Spagna e l'Australia invece sono rappresentate da una produzione così minima da non poter essere descritte.

È giunto invece il momento dell'Italia, che a parere di Schiaparelli non è rappresentata dai nomi più prestigiosi del panorama artistico; si chiede infatti il motivo di questa mancanza visto l'importante appuntamento mondiale che rappresenta l'Esposizione di Dresda. Nei fotografi dilettanti si nota subito una mancanza di unione a differenza di tutte le altre nazioni che si sono raggruppate in associazioni per tentare di creare un'uniformità di scopi e di stili. In Italia come afferma Schiaparelli c'è la bravura ma manca l'organizzazione e la disciplina, per riuscire a formare un gruppo che segue i medesimi intenti[112].

Le opere inviate erano poche e furono decimate dal comitato dell'Esposizione; è difficile così per il pubblico riuscire a farsi un'idea veritiera e completa della grande potenzialità che avrebbe la fotografia artistica in Italia.

111 C. Schiaparelli, *L'art photographique à l'Exposition Internationale de Dresda 1909*, cit., Agosto 1940, p. 116.
112 Ivi, Settembre 1910, p. 130.

Schiaparelli conclude i suoi articoli sull'Esposizione affermando che il vento del realismo sta arrivando e sta spazzando via l'accademismo e le convenzioni dei vecchi atelier fotografici, i ritocchi che migliorano la figura umana devono sparire, e questo deve avvenire non per volontà del fotografo, ma per quella del pubblico. Il gusto generale non è una cosa che si può modificare velocemente, poiché è il risultato di una lenta e continua trasformazione della coscienza umana attraverso una corretta educazione culturale, artistica e letteraria. Il ritratto non deve essere più considerato l'immagine grafica di una persona ma un'indagine psicologica di questa, è questo che deve emergere dalla riproduzione, così come il paesaggio non è da intendersi come prova documentaria di un territorio, ma è creato invece dal gioco delle luci e delle ombre e dai diversi piani grazie ai quali l'autore riesce ad esprimere le sensazioni e le emozioni provate mentre scattava l'immagine. Sono queste le caratteristiche che distinguono i migliori artisti che si trovano all'Esposizione di Dresda.
Queste esposizioni e le minuziose descrizioni che venivano offerte, erano l'unico modo che si aveva allora per poter conoscere e vedere come mutava e quali erano le innovazioni che avvenivano in materia fotografica. Era difficile poter viaggiare per l'Europa, solo i principali intellettuali e artisti se lo potevano permettere; era grazie ad articoli come questi che si formava il gusto estetico e una certa conoscenza in campo culturale da parte del pubblico.

Nelle pagine della rivista di Cominetti, viene solo accennata l'Esposizione mondiale di Bruxelles del 1910[113]. Dalle pagine scritte in merito a questo evento dallo stesso Cominetti, vengono elogiate sia l'architettura elegante degli edifici costruiti, sia la distribuzione largamente studiata dei padiglioni ben areati, con un'ottima e consona illuminazione, e circondati da fioriti giardini. Anche il contenuto dell'esposizione non delude le aspettative, sono rappresentate le nazioni d'Europa e d'America che presentano i migliori lavori in termini di macchine, tessuti, ed oggetti d'arte.

All'interno della rivista è il momento di parlare dell'altra grande esposizione che si svolge in Italia: l'Esposizione Internazionale di Torino-Roma del 1911, la cui rassegna critica sulle pagine della rivista è affidata a Brand. Il primo articolo che la riguarda risale al luglio del 1910[114] in cui è lo stesso Cominetti ad annunciare entusiasta la grandiosità delle iniziative che avverranno a Torino in occasione della manifestazione; presidente dell'Esposizione è Tommaso Villa, figura di spicco nel panorama torinese, a cui è dedicato un ampio articolo all'interno della rivista[115]. Il direttore afferma che verranno esposte le migliori opere del lavoro artistico, scientifico e industriale: l'arte della

113 A. Cominetti, *L'esposizione mondiale di Bruxelles*, in “La Fotografia Artistica”, Numero VI, Giugno 1910, p. 84.
114 A. Cominetti, *L'esposizione internazionale di Torino del 1911*, in “La Fotografia Artistica”, Numero VII, Luglio 1910, p. 97.
115 A. Cominetti, *L'esposizione mondiale di Torino e Tommaso Villa*, in “La Fotografia Artistica”, Numero VIII, Agosto 1910, p. 117.

stampa, l'arte della navigazione, stoffe, arredi, ori, mezzi di locomozione e molti altri; "*Sarà come una sintesi superba della nostra civiltà, in cui gli uomini riconosceranno e sentiranno, oltre i dissidi di classe e le competizioni politiche, la loro antica e gagliarda unità*[116]".

Ruolo fondamentale lo avrà la Sezione Fotografica che riunirà tutto il materiale fotografico raccolto sino ad allora: dagli strumenti necessari per lo scatto alle fotografie a quelli necessari per la stampa. Cominetti incita subito i fotografi professionisti e dilettanti nel cercare di produrre opere che si distinguano da quelle delle altre nazioni, per far vedere almeno una volta, la bravura e la superiorità dell'arte fotografica in Italia. L'Esposizione di Torino avrà sede nel parco del Valentino; all'interno del quale verranno creati dei bellissimi edifici, diversi per stile e architetture, ognuno a rappresentanza di una nazione.

I lavori per la costruzione degli edifici atti ad ospitare l'Esposizione proseguono anche a Roma, il cui comitato esecutivo è presieduto dal conte di San Martino. Tra le due città non deve esserci spirito competitivo, ma piuttosto di collaborazione: a Torino i visitatori potranno ammirare tutte le forme dell'operosità nazionale e mondiale, a Roma invece si troveranno i più disparati elementi artistici e una mostra speciale delle province italiane[117].

Tutta Roma in quest'occasione diverrà un museo a cielo aperto per offrire una panoramica completa del passato fastoso di questa importante città; l'Esposizione non avrà quindi solo un carattere moderno, ma riproporrà tre dei periodi artistici più importanti: la storia antica, la storia medievale e la storia recente. Offrirà anche una mostra etnografica e regionale, per dar voce a tutti gli aspetti artistici dell'Italia, per mostrare al mondo intero le magnificenze che caratterizzano la nostra nazione: "*Venezia coi suoi palazzi favolosi sorgenti dal mare, il Piemonte con le sue possenti architetture, la Sicilia coi suoi monumenti arabi e normanni, Napoli e Santa Lucia e i vecchi quartieri del porto di Genova e le città delle Marche e degli Abruzzi, tutte le provincie, tutti i luoghi della patria in cui il tempo ha lasciato un suo segno di bellezza e di gloria...*[118]".

Nell'articolo di marzo del 1911 viene annunciato che, mentre si avvicina l'inaugurazione della Mostra di Torino, a Roma sono già state aperte due Esposizioni: l'Esposizione di Belle Arti e l'Esposizione d'Arte retrospettiva. La prima si trova a palazzo Bazzani, che racchiude tutte le incantevoli opere italiane, mentre sulle colline attorno al palazzo, sono posti i padiglioni dedicati alle nazioni straniere. La seconda invece è stata creata nella cornice di Castel Sant'Angelo, al cui interno e nelle vicine *casematte*, vengono distribuite le opere di arte antica. Interessante la mostra topografica romana, quella dei marmoraii romani, la mostra berniniana, il Museo della Mole Adriana e il museo del Costume[119].

---

116 Brand, *Esposizione internazionale Torini-Roma 1911*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1911, p. 5.
117 Brand, *L'esposizione internazionale di Roma*, in "La Fotografia Artistica", Numero II, Febbraio 1911, p. 25.
118 Ivi, p. 26.
119 Brand, *Esposizioni di Torino e di Roma 1911*, in "La Fotografia Artistica", Numero III, Marzo 1911, p. 47.

Nell'aprile del 1911 viene inaugurata l'Esposizione di Torino che non sarà composta solo dai padiglioni delle diverse nazioni, ma avrà anche una serie di iniziative parallele, come concerti concorsi, feste e congressi come avvenne per l'Esposizione del 1907, per creare un clima di coinvolgimento generale a livello artistico, letterario e culturale. Senza tralasciare l'importante concorso fotografico, che la rivista tiene a sottolineare, ha avuto un importante eco anche a livello internazionale.

Nelle pagine della rivista verranno poi descritte più nel dettaglio le mostre presenti in occasione della manifestazione torinese all'interno del numero di Giugno-Luglio[120]. Al Castello Medioevale è presente la Mostra retrospettiva dell'Arte tipografica, in cui nei portici del borgo vengono presentate stamperie quattrocentesche con la riproduzione delle botteghe dei librai. Questa Mostra propone un ritorno al passato; "*Chi giunge nei piccoli portici del Borgo dalla galleria delle macchine o dai padiglioni in cui la vita moderna raccoglie tutte le espressioni della sua opera intensa ha come un subito riposo dello* spirito[121]".

Brand passa poi alla descrizione del Palazzo del Giornale che racchiude tutti i segreti dei passaggi e dei meccanismi che permettono la produzione dei quotidiani, descrivendo così il grande progresso che ha subito l'arte della stampa negli ultimi anni.

È come se Brand conducesse i lettori della rivista in una visita ideale dell'Esposizione, dal Palazzo del Giornale passa a quello della Moda, creato per dilettare le nobili signore che lo visiteranno; in esso sono riprodotte sale da ricevimento, biblioteche, sale da pranzo e da ballo; tutto quello che gravita attorno alla vita signorile dell'epoca. Fatto curioso è che le sale sono popolate da figure che danno l'illusione di trovarsi in ambientazioni reali.

Il 20 giugno è la data in cui venne inaugurata la Mostra fotografica dell'Esposizione, grande avvenimento per gli appassionati, con sede al Palazzo delle Feste. La Mostra è composta da 2000 opere di fotografia artistica, scientifica e industriale, e sottolinea il fatto che la fotografia è riuscita a raggiungere, in tutto il mondo, un'importanza fondamentale in tutte le discipline. Questa è una delle mostre più riuscite dell'Esposizione e il flusso continuo dei visitatori lo dimostra: "Q*uesto è il miglior segno che le nostre previsioni sul continuo progresso dell'arte fotografica erano giuste e fondate. Quanti non ebbero fede nelle affermazioni e nella tenacia dei volenterosi! Quanti negarono alla fotografia la possibilità di un continuo perfezionamento che potesse darle un giorno lo stile dell'arte! […] La fotografia fu un giorno una piccola industria ed un oggetto di svago. Ora è entrata nella categoria dei prodotti superiori dell'ingegno*[122]".

È questa la migliore risposta a tutti coloro che non credevano nell'avvenire della riproduzione

120 Brand, *Esposizione internazionale di Torino 1911*, in "La Fotografia Artistica", Numero VI-VII, Giugno-Luglio 1911, p. 94.
121 Brand, *Esposizione internazionale di Torino 1911*, cit., p. 95.
122 Ivi, p. 99.

fotografica, a chi considerava la fotografia una mera riproduzione meccanica del reale: in tutte le opere esposte si nota lo stile personale dell'artista ed è solo ammirando queste immagini che si può notare l'equilibrato gusto estetico e il carattere individuale che il fotografo ha voluto riportare.

Brand continua ad accompagnare i lettori per le vie di questa Esposizione, e nel numero di Agosto-Settembre[123] li fa entrare nella Mostra retrospettiva al Padiglione della Francia. La Mostra vuole presentare i rapporti antichi che intercorsero tra Italia e Francia evocando il glorioso e fastoso passato francese e nello stesso tempo, sottolineando anche l'importanza dei rapporti che ci furono con la nostra nazione; rapporti molto importanti soprattutto per il territorio piemontese, che grazie alla vicinanza territoriale, è sede di continui scambi culturali e commerciali con la *sorella* francese.

Si passa poi al Padiglione della città di Parigi che mostra tutti gli oggetti artistici come le porcellane, gli smalti, i pizzi e le decorazioni di stanze che sono presenti negli interni della nobiltà francese. Ma non solo: questa mostra infatti vuole essere un contenitore di tutte le espressioni, siano queste artistiche, industriali e architettoniche presenti nel territorio francese. Vengono presentate, attraverso la riproduzione di fotografie, di libri e di quadri anche le opere pubbliche e private di rinnovamento, di beneficenza e di igiene, le varie direttive in campo scolastico, i servizi di architettura e di assistenza pubblica.

"*Parigi non regna solamente nella letteratura mondiale con le opere dei suoi scrittori, ma regna sui cuori con la magia del suo gusto artistico e del fascino che le han dato la sua storia, le sue donne e i suoi poeti. […] La quale però non si rivela in queste Esposizione solamente nel fulgore e nell'incanto dell'arte, ma dimostra chiaramente la solida organizzazione di tutti i pubblici servizi*[124]".

Ecco quindi un encomio alla sviluppo e al progresso che la città francese è riuscita a raggiungere in tutti i campi, non solo in quello artistico-culturale.

Brand conclude la trattazione dell'Esposizione con due numeri che descrivono l'Esposizione fotografica, già accennata in un numero precedente che, visto il carattere della rivista, necessita di una descrizione più accurata.

All'interno della mostra si trovano tutti i generi sperimentati con l'apparecchio fotografico; quindi paesaggi, ritratti e scene famigliari, "*tutto il canto e tutto il pianto della vita, tutta la multiforme ed agitata varietà in cui si esprimono le forze naturali e le vicende degli uomini*[125]".

A differenza della trattazione proposta da Schiaparelli dell'Esposizione di Dresda in cui fornisce un'elaborazione critica dello stile e delle tematiche trattate dalle diverse nazioni, in questo caso Brand propone solo una lista degli artisti che le varie nazioni presentano, con l'aggiunta della descrizione delle loro industrie fotografiche. Non è la sede per riportare questa lista, è interessante

123 Brand, *Esposizione di Torino 1911*, in "La Fotografia Artistica", Numero VIII-IX, Agosto-Settembre 1911, p. 126.
124 Ivi, p. 129.
125 Brand, *La fotografia all'esposizione*, in "La Fotografia Artistica", Numero X-XI, Ottobre-Novembre 1911, p. 133.

sapere che parteciperanno Belgio, Francia, Germania, Inghilterra, la Repubblica Argentina, il Brasile, Uruguay, per terminare con la sezione italiana.
Sempre a differenza di quanto appurato nella precedente Esposizione di Dresda, di una mancanza cioè di uniformità di stile e di pensiero negli artisti italiani i cui principali esponenti non erano neanche stati presentati, in questa Esposizione Brand afferma che l'Italia non ha nulla da invidiare alle altre nazioni. Cita poi alcuni degli artisti e alcune collezioni che sono presenti nel padiglione italiano: ricorda la collezione di fotografie artistiche del Circolo Artistico Fotografico di Torino, delle opere di L. Pellerano e di L. Primoli e della magnifica collezione "Il progresso fotografico" di R. Namias[126].
All'interno dell'Esposizione fotografica viene proposta anche una mostra retrospettiva della fotografia proposta da Cominetti in cui vengono presentati tutti gli apparecchi fotografici e di stampa, dalla nascita del dagherrotipo sino alle ultime scoperte.
È rappresentata egregemente anche la fotografia scientifica, che presenta anche una collezione fotografica di antropologia criminale.
La serie di articoli proposti da Brand in occasione dell'Esposizione di Torino-Roma del 1911 si concludono con il proseguimento della critica all'Esposizione di fotografia.

Come si è potuto notare dalla lettura del paragrafo inerente alle diverse esposizioni, ogni serie di articoli è affidata alla penna di un solo giornalista. Nell'Esposizione di Torino del 1907 questa era affidata a Ferrettini, quella di Dresda a Schiaparelli e quella di Torino-Roma a Brand. Questo consente di ottenere una visione maggiormente univoca e veritiera della manifestazione presa in esame. È come infatti se sulle pagine della rivista venisse pubblicato un catalogo formato dalla letteratura critica degli autori e dalle tematiche da essi affrontate, e dalle tavole con le immagini che offrono invece l'elemento iconografico a quanto sino ad ora è stato spiegato.

2.8: LA FOTOGRAFIA IN RAPPORTO ALLA GIURISPRUDENZA

In questo paragrafo si tratta del nuovo e talvolta problematico argomento della tutela dell'opera fotografica. È proprio all'inizio del '900 che iniziano a delinearsi i primi problemi in termini di proprietà e di tutela, la legislazione talvolta si trova impreparata ad affrontare questo campo inesplorato. Saranno presentati articoli redatti da rinomati avvocati che tentano di descrivere quali siano le diverse leggi presenti nelle legislature delle diverse nazioni e quali casi giuridici verranno creati per la risoluzione di determinati problemi.

126 Brand, *La fotografia all'esposizione*, cit., Ottobre-Novembre, p. 136.

Altro tema trattato all'interno della rivista è quello delle norme da adottare in termini di diritti di autore riguardanti le opere fotografiche. Tema molto dibattuto all'epoca visti i primi problemi che iniziavano a riscontrarsi riguardanti sia la tutela delle fotografie considerate opere artistiche, sia la tutela dell'autore che le produceva.

La questione all'interno della rivista è sollevata sin dai primi numeri; infatti già dal gennaio 1905 si trovano una serie di articoli, che proseguiranno anche nei successivi mesi, intitolati *La fotografia e i diritti d'autore*, redatti da E. Mussi-Nielli.

Le continue scoperte che sono avvenute riguardo alla fotografia anche nel campo della scienza, della riproduzione a scopo divulgativo e scolastico e nel campo dell'etnografia non hanno avuto un eguale riscontro nel campo della legislazione e della giurisprudenza. Il testo unico del 19 settembre 1882 non parla di fotografia, ed è quindi necessario per Mussi-Nielli porsi assieme all'Avv. Camerano alcune importanti questioni: se le rappresentazioni fotografiche sono da considerarsi opere artistiche e come tali rientrare nella tutela delle opere dell'ingegno e in che modo risponde la dottrina, la legge e la giurisprudenza a tali domande[127].

Dall'analisi effettuata dai due studiosi emergono tre tipologie di visione: la prima è quella secondo la quale la fotografia non è da considerarsi opera d'arte, ma semplicemente un processo meccanico da non far rientrare dunque nella tutela. La seconda invece si colloca in una posizione intermedia secondo cui a volte la fotografia è da considerarsi opera dell'ingegno, mentre altre volte no. Il terzo ordine di studiosi invece afferma che la fotografia deve sempre essere considerata come pratica artistica e per questo deve sempre essere tutelata secondo le normative sui diritti d'autore; l'apparecchio fotografico deve essere concepito solo come mezzo necessario per produrre l'opera e il lavoro d'ingegno e artistico è opera personale dell'autore.

Nell'articolo Mussi-Nielli sostiene che molti studiosi concordano con la terza tipologia di visione descritta e offre una carrellata di ciò che accade a livello legislativo nelle diverse nazioni. Secondo quanto riportato, negli Stati Uniti e in Inghilterra la fotografia è sempre considerata pratica artistica, in Francia non esiste una legge in materia e il legislatore si basa su casi avvenuti mentre in Germania e in Ungheria la fotografia è considerata arte di genere inferiore e per questo non necessita di tutela[128].

L'autore poi si esprime nei confronti di ciò che avviene in Italia, sostenendo che la giurisprudenza si colloca nella situazione intermedia appena citata; nel nostro Paese infatti non esiste una legge che tratta espressamente della materia.

È la sentenza della Corte Suprema di Roma del 1891 che spiega esattamente la posizione intermedia

127 E. Mussi-Nielli, *La fotografia e i diritti d'autore*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1905, p. 11.
128 Ivi, Numero II, Febbraio 1905, p. 10.

in cui si pone la legislazione italiana: *"Così, dice la sentenza della Corte Suprema, se ritraendo quadri classici ed antichi e guasti, con opportuni ritocchi sulle negative, l'artista completa la riproduzione esatta dei quadri stessi come poterono essere in origine, o se, disponendo un gruppo di persone o scegliendo un bel panorama, una vedetta, una marina, od una bell'alba, od un tramonto, egli ne ritocca le figure e le immagini, in questi casi non può negarsi al lavoro del fotografo un valore artistico, perché la fotografia non sarà un prodotto semplicemente meccanico o chimico, risultante dall'azione della luce sulla macchina, ma riunirà il lavoro intellettuale dell'artista il quale seppe ben valutare l'effetto delle figure, del grado della luce, del momento e del luogo opportuno e dei luoghi più adatti, imprimendo al suo lavoro un carattere di originalità e l'impronta della propria personalità*[129]*".*

Quindi la sentenza emessa a Roma ribadisce il carattere principale della fotografia pittorica, cioè la capacità che ha l'autore di trasmettere un proprio sentimento personale all'opera fotografica ed è solo attraverso questo, che la fotografia può essere considerata opera d'ingegno e quindi essere tutelata secondo le norme in vigore. Quando invece la fotografia è diretta ad una mera riproduzione di un'opera o di un altro lavoro artistico è da considerarsi semplicemente un processo meccanico.

Al Congresso di Firenze fu Augusto Ferrari che propose tre formule da adottare per la tutela dell'opera fotografica vista la scarsità di disposizioni esistenti nella legislazione italiana:

1: "I prodotti della fotografia sono beni mobili appartenenti al dominio privato di colui che ne è il produttore;"

2: "Il produttore di un'opera della fotografia ha il diritto esclusivo di riprodurla in qualunque forma d'arte, con qualunque processo, meccanico, chimico, manuale; di esporla pubblicamente e di metterla in vendita;"

3: "I diritti sulle fotografie sono riservati al fotografo vita sua durante, e si estendono a favore degli eredi o degli aventi causa del fotografo per 80 anni, a contare dalla morte di lui o, se si tratta di opera postuma, a contare dalla pubblicazione di questa"[130].

Dopo avere dato una prima visione del problema della legislazione in termini di tutela dell'opera fotografica sia in Europa che in Italia, Mussi-Nielli passa ad affrontare un'altra questione importante sempre legata alla protezione della fotografia; il problema è quello di decidere a chi appartiene il negativo, quali diritti spettano al fotografo quando il negativo contiene un ritratto e, se il fotografo può esporre pubblicamente un ritratto senza il consenso della persona ritratta o dei suoi eredi.

La questione oggigiorno sembra futile, ma si è agli inizi del'900 quando iniziavano ad affacciarsi nel panorama legislativo questi primi problemi legati al possesso di un negativo che ritrae una persona. Ci si chiese quali erano i danni che potevano essere provocati dall'esposizione pubblica di

129 E. Mussi-Nielli, *La fotografia e i diritti d'autore, cit.,* Febbraio 1905, p. 10.
130 Ivi, Numero III, Marzo 1905, p. 5.

un ritratto e in che modo si poteva arrecare offesa alla personalità del soggetto ritratto: basti pensare alla storia o al giornalismo esistenti anche grazie alla riproduzione di personaggi celebri. Anche in questo caso emergono due correnti di pensiero: una che afferma che al pubblico deve interessare la storia personale di questi personaggi, ma la riproduzione dell'immagine fisica in realtà non è necessaria, altri, compresi il nostro scrittore e l'avvocato Camerano, che invece la pensano in modo opposto. Per loro infatti la riproduzione e l'esposizione di un ritratto deve essere di regola permessa quando la persona non ne risente danno, e se questo nasce, deve essere regolato dalla principali norme del diritto.

La libertà di esposizione è da tenere in considerazione specialmente per i ritratti istantanei, discorso diverso è per i ritratti in posa i quali, o vengono acquistati direttamente dalla persona, o vi è consenso da parte di questa per la riproduzione.

Si sostiene quindi che la proprietà del negativo appartiene al fotografo, il quale può cederlo mediante vendita ad un soggetto terzo che ne acquisisce direttamente tutti i diritti.

Se si guarda però più in profondità la questione si nota che l'originale di un'opera fotografica è il negativo, quindi affermando che il committente è proprietario dell'opera ordinata, non si afferma che lo è anche dei mezzi necessari per ottenerla. Per i fotografi il negativo è da vedere solo come il mezzo necessario per ottenere l'opera fotografica: dal punto di vista artistico questa consiste nella prima copia positiva ottenuta mentre, commercialmente, dalla copia o dalle copie del positivo che si sono ottenute[131]. Mussi-Nielli fa un ottimo esempio per chiarire meglio l'argomento: chiedere al fotografo di consegnare all'acquirente il negativo oltre all'opera fotografica che ne scaturisce e che gli spetta di diritto, è come se si chiedesse ad uno scultore di consegnare il modello che è servito per la costruzione dell'opera finale.

Il negativo quindi è da considerare come lo schizzo di un pittore, come i disegni preparatori che gli servono per riuscire a realizzare l'opera finale, anche pittore e scultore con i loro modelli potrebbero realizzare copie dell'opera venduta. Per la stessa ragione non si può rendere legittimo l'obbligo per il fotografo di consegnare oltre all'opera anche il negativo, perché questo è solo un mezzo, il passaggio necessario per la realizzazione del positivo che costituisce l'opera finale. Il fotografo, nel caso della fotografia in posa, non potrà produrre ulteriori copie dell'opera se non con il consenso del committente, al quale spetta anche il diritto, dietro compenso, di acquistare o di far distruggere il negativo.

Ecco quindi che in questi articoli vengono definite le più importante questioni riguardanti la proprietà artistica di un'opera fotografica, e quelle riguardanti la proprietà dei mezzi necessari per ottenere la suddetta opera, il negativo fotografico.

Nel marzo del 1906 inizia poi una seconda serie di articoli, proposti dall'avvocato Camerano, che

131 E. Mussi-Nielli, *La fotografia e i diritti d'autore,* cit., p. 6.

prendono in esame degli accadimenti legislativi utili per la risoluzione di problemi riguardanti il diritto d'autore in fotografia.

Parla della riproduzione da parte di artisti fotografi di riproduzioni di particolari di quadri, che se prodotti in modo che non ne si riconosca la fonte, quando snaturano cioè il pensiero dell'artista, non possono essere realizzati, obbligando quindi il fotografo a risarcire l'artista.

Vengono proposti casi di contraffazione che viene punita dai tribunali quando lede la creazione dell'autore, anche se nella creazione dell'opera contraffatta si sono utilizzati modelli diversi.

Si parla del diritto d'autore sulle serie di opere in blocco, quelle che servono ad esempio a riprodurre le visioni cinematografiche, in questo caso è tutta l'opera e le singole fotografie che la compongono ad essere tutelate, vietandone quindi la riproduzioni incorrendo in caso contrario in una causa di contraffazione[132].

L'avvocato prosegue parlando della condizione particolare che posseggono i ritratti fotografici che vengono eseguiti gratuitamente e porta l'esempio di una sentenza francese in cui un'artista si fece fare un ritratto da una ditta del posto gratuitamente, trovandosi poi il proprio ritratto in una rivista utilizzato per pubblicizzare la ditta che glielo eseguì. L'artista decise di chiedere il risarcimento ai fotografi, ma il tribunale decretò che la proprietà di una fotografia eseguita gratuitamente appartiene al suo autore, il quale può decidere di riprodurla, sempre senza ledere la personalità del soggetto ritratto. Siccome il ritratto non comprometteva l'artista, questa non ottenne il proprio risarcimento. È vietata però la pubblicazione di fotografie che riprendono soggetti nella propria sfera privata senza il loro consenso, perché potrebbero compromettere la reputazione pubblica che si ha di quel soggetto[133].

Nel caso in cui il ritratto venga sempre eseguito gratuitamente ma venga edito in una pubblicazione, la quale può avere un carattere diffamatorio per il soggetto immortalato, il fotografo ha l'obbligo di pagare per il danno subito e in alcuni casi vengono puniti anche gli editori, perché a conoscenza della diffamazione che poteva scaturire dalla loro produzione editoriale.

Viene trattato anche il caso delle riproduzioni di vedute architettoniche su delle cartoline postali; nell'esempio fornito dall'articolo il proprietario della veduta impressa da un fotografo su una cartolina chiese al tribunale di far ritirare tutte le immagini, perché di sua proprietà. Il tribunale rispose che la proprietà di un immobile non include il diritto di impedirne ad un terzo la riproduzione, soprattutto perché il fotografo non ha oltrepassato i limiti della proprietà privata per ottenere la veduta. Le vedute di paesaggi e di città sono infatti da considerare opere d'ingegno perché nascono dalla scelta del punto di vista migliore, dell'ora più appropriata e degli effetti di luce che meglio rispecchiano l'emozione che il fotografo stesso vuole esprimere, che sceglie quindi per

132 C. Camerano, *La fotografia in tribunale*, in "La Fotografia Artistica", Numero III, Marzo 1906, p. 49.
133 Ivi, Aprile 1906, p. 64.

meglio riprodurre la propria visione estetica.

Nel caso di vedute di città famose, queste non possono diventare proprietà di un unico fotografo, perché già assunte universalmente dai commercianti[134].

Anche le fotografie scientifiche e documentarie godono della stessa tutela che spetta alle immagini di carattere artistico; le fotografie effettuate durante una ricerca da un esploratore o utilizzate durante uno studio scientifico, possiedono un alto valore documentario che deve essere protetto mediante apposite norme[135].

È sempre l'avvocato Camerano che in un articolo del gennaio 1910 cerca di riassumere tutte le disquisizioni sulla tutela che si sono fatte sino ad ora, affermando che: "*In sostanza, più che creare disposizioni di legge, basta porre il principio che la fotografia è arte, e poi applicare ed esplicare le disposizioni contenute nella nostra legge sui diritti d'autore,che è sufficiente, salvo per la parte riguardante al negativo,parte caratteristica nell'opera fotografica*[136]". Sostiene anche che quando il negativo è prodotto per posa del cliente è a lui che spetta, dietro compenso al fotografo, la decisione di distruggere o acquistare il negativo; in caso però di fotografia istantanea questo diritto spetta all'autore dell'opera. Per lo stesso principio però il committente non può servirsi delle fotografie ordinate per farne delle riproduzioni a scopo commerciale, perché in questo caso è il diritto d'autore del fotografo ad essere leso[137].

Nel 1912 vengono poi riassunte, in una serie di articoli a cura dell'avvocato Camerano[138], tutte le decisioni prese in materia legislativa che riguardano la fotografia e le arti ad essa complementari come la cromolitografia, la fotocromia, l'oleografia ecc.. In questi quattro articoli l'Avvocato vuole fornire una visione più completa, tratta dall'ultima edizione del codice italiano, delle sentenze emesse in termini di tutela delle opere fotografiche.

Questi articoli affrontano le nuove problematiche che nascono con la riproduzione incessante di materiale fotografico che sta avvenendo nei primi decenni del novecento, si nota infatti, la continua scoperta di nuovi problemi da affrontare da parte dei legislatori dovuti allo sviluppo di questa nuova disciplina. Sono tutti problemi che sino ad allora non si era ritenuto necessario affrontare visto la poca duttilità che aveva la fotografia, ma con le nuove tecniche scoperte e i nuovi utilizzi che ne vengono fatti, le Corti Supreme di tutti gli Stati si trovano di fronte a continui casi che rivendicano la proprietà dalla parte del fotografo o del committente di paternità dell'opera fotografica.

134 C. Camerano, *La fotografia in tribunale*, cit., Numero VI, Giugno 1906, p. 95.
135 C. Camerano, *La fotografia in tribunale*, in "La Fotografia Artistica", Numero IV, Aprile 1909, p. 52.
136 C. Camerano, *La fotografia e la legge*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1910, p. 11.
137 Ivi, p. 10.
138 C. Camerano, *La fotografia nella giurisprudenza*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, II, III, IV, Gennaio, Febbraio, Marzo, Aprile 1912.

2.9: LA FOTOGRAFIA E LA SCIENZA

All'interno di questo paragrafo verranno descritti i diversi campi scientifici cui la fotografia, grazie alla sua caratteristica di immagine veritiera e documentativa, ha offerto un aiuto importantissimo per l'evoluzione di numerosi studi. Si tratterà del rapporto della fotografia con l'astronomia quindi dello studio della luna, delle stelle e dei lampi, della telefotografia, della trasmissione cioè a lungo raggio di immagini fotografiche, e della fotografia militare che ha fornito un aiuto fondamentale in termini di strategie militari.

La fotografia così, come riuscì ad imporsi nel mondo dell'arte, diventò un ausilio fondamentale anche nel mondo della scienza. Diventò lo strumento principale per lo studio dell'infinitamente piccolo del microscopio e dell'infinitamente grande del cielo, "*[...]fissò sulla rètina chimica il batterio ed il mondo, la spora e il pianeta, la cellula e il sole: strinse nella mobile pupilla i raggi delle comete e le fosforescenze degli infusori: chiuse e fermò nei misteri delle sue oscure pareti il viaggio dei satelliti invisibili e degli invisibili protisti*"[139]. Si occupò di determinare e dare una visione reale di quello che sino ad allora era stato solo supposto e scritto, sia nell'ambito della biologia che in quello dell'astronomia.
La fotografia dei movimenti di Marey aiutò la fisiologia con i suoi studi sul moto degli esseri, gli studi di Lippmann sul colore fecero sì che la botanica e la zoologia avessero una visione cromatica degli organismi vegetali ed animali, andò poi in aiuto alla geografia e all'arte militare con lo studio dei territori proponendo visioni nitide anche di territori visibili solo in lontananza con la fotografia aerea. Questi saranno i campi d'indagine trattati all'interno della rivista; verranno inoltre esaminati gli sviluppi che sono avvenuti in termini di riproduzioni fotografiche, che tanto furono necessari per l'approfondimento di studi e di ricerche scientifiche.
"Q*uesta fanciulla, che pareva nata pel sollazzo del viaggiatore e del collezionista e per la gratitudine dell'amante e del parente, s'è eretta a nobile benefattrice umana. [...]Era solo un'artista e s'è fatta scienziata, non cangiando di veste né d'anima, perché in fondo l'arte e la scienza s'integrano a costituire la gioia più eletta della nostra vita mortale*"[140].
Per quanto riguarda gli sviluppi dell'astronomia la fotografia è da intendersi come lo strumento più utile dopo la scoperta del cannocchiale perché, grazie alle sue caratteristiche di riproduzione esatta del reale, venne impiegata per l'indagine dei misteri più nascosti dell'universo.
I primi esperimenti fatti nel campo della fotografia astronomica ebbero poco successo per la mancanza degli strumenti e le conoscenze ancora poco appropriate che si avevano nel campo

139 C. D., *La fotografia nella scienza*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1906, p. 16.
140 Ivi, p.17.

dell'azione della luce sulle sostanze sensibili[141]. Iniziarono così, proprio dalla scoperta della fotografia nel 1840, tutta una serie di prove grazie alle quali si riuscì a migliorare lo strumento fotografico per permettergli di poter imprimere al meglio queste particolari immagini oltre alle preparazioni delle diverse sostanze per migliorare la loro sensibilità alla luce. Questi esperimenti ebbero una chiave di svolta quando avvenne la scoperta del collodio, grazie al quale si riuscì ad avere delle immagini che soddisfacessero gli studiosi.

Lo strumento utile per la raccolta delle riproduzioni fotografiche dei corpi celesti è il cannocchiale fotografico; si tratta di un dispositivo che permette che gli oggetti e i piani che si devono fotografare mantengano una distanza costante tra loro e che le immagini rimangano sempre a fuoco malgrado le alterazioni che possono avvenire; venne sostituita alla camera di legno una di metallo alla cui estremità venne fissato da una parte l'obbiettivo costituito da una o più lenti a seconda degli studi che si volevano effettuare e, dall'altra, la custodia che conteneva le lastre da impressionare[142].

Si può dividere la fotografia astronomica in diversi ambiti a seconda dell'oggetto di indagine. La fotografia solare è il primo ambito d'indagine da studiare e, data l'eccessiva azione luminosa di questi corpi celesti, era necessario trovare lo strumento più consono per ridurla. Si trovò nell'otturatore a ghigliottina, composto da una apertura molto stretta che è possibile graduare a seconda dell'esigenza, lo strumento ideale per ovviare a questo problema di luminosità eccessiva. La lastra, grazie a questo otturatore, viene impressionata dall'immagine solare non in modo simultaneo, ma graduato nelle sue diverse componenti, in questo modo la rapidità dell'impressione dipende da quanto si è voluto aprire l'otturatore[143].

Lo strumento utilizzato per questo tipo di ripresa è composto da due obbiettivi: uno astronomico e l'altro che cattura l'immagine solare prodotta dal primo, la ingrandisce e la proietta sul fondo della camera. Il sistema più appropriato è quello Heliostatico in cui lo strumento appena descritto e la camera oscura rimangono fissi in una posizione orizzontale, ed è qui che si dirigono i raggi solari che vengono riflessi da uno specchio che si muove seguendo il movimento apparente del sole[144].

La fotografia lunare utilizza un altro metodo di impressione, perché la sua non può essere istantanea come quella del sole visto l'azione fotochimica che è più debole. In questo caso la difficoltà sta nel riuscire a sincronizzare nel modo più esatto il movimento dell'apparecchio a quello del corpo celeste in modo che i fasci luminosi colpiscano nel punto esatto la lastra mentre sta avvenendo l'impressione fotogenica.

Già nel 1911 vengono però pubblicate delle nuove scoperte in termini di fotografia lunare; tra le più

141 P. A. Rodriguez da Prada, *La fotografia astronomica*, in " La Fotografia Artistica", Numero XI, Novembre 1905, p. 4.

142 L. Carnera, *Su alcune recenti scoperte astronomiche dovute alla fotografia*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Gennaio 1905, p. 13.

143 P. A. Rodriguez da Prada, *La fotografia astronomica*, cit., p. 5.

144 Ibidem.

importanti si trova edita sulla Rivista quella di R.W. Wood, che all'interno del Congresso fotografico di Bruxelles, propone l'utilizzo dei raggi invisibili applicati alla fotografia[145]. Espone le sue fotografie ai raggio ultrarossi e ultravioletti mediante speciali filtri eliminatori creando delle immagini molto originali: infatti la fotografia lunare può trarre grandi vantaggi ad essere esposta all'ultravioletto perché, come appare dalle sue ricerche, certe pietre esposte a questi tipi di raggi appaiono più scure rispetto all'esposizione ai raggi normali. Lo stesso Wood spera che questa sua ricerca si possa poi applicare anche agli altri corpi celesti.

Si passa poi allo studio della fotografia di pianeti ed asteroidi che funziona in modo simile ai procedimenti utilizzati per l'impressione dell'immagine lunare se lo strumento riesce ad adattarsi al movimento del pianeta preso in esame, rispondendo poi al problema di un'eccessiva luminosità con una durata maggiore del tempo di posa. Per quanto concerne la riproduzione fotografica i pianeti e gli asteroidi possono dividersi in due categoria: la prima racchiude tutti quei corpi celesti la cui posizione è nota o può essere calcolata quando si esegue la fotografia, la seconda è composta dai pianeti telescopici la cui posizione è sconosciuta[146].

Per i primi l'impressione fotografica è più semplice perché basta posizionare l'apparecchio nel punto noto, in cui si trova il pianeta, e praticare la fotografia, ovviamente regolando sempre lo strumento al movimento del pianeta, come già spiegato. La seconda categoria è però quella più studiata, infatti nell'articolo viene scritto che sono state effettuate numerose scoperte di pianeti sino ad allora sconosciuti.

Esiste poi la fotografia di comete e nebulose la cui difficoltà consiste nella loro scarsa intensità luminosa; per quanto riguarda la fotografia delle comete basta regolare come per tutti gli altri astri il loro movimento con quello dello strumento fotografico, mentre per quello delle nebulose occorre, visto i raggi che sono poco luminosi, allungare i tempi dell'esposizione della lastra. Per ovviare al problema di queste lunghissime ore di posa, è possibile anche sospendere l'operazione fotografica per riprenderla in un secondo momento: basta fissare esattamente lo strumento verso una stella che si trova in prossimità del campo occupato dalla nebulosa[147].

L'ultimo degli oggetti d'indagine è quello che riguarda la ripresa delle stelle. In questo caso la veridicità dell'immagine deriva sia dall'intensità foto-chimica di ciascuna stella, sia dal tempo di posa scelto[148].

Dopo numerosi esperimenti si riuscì a scoprire che grazie alle nuove apparecchiature fotografiche, era possibile imprimere non solo l'immagine delle stelle visibili ad occhio nudo o con il cannocchiale ma anche quelle più nascoste, questo grazie ai tipi di emulsioni adoperati che sono più

145 A. W., *La fotografia e i misteri del cielo*, in “La Fotografia Artistica”, Numero V, Maggio 1911, p. 68.
146 P. A. Rodriguez da Prada, *La fotografia astronomica*, cit., Numero XII, Dicembre 1905, p. 4.
147 Ivi, p. 6.
148 Ivi, Numero I, Gennaio 1906, p. 7.

sensibili ai raggi luminosi rispetto al nostro occhio; quindi per ottenere il maggior numero possibile di immagini stellari basta prolungare debitamente il tempo di posa[149].

Studiosi francesi volevano in questo modo portare a termine il più grande progetto mai attuato di fotografare interamente il cielo, progetto composto da due parti: la prima formata da un catalogo, la seconda dalla carta del cielo. In entrambe le parti, dopo aver eseguito le fotografie, viene creato un reticolato rettangolare per determinare le distanze dei vari astri. Sono necessari infatti una serie di accurati calcoli per poter rappresentare al meglio e con più esattezza possibile la vastità del cielo.

La fotografia quindi, fin dalla sua nascita, ha fornito un aiuto fondamentale per la realizzazione di nuovi esperimenti nel campo astronomico.

All'interno della rivista troviamo un ampio studio che tratta della fotografia dei lampi[150], all'interno del quale per prima cosa viene detto che la fotografia che si riesce ad ottenere dei lampi è diversa da quello che si è ammirato sino ad ora sulle illustrazioni di libri e di studi scientifici.

Alcuni studiosi, tra cui Perrin, dividono i lampi in due categorie: quelli che hanno una forma serpeggiante e quelli a forma di zig-zag, esistono poi anche quelli a forma ramificata. In quegli anni si era sviluppata la caccia al lampo per riuscire a studiare in modo approfondito la loro conformazione e forma infatti, la Meteorological Society di Londra, ha espresso il desiderio di ricevere qualsiasi fotografia di lampi con connesse indicazioni di giorno, ora e direzione per compiere una catalogazione esatta delle varie tipologie di lampi. Anche in questo caso tutto ciò può avvenire per mezzo dell'apparecchio fotografico.

La fotografia ha fornito un valido aiuto anche nel campo della trasmissione delle immagini a distanza per mezzo dell'elettricità; si parla di telefotografia. Con il telefotografo l'immagine viene trasmessa appunto sotto forma di riproduzione fotografica, e il funzionamento dell'apparecchio è basato sulla variazione delle resistenze elettriche su una lastra di selenio, variazione che dipende dall'intensità che hanno i raggi luminosi che colpiscono la suddetta lastra. Esistono due sistemi di trasmissione: il primo è dato dalle ricerche di J.B.Fowler, i cui primi esperimenti produssero risultati incerti. Dopo aver rivisto il funzionamento del suo apparecchio riuscì a trasmettere delle immagini fotografiche ad una distanza di 2Km, immagini che riuscivano a mantenere i loro colori originali.

Il secondo sistema è invece quello di Korn, che riuscì a trasmettere le immagini anche a una distanza di 1500km sulla linea telefonica Parigi-Lione-Parigi. Il trasmettitore è composto da una lampada munita di una lente che concentra i raggi in un'apertura posta sulla parete di un cilindro metallico. Questo cilindro comprende al suo interno un secondo cilindro di vetro attorno al quale è avvolta la pellicola negativa. I raggi luminosi che passano attraverso la pellicola incontrano un

149 P. A. Rodriguez da Prada, *La fotografia astronomica*, cit., Gennaio 1906, p. 7.

150 R. Pitoni, *La fotografia dei lampi*, in "La Fotografia Artistica", Numero I, Dicembre 1904, p. 13, Numero I, Gennaio 1905, p. 15.

prisma che li fa deviare su una piastra di selenio, che acquistando la resistenza elettrica, varia con l'intensità del fascio luminoso. L'apparecchio che registra l'immagine è a sua volta composto dalle stesse parti, l'unica differenza è che al posto della pellicola negativa in questo caso vi è una pellicola sensibile[151].

È grazie alla corrente che passa attraverso l'apparecchio ricevitore, che può avvenire la produzione della nuova immagine.

Il passaggio fondamentale perché possa avvenire la trasmissione dell'immagine è che il movimento del cilindro sul quale è avvolta la pellicola sensibile sia esattamente sincrono a quello su cui è posta la pellicola negativa.

Fu con il metodo di Korn che si ebbe la vera trasmissione di fotografie a lunga distanza, progetto che venne preso come esempio per i futuri studiosi che perfezionarono le sue apparecchiature per avere delle immagini ancora più nitide e con una trasmissione più veloce, studio di notevole rilievo fu anche quello proposto da Belin.

Inutile descrivere tutti i vantaggi che si possono ottenere grazie alla trasmissione delle immagini a distanza, vantaggi che possono migliorare tutti gli studi scientifici, il giornalismo e le arti.

Non si può non dare, anche se con un breve accenno, parola dell'ausilio fondamentale che costituì la fotografia per lo studio delle scienze naturali. Questa permise la riproduzione di tutti gli esseri e di tutte le parti che costituiscono l'immenso mondo naturale. Attraverso la microfotografia è possibile produrre delle prove reali della struttura di batteri, bacilli e microbi che sono la causa dei molti mali che colpiscono organismi animali e vegetali, ampliando così gli orizzonti della conoscenza organica[152].

Per ottenere queste immagini è necessario un sostegno, composto da una costruzione di legno, a cui vengono fissate la camera oscura e nel retro del sostegno la fonte di illuminazione; la lente deve essere applicata all'apparecchio nello stesso modo di una fotografia normale.

Il microscopio deve essere applicato mediante un elastico alla camera oscura, deve essere collegato con una manica di velluto per evitare che attraversino altri raggi luminosi che potrebbero rovinare la riuscita dell'immagine. Si centra la luce coll'asse controllando che tutto il campo sia ugualmente illuminato e, si mette successivamente a fuoco, passando poi all'esposizione. Se la posa è esatta l'immagine inizia ad apparire dopo circa 30 secondi, dopo i quali bisogna passare allo sviluppo. La carta che è meglio utilizzare per la stampa è quella che riesce a fornire la migliore nitidezza dei dettagli impressi[153].

---

151 Per la spiegazione del telefotografo, G. Masini, *Photographie scientifique, la Téléphotographie,* in "La Fotografia Artistica", Numero V, Maggio 1907, p. 82.

152 L. Vidal, *Application de la photographie a l'histoire naturelle,* in "La Fotografia Artistica", Numero III, Marzo 1906, p. 42.

153 Per la spiegazione del procedimento per ottenere una microfotografia, S. Martin Duncan, *Una lezione di microfotografia,* in "La Fotografia Artistica", Numero IV, Aprile 1908, p. 56.

Ultimo dei campi d'indagine citati all'inizio del paragrafo, che grazie all'innovazione fotografica ha potuto avere nuovi sviluppi è la fotografia militare. Siamo nel 1912[154], anni in cui iniziò a svilupparsi una strategia militare a fronte dell'incipiente guerra, in cui iniziava l'utilizzo dell'aereo per ricognizioni militari sia di carattere strategico che tattico.

Sino ad allora queste ricognizioni erano affidate esclusivamente all'occhio del militare che, riportava poi la situazione vista, era necessario quindi utilizzare il mezzo fotografico per ottenere una visione più reale e più completa. Servono quindi delle apparecchiature che possano essere utilizzate anche in volo, che riescano a fornire comunque un'immagine nitida e a comprendere vedute panoramiche.

Per le vedute panoramiche aeree saranno da utilizzare lastre fotografiche orizzontali da unire tra loro per formare un'unica immagine. Bisognerà utilizzare dei cuscinetti elastici per ammortizzare le vibrazioni prodotte dal velivolo, in modo che l'apparecchio rimanga il più fermo possibile. Vista la lontananza dei soggetti da rappresentare, la camera oscura deve essere dotata anche di un obbiettivo a lungo fuoco.

Anche in questo caso la fotografia si sostituisce alla memoria dell'uomo per riuscire a fornire delle prove reali, documentarie di nuovi campi d'indagine.

Anche la scienza giudiziaria si avvale dell'aiuto della fotografia per migliorare le indagini di cui si occupa: grazie alla fotografia metrica è possibile conoscere la distanza tra oggetti e le misure precise di luoghi, la microfotografia è utilizzata in indagini per frodi e, tema a cui sono dedicati una serie di articoli per mano dell'avvocato Finzi, per la scoperta di falsità nei documenti[155].

La fotografia risulta essere fondamentale per questo campo d'indagine perché la lastra fotografica è molto sensibile, rivelando così dettagli che l'occhio umano non riuscirebbe a cogliere. Grazie quindi alla riproduzione fotografica dei documenti da esaminare si riusciranno a scoprire alterazioni, cancellazioni e ricalchi, che altrimenti sarebbero passati inosservati. In questi articoli sono spiegate poi nel dettaglio, tutta una serie di regole da seguire per fotografare nel modo migliore il documento: il tipo di luce da scegliere, il tipo di obbiettivo da utilizzare e il tipo di fissaggio da adottare in sede di stampa. Tratta poi del rilievo delle cancellature in documentazioni false fornendo una serie di esempi anche iconografici e della successiva ricostruzione dello scritto cancellato, passaggio questo molto difficile, per riuscire a scoprire quale era l'elemento che il falsario voleva nascondere. L'avvocato parla poi del rilevamento di segni aggiunti in un secondo momento ed infine di verificare che uno scritto sia stato effettivamente effettuato dal firmatario dello stesso[156].

Questo è solo un accenno a questa importantissima serie di studi condotta dall'avvocato Finzi che

154 C. Tardivo, *Fotografia e telefotografia militare dall'Aereoplano e dal Dirigibile*, in "La Fotografia Artistica", Numero VIII, Agosto 1912, p. 126.

155 M. Finzi, *La fotografia quale mezzo di scoperta delle falsità in documenti*, in "La Fotografia Artistica", Numero IV, Aprile 1910, p. 61.

156 Ivi, Luglio 1910, p. 102; Agosto 1910, p. 119; Settembre 1910, p. 132; Ottobre 1910, p. 153.

nelle pagine della rivista trova approfondite spiegazioni scientifiche e tecniche dei metodi più idonei da seguire per riuscire a svelare il lavoro dei falsari di documenti.

CAPITOLO 3:
GUIDO REY E DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA, DUE FOTOGRAFI PITTORIALISTI PIEMONTESI

Studiando i principali fotografi italiani dell'epoca, in particolare quelli del panorama fotografico legato alla pratica del pittorialismo piemontese, ho inteso come Guido Rey (1861-1935) e Domenico Riccardo Peretti Griva (1882-1962) abbiano avuto un percorso artistico e personale che li distingue dagli altri artisti dell'epoca.

Guido Rey, che fu tra i più acclamati fotografi pittorialisti degli inizi del '900, che vinse concorsi e che scrisse innumerevoli articoli, apparendo sulle più famose testate nazionali e che fu l'unico ad avere l'onore di essere nominato sulle pagine di "Camera Work", non apparirà mai sulle pagine della rivista "La Fotografia Artistica". Questo fatto curioso, secondo lo storico Paolo Costantini[157], che concentrò molti dei suoi studi sulla rivista piemontese, è dovuto, a divergenze di carattere ideologico e politico. Peretti Griva invece ha attirato la mia attenzione per il fatto di essere considerato "l'ultimo dei pittorialisti"; infatti la sua carriera di fotografo inizia negli anni '20 del novecento, quando la scia di questa poetica andava ad esaurirsi, perché iniziavano a fiorire nuovi intendimenti artistici, rivolti maggiormente ad una visione moderna e meno manipolata della pratica fotografica.

3.1: GUIDO REY E LE FOTOGRAFIE DI RIEVOCAZIONE STORICA

Guido Rey nasce a Torino nel 1861 da una famiglia di commercianti di origini francese. Segue i suoi studi e si diploma nel 1879 al liceo classico. I suoi interessi sono rivolti al mondo letterario e artistico; è la madre che gli infonde da subito l'amore per l'arte. Fin da ragazzo ha l'abitudine di portare con sé un taccuino su cui inizia a rappresentare i suoi primi schizzi di paesaggi, di figure e di architetture[158].

Rey compie numerosi viaggi, grazie alla ditta di famiglia che commerciava tessuti per arredamento, e visita Europa, Turchia, Egitto, Marocco, Grecia, Argentina, Stati Uniti. Come sempre si impegnò a rappresentare sul suo taccuino le mete dei suoi itinerari, schizzi che con il tempo vennero sostituiti dalle immagini prodotte con la macchina fotografica Kodak.

Grazie anche alla sua frequentazione dell'Accademia delle Belle Arti, Rey riuscì a frequentare

157 P. Costantini, *"La Fotografia Artistica" 1904-1917*, cit., p. 79.

158 *Guido Rey dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, Museo nazionale della montagna Duca degli Abruzzi (catalogo della mostra), Torino, 1986, p. 18.

anche gli artisti torinesi del tempo, tra cui Bistolfi, Calandra, Grosso, Delleani, e Rubino159. Nell'ambito della fotografia, studiosi come Marina Miraglia, fanno rientrare Rey nella "Scuola di Biella", composta da un gruppo di fotografi tra cui Giuseppe Venanzio Sella, Emilio Gallo, Vittorio Besso e Vittorio Sella. Questo gruppo di artisti avevano come scopo principale della propria carriera la ripresa e la documentazione d'alta montagna con fini scientifici160.

Rey fa parte di quella schiera di *amateurs*, che nascono dopo il grande sviluppo che ebbe la fotografia, dovuto anche alla diffusione della macchina fotografica Kodak; sono appassionati di fotografia che appartengono alle classi benestanti, cioè commercianti, avvocati, ingegneri, che vogliono riscattare la pratica fotografica dalla mera meccanizzazione che allora imperversava, per donarle quel carattere di artisticità che le appartiene. Sono dilettanti, nel senso che fotografano per passione, non per lavoro come invece fa un fotografo professionista nei suoi atelier. È diverso dalla concezione odierna di dilettantismo e professionismo, all'epoca era solo una divisione di natura economica, se il professionista era un fotografo che produceva immagini per lavoro, quindi che cercava un riscontro economico, il dilettante era colui che apparteneva ad una classe benestante, i cui interessi economici si muovevano su altri fronti, e che produceva opere fotografiche, dopo un accurato studio sia a livello tecnico che estetico, per passione e per diletto.

Il Rey è uno dei personaggi più importanti del panorama artistico-culturale torinese, rappresentante di spicco nei circoli culturali, partecipa alla fondazione del 1899 della Società Fotografica Subalpina, insieme a Cesare Schiaparelli, Felice Porro ed Ernersto e Edoardo Balbo Bertone di Sambuy.

Promuove mostre e iniziative per il Club Alpino Italiano come la mostra di fotografia alpina del 1893 organizzata in collaborazione col Circolo dei Dilettanti Fotografi che viene ospitata negli ambienti della Società Promotrice di Belle Arti, in cui per la prima volta Rey espone le sue vedute vincendo una medaglia d'argento portando sessanta istantanee[161].

È un lavoratore instancabile, che affianca al suo lavoro di commerciante, un impegno profondo nella diffusione della pratica fotografica nella società piemontese.

Parentesi importante nella vita che si trasforma anche in una delle tematiche affrontate nella sua arte è la passione di Rey per la montagna, passione che gli viene trasmessa dallo zio Quintino Sella, fondatore del C.A.I.; infatti già dall'età di vent'anni si accosta all'alpinismo, e inizia così a formarsi il repertorio di scritti e di fotografie delle imprese alpinistiche da lui compiute.

In quel periodo anche in Italia stava quindi avendo la sua massima espansione la tecnica della fotografia. Guido Rey iniziò subito, anche per la parentela che lo accomunava a Vittorio Sella, con la rappresentazione di paesaggi montani, immagini che otteneva durante le sue scalate.

159 *Guido Rey fotografo pittorialista*, Fondazione Sella, Nepente, Milano, 2004, p. 7.
160 M. Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, cit., p. 475.
161 *Guido Rey dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, cit., p. 204.

La fotografia di montagna è un genere che si sviluppa soprattutto nel territorio piemontese, in cui l'aristocrazia nobiliare e l'alta borghesia imprenditoriale, sono molto legate all'ambiente montano e allo sport dell'alpinismo162.

É lo stesso Rey che scrive: "*Scrittore impenitente di relazioni alpine, sono scettico quanto alla possibilità di descrivere la via con evidenza efficace… Vi ha tuttavia un occhio che guarda talora per noi e vede ciò che noi non vedemmo: un occhio che fissa con calma le cose, le percepisce con nettezza meravigliosa, non si turba alla vista dei precipizi, libero da emozioni e da paure, più sano che il povero occhio mortale perché nessuna lacrima di gioia o di dolore lo vela mai. È l'obiettivo della macchina fotografica163*".

Ecco spiegata la necessità di Rey di rappresentare fotograficamente la montagna, i suoi aspetti più nascosti, perché le parole non bastano, serve appunto uno strumento che rappresenti realmente ciò che il suo occhio vede. Non rappresenta solo vedute alpine, ma anche escursionisti mentre compiono le loro scalate. Le sue prime fotografie di montagna risalgono al 1890, e ne produrrà durante tutta la sua carriera artistica, parteciperà ad esposizioni promosse dalla Società Fotografica Subalpina e dal C.A.I..

Alla fine dell'ottocento si diffonde anche un altro importante avvenimento legato allo sviluppo della pratica fotografica, il fenomeno della fotografia pittorica, che Rey decise di seguire.

È Enrico Thovez, che nel numero speciale del 1905 su "The Studio" intitolato *Art in photography. With selected examples of european and american work164*, offre una prima spiegazione della poetica delle opere di Rey. Thovez nell'articolo afferma che a suo avviso Rey è il più completo dei fotografi artisti non solo piemontesi, ma anche italiani. Dallo studio delle sue opere fotografiche si intuisce uno studio preliminare dell'oggetto/soggetto, che gli consente di farsi un'idea chiara del soggetto che deve rappresentare e del modo migliore per realizzarlo, ed è solo dopo questi passaggi che è pronto per iniziare il suo lavoro. Secondo il critico il merito della profonda bellezza delle opere di Rey sta nel fatto di aver compreso che per ottenere un completa illusione e una suggestione poetica, non si devono più utilizzare fondali dipinti, ma bisogna scegliere nella natura il posto poetico che la scena richiede, e lì disporre i propri oggetti e soggetti. Si riferisce alle fotografie con richiami all'epoca romana, oppure la creazione degli ambienti, dove citando prima una nazione poi l'altra, svolge le sue scene d'interno.

Thovez sostiene che Rey è maestro insuperabile nell'arte di distribuire le masse, di calcolare gli effetti di luci ed ombre, di abbassare i toni, di filtrare la luce e di controllare la fusione dei contorni. È Rey stesso a riconoscere il debito verso gli artisti che lo hanno ispirato: per le scene greco-romane

162 *Guido Rey dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, cit., p. 204.
163 Ivi, p. 203.
164 *Art in photography. With selected examples of european and american work*, edited by Charles Home, London, Paris, New York, offices of The Studio, 1905, p. I.2.

si affida quasi esclusivamente al pittore Alma-Tadema (1836-1912); mentre nelle scene di genere volge il suo sguardo al seicento olandese, e in particolar modo a Van der Meer, Pieter de Hooch, Terbur e Metsu, mentre Watteau, Chardin e Fragonard[165] vengono presi come esempio quando si occupa del diciottesimo secolo in Francia. Thovez sottolinea il fatto che quelle di Rey non vogliono essere copie a buon mercato di opere artistiche per mezzo dell'apparecchio fotografico; ma le sue immagini, anche se hanno rimandi a stili artistici precisi, mantengono una libertà e un sentimento suo personale. È questo infatti il carattere principale della fotografia artistica, inserire all'interno dell'opera il carattere personale e intimo del fotografo che la esegue.

Rey con le sue opere di rievocazione storica ha voluto celebrare questi grandi compositori del passato, dandone una propria interpretazione personale: si nota infatti che vengono ripresi degli elementi tipici di alcuni pittori o di alcune epoche senza però farne una copia esatta dei dipinti. Anzi questi suoi rimandi sottolineano e fanno emergere l'enorme conoscenza della storia artistica che Rey aveva acquisito con i suoi studi e durante i suoi viaggi.

Interessante è un intervento scritto da Pia Rey de Filippi166, nipote del fotografo, in cui descrive il metodo di preparazione degli ambienti e dei soggetti fatti da Rey prima dello scatto fotografico. Nel tempo libero dal lavoro, aveva l'abitudine di recarsi nella sua villa di campagna, in cui veniva accolto dalla sorella e dai nipoti, i quali venivano vestiti con abiti d'epoca e diventano i soggetti delle sue rappresentazioni. La nipote racconta che gli abiti li portava lo zio Guido dai suoi viaggi o in alternativa li faceva cucire da una sarta appositamente. "*La vediamo piccina, vestita da bambinetta romana, una coroncina di fiori in testa, con una delle sue zie. Sfondo sfumato, le colline torinesi, e a ben guardare si scorge anche la massa della Basilica di Superga. Erano gli anni'90. Poi la si vede "ragazzino" in una scena fiamminga, o servetta settecentesca in un salone della villa, o giovane in abito neoclassico che si allaccia una collana davanti a uno specchio, o affacciata alla balconata del giardino con una zia167*".

Era lo stesso Rey che realizzava lo sviluppo dell'immagine con tecniche come quella della stampa al platino.

Oltre a partecipare in veste di organizzatore e fotografo alle mostre di fotografia alpina, Rey ha un ruolo chiave anche nelle Esposizioni di fotografia artistica. Interviene infatti all'Esposizione Internazionale d'arte decorativa del 1902 a Torino in cui partecipa sia nelle vesti di organizzatore, difatti fa parte del comitato esecutivo[168], sia come artista presentando delle fotografie rappresentati

165 Nell'articolo Thovez si riferisce ai pittori del diciottesimo secolo francese come Watteau, Chardin e Fragonard, non per una similitudine di linguaggio e di simbologia, ma piuttosto per il carattere moderno delle opere, che rompono con la tradizione francese dell'epoca.

166 *Guido Rey fotografo pittorialista*, cit., p. 8.

167 Ibidem.

168 *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cit., p. 4.

scene di genere con soggetti fiamminghi grazie alla quale vince un diploma d'onore[169] e all'Esposizione Internazionale del 1911 che si tiene a Torino e a Roma, in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia. Il suo successo a livello internazionale è determinato dalla presentazione delle sue opere *Portrait of a lady* (1897-1900 ca.) e *A quiet corner* (1905 ca.) (Fig. 1), da parte di Thovez nel numero speciale del 1902 sulla rivista londinese "The Studio" già citato, e soprattutto per la pubblicazione di due sue opere *The Letter* (1908) (Fig. 2) e *A Flemish Interior* (1905-1908 ca.) (Fig. 3) sulla rivista newyorkese di Alfred Stieglitz "Camera Work", nel 1908[170].

Rey è infatti il primo artista italiano ad apparire sulla rivista americana, episodio che diede valore alla sua attività anche a livello nazionale.

Le opere di Guido Rey, hanno chiari rimandi a stili pittorici del passato, che vanno dalla pittura olandese del seicento, a uno studio delle opere dello stile romantico decadente di ambientazione greca promosso da Alma Tadema. Dietro la composizione di queste fotografie evocative di un passato storico-artistico, si cela la sua enorme conoscenza nell'ambito artistico, conoscenza profonda degli stili artistici del passato che gli permettono una riproposizione degli autori da lui più amati.

È in uno scritto del 1898 intitolato *Fotografia pittorica* in cui Thovez commenta la fotografia di composizioni storiche effettuata da Guido Rey, affermando che la bellezza delle sue immagini sta nell'aver superato i limiti che sino ad allora si erano proposti quando i fotografi tentavano di eseguire questo genere fotografico. Per limiti intende la non spontaneità dei soggetti abbigliati in vesti antiche e la falsità degli scenari in cui questi soggetti venivano posti; ne scaturiva un insieme disomogeneo tutt'altro che fedele alla realtà storica.

La novità nella fotografia di Rey stava nel riuscire a "*raggiungere un'intimità espressiva che fa dimenticare il fotografo, la composizione, l'anacronismo, per lasciare operare sui nostri occhi e sulle nostre anime la scena nella sua piena efficacia poetica*[171]".

Nella sua fotografia si nota uno studio accurato dell'ambiente riprodotto nell'epoca storica che vuole ricreare, adornandolo con mobili e oggetti riconducibili al passato, scartando una volta per tutti i finti scenari dipinti, tanto utilizzati dai fotografi professionisti nei loro atelier. Il tutto completato con i soggetti che indossano anch'essi costumi d'epoca, permettendo in questo modo la riuscita armonica della ricostruzione storica.

Studiando più nel dettaglio le opere e i simboli che si possono notare nelle opere fotografiche dell'autore preso in esame possiamo vedere come la maggior parte delle opere pittorialiste presentate da Rey propongono scene tratte dalla vita domestica, sono infatti interni, in cui donne

169 *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, cit., p. 101.
170 In "Camera Work", Numero 24, Ottobre 1908, Tav. IX, XI.
171 *Scritti d'arte di Enrico Thovez*, cit., p. 30.

svolgono attività quotidiane, come suonare uno strumento musicale, scrivere una lettera, cucire; attività che rimandano subito a dipinti dell'epoca d'oro della pittura olandese, il seicento, in cui per la prima volta veniva dato risalto non più solo alla rappresentazione degli interni di palazzi di nobili e aristocratici, ma anche alle case di borghesi, e alle attività quotidiane tipiche della loro classe sociale.

Chiari riferimenti iconografici li ritroviamo nella pittura di Vermeer (1632-1675), famoso per aver introdotto nell'arte del periodo la scena di genere. È infatti in quel periodo che in Olanda si approfondisce questo nuovo genere, che viene sviluppato nella ricerca di una rappresentazione privata e intima della realtà quotidiana, composta dalle azioni che tipicamente si svolgevano durante la giornata, discostandosi così da quanto avveniva negli altri stati europei, come in Spagna, Francia e Italia, in cui invece veniva privilegiata la rappresentazione della fastosità degli interni domestici[172].

Nelle opere di Rey, si coglie la stessa atmosfera che ritroviamo nei dipinti di Vermeer, oltre che a chiari riferimenti iconografici, con cui Rey ha voluto celebrare la grandiosità delle opere del maestro olandese. Le opere di interni olandesi di Rey, sono prodotte circa nel primo decennio del 1900. Possiamo notare degli elementi riproposti più volte nelle fotografie di Rey, che sono presenti nelle scene di interni delle opere di Vermeer, in particolare, ma anche di altri pittori olandesi del seicento.

Il primo di questi elementi che si rileva è quello della finestra, che viene posta al lato della stanza, nella maggior parte dei casi nel lato sinistro, che funge da fonte luminosa primaria, permettendo così che la nostra attenzione si focalizzi sui soggetti dell'opera. Esempi di questo tipo li troviamo nelle opere di Vermeer *Militare e la fanciulla sorridente* (1657 ca.) (Fig. 4) e in *Donna che legge una lettera davanti una finestra* (1654 ca.) (Fig. 5) e nelle opere di Rey *Interno fiammingo con due figure* (1908) (Fig.6) e *La lettera* (1900-1910 ca.) (Fig. *7*).

Il secondo elemento, altrettanto importante, è quello che fornisce l'aspetto prospettico all'immagine, ed è il pavimento, composto da piastrelle quadrate, che utilizzate con uno studio preciso dell'andamento prospettico che devono seguire, riescono a donare la profondità dell'ambiente. Questo espediente lo troviamo nei quadri del maestro olandese, in cui si utilizzava la camera oscura per avere un'immagine fedele dell'ambiente scelto come in *La lezione di musica* (1662-65 ca.) (Fig.8) e ripresa da Rey nell'opera *Interno olandese con figura maschile davanti a una finestra* (1900-1910 ca.) (Fig.9).

Altro elemento preso in prestito da Rey nelle sue opere fotografiche è l'utilizzo dei costumi tipici dell'Olanda seicentesca, per donare la stessa atmosfera del tempo, come se ci volesse riproporre un

172 *Da Rembrandt a Vermeer. Valori civili nella pittura fiamminga e olandese del'600*, a cura di B.W. Lindemann, Federico Motta Editore, Milano, 2004.

salto nel passato e farci rivivere alcuni momenti storici, come avverrà poi per il ritorno alla scena greco romana con la riproposizione dello stile di Alma Tadema.

Analizzando ad esempio *Interno fiammingo con due figure* (1900-1910 ca.) (Fig.6) di Rey, in cui subito a prima vista si possono notare gli elementi appena analizzati. Vediamo la finestra posta in questo caso alla sinistra dell'immagine, unica fonte di luce della fotografia, atta ad illuminare il soggetto principale e la donna seduta ad un tavolo che scrive una lettera. Il tavolo è ricoperto da un drappo, ricco di ornamenti, su cui sono posti altri testi e il calamaio per intingere il pennino con cui la donna scriverà la sua missiva. A fianco della donna vi è un uomo, anch'esso nei costumi tipici olandesi in cui si nota la camicia con l'ampio collo ricamato che ricade sulla casacca, e le maniche della camicia anch'esse voluminose, adornate di merletti. L'uomo ha in mano il cappello, che allora si chiamava *à la capitaine* formato da un'alta cupola e dalla tesa ampia, ed è pronto per ricevere le disposizioni che gli verranno impartite. Si nota che sia nelle opere di Rey, che nei dipinti di Vermeer, l'abito dell'uomo è sempre di colore scuro, simbolo nel XVII secolo che l'uomo apparteneva ad una classe di borghesi commercianti. Vediamo poi il tavolo, le cui gambe sono intarsiate secondo il gusto seicentesco, sia quello in primo piano, di formazione più massiccia, con un'intarsiatura raffinata e tondeggiante delle gambe, sia quello posto sullo sfondo dell'immagine, che ha la funzione di un tavolino da appoggio, in cui si nota la forma della gamba a spirale. Notiamo anche due grandi dipinti, che ornano la parete dello sfondo, rappresentanti uno un grande paesaggio, l'altro un ritratto.

Questi elementi li possiamo ritrovare nell'opera di Vermeer *Donna che scrive una lettera e fantesca, (*1672-74 ca.) (Fig.10) in cui vediamo anche in questo caso, oltre agli elementi tipici della finestra e del pavimento già citati in precedenza, una donna negli abiti tipici del tempo che è intenta nello scrivere una lettera, appoggiata ad un tavolo ricoperto da un drappo rosso. Al posto della figura maschile, Vermeer propone quella della fantesca che è in attesa di ricevere lo scritto della ragazza. Sullo sfondo si nota un dipinto raffigurante una scena bucolica, che ricorda il grande dipinto posto sullo sfondo della fotografia di Rey.

Il tema della lettera in un interno olandese, lo ritroviamo in altre opere di Rey: *Interno olandese con figura maschile davanti a una finestra* (1900-1910 ca.) (Fig.9), *La lettera* (1900-1910 ca.) (Fig.7), *The letter* (1908) (Fig.2). Queste opere, pur caratterizzate dal medesimo motivo, ovvero la lettura o la stesura di una lettera, presentano piccole differenze legate all'arredamento della stanza, alla presenza di uno o più soggetti, e al posizionamento della finestra, e quindi della fonte di luce.

La scena della donna che scrive o che legge una lettera è un motivo molto ricorrente anche nei dipinti di Vermeer, lo ritroviamo in *Donna che scrive una lettera e fantesca*, (1672-74 ca) (Fig. 10) e in *Donna che scrive una lettera* (1664-65) (Fig. 11). Anche nelle opere di Veermer notiamo quindi la finestra, che dona luce all'ambiente e al soggetto, su cui si deve posare la nostra attenzione

primaria, notiamo i lunghi drappi sopra i tavoli, con ricchi ornamenti e colori brillanti, i vestiti dei soggetti che vengono ripresi nelle fotografie di Rey e anche i dipinti sul fondo della stanza.

Ci sono altri elementi iconografici che troviamo in alcune fotografie di Rey e che sono rappresentativi delle opere olandesi. Vediamo ad esempio in alcune opere di Vermeer, che sul fondo della stanza, invece che dei dipinti, venivano poste delle carte geografiche, allora tema di grande interesse per l'unificazione dei Paesi Bassi che era avvenuta in quegli anni, la cui più celebre rappresentazione la ritroviamo in *Allegoria della pittura* (1665 ca.) (Fig. 12). Si nota anche in diverse rappresentazioni di Rey dove sullo sfondo è stata posta una cartina geografica rappresentante in questo caso le Americhe, ad esempio in *Interno fiammingo con donna che suona e uomo* (1900-1910 ca.) (Fig. 13). È questo un chiaro omaggio all'arte vermeeriana ma non l'unico che Rey propone; infatti un altro richiamo lo possiamo notare in *Interno con uomo in costume che suona il flauto* (1900-1910 ca.) (Fig. 14), o in *Interno con uomo in costume al tavolo di lavoro* (1900-1910 ca.) (Fig. 15) in cui sul tavolino è posta una sfera armillare, strumento astronomico utilizzato per lo studio delle orbite dei pianeti e del sole. Rimanda ai dipinti olandesi, che escono dalla sfera del lavoro femminile, per entrare in quello dello studio dell'uomo che effettua le proprie ricerche. Ma quello che ha un più chiaro collegamento, quasi direi che Rey volesse fare proprio un'opera fotografica che la rispecchiasse pienamente è *Interno fiammingo* (1900-1910 ca.) (Fig. 16), in cui viene esplicitamente richiamato il dipinto di Vermeer *L'astronomo* (1668 ca.) (Fig. 17), che rappresenta la figura di uno studioso intento nell'osservazione di un mappamondo per la ricerca di nuove formule astronomiche.

Altro tema preso in prestito da Rey dalla cultura olandese, è quello del soggetto che suona uno strumento musicale, notiamo infatti in molte sue fotografie signore che si accingono a suonare il liuto o il violino, o il flauto. Ad esempio vediamo in *Interno fiammingo con donna che suona e uomo* (1900-1910 ca.) (Fig. 13) la figura di questa donna, che anche in questo caso porta costumi d'epoca, che suona il liuto, se restiamo all'interno della cultura seicentesca quando ancora la chitarra non esisteva. A fianco della donna resta un uomo, che sembra ascoltare le note pizzicate che riecheggiano nella stanza. É evidente anche in questo caso che la fonte di ispirazione di Rey sono le opere vermeeriane *Suonatrice di liuto* (1662-1663) (Fig. 18) e *La suonatrice di chitarra* (1671-72 ca.) (Fig. 19).

Altro pittore olandese da cui Rey ricava qualche tema che poi riproporrà nelle sue opere è Pieter de Hooch (1629-1684), che come Vermeer propone la scena d’interno, ripercorrendo le azioni quotidiane compiute dalla borghesia olandese ma trattando anche altri temi rispetto a quelli vermeeriani; rimangono il tema della donna che legge e che suona strumenti, ma introduce anche il tema del gioco delle carte e delle feste borghesi. Si ha quindi anche una seconda visione della borghesia dell'epoca, non solo quella della sfera privata, delle azioni quotidiane, ma anche quella

della sfera pubblica, fatta da feste e ricevimenti. Le opere che però si avvicinano all'immaginario olandese proposto da Rey, sono quelle che riguardano il privato delle azioni compiute da questi soggetti, come *A woman reading a letter by a window* (1664) (Fig. 20) dove si riprende il tema della lettera o ad esempio *Women playing the lute and singing couple in the background* (1667) (Fig. 21), dove appare evidente il richiamo al tema della musica e dell'utilizzo dello strumento a corde. Ne esistono anche molte altre, ma non è questa la sede per proporre una valutazione critica delle opere di De Hooch, ci basta vedere a quale immaginario Rey ha tratto delle informazioni per la composizione delle sue fotografie artistiche.

Questi sono alcuni spunti iconografici presi in prestito da Rey dalla cultura olandese, e rielaborati secondo la propria poetica personale, perché questi lavori non sono da considerare delle copie delle opere di Vermeer, ma un richiamo che Rey ha voluto fare di una cultura che lo affascinava e che ha voluto interpretare secondo il proprio sentimento intimo, riproponendo dei soggetti che esprimono una ricca carica emotiva ed emozionale.

Rey appartiene a quella schiera di fotografi pittorialisti che per esprimere il carattere artistico della propria opera, hanno deciso di non ricorrere alla manipolazione in fase di stampa del negativo, come invece farà Peretti Griva, ma alla costruzione di elaborate scenografie per la composizione di scene di genere. Queste composizioni permettevano al fotografo sia di esprimere la propria conoscenza dell'arte pittorica dei secoli precedenti, sia di esprimere al meglio la propria capacità di costruire gli ambienti e di abbigliare i soggetti da immortalare. In quest'ottica il riferimento all'arte olandese risulta quanto mai ovvia, in quanto in quest'ultima la rappresentazione delle scene di vita quotidiana ha trovato la sua massima espressione.

Rey prima di dedicarsi alla realizzazione di fotografie pittoriche di gusto olandese, propone alcune opere anch'esse attribuibili alla scena di genere però con un gusto che richiama di più quello inglese come in *Interno con ragazza in costume che prova il cappellino* (1898-1900ca.) (Fig. 21). Lo si nota nell'introduzione alle pareti delle tappezzerie, nei costumi delle donne, che portano non più i copricapi tipici olandesi, ma ampi cappelli ornati di fiori.

Anche in *Interno con coppia in costume* (1898-1900ca.) (Fig. 22) e in *La lezione di musica* (1898-1900ca.) (Fig. 23), si nota subito che non ci si trova più in un interno di una casa olandese, ma piuttosto, un forte richiamo ad uno stile inglese ottocentesco. Nelle tre opere appena citate, notiamo subito la tappezzeria, composta da righe verticali e con motivi floreali che la caratterizzano, vediamo poi la presenza di vasi di fiori, principalmente rose, che ornano i tavolini o la toletta, su cui sono appoggiati altri oggetti come una lampada da tavolo e il cappellino della dama seduta a fianco in *Interno con coppia in costume* (1898-1900ca.) (Fig. 22), oppure boccette di vetro e veli per completare la preparazione dell'abbigliamento della donna in *Interno con ragazza in costume che prova il cappellino* (1898-1900ca.) (Fig. 21). In questo caso si denota, non una ripresa di un autore

in particolare, ma la volontà da parte dell'artista di riportare e descrivere lo stile degli interni delle abitazioni inglesi, per poter presentare così lo stile di un'altra nazione.

Sono presenti nelle opere di Rey, degli elementi iconografici che richiamano la pittura preraffaellita, movimento molto apprezzato nell'ambiente dei fotografi pittorialisti torinesi.

Ad esempio nelle scene di interno che richiamano la cultura inglese, è sempre presente o come fiore posto sui cappelli, o nei mazzi, o come motivo delle tappezzerie, la rosa, fiore che ritroviamo in alcuni dipinti di John William Waterhouse (1849-1917) *Gather Ye Rosebuds While Ye May* (1908) (Fig. 24) e in *The Shrine* (1895) (Fig. 25) e in quelli di Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) in *The Roman Widow* (1874) (Fig. 26) e in *La Ghirlandata* (1871-74) (Fig. 27). Si nota infatti nelle opere di questi artisti preraffaelliti la presenza di questo fiore, che Rey ha voluto riportare nelle sue fotografie come omaggio a questa genere pittorico conosciuto e stimato nei circoli culturali torinesi.

Oppure nella fotografia *Esterno: Signora con ombrello e cappellino* (1900 ca.) (Fig. 28), si scorgono le pose con cui i pittori preraffaelliti erano soliti riprendere i loro soggetti. È normale che ci siano questi richiami, perché a Torino la pittura preraffaellita era in voga nel momento in cui si sviluppava la fotografia artistica, fu la pittura che poi portò alla nascita del Liberty, che ebbe un grande successo soprattutto a Torino grazie all'esposizione del 1902. I preraffaelliti venivano presi in considerazione dai primi pittorialisti perché erano gli unici che in quel momento storico proponevano un'arte che voleva essere libera lontana dai classici principi accademici.

Altro filone di fotografie prodotte da Rey è quello riguardanti il ritorno alla cultura classica. Vediamo infatti delle rovine antiche, che ricordano il passato romano, in cui Rey fa sfilare le proprie modelle per immortalarle in scene e costumi che ci riportano alla Roma antica. Thovez nella descrizione nell'articolo dedicato a Rey nel 1905 afferma che queste rovine sono veri reperti archeologici grechi e romani che Rey pone nei luoghi da lui scelti per la realizzazione delle scene[173]. Vediamo *Esterno con donna e ragazza presso un bassorilievo* (1898 ca.) (Fig. 29), in cui due donne siedono presso una rovina di un bassorilievo romano, vestite con una tunica di un morbido tessuto bianco legata da una fascia sotto il seno chiamata i *strophium*[174] e i capelli raccolti in acconciatura con nastri, chiaro riferimento all'abbigliamento delle vestali romane.

In *Esterno con quattro donne in costume* (1898 ca.) (Fig. 30) è presente sempre il medesimo bassorilievo; il campo dell'immagine si amplia e le donne si spostano su una scalinata ricoperta da teli. Si nota la presenza di una bambina e di un'altra donna che sembra arrivare dal giardino che circonda questo luogo di riposo. Le due opere fotografiche di Rey, ricordano per il periodo storico evocato, e anche nei costumi e nelle scene, le opere di Lawrence Alma-Tadema, artista di nascita olandese, inglese d'adozione, la cui poetica è volta alla rappresentazione di scene neopompeiane.

173 *Art in photography*, cit., p. 1.3.
174 Cfr. C.Giorgetti, *Manuale di storia del costume e della moda*, Cantini, Firenze, 1992, p. 101.

Questo tipo di rappresentazione, che ha il massimo di sviluppo nella seconda metà dell'800, cerca di riportare in luce una passata classicità mediante la composizione di dipinti che ricostruiscono lo scenario e i costumi dell'epoca antica. Quello che Rey vuole fare, è creare dei veri e propri tableaux-vivant, in cui figure che sembrano uscite da un passato lontano, ricreano proprio con la gestualità e la posa, l'idea che l'immaginario comune ha dell'antica Roma.

Anche Alma-Tadema nelle sue opere vuole riproporre l'età antica, ricca di spazi e reperti archeologici, che assieme alle figure diventano i soggetti principali dei suoi dipinti come si riscontra nel *Frigidarium* (1890) (Fig. 31) in cui sono rappresentate delle vestali romane all'entrata di un frigidarium intente a svolgere le attività tipiche delle terme romane dell'epoca classica. Alma-Tadema ha infatti intrapreso approfonditi studi archeologici per poter rappresentare al meglio, nel modo più realistico possibile le ambientazioni dei suoi dipinti.

Osservando l'opera di Rey *Esterno con due donne in costume su di un muricciolo* (1897 ca.) (Fig. 32), si nota un esplicito richiamo all'opera *Non chiedermelo più* (1886) (Fig. 33) del maestro inglese nella quale, come nell'opera di Rey, sono rappresentate due figure in abiti che ricordano lo stile classico romano adagiate su un muricciolo di marmo bianco.

Rey ha ripercorso nell'ambito della sua produzione di fotografie ispirazioni prese da diverse epoche storiche e ha cercato di far rivivere attraverso la costruzione di veri e propri tableux-vivant il modo di vivere di queste nazioni lontane, o di un passato classico. Rey è riuscito a proporre una gamma di ambientazioni così diverse, pensiamo infatti che le prime opere pittoriche guardavano addirittura al Giappone, *Interno con donna in costume giapponese* (1875 ca.) (Fig. 34), e alle opere di Utamaro (1753-1806), famoso artista giapponese, grazie anche alla possibilità di viaggiare che il suo lavoro da commerciante gli permetteva. L'idea di proporre ambientazioni che ripropongono lo stile giapponese, può derivare anche dal fenomeno del giapponismo in arte; che si sviluppo dal 1870 quando scoppiò la moda di collezionare opere di artisti giapponesi. Questo fu possibile dopo l'apertura commerciale e politica del Giappone dal 1854, q iniziarono a diffondersi in Europa e in america le opere di questi artisti, che per la loro particolarità e diversità rispetto alle opere accademiche classiche furono apprezzate dagli artisti del tempo. Rey quindi, grazie alla curiosità che lo stimolava a conoscere tutte le particolarità di ogni nazione, è possibile che sia venuto a conoscenza di questo nuovo stile e di questo nuovo mondo così diverso da quello occidentale, che ha voluto riproporlo in alcune sue opere. Visitando le maggiori capitali europee ha avuto il privilegio di scoprire gli andamenti artistici che avvenivano al di fuori del territorio torinese, ed è riuscito a cogliere spunti e richiami storici che gli hanno permesso di poter spaziare nei soggetti e nelle ambientazioni delle sue fotografie pittoriche in modo originale e personale rispetto agli altri artisti dell'epoca.

Concludo la disamina della fotografia pittorica di Guido Rey, con la spiegazione di che cos'è per lui

la fotografia artistica: " *In tutti noi, in diversa guisa, celato o palese, vive un dilettante. Il dilettante, circondato dalla diffidenza degli artisti e dall'indifferenza del pubblico, inseguiva invano, da secoli, l'ombra dell'arte che gli sfuggiva. La macchina fotografica fu la sua salvezza. Molti che avrebbero dipinto cattive tele riuscirono delle positive così belle da essere oggetto di ammirazione ad artisti grandi. Così è nata la nuova scuola che poté essere detta della fotografia artistica, o pittorica; quella che è scopo a se stessa. Angelo Mosso la direbbe la respirazione di lusso della fotografia; altri la definisce la fotografia inutile. E sia pure: dessa infatti non ha scopo di scienza o di lucro, non giova ad altro che al diletto di chi la produce e, talvolta, di chi la contempla. Ma essa può distrarre l'affaticato uomo moderno dalle cure e dalle noie, se piò elevarlo, anche di poco, al di sopra della prosa quotidiana ed appagare in lui l'indefinito desiderio di bellezza che non è negato neppure ai selvaggi, nulla più della cosa inutile parmi necessario alla vita*[175]".

Si possono trovare nel panorama artistico dell'epoca anche altri fotografi che producono immagini che possono assomigliare a quelle prodotte dall'artista preso in esame.

Guido Rey in realtà è un fotografo abbastanza unico nel suo genere, in pochi sono a praticare come stile della propria fotografi pittorica quello della ricostruzione di scene con pose costruite. Rey infatti ne è il principale fautore, soprattutto per quanto riguarda i periodi storici che prende in esame e i suoi riferimenti a pittori del passato.

Autore che si può avvicinare sia allo stile che ai periodi storici scelti è Raffaele Menochio (1858-1943), fotografo dilettante, che propone scene di genere che rappresentano l'intimità della quotidianità familiare. In *Interno di cucina con tre contadine* (1926-27), si trova questo interno domestico composto da tre giovani contadine che indossano abiti seicenteschi, intorno ad un tavolo, che non è ricoperto dai lunghi drappi decorati come quelli di Rey, ma anzi è poveramente apparecchiato. L'unica fonte di luce in questo caso è la candela al centro del tavolo.

Le opere prodotte da questo artista sono quelle che ricordano maggiormente il tema della rievocazione storica proposto da Rey.

Altro fotografo pittorialista che propone scene con modelli messi in posa in architetture antiche è Wilhelm von Gloeden (1856-1931) fotografo tedesco che si laureò in storia dell'arte e decise poi di trasferirsi a Taormina per meglio sviluppare la sua arte. Anche se le sue immagini non riprendono l'immaginario artistico proposto da Rey, si tratta di un fotografo che utilizza come soggetti delle sue opere modelli maschili nudi in pose classiche in abiti greci e romani, proponendo quindi una sorta di rifacimento storico del periodo preso in esame, come si può vedere nelle opere *Pietro sulla terrazza a Posillipo* (1890 ca.) (Fig. 58) e in *Dancing Boys* (1895-1900) (Fig. 59).

175 *Guido Rey dall'alpinismo alla letteratura e ritorno,* cit., p. 211.

Si nota quindi l'adozione da parte dell'artista tedesco del medesimo modo di intendere la fotografia pittorica che aveva Rey. Entrambi, anche se con risultati differenti, fanno parte di quella schiera di artisti che interpretano questa fotografia come la ricostruzione di ambientazioni create alla perfezione, e modelli che indossano abiti idonei all'epoca che vogliono rievocare, per far rivivere al pubblico una sorta di "viaggio nel passato". Per far questo, come già accennato per Rey, il fotografo necessita di una grande conoscenza storica e artistica, per riuscire a riprodurre con oggetti e abiti il mondo passato in modo esatto.

Altro artista che si occupa della scena con soggetti in posa è Wilhem Von Plüschow (1852-1930), cugino di Von Gloeden, anch'esso produce una fotografia con soggetti maschili nudi in pose anticheggianti. Si noti in *Pompei* (1890 ca.) (Fig. 60) o in *Nudo drappeggiato davanti a rovine classiche nei dintorni di Roma* (1890 ca.) (Fig. 61) anche in questo caso la messa in posa di modelli in vesti antiche, con alle spalle rovine dell'antichità romana.

Le opere di questi due autori tedeschi si possono avvicinare alle fotografie di Rey del periodo del suo richiamo all'antichità greco-romana, che si rifanno indirettamente a quelle del pittore Alma Tadema. Le immagini di Rey però contengono una sorta di poesia che nelle fotografie degli altri due autori non si riscontra; le opere dell'italiano infatti comunicano maggiormente la classicità e l'eleganza di quel particolare periodo storico, è come se le sue immagini consentissero meglio al pubblico di immergersi nelle rovine antiche e nella cultura classica da lui presentata.

3.2: DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA E I PROCEDIMENTI DI STAMPA

Domenico Riccardo Peretti Griva nasce nel 1882 in un piccolo paese vicino a Torino da un padre notaio e madre casalinga, intraprende studi classici e si laurea in legge nel 1910; solo dopo alcuni anni decide di intraprendere la carriera di magistrato[176]. L'amore per la fotografia nasce intorno ai vent'anni, passione così forte che lo porta a costruire nella sua abitazione una camera oscura, dove inizia a sperimentare diversi metodi di stampa, tra cui il bromolio e il bromolio trasferto. Da subito diventa un appassionato della corrente pittorialista, che deciderà poi di adottare come propria pratica artistica, infatti appartiene alla Scuola Piemontese di Fotografia Artistica, nata a seguito del successo che ebbe la Società Fotografica Subalpina.

È infatti considerato l'ultimo dei "pittorialisti", fu l'unico che portò avanti in tutta la sua carriera da "dilettante fotografo" la fotografia artistica e in particolar modo il tema della natura. Parlo di

176 *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, a cura di C. Dall'Olio, Catalogo della mostra tenuta a Modena, Ex Ospedale Sant'Agostino, 15 dicembre 2012-7 aprile 2013, Franco Cosimo Panini, Modena, 2012, p. 85.

dilettante, perché come già spiegato per la figura di Guido Rey, Peretti Griva non era un fotografo di professione, era un magistrato, appartenete quindi ad una classe sociale benestante, il cui amore per la fotografia lo portò a compiere opere significative. Le tecniche e le pratiche di stampa venivano assimilate da questi artisti, con studi autodidatti, attraverso lo studio su manuali e le innumerevoli prove pratiche che eseguivano come esercizio.

Una caratteristica che accomuna i due "fotografi dilettanti" presi in esame, è la passione che essi hanno per il viaggio. Anche Peretti Griva infatti durante la sua vita compirà tantissimi viaggi, dovuti anche alla sua carriera di magistrato, lavoro che necessitava di importanti viaggi di lavoro. Peretti Griva cercherà di far coincidere questi appuntamenti lavorativi, con suoi interventi ad Esposizioni, partecipa infatti nel 1923 all'"Esposizione di Fotografia, Ottica e Cinematografia" a Torino, dove porta 50 opere, fra cui *L'ultima luce* (1920 ca.), che gli permetterono di vincere la medaglia d'argento[177], e al "Salon Italiano d'Arte Fotografica Internazionale" che si tiene a Torino nel 1925 dove invece proporrà quattro suoi bromoli. L'artista parteciperà anche a tutte le successive edizioni del Salon che si svolgeranno sino al 1948, edizioni in cui sarà nominato presidente del Comitato d'Onore e membro della giuria d'ammissione, continuando ad esporre nel contempo anche le sue opere[178].

Era questo un modo per essere sempre aggiornato, e per vedere di persona quali erano gli sviluppi della fotografia artistica nel mondo. Nasceranno da questi appuntamenti, delle serie fotografiche, dedicate ai luoghi visitati, come quelle legate alla Grecia, all'India, alla Spagna e alla Cina[179]. Si trova una descrizione di un viaggio in Libano, tenuto grazie all'invito a partecipare ad un Congresso Internazionale di Sociologia, nel suo libro *Impressioni di un breve viaggio in Libano e Siria* del 1957, in cui annota: *"Per poter andare a Damasco, dovetti dire al Presidente del Congresso, l'italiano Prof. Gini, che rinunciavo a svolgere la mia relazione. Ero convinto che avrei tratto assai più beneficio io dalla visita a Damasco che non i congressisti dalla mia relazione orale. E questo pensiero mi liberò dai rimorsi[180]"*.

In queste poche righe si capisce subito che per il fotografo utilizzava la scusa di questi viaggi di lavoro per poter visitare città lontane e per poter immortalare le sue impressioni e le sue sensazioni mediante l'utilizzo della sua macchina fotografica.

Peretti Griva è un artista non convenzionale perché entra nella pratica del pittorialismo quando ormai questo era diventato un movimento consolidato, infatti i suoi primi studi fotografici risalgono al 1905, ma solo negli anni venti del novecento inizia a pubblicare le sue opere. È un periodo in cui ormai il pittorialismo era visto come una pratica antica, superata, visto che gli artisti a lui coevi

177 *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, cit., p. 9.
178 Ivi, p. 12.
179 *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo*, testi di L. Danna Leonardo, Associazione per la fotografia storica, Torino, 2004, p. 9.
180 Ibidem.

guardavano ormai alla fotografia moderna. Le correnti estetiche presenti infatti dagli anni venti sono la straight photography, il gruppo f/64, ma anche il futurismo e il surrealismo, tutti movimenti che guardano verso un nuovo modo di intendere l'arte, e in cui il pittorialismo risulta essere una pratica antica, già sorpassata.

È il periodo in cui vede una maggiore affermazione la fotografia di Stieglitz e di Weston, una fotografia diretta, che vuole escludere completamente ogni rapporto con il mondo della pittura, è una fotografia pura, che si caratterizza per la rappresentazione diretta della realtà abbandonando tutti i tipi di manipolazione per la stampa dell'immagine che si erano utilizzati sino ad allora.

Ci si è chiesto allora come l'opera di Griva risulti così importante nel panorama artistico torinese dell'epoca, e il perché del successo odierno dei suoi lavori. Come afferma Chiara Dall'Olio, curatrice della mostra tenutasi a Modena all'Ex Ospedale Sant'Agostino su Griva, si può leggere questo fenomeno sotto due livelli; il primo è che le opere dell'artista tendono tutte ad una ricerca del "bello", sono opere che esprimono il sentimento dell'artista e la sua purezza nello studio della natura, il secondo è un punto di vista più storico, secondo il quale Griva si inserisce nel contesto culturale torinese ricco di "Società", di "Club", a cui appartenevano tutta la schiera dei fotografi amatori, dilettanti, a cui si deve la diffusione e il successo in Italia del pittorialismo[181].

È difficile la ricerca e la corretta identificazione delle opere di Peretti Griva, perché il più delle volte appaiono con titoli differenti, dovuti alle intitolazioni sbagliate che davano i giornali dell'epoca; anche nelle mostre odierne alla maggior parte delle opere il titolo viene dato dal curatore della mostra. Nel mio elaborato verranno apportati i titoli che ho trovato nei cataloghi delle mostre monografiche dedicate all'autore che ho consultato.

La produzione fotografica di Griva è prevalentemente incentrata sulla rappresentazione del paesaggio *Ninfa (La Pompei medioevale)* (1925 ca.) (Fig. 35), ma anche sul ritratto *Ragazza sarda* (ante 1933) (Fig. 36), su monumenti delle principali città italiane *Roma, colosseo e arco di costantino* (ante 1929) (Fig. 37) e anche su qualche fotografia di paesaggio alpino *Il paesello alpino (S.Nicolas)* (ante 1929) (Fig. 38).

Le opere di Griva sono sempre state apprezzate dal pubblico e dai critici che presidiavano i concorsi e le Esposizioni, erano infatti fotografi come Rey o comunque appartenenti alle società fotografiche e quindi grandi estimatori della fotografia artistica. La spiegazione del perché l'opera di Griva sia stata così a lungo apprezzata, soprattutto in un periodo in cui erano in voga altre correnti stilistiche, risiede nel fatto che dagli anni '30 a Torino iniziarono a sorgere delle scuole di fotografia tra cui la Scuola di Fotografia Fotomeccanica, la Scuola di Fotografia dell'associazione A.L.A e il Corso superiore di Cultura Fotografica condotto dalla Società Fotografica Subalpina, in cui l'artista tenne

181 *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo*, cit., p. 10.

dei corsi sui procedimenti di stampa, che continuarono la diffusione di una cultura dell'immagine fotografica più classica.

Questo atteggiamento di conservazione dell'arte pittoricista, avviene anche in Europa, affiancato naturalmente da spinte più progressiste. Le opere di Griva vennero difatti approvate dalle più importanti esposizioni di fotografia che si svolgevano in tutto il mondo, dall'Europa al Giappone, dagli Stati Uniti al Canada, fino all'ultima mostra personale promossa dalla Australian Photographic Society of New South Wales a Sidney nel 1954 durante la quale presenterà le sue opere più famose[182].

Il successo della fotografia artistica è dato anche dalla sperimentazione che avveniva nel campo della stampa, si ricercava la stampa artigianale per far sì che la fotografia non apparisse una pratica meccanica, ma bensì artistica, avvicinandosi al lavoro manuale effettuato dai pittori.

I fotografi pittorialisti fecero ricerche ed esperimenti su molte tecniche di stampa; la stampa alla gomma bicromata, al carbone, al platino, all'olio, alla resinotipia e molte altre[183].

Tratto denotativo della sua fotografia è l'effetto sfuocato, quasi evanescente delle sue immagini, dovuto all'utilizzo della tecnica al bromolio, che permetteva attraverso il ritocco manuale della stampa, di ottenere questo particolare effetto, che accompagnerà tutte le sue opere. Nelle sue immagini non troveremo mai l'incessante frenesia dovuta alla nascente industrializzazione nelle città, ma tutte le sue fotografie saranno pervase da una sensazione di tranquillità, come se in quell'attimo il tempo si fosse fermato, e tutto apparisse immutato.

Come possiamo dedurre dalle sue parole, la sua non è solo una passione, ma la fotografia ormai investe un ruolo chiave della sua vita. "*Quando, dopo giornate, o settimane, di lavoro asfissiante di tavolino, salgo al mio laboratorio per allestire e riportare le mie stampe, mi sento veramente in uno stato di grazia, come uno scolaro in vacanza: il mio sistema nervoso si distende e resto tutto compreso dall'ansia dei risultati dell'interpretazione che perseguo, via via, con i pennelli e con i tamponi: divertendomi nel seguire il mio senso interpretativo, in armonia con il soggetto e con la realizzazione che mi ero proposta e, talora, con la improvvisazione che mi viene additata da una imprevista possibilità di innovazione che la stampa mi svela184*".

Griva in questo suo scritto parla più volte di interpretazione della scena scattata, è questo infatti la nota caratteristica della corrente del pittorialismo, la capacità da parte dell'autore di infondere un carattere personale, un'interpretazione intima del soggetto che si è deciso di rappresentare. Questa sua interpretazione personale la possiamo riscontrare nei ritratti che esegue, come in *Ritratto* (ante 1929) (Fig. 39) ritratto che rimanda ad una forte carica emotiva, o nelle riprese dei paesaggi come *Autunno* (1927ca) (Fig. 40), in cui l'utilizzo del bromolio dona all'immagine quel velo di malinconia

182 *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia,* cit., p. 14.
183 Ivi, p. 15.
184 *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo,* cit., p. 13.

che avvertiamo quando siamo di fronte ad un paesaggio autunnale.

Non si parla quindi solo di riproduzione dell'immagine, ma di una sua continua e personale interpretazione, ed è questo che differenzia la fotografia artistica, da quella puramente meccanica. È lui stesso ad affermare che: "La qualifica, data al bromolio e al bromolio-trasferto, di procedimento interpretativo è, certo, molto appropriata. Nessun meccanismo, nessun accorgimento chimico fotografico consente un così intenso, pressochè indefinito, intervento personale.???spiega bromolio L'essenziale è di evitare le innovazioni ad ogni costo, per non peggiorare, per una pretesa artistica, il soggetto originale[185]*".*

Griva solo in rare occasioni realizza fotografie al bromuro, *Bambina sul prato* (1929 ca.) (Fig. 41), in cui i contorni appaiono più definiti, ma la stampa che caratterizza le sue opere, quella da lui più ricercata ed utilizzata da Griva fu quella al bromolio, in particolare la stampa al bromolio trasferto. La stampa al bromolio è un procedimento che utilizza gli inchiostri grassi e la cui procedura iniziale corrisponde a quella di una stampa al bromuro d'argento. Questo particolare tipo di stampa è composta da tre fasi. La prima fase è caratterizzata dal trattamento della carta già sensibilizzata che può essere impressionata per ingrandimento, per passare poi allo sviluppo che viene fissato con prodotti chimici appropriati. Inizia la seconda fase che è quella che consiste in un trattamento chiamato sbianca o bagno pigmentatore, grazie al quale la stampa lavata per eliminare eventuali residui d'argento, risulta ora completamente bianca, o leggermente ombreggiata. L'ultima fase è quella dell'inchiostratura, grazie alla quale verranno in evidenza i dettagli esposti alla luce che sono stati resi insolubili in acqua e che sono attratti dagli inchiostri grassi, a differenza delle parti non esposte che si caricano d'acqua respingendo così gli inchiostri[186].

Griva però elabora una ricetta personale con le corrette proporzioni degli elementi da utilizzare per formare il bagno in cui immergere l'immagine, così come facevano molti artisti dell'epoca. Parla poi della fase dell'inchiostratura, che secondo l'artista può avvenire anche dopo giorni, che avverrà su una lastra di vetro. L'artista offre anche una sua personale ricetta della tecnica al bromolio trasferto secondo cui, una volta che l'immagine è stata inchiostrata secondo la tecnica appena descritta, bisogna riportarla su una carta da disegno al torchio da acquaforte. L'immagine grazie a questa tecnica poteva essere stampata per un numero infinito di copie, anche utilizzando carte di diverso colore e consistenza, ottenendo così un effetto sempre diverso. Sono le parole dello stesso Griva che spiegano la sua predilezioni per questa tecnica: *"[...] col trasferto, io traggo una soddisfazione assai più grande, in quanto esso mi dà mezzo di immettere nel mio prodotto una maggiore iniziativa e una più intensa personalità[...]*[187]*"*.

185 *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo,* cit., p. 15.

186 Per la spiegazione delle tra fasi della stampa al bromolio, *Il bromolio e il bromolio trasferto nella pratica di Peretti Griva*, a cura di R. Russo, in *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia,* cit., p. 16.

187 *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo,* cit., p. 14.

Il trasferimento poteva avvenire per pressione, quindi con l'utilizzo di una pressa, o per rastiamento, che invece prevedeva l'uso di una tavoletta di legno su cui appoggiare la matrice e la carta che erano unite tramite l'utilizzo di una barra, e passando sulla superficie con una spatola di legno si riusciva ad ottenere il trasferimento dell'immagine[188]. Peretti Griva inoltre afferma che non tutti i soggetti sono adatti a questo tipo di procedimento, sono da evitare i soggetti il cui tratto caratterizzante è costituito dalla morbidezza delle linee e dei contorni, quelli in cui il valore artistico consiste nelle trasparenze e nelle mezze tinte, sono invece preferibili i soggetti a contrasto, con linee prospettiche e forme più definite, in modo da poter realizzare mediante il trasferto una propria impressione personale[189]. L'artista quindi preferisce le immagini ben definite quali possono essere gli alberi in un paesaggio, i monumenti di una città, rifiutandosi di scattare immagini al cielo, o alle nuvole ad esempio, perché per la loro poca definizione, non permetterebbero l'utilizzo di questo procedimento di stampa.

Alle numerosi critiche che avvenivano all'epoca sull'eccessiva artificiosità dei bromoli, che non venivano per questo motivo più considerati fotografie, ne distruggevano anzi la sua natura, perché manipolati ad un punto tale da rendere difficile giudicare l'opera del fotografo o di chi produceva poi la stampa, Peretti Griva risponde che nel mondo dell'arte è da considerarsi opera artistica ciò che produce un risultato finale da considerare bello, a prescindere dai mezzi e dai prodotti che si sono utilizzati per ottenerlo.

Le opere di Peretti Griva appaiono particolari, proprio perché prive di quella ricercata costruzione della scena e dei soggetti che invece troviamo nelle opere di Rey, le sue opere invece sono una ripresa del soggetto naturale, la cui trasformazione pittoricista avviene nella fase della stampa. Quindi vediamo due modi differenti di intendere e sviluppare il filone della fotografia pittorica, se in Rey è visibile uno studio e una approfondito dei soggetti e delle scene nella fase dello scatto dell'immagine, in Peretti Griva troviamo la manipolazione della fotografia per donare gli effetti desiderati, nella fase della stampa. I due fotografi rendono personali e cercano di infondere all'immagine la propria individualità artistica, in due fasi differenti del processo fotografico.

È anche per questo motivo che le fotografie prodotte da Griva, non hanno forti rimandi iconografici come quelle di Rey, ci sono però degli elementi che ci permettono di trovare qualche legame o qualche ispirazione che il nostro fotografo ha avuto dal mondo dell'arte.

Una fotografia significativa di Peretti Griva è *Come la barca di Renzo (Como)* (ante 1929) (Fig. 42), che esplicitamente richiama il dipinto di Giovanni Segantini (1858-1899) *Ave Maria a trasbordo* (1886) (Fig. 43). Il motivo della barca è lo stesso, e come avviene nel dipinto di Segantini, i contorni sono evanescenti, non netti. Anche a causa dei luoghi di provenienza di

188 *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo*, cit., p. 18.
189 *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, cit., p. 17.

Segantini, fonte della sua ispirazione, questa immagine è stata successivamente ricollegata alla barca con cui Renzo e Lucia salpano dal lago di Como, come descritto nel brano “Addio ai Monti” nel capitolo VIII dei Promessi Sposi, in cui Lucia esprime tutte le emozioni e le paure della fuga dal luogo natio. Credo sia questo il motivo per cui Peretti Griva deciderà di inserire nel titolo della sua fotografia un chiaro riferimento al passo dei promessi sposi appena citato.

Il motivo della barca lo si ritrova anche nelle opere di un altro artista, a cui però non è riconducibile il significato del titolo come avviene per Segantini; questo artista è Giacomo Favretto (1849-1887), pittore veneziano dell'ottocento, in cui in molti dei suoi dipinti troviamo il motivo dell'imbarcazione che salpa dal porto di partenza, o in molti casi, vista la provenienza veneziana dell'autore, troviamo il motivo della gondola come nell'opera *La partenza degli sposi* (1881) (Fig. 44), che ricorda l'opera di Peretti Griva. Anche in questo caso abbiamo una pittura che è caratterizzata da un continuo gioco di luci e ombre, una pittura che gioca sugli effetti del colore. Anche nella fotografia di Peretti Griva *Il Po e la Gran madre* (1930 ca.) (Fig. 45) o *Nel porto di Savona* (ante 1929) (Fig. 46), si vede questa fila di barca attraccate con un bellissimo gioco di luci e ombre sul fiume che rispecchia il paesaggio di fronte; lo stesso effetto lo possiamo riscontrare nell'opera di Favretto *Traghetto della Maddalena* (1887) (Fig. 47), in cui si notano una serie di gondole in partenza, con lo stesso gioco di ombreggiature sullo specchio d'acqua.

Proprio per le sue caratteristica di immagine emozionale, contraddistinta da una stampa che rende i contorni indefiniti, con un’atmosfera rarefatta, le opere di Peretti Griva, secondo il mio punto di vista, si possono avvicinare al filone del divisionismo, in particolare a Vittore Grubicy De Dragon (1851-1920).

Il divisionismo inaugura un nuovo tipo di pittura, che non intende più utilizzare la tecnica comune di mescolamento dei colori per ottenere gli effetti desiderati, ma intende utilizzare il colore allo stato pure, mediante piccoli filamenti irregolari, che accostati l'uno all'altro danno vita alle sfumature che caratterizzano l'atmosfera particolare che ritroviamo in questi dipinti. In particolar modo Grubicy tende alla semplificazione e alla stilizzazione sia del soggetto che del paesaggio, costruendo così opere che provocano un effetto sfumato, con i contorni degli oggetti e dei soggetti che sembrano dissolversi nella tela.

Le figure di Griva e di Grubicy, secondo il mio punto di vista sono da accostare anche per il procedimento che entrambi utilizzano per la realizzazione delle loro opere. Una caratteristica della poetica di Grubicy è la ripresa, anche di opere già compiute, in chiave divisionista, rischiando così di modificarle completamente, per far sì che anche queste fossero caratterizzate da quell’atmosfera rarefatta, avvolgente, tipica delle sue opere.

In termini diversi, perché in questo caso si parla di opera fotografica, Griva con il bromolio trasferto, compie anch’esso una ripresa dell’immagine, durante la fase dell’inchiostratura, quando

avviene la fase del trasferimento dell'immagine su carta. Infatti come ho già spiegato, mediante questo procedimento è possibile ottenere innumerevoli copie dell'immagine scattata, ognuna caratterizzata da un effetto diverso, il fotografo può così ogni volta donare una nuova interpretazione personale ed ottenere effetti ed atmosfere differenti.

Questa è una singolare caratteristica che accomuna i due artisti, caratteristica che non credo sia una voluta richiamo da parte di Peretti Griva delle opere di Grubicy, ma piuttosto la ripresa di un effetto tecnico che è conosciuto e utilizzato nella pratica del pittorialismo.

Nella rappresentazione dei paesaggi delle fotografie prodotte da Peretti Griva, vengono proposti i medesimi effetti di atmosfera rarefatta e di contorni evanescenti che si possono scorgere nelle opere di Grubicy. Vediamo ad esempio in *Alberi* (ante 1929) (Fig. 48), dove troviamo un lungo filare di alberi, diviso da una strada che sembra scomparire sullo sfondo dell'immagine. Il paesaggio sembra avvolto nella brina mattutina, sensazione donata da Peretti Griva con il ritocco manuale mediante la tecnica di stampa al bromolio. Ritroviamo la medesima atmosfera creata da un gioco di luce e di ombre nell'opera *Mattino* (1897) (Fig. 49) o *Sinfonia crepuscolare (montagne del lago Maggiore)* (1896) (Fig. 50) di Grubicy; anche in questa opera vediamo dei tronchi di alberi in primo piano, avvolti dall'alba mattutina, nel momento in cui sorge il sole e tutto è avvolto da una luce dorata. Anche l'opera *Fontanesiana* (1930 ca.) (Fig. 51) e *Autunno* (1927 ca.) (Fig. 40) hanno la stessa atmosfera, accentuata nel caso della prima dalla stampa al bromolio-trasferto che rende ancora più evanescenti gli oggetti che compongono il paesaggio.

Nelle scene agresti le opere di Griva ricordano le opere di maestri che fanno parte di un altro movimento nato a fine dell'ottocento che è quello dei macchiaioli. Anche in questo caso abbiamo una ripresa di una pittura caratterizzata dall'utilizzo della "macchia", una particolare tecnica pittorica, che mediante l'accostamento di porzioni di colore permetteva di ottenere l'immagine desiderata; anche in questo caso non parliamo quindi di una pittura netta e precisa, ma sempre composta da un uso particolare della pittura, in questo caso della macchia, che accentua i valori chiaroscurali.

Peretti Griva nelle fotografie *Paesaggio con mucche al pascolo* (1930 ca.) (Fig. 52-53), propone un paesaggio di campagna in cui in primo piano vengono riprese delle mucche che pascolano nel campo, e tutt'intorno alberi e colline che ne formano lo scenario.

Anche in *Ultime luci* (1925 ca.) (Fig. 54), che ricorda ancora una volta un dipinto di Grubicy *Bosco* (1887) (Fig. 55), vediamo in primo piano della fotografia dei rami di alberi che quasi sembrano voler nascondere un gregge al pascolo e nel fondo dell'opera un'abitazione. L'effetto è dato dal contrasto dell'ombra del primo piano degli alberi, a cui si contrappone il fondo con la casa che sembra essere più rischiarato.

Possiamo trovare una somiglianza nel tema del paesaggio agreste nelle opere di Giovanni Fattori

(1825-1908), dove anch'esso riprende i lavori nei campi dei contadini, in *Bovi al carro* (1868-70) (Fig. 56) o in *Pascoli di primavera* (1896) (Fig. 57), in cui vediamo dei buoi che trainano un carro che porta il contadino a svolgere i suoi lavori. Vediamo che il paesaggio è diverso, nei quadri di Fattori infatti siamo nella maremma, mentre le opere di Griva ci danno la sensazione di essere realizzate in un paesaggio montano.
Nelle opere di Fattori, si nota quindi una pennellata particolare, che rende all'immagine quasi una sensazione di movimento, data dagli effetti di chiaro scuro che questa particolare pittura dona all'immagine; sensazione che Peretti Griva, con il suo particolare metodo di stampa, cerca di ricreare.

Per quanto riguarda invece le opere di Peretti Griva, trovare degli artisti che si avvicinano al suo gusto artistico, risulta più immediato, perché la maggior parte degli artisti pittorialisti produce fotografie di paesaggi.
Altro modo per interpretare la pratica del pittorialismo era quello della modifica che si apportava in fase di stampa all'immagine; i fotografi vedevano in questo procedimento il modo ideale per far si che l'immagine fotografica potesse essere definita artistica. Allora si utilizzavano diversi procedimenti di stampa, tra cui la più famosa e quella più utilizzata fu quella alla gomma bicromata che permetteva di ottenere un effetto a carboncino, con i contorni poco netti, che risultavano dunque sfumati; in questo modo i dettagli si perdono e vengono evidenziati solo i soggetti in primo piano.
Ogni fotografo poi elaborò il suo particolare metodo di stampa, rendendo così le sue immagini uniche e facilmente distinguibili. Peretti Griva elaborò la sua personale ricetta del bromolio trasferto, è difficile quindi trovare altri artisti che trattarono allo stesso modo l'immagine fotografica. Ci sono però molti fotografi, come si è già accennato, che utilizzarono il genere del paesaggio, modificando poi in fase di stampa il loro scatto.
Nelle pagine della rivista “La fotografia Artistica” si trovano molte tavole fuori testo in cui vengono riportate fotografie di paesaggi: si nota nell'opera di Cesare Schiaparelli (1859-1940) *Le dernier rayon dans la forêt* (1900 ca.) (App.1, Fig. 17) o in quella di Guglielmo Oliaro (1874-1936) *Candida brina mesta regina* (1900 ca.) (App.1, Fig. 18), in cui si nota da subito l'atmosfera rarefatta, quasi incantata che emerge da queste vedute. Questi due fotografi dilettanti, la cui carriera artistica è coeva alla redazione della rivista, si occupano per lo più della produzione di paesaggi, utilizzando la gomma bicromata per produrre l'effetto poco definito caratteristico di questo tipo di immagini. Questo effetto, che somiglia a quello dei bromoli di Peretti Griva, è tipico della fotografia non solo italiana, ma anche internazionale, lo vediamo infatti in artisti americani, negli incantati paesaggi di Curtis Bell (App.1, Fig. 19) o in quelli più rurali dell'olandese Husselman (App.1, Fig. 21) o nelle preziose opere del francese Demachy.

Robert Demachy (1859-1936) fu uno dei primi fotografi pittorialisti che utilizzò la tecnica della gomma bicromata, tecnica che gli permette di valorizzare le caratteristiche del soggetto che ritiene siano importanti per la riuscita della sua opera, mettendo in secondo piano, nascondendo, quelle che non sono importanti per l'effetto artistico desiderato, come nella veduta *Pont Alexandre III* (1901) (Fig. 62) in cui crea sull'immagine un effetto pittorico di gioco di luci e ombre. Intorno al 1906 poi inizia a ricercare e a perfezionare una propria personale ricetta del bromolio, anch'esso un procedimento di stampa che permette al fotografo di creare atmosfere evanescenti, sfumate, in cui i contorni non sono definiti come in *Touques Valley* (1906) (Fig. 63), il cui effetto si avvicina maggiormente alle atmosfere proposte da Peretti Griva. È infatti questa la tecnica con cui inizia le sue sperimentazioni, guardando quindi alle tecniche utilizzate da uno dei primi maestri del pittorialismo.

Altro fotografo le cui vedute si possono accostare a quelle di Peretti Griva è George Davison (1854-1930), fotografo inglese che si avvicinò da subito alla pratica del pittorialismo. Si nota nella sua fotografia più famosa *The onion field* (1890) (Fig. 64) come l'immagine sia priva di contorni ben definiti, donandole quel senso di sfumato tipico anche delle immagini di Peretti Griva, effetto che accresce anche grazie al tipo di carta utilizzato, in questo caso una carta ruvida.

L'immagine *Reflections, Weston on the Green* (1899) (Fig. 65), è caratterizzata, oltre che dall'effetto evanescente prodotto dai contorni sfumati, anche dal gioco di riflessi e di luci e di ombre che si trovano anche nelle opere di Peretti Griva *Il Po e la Gran madre* (1930 ca.) (Fig. 45).

Nella veduta di Davison si nota in primo piano il riflesso sullo specchio d'acqua del grande albero posto sul fondo dell'immagine, effetto che dal fotografo deve essere studiato approfonditamente, così come devono essere analizzati sapientemente i giochi di luci e di ombre che permettono al riflesso di esaltare maggiormente nella fotografia.

Altro fotografo britannico che si accosta con le sue vedute paesaggistiche alle atmosfere evocate da Peretti Griva è James Craig Annan (1864-1946) che produce le sue immagini mediante una particolare stampa ad intaglio chiamata *photogravure* che permette di registrare una quantità maggiore di toni. Appartenente al circolo del Linked Ring, propone una serie di vedute di Venezia tra cui *The Riva Schiavoni, Venice* (1904) (Fig. 66) in cui si vede rappresentato questo scorcio veneziano caratterizzato proprio dall'effetto unico creato da questo tipo di stampa, in cui tutto appare sfumato evocando così un'atmosfera passata.

L'atmosfera sfumata e i contorni lievi, poco definiti, dati dall'uso della gomma bicromata, che produce un effetto simile a quello del bromolio trasferto di Peretti Griva, si trova nelle opere di Heinrich Kühn (1866-1944), che agli esordi della sua carriera si avvicinò alla pratica del pittorialismo. La sua produzione artistica non è composta solo da paesaggi, ma sono questi che, grazie all'utilizzo della gomma bicromata in fase di stampa, si avvicinano maggiormente a quelli

del fotografo italiano. In *Isarauen* (1897) (Fig. 67) è rappresentato un paesaggio autunnale, con i rami degli alberi spogli, il tutto racchiuso in un'atmosfera malinconica, data anche dall'effetto sfumato prodotto dalla tecnica di stampa utilizzata, atmosfera che ricorda molto le opere di Peretti Griva, come ad esempio in *Alberi* (ante 1929) (Fig. 48).

Il genere del paesaggio viene quindi adottato da molti fotografi pittorialisti, che ne producono una propria interpretazione personale, producendo sfumature e atmosfere particolari attraverso l'uso delle diverse tecniche in fase di stampa.

CONCLUSIONI

Dopo aver analizzato i numerosi processi di innovazione della pratica fotografica e l'evoluzione che ebbe il pittorialismo nel territorio italiano, ripercorrendo le pagine della rivista “La Fotografia Artistica”, risulta più semplice, a mio avviso, rispondere alla seguente domanda: il pittorialismo è da considerarsi un movimento innovatore o piuttosto una mera ripresa degli stilemi della pratica pittorica?

Secondo il mio parere il pittorialismo ha rappresentato un passaggio necessario per l'evoluzione della fotografia intesa artisticamente, dalla nascita del dagherrotipo che riprendeva semplicemente il dato reale senza alcun carattere estetico, per arrivare alle diverse correnti fotografiche moderne che si sono susseguite negli anni.

È stato proprio grazie all'enorme carica innovativa portata dai fotografi che seguivano il pittorialismo, che la fotografia poté uscire dai suoi schemi classici consentendo così agli artisti di discutere delle diverse possibilità che aveva la pratica fotografica di essere considerata al pari della altre Arti.

Questo passaggio non fu affatto semplice, all'interno della rivista vengono riportati articoli che supportano l'arte fotografica, smontando tutte le critiche presenti nel panorama artistico e culturale dell'epoca che ritenevano che la fotografia non era da considerarsi al parti delle altre rappresentazioni.

Il fatto che il pittorialismo si avvicini maggiormente alla pratica pittorica, per la tecnica del ritocco e delle sfumature possibili con diversi procedimenti di stampa e per la composizione di immagini con soggetti e temi che riprendevano quelli della pittura classica, è una conseguenza naturale della cultura artistica che in quell'epoca imperversava.

All'inizio del nuovo secolo il modo più facile per dimostrare che la fotografia era Arte era fare in modo che l'immagine scattata somigliasse ad un'immagine pittorica, di modo che pubblico e critica accademica la accettassero.

Abbiamo visto quali furono i due principali modi di intendere il pittorialismo per gli artisti del tempo: da una parte quindi si trovano gli artisti che interpretano questa tecnica producendo composizioni di figure in posa, dove vengono ricreate nei minimi particolari ambientazioni prese dalle diverse epoche storiche in cui i soggetti vengono fatti posare nel modo più naturale possibile, modelli con abiti dell'epoca per proporre al pubblico una rievocazione storica, un viaggio nel passato in diverse epoche e in diverse nazioni. In questo caso si denota da parte del fotografo un forte gusto estetico e una grande conoscenza culturale e artistica.

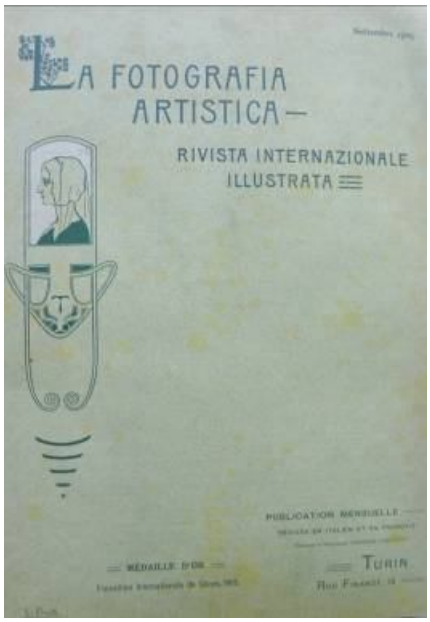
Dall'altra parte invece si pongono gli artisti che manipolano l'immagine in fase di stampa, creando degli effetti, che con la sola macchina fotografica, non si potrebbero ottenere. Sono state inventate

diverse tecniche di stampa, cui i fotografi poi pongono delle trasformazioni personali, per riuscire a creare gli effetti che rendono la fotografia paragonabile alle altre pratiche artistiche. Si formano così delle immagini che rispecchiano pienamente lo stile e il carattere personale che il fotografo vuole trasmettere al pubblico, rendendo così la propria opere unica e riconoscibile tra quelle degli altri artisti.

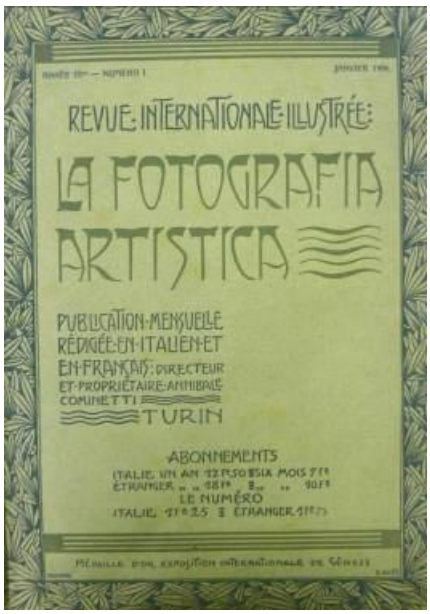
Anche se il pittorialismo fu il movimento che più si discosta da quello che in realtà è la vera natura della fotografia, trovo che sia stato uno dei possibili strumenti utilizzati per promuovere la pratica fotografica al rango di Arte e non di semplice pratica documentaria.

Questo traspare anche dalle pagine di “La Fotografia Artistica” che, fu la rivista che grazie agli articoli proposti da studiosi e critici internazionali portò al successo e al riconoscimento di questa nuova e originale pratica rappresentativa.

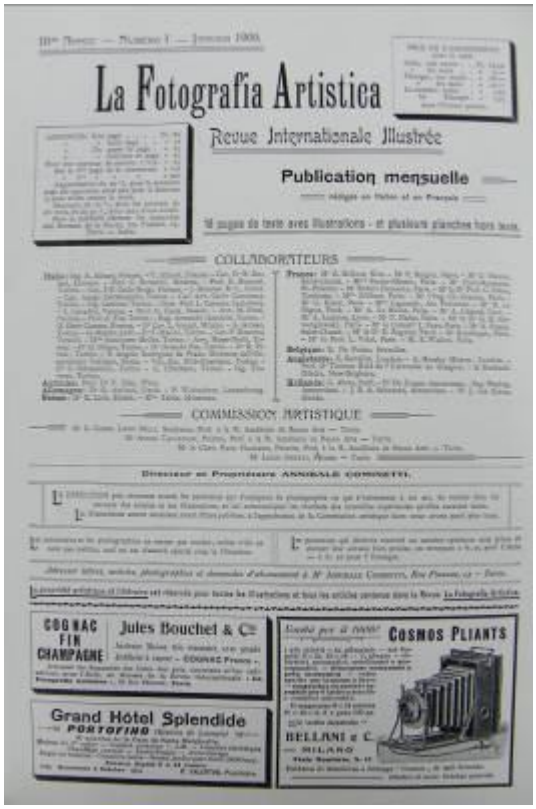
APPENDICE 1: IMMAGINE RELATIVE ALLA RIVISTA "LA FOTOGRAFIA ARTISTICA"



Copertina del numero di Settembre 1905 (Fig. 1)



Copertina del numero di Gennaio 1906 (Fig. 2)


La Fotografia Artistica

Revue Internationale Illustrée

Publication mensuelle

COLLABORATEURS

COMMISSION ARTISTIQUE

Directeur et Propriétaire ANNIBALE COMINETTI

COGNAC FIN CHAMPAGNE Jules Bouchet & Cie

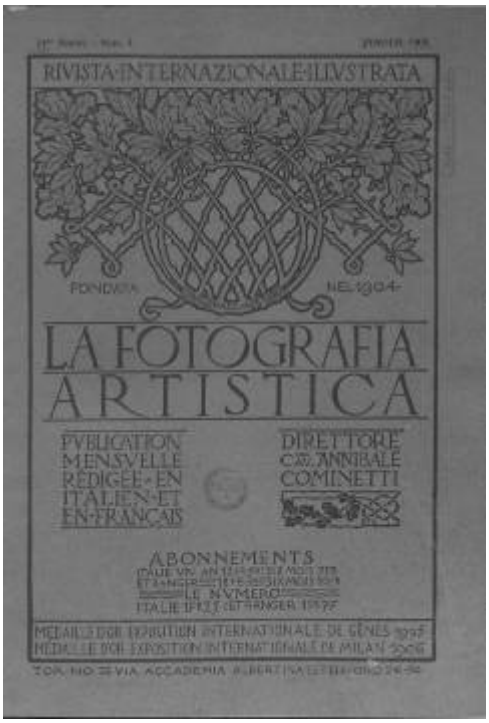
Grand Hôtel Splendide PORTOFINO

Cosmos Pliants

BELLANI e C.

MILANO

Pagina introduttiva al numero di Gennaio 1906 (Fig. 3)


RIVISTA INTERNAZIONALE ILLUSTRATA

FONDATA NEL 1904

LA FOTOGRAFIA ARTISTICA

PUBBLICATION MENSUELLE REDIGEE EN ITALIEN ET EN FRANÇAIS

DIRETTORE C.te ANNIBALE COMINETTI

ABONNEMENTS

MEDAILLE D'OR EXPOSITION INTERNATIONALE DE GÊNES 1914

MEDAILLE D'OR EXPOSITION INTERNATIONALE DE MILAN 1906

TORINO 28 VIA ACCADEMIA ALBERTINA TELEFONO 24-80

Copertina del numero di Gennaio 1909 (Fig. 4)

Copertina del numero di Gennaio 1910 (Fig. 5)

Copertina del numero di Gennaio 1914 (Fig. 6)

Inserto pubblicitario sul numero di Gennaio 1908 (Fig. 7)

Inserto pubblicitario sul numero di Gennaio 1908 (Fig. 8)

Inserto pubblicitario sul numero di Gennaio 1909 (Fig. 9)

Inserto pubblicitario sul numero di Gennaio 1915 (Fig. 10)

Tavola fuori testo, *S.M. La Regina Margherita e S.A.R la Duchessa di Genova Madre*, Gennaio 1904 (Fig. 11)

Tavola fuori testo, *Tristesse*, V.E. Rhò Guerriero, Febbraio 1905 (Fig. 12)

Tavola fuori testo, *Portrait de M.lle Pierrat*, P.Nadar, Marzo 1905 (Fig. 13)

Tavola fuori testo, *Dominus Ostasius de Polenta*, Fratelli Alinari, Agosto 1905 (Fig. 14)

Tavola fuori testo, *Ètude à la gomme bicromatée*, R.Demachy, Novembre 1905 (Fig. 15)

Tavola fuori testo, *Soleil dissipant le brouillard*, V.E. Rhò-Guerriero, Gennaio 1906 (Fig. 16)

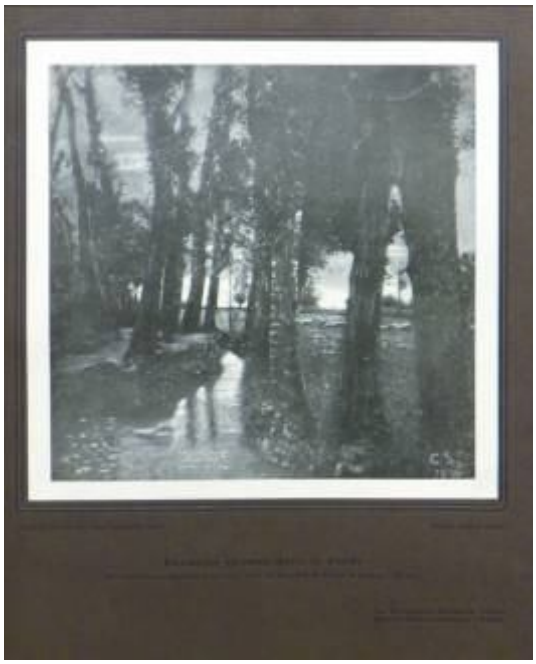


Tavola fuori testo, *Le dernier rayon dans la forêt*, C. Schiaparelli, Maggio 1906 (Fig. 17)

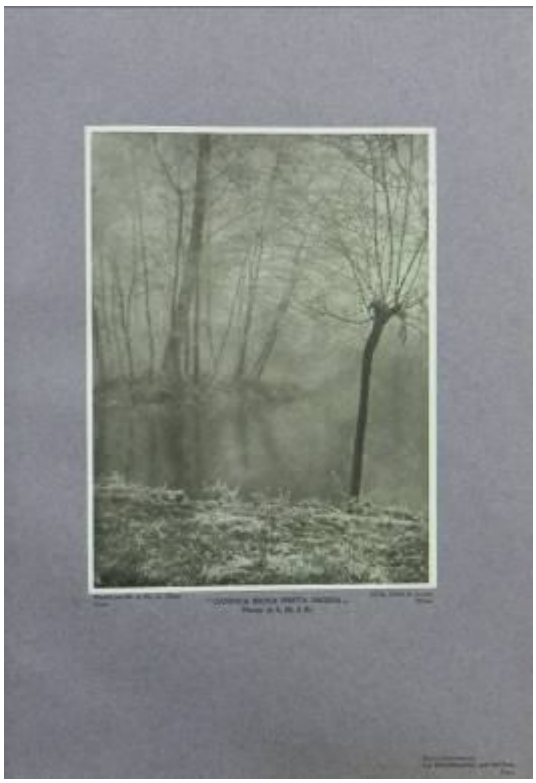


Tavola fuori testo, *Candida brina mesta regina*, G. Oliaro, Marzo 1907 (Fig.18)

Tavola fuori testo, *Nebbia nella foresta*, Curtis Bell,
Giugno 1907 (Fig. 19)

Tavola fuori testo, *Mandria di pecore*, Th. and Osc. Hofmeister,
Esposizione 1907: 1° premi per paesaggio animato,
Luglio 1907 (Fig. 20)

Tavola fuori testo, *Été*, Husselman,
Esposizione di Dresda 1909, Olanda,
Febbraio 1911 (Fig. 21)

Tavola fuori testo, *Solitude*, A.Wundsam,
Maggio 1912 (Fig. 22)

Tavola fuori testo, *S.A.R. La Princesse Elisabeth de Saxe, Duchesse de Gênes*, necrologio, Settembre 1912 (Fig.23)

Tavola fuori testo, *Portrait de M.lle Bignon de la Comédie française*, P.Nadar, Febbraio 1906 (Fig. 24)

APPENDICE 2: IMMAGINE RELATIVE A GUIDO REY E A DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA

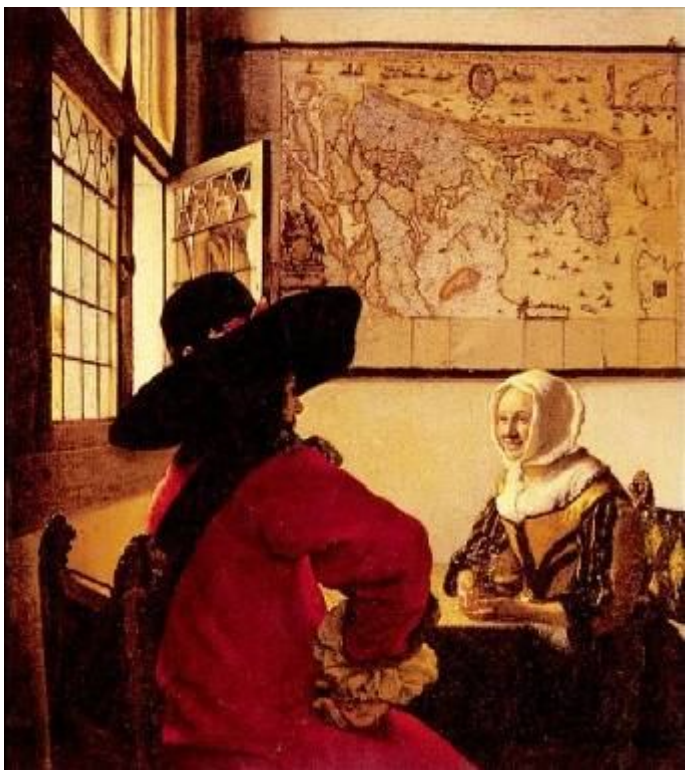
GUIDO REY[190]

Rey, *A quiet corner*, 1905 ca. (Fig. 1)

Rey, *The letter*, 1908 (Fig. 2)

190 I titoli e le opere di Guido Rey sono prese dalla monografia a lui dedicata *Guido Rey dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, Museo Nazionale della Montagna "Duca degli abruzzi", Torino, 1986, in cui nelle note alle illustrazioni l'autore afferma che la titolatura delle opere è di imposizione recente, e nel caso queste siano note vengono riportate tra virgolette.

Rey, *A Flemish Interior* (1905-1908 ca.) (Fig. 3)



Vermeer, *Militare e la fanciulla* sorridente, 1657 ca. (Fig. 4)

Vermeer, *Donna che legge una lettera davanti una finestra,* 1654 ca. (Fig. 5)

Rey, *Interno fiammingo con due figure*, 1908 (Fig. 6)

Rey, *La lettera*, 1900-1910 ca. (Fig. *7*)

Vermeer, *La lezione di musica* 1662-65 ca. (Fig. 8)

Rey, *Interno olandese con figura maschile davanti a una finestra*, 1900-1910 ca. (Fig. 9)

Vermeer, *Donna che scrive una lettera e fantesca*, 1672-74 ca. (Fig. 10)

Vermeer, *Donna che scrive una lettera*, 1664-65 (Fig. 11)

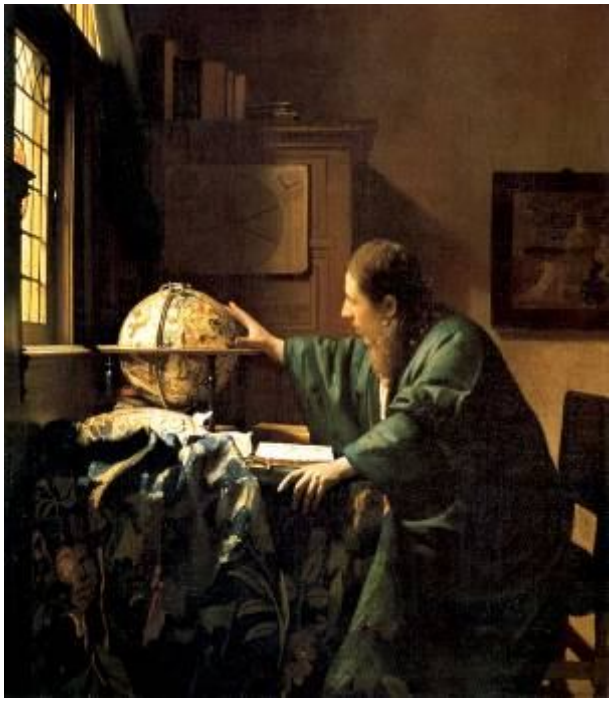
Vermeer, *Allegoria della pittura*, 1665 ca. (Fig. 12)

Rey, *Interno fiammingo con donna che suona e uomo*, 1900-1910 ca. (Fig. 13)

Rey, *Interno con uomo in costume che suona il flauto*, 1900-1910ca. (Fig. 14)

Rey, *Interno con uomo in costume al tavolo di lavoro*, 1900-1910 ca. (Fig. 15)

Rey, *Interno fiammingo*, 1900-1910 ca. (Fig. 16)



Vermeer, *L'astronomo*, 1668 ca. (Fig. 17)

Vermeer, *Suonatrice di liuto* 1662-1663 (Fig. 18)

Vermeer, *La suonatrice di chitarra* 1671-72 ca. (Fig. 19).

Pieter De Hooch, *A woman reading a letter by a window,* 1664 (Fig. 20)

Pieter De Hooch, *Women playing the lute and singing couple in the background*, 1667 (Fig. 21)

Rey, *Interno con ragazza in costume che prova il cappellino*, 1898-1900 ca. (Fig. 22)

Rey, *Interno con coppia in costume*, 1898-1900 ca. (Fig. 22)

Rey, *La lezione di musica*, 1898-1900 ca. (Fig. 23)

Waterhouse, *Gather Ye Rosebuds While Ye May*, 1908 (Fig. 24)

Waterhouse, *The Shrine*, 1895 (Fig. 25)

Dante Gabriel Rossetti, *The Roman Widow*, 1874 (Fig. 26)

Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata*, 1871-74 (Fig. 27)

Rey, *Esterno: Signora con ombrello e* cappellino, 1900 ca. (Fig. 28)

Rey, *Esterno con donna e ragazza presso un bassorilievo*, 1898 ca. (Fig. 29)

Rey, *Esterno con quattro donne in costume*, 1898 ca. (Fig. 30)

Lawrence Alma Tadema, *Frigidarium*, 1890 (Fig. 31)

Rey, *Esterno con due donne in costume su di un muricciolo*, 1897 ca. (Fig. 32)

Lawrence Alma Tadema, *Non chiedermelo più*, 1886 (Fig. 33)

Rey, *Interno con donna in costume giapponese*, 1875 ca. (Fig. 34)

DOMENICO RICCARDO PERETTI GRIVA[191]

Peretti Griva, *Ninfa (La Pompei medioevale)*, 1925 ca, bromolio (Fig. 35)

Peretti Griva, *Ragazza sarda*, ante 1933, bromolio trasferto su carta (Fig. 36)

191 Le opere proposte sono tratte dalle monografie delle mostre *Domenico Riccardo Peretti Griva, fotografo*, testi di L. Danna Leonardo, Associazione per la fotografia storica, Torino, 2004 e *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, a cura di C. Dall'Olio, Franco Cosimo Panini, Modena, 2012. I titoli delle opere sono dati dai curatori delle mostre.

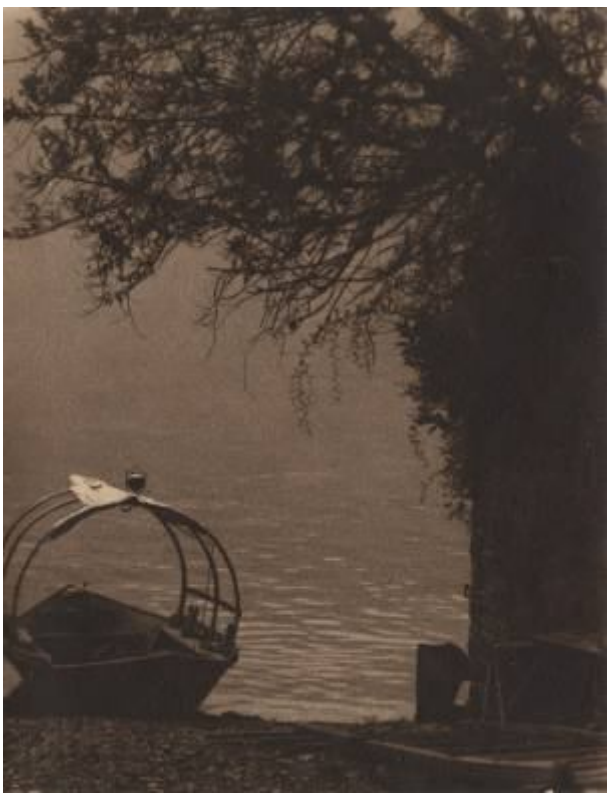
Peretti Griva, *Roma, colosseo e arco di costantino*, ante 1929, bromolio (Fig. 37)

Peretti Griva, *Il paesello alpino (S.Nicolas)*, ante 1929, gelatina al bromuro d'argento (Fig. 38)

Peretti Griva, *Ritratto*, ante 1929, gelatina al bromuro d'argento (Fig. 39)

Peretti Griva, *Autunno*, 1927ca, bromolio (Fig. 40)

Peretti Griva, *Bambina sul prato*, 1929 ca., gelatina al bromuro d'argento (Fig. 41)



Peretti Griva, *Come la barca di Renzo (Como)*, ante 1929, bromolio (Fig. 42)

Giovanni Segantini, *Ave Maria a trasbordo*, 1886 (Fig. 43)

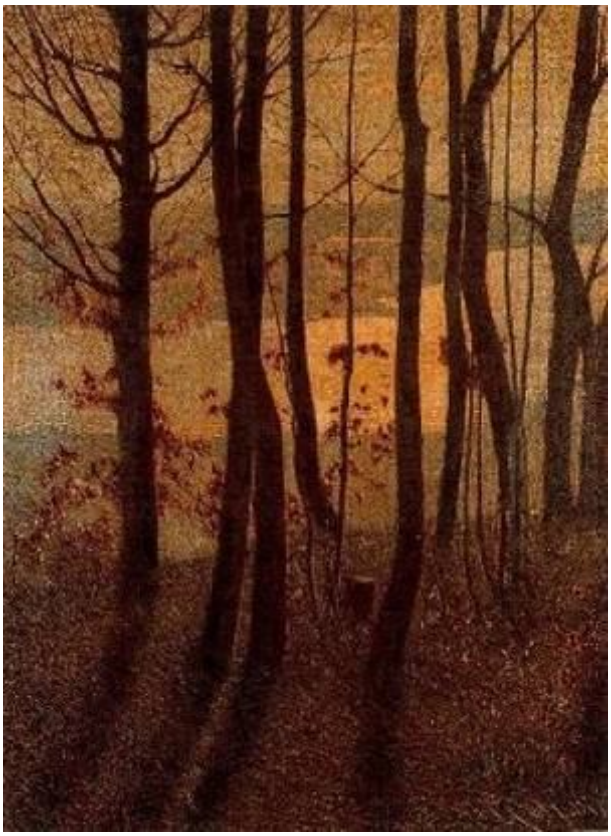
Giacomo Favretto, *La partenza degli sposi*, 1881 (Fig. 44)

Peretti Griva, *Il Po e la Gran madre*, 1930 ca., bromuro d'argento (Fig. 45)

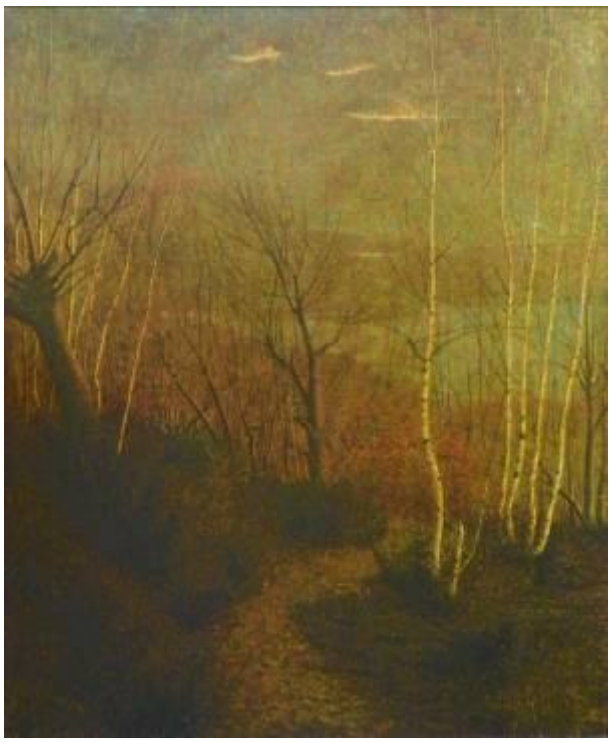
Peretti Griva, *Il porto di Savona*, ante 1929, bromolio (Fig. 46)

Giacomo Favretto, *Traghetto della Maddalena*, 1887 (Fig. 47)

Peretti Griva, *Alberi*, ante 1929, bromolio (Fig. 48)



Vittore Grubicy, Mattino,1897 (Fig. 49)



Vittore Grubicy, *Sinfonia crepuscolare (montagne del lago Maggiore)*, 1896 (Fig. 50)

Peretti Griva, *Fontanesiana,* 1930ca, bromolio-trasferto (Fig. 51)

Peretti Griva, *Paesaggio con mucche al pascolo*, 1930 ca., gelatina al bromuro d'argento (Fig. 52)

Peretti Griva, *Paesaggio con mucche al pascolo*, 1930 ca., gelatina al bromuro d'argento (Fig. 53)

Peretti Griva, *Ultime luci*, 1925 ca., bromolio (Fig. 54)

Vittore Grubicy, *Bosco*, 1887 (Fig. 55)

Giovanni Fattori, *Bovi al carro*, 1868-70 (Fig. 56)

Giovanni Fattori, *Pascoli di primavera*, 1896 (Fig. 57)

Wilhelm von Gloeden, *Pietro sulla terrazza a Posillipo*, 1890 ca. (Fig. 58)

Wilhelm von Gloeden, *Dancing Boys*, 1895-1900 (Fig. 59)

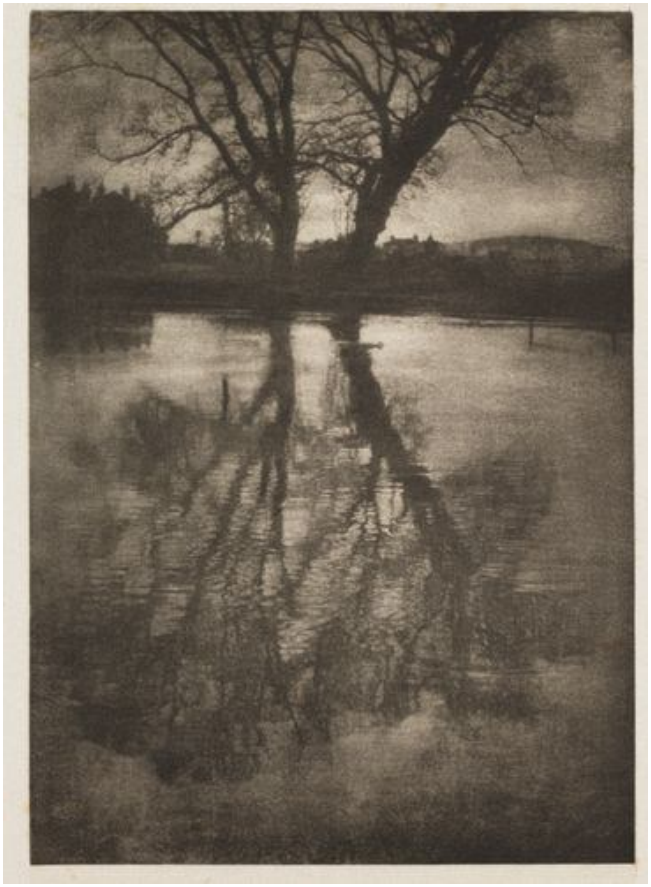
Wilhem Von Plüschow, *Pompei*, 1890 ca. (Fig. 60)

Wilhem Von Plüschow, *Nudo drappeggiato davanti a rovine classiche nei dintorni di Roma*, 1890 ca. (Fig. 61)

Robert Demachy, *Pont Alexandre III*, 1901 (Fig. 62)

Robert Demachy, *Touques Valley*, 1906 (Fig. 63)

George Davison, *The onion field* (1890) (Fig. 64)



George Davison, *Reflections, Weston on the Green* (1899) (Fig. 65)

James Craig Annan, *Riva Schiavoni, Venice* (1904) (Fig. 66)

Heinrich Kühn, *Isarauen* (1897) (Fig. 67)

BIBLIOGRAFIA

AA.VV, *Guido Rey dall'alpinismo alla letteratura e ritorno*, Museo Nazionale della montagna Duca degli Abruzzi, Torino, 1986.

AA.VV, *Cézanne, Fattori e il novecento in Italia*, Artificio, Firenze, 1997.

AA.VV, *Fotografia pittorica 1889-1911*, Electa Editrice/Edizioni Alinari, Milano, 1979.

AA.VV, *L'opera completa di Segantini*, Rizzoli Editore, Milano, 1973.

Alinovi F., Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna, 1981.

Alpers S., *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel seicento olandese*, Boringhieri, Torino, 1984.

Art in photography. With selected examples of european and american work, edited by Charles Home, London, Paris, New York, offices of The Studio, 1905.

Baboni A., Cortenova G., (a cura di)., *Giovanni Fattori*, Electa, Milano, 1998.

Baboni A., *La pittura toscana dopo la macchia 1865-1920: l'evoluzione della pittura del vero*, Istituto Geografico Deagostini, Novara, 1994.

Bandera S., Liedtke W., Wheelock A. K. JR., (a cura di), *Vermeer. Il secolo d'oro dell'arte olandese*, Skira, Milano, 2012.

Bellavista M., *Pechè fotografo. Come fotografo*, Bertieri, Milano, 1948.

Belli G., Rella F., *L'età del divisionismo*, Electa, Milano, 1990.

Bertelli C., Bollati G., *Storia d'Italia. Annali II. L'immagine fotografica 1845-1945*, Einaudi, Torino, 1979.

Bietoletti S., *I macchiaioli. La storia, gli artisti, le opere*, Giunti, Firenze, 2001.

Bossaglia R., Grazioli E., Rosci M., (a cura di), *Torino 1902. le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Fabbri Editori, Milano, 1994.

Costantini P., Fuso S., Mescola S., Zannier I., (a cura di), *L'insistenza dello sguardo: fotografie italiane 1939-1989*, Alinari, Firenze, 1989.

Costantini P., *La fotografia artistica: 1904-1917*, Bollati Boringhieri, Torino , 1990.

Costantini P., Zannier I., *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana. 1923-1934*, Alinari, Firenze, 1987.

Dall'Olio C., (a cura di), *Domenico Riccardo Peretti Griva e il pittorialismo in Italia*, Franco Cosimo Panini, Modena, 2012.

Falzone del Barbarò M., Zannier I., (a cura di), *Fotografia luce della modernità. Torino 1920-1950: dal pittorialismo al modernismo*, Alinari, Firenze, 1991.

Finizio L.P., *L'arte dei preraffaeliti nella cultura vittoriana*, Liguori Editore, Napoli, 2004.

Galassi P., *Prima della fotografia: la pittura e l'invenzione della fotografia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1989.

Gernsheim H., Gernsheim A., *Storia della fotografia*, Edizioni Frassinelli, Milano, 1966.

Gilardi A., *Storia sociale della fotografia*, Mondadori, Milano, 2000.

Giorgetti C., *Manuale di storia del costume e della moda*, Cantini, Firenze, 1992.

Guido Rey fotografo pittorialista, (catalogo della mostra tenuta a Biella nel 2004), Nepente, Milano, 2004.

Hannavy J., *Encyclopedia of nineteenth century photography*, Taylor & Francis, New York, 2007.

Hilton T., *I preraffaeliti*, Gabriele Mazzotto Editore, Milano, 1981.

Jan Vermeer, text by Arthur K. Wheelock Jr., Abrams, New York, 1981.

Krauss R., *Teorie e storia della fotografia*, a cura di E. Grazioli, Mondadori, Milano, 1996.

La Fotografia Artistica: rivista internazionale illustrata, Vol. I-XII, Anno 1904-1917, Torino.

Larsen E., *Jan Vermeer*, Octavo Franco Cantini Editore, Firenze, 1996.

Lindermann B. W., (a cura di), *Da Rembrandt a Vermeer. Valori civili nella pittura fiamminga e olandese del seicento*, Federico Motta Editore, Milano, 2008.

Lippincott L., *Lawrence Alma Tadema Spring*, J. P. Getty Museum, Malibu, 1991.

Madesani A., *Storia della fotografia*, Mondadori, Milano, 2005.

Marra C., *Fotografia e pittura nel novecento (e oltre)*, Mondadori, Milano, 2012.

Marra C., F*otografia e pittura nel novecento. Una storia senza combattimento*, Mondadori, Milano, 1999.

Masini L.V., *Giovanni Fattori*, Edizioni d'arte il Fiorino, Firenze, 1982.

Milani R., *Il pittoresco: l'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Laterza, Bari, 1997.

Miraglia M., *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*, U. Allemandi, Torino, 1990.

Miraglia M., *Il novecento in fotografia e il caso torinese*, Edizione Hopefulmonster, Torino, 2001.

Miraglia M., *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, Einaudi, Torino, 1981.

Newhall B., *Storia della fotografia*, Einuadi, Torino, 1984.

Newhall B., *The history of photography from 1839 to the present day*, The Museum of Modern Art, New York, 1949.

Perocco G., Trevisa R., *Giacomo Favretto*, Umberto Allemandi, Torino, 1986.

Puorto E., *Fotografia fra arte e storia: il Bullettino della Società fotografica italiana 1889-1914*, A. Guidi, Napoli, 1996.

Querci E., De Caro S., (a cura di), *Alma Tadema e la nostalgia dell'antico*, Electa, Milano, 2007.

Quinsac A.P., (a cura di), *Giovanni Segantini. Luce e simbolo 1884-1899*, Skira, Milano, 2000.

Quinsac A.P., (a cura di), *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, Skira, Milano, 2005.

Rebora S., (a cura di), *Vittore Grubicy de Dragon poeta del divisionismo 1851-1920*, Silvana Editoriale, Milano, 2005.

Rebora S., *Vittore Grubicy de Dragon 1851-1920*, Jandi Sapi Editori, Milano-Roma, 1995.

Robinson H.P., *Picture Making by Photography*, Piper & Carter, London, 1869.

Saletti B., (a cura di), *Scritti d'arte di Enrico Thovez (1895-1922)*, Canova, Treviso, 1980.

Salvini R., *La pittura fiamminga*, Garzanti, Milano, 1958.

Scharf A., *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino, 1979.

Schwarz H., *Arte e fotografia: precursori e influenze*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Sella V. G., *Il plico del fotografo: trattato-teorico pratico di fotografia*, Paravia, Torino, 1863.

Sella V. Giuseppe, *Plico del fotografo. Trattato teorico-pratico di fotografia*, Tipografia G. B. Paravia e comp, Torino, 1863.

Somaré E., *Favretto*, Mondadori, Milano, (non ce anno)

Sutton P.C., *Pieter de Hooch*, Phaidon, Oxford, 1980.

Trippi P., *J. W. Whaterhouse*, Phaidon, London, 2002.

Zannier I., (a cura di), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Longo Editore, Ravenna, 1993.

Zannier I., Costantini P., *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia (1839-1949)*, Franco Angeli, Milano, 1985.

Zannier I., *L'occhio della fotografia: protagonisti, tecniche e stili dell'"invenzione meravigliosa"*, Carocci, Roma, 2007.

Zannier I., *La fotografia italiana: critica e storia*, Jaca Book, Milano, 1994,

Zannier I., *Leggere la fotografia: le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993.

Zannier I., *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Alinari, Firenze, 2004.

Zannier I., *Settant'anni di fotografia in Italia*, Punto e Virgola, Modena, 1978.

Zannier I., *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Roma, 1986.

SITOGRAFIA

Maggiori R., *Fotografia pre raffaelita*, www. exibart.com.

RINGRAZIAMENTI:

Ringrazio i miei genitori che hanno saputo credere in me e darmi la forza per riuscire a terminare questo percorso. La vostra forza e determinazione nel superare le difficoltà mi è servita da esempio per affrontare gli ostacoli che si sono presentati e che sicuramente mi si ripresenteranno nella vita. Se sono riuscita a terminare questo percorso di studi è solo grazie a voi, grazie alla fiducia che avete in me e nelle mie capacità, grazie ai consigli che mi date e soprattutto grazie all'amore con cui da sempre mi fate sentire speciale.

Ringrazio Alberto, il mio amore, che ha saputo sopportarmi e supportarmi in questi mesi. Grazie a te ho potuto vivere più serenamente questa esperienza, grazie al tuo amore e alle tue continue attenzioni riesci sempre farmi sentire importante. Grazie per le lunghe serate che, stanco dal lavoro, sei stato con me ad aiutarmi e grazie per stringermi tutte le volte che mi sento agitata. Grazie per condividere con me questo momento e per spingermi nel realizzare i miei sogni.
Grazie per vivere con me ogni giorno.

Ringrazio le nonne Maria e Diana e il nonno Armando, che so essere molto orgogliosi di me, e un pensiero particolare va a mio nonno Aldo che so che sarà vicino a me quel giorno.

Ringrazio Federica, la cui amicizia è stata una scoperta. Dopo tanti anni siamo riuscite a trovare il nostro equilibrio perfetto. Ho scoperto un'amica su cui posso sempre contare, che sa capire semplicemente dal tono della mia voce se c'è qualcosa che non va. Grazie per le lunghe telefonate e le tante chiacchierate in cui mi hai aiutata a non mollare, grazie per le lunghe giornate passate a casa tua a studiare che mi sono servite per riuscire, dopo i tanti no, a ricominciare e grazie per non avermi lasciata sola quel giorno tanto importante a Venezia.
Grazie per la tua amicizia, per le nostre avventure e per essere una persona così speciale.

Ringrazio Sara, la cui amicizia è una certezza. Abbiamo condiviso tanti momenti e tante esperienze assieme che ci hanno permesso di contare sempre l'una sull'altra.
Grazie per avermi sempre aiutata e incoraggiata a terminare il mio percorso.
Grazie per i tuoi sorrisi e per la tua dolcezza che fanno sembrare piccoli anche i problemi più grandi.

Ringrazio Elisa, la cui amicizia è un dono prezioso. Grazie per non esserti dimenticata mai di un esame e per aver creduto sempre in me.

Grazie per i messaggi in cui mi fai capire che quello che sto facendo è importante. Grazie per ascoltarmi sempre quando ho bisogno e per condividere con me tutte le esperienze importanti nella mia vita.

Ringrazio tutti i miei amici, che sono sempre parte fondamentale della mia vita.

Ringrazio Silvia, che è stata la mia compagna di questa bellissima avventura. Ci siamo conosciute per caso e già dal primo sprtiz si è creata subito una straordinaria amicizia.
Grazie per aver condiviso questi due anni di università con me, passando lunghe giornate in biblioteca studiando assieme prima degli esami, organizzando cenette e facendo "festa" alla sera.
Grazie per la tua positività, che anche nelle giornate più storte mi faceva tornare il sorriso.
Grazie per le tante risate che mi hai fatto fare e per la naturalezza con cui condividiamo ogni esperienza.
Grazie per le tante giornate assieme che non dimenticherò mai.

Ringrazio Francesca, la mia dolce coinquilina. È stato bellissimo conoscerti giorno dopo giorno e costruire così la nostra amicizia. Grazie per aver reso Venezia l'esperienza più bella della mia vita, grazie per avermi sostenuta, ascoltata e anche sopportata nei giorni prima degli esami.
Grazie per le tante serate passate nella nostra casetta in cui ci raccontavamo la nostra vita.
Grazie per aver reso la nostra "scoiattolo" il luogo speciale che ricorderemo sempre con un gran sorriso.