



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia,
Storia dell'arte, del Cinema e della Musica**

Corso di laurea in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo

Tesi di laurea Triennale

**Il mondo immaginario di Julia Margaret Cameron: ritratti e
fotografie trasformate in poesia**

**The imaginary world of Julia Margaret Cameron: portraits and photographs
transformed into poetry**

Relatore

Prof. Carlo Alberto Zotti Minici

Laureanda/o: Luna Marcon

Matricola: 1231932

Anno Accademico 2022/2023

Indice

Introduzione	1
<i>Galleria di riferimento dell'introduzione</i>	<i>3</i>
CAPITOLO 1	
Il mondo che incontra Julia Margaret Cameron.....	4
1. Il contesto fotografico e i protagonisti del pittorialismo.....	4
1.1 Oscar Gustave Rejandler	7
1.2 Harry Peach Robinson	9
1.3 Peter Henry Emerson.....	10
1.4 Robert Demachy	11
2. Tecniche fotografiche e apparecchi fotografici dell'epoca	12
2.1 Daguerre e la dagherrotipia	13
2.2 La talbotipia e la calotipia.....	15
2.3 Il collodio umido e la stampa all'albumina	17
<i>Galleria di riferimento del capitolo I.....</i>	<i>20</i>
CAPITOLO 2	
Il mondo di Julia Margaret Cameron	23
1. La vita di Julia Margaret Cameron	23
1.1 Il dono dell'apparecchio fotografico	24
1.2 Contaminazione con la letteratura, le arti visive e le poesie.....	27
2. La fotografia di Julia Margaret Cameron.....	29
2.1 Le muse di Julia: le figure femminili.....	29
2.2 La critica e l'effetto Rembrant.....	31
2.3 Il metodo fotografico	33
3. Capolavori.....	36
3.1 The Rosebud Garden of Girls (fig. 2.13).....	36
3.2 Idylls of the King	37
<i>Galleria di riferimento del capitolo 2</i>	<i>40</i>
CAPITOLO 3	
Il contributo di Julia Margaret Cameron.....	49
1. I lavori di Julia Margaret Cameron oggi.....	49
1.1 Copyright.....	49

1.2 Album	51
1.3 Ispirazioni	54
2. Julia Margaret Cameron come prima donna in fotografia	55
2.1 Donne in fotografia.....	57
3. Citazioni di Julia Margaret Cameron	60
<i>Galleria di riferimento del capitolo 3</i>	63
Conclusione	68
Fonti figure citate, in ordine di apparizione	69
Bibliografia	72
Sitografia	75

Introduzione

Questo progetto nasce dalla volontà di approfondire un'autrice che ho sentito nominare per la prima volta il mio primo anno di università, durante il corso di Storia e tecnica della fotografia del professore Carlo Alberto Zotti Minici.

Il mio desiderio era quello di esplorare la vita di Julia Margaret Cameron (fig. 0.1), il mondo in cui i suoi lavori prendevano forma, le persone che la circondavano, le fonti dal quale la sua fotografia è nata.

Julia Margaret Cameron non è solo una fotografa dell'epoca vittoriana, è ritenuta la prima fotografa donna nella storia, i suoi lavori fioriscono in un ambiente prettamente maschile ma lei, senza freni, riuscirà a guadagnarsi un posto speciale in questo settore.

Nella fase di studio per reperire il materiale ho riscontrato una bassa quantità di bibliografia in lingua italiana; dunque, la maggior parte delle fonti a cui ho attinto sono di lingua inglese, ho dedicato molto tempo e cura alla traduzione di queste.

Vorrei brevemente dare un contesto al lettore per accompagnarlo poi a quelli che saranno i contenuti di questo lavoro.

L'arte fotografica all'inizio del XIX secolo non era una pratica fortemente radicata, era una conoscenza in via di sperimentazione.

La Cameron entra nel panorama fotografico come una donna, a 48 anni, in un'epoca in cui la fotografia era considerata pericolosa per le sostanze chimiche con cui doveva stare a contatto il fotografo, in un ambito puramente maschile che la guardava di certo non come una professionista.

C'è da precisare che la Cameron riesce a realizzare i suoi capolavori e a formulare una tecnica fotografica originale grazie alla sua costanza ma anche grazie alla condizione agiata in cui si trovava.

Per molti anni della sua vita vivrà in India con suo marito Charles (fig. 0.2) e diventerà capo della società europea, si trasferiranno successivamente nell'isola di White, avrà la possibilità di stare a contatto con figure molto importanti dell'epoca come Sir John Herschel, Sir Henry Taylor, Lord Tennyson e Oscar Rejandler che la ispireranno e la faranno crescere nel suo mestiere.

Nel primo capitolo ho ricercato "il mondo che incontra" la fotografa, avanzando una presentazione del contesto fotografico in cui ella si immerge, quello del pittorialismo, un movimento che nasce alla fine del XIX secolo volto alla nobilitazione della fotografia.

Oscar Gustave Rejandler, Harry Peach Robinson, Peter Henry Emerson e Robert Demachy furono figure importanti di questo movimento.

In questo capitolo ho anche voluto informare il lettore delle differenti tecniche fotografiche e lunghi procedimenti che sottintendeva la fotografia, per scattare un'immagine si poteva impiegare più giorni, ho inquadrato le tecniche della dagherrotipia, talbotipia, calotipia, la tecnica del collodio umido e la stampa all'albumina.

Il secondo capitolo è basato sulla vita della Cameron, la sua infanzia, il dono dell'apparecchio fotografico da parte di sua figlia Julia nel 1863 che darà avvio alla sua arte, le fonti e le ispirazioni letterarie, poetiche, artistiche che vengono trasformate in fotografie.

Realizzerà la camera oscura nel pollaio finestrato della sua casa, la sua Glass House.

Di rilevante importanza saranno le muse femminili della Cameron, esse sono domestiche, figlie, amiche, parenti, turiste dell'Isola di White, ella fa incarnare a ciascuna un personaggio preciso, era una donna davvero moderna che non si faceva nessuno scrupolo a chiedere a chiunque di diventare il proprio modello.

Nel secondo capitolo, infine, parlo del suo metodo fotografico e di quello che la critica chiamerà "effetto Rembrandt" che caratterizzerà i suoi lavori costituendo propriamente la peculiarità dei suoi quadri.

Due paragrafi si incentrano sui suoi "capolavori", le sue opere *The Rosebud Garden of Girls* e *The Passing of King Arthur*.

Nell'ultimo capitolo, dopo aver descritto il mondo che incontra la fotografa e il mondo della fotografia, rifletto sul mondo che ella lascia, delineando la questione del copyright dei suoi lavori, presentando alcuni album che realizza, facendo alcuni riferimenti sulle effettive ispirazioni dal quale nascono le sue fotografie.

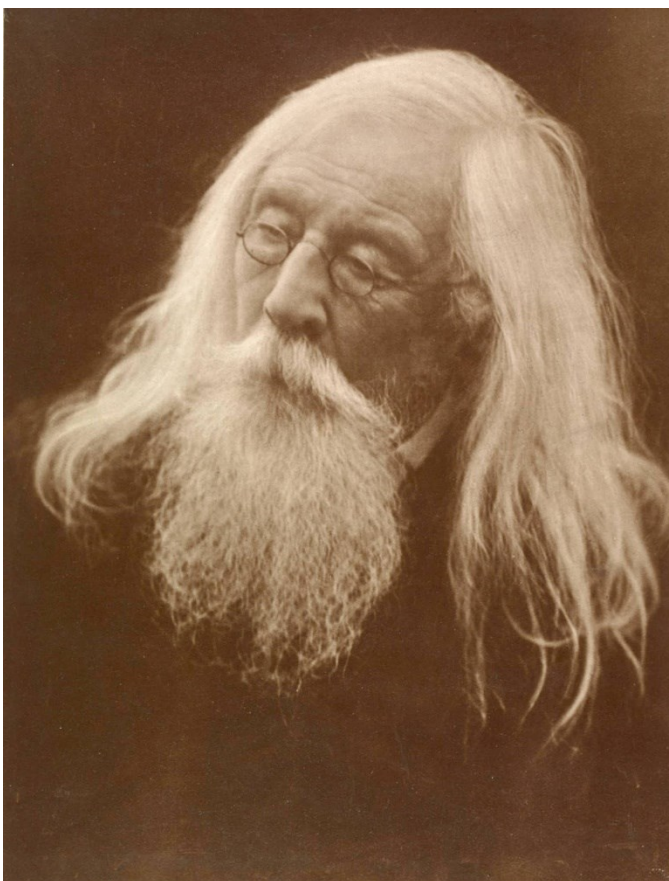
Julia Margaret Cameron sarà molto importante nel mondo della fotografia, dopo di lei uno scenario di fotografe donne si aprirà alle sue spalle rendendo la fotografia un settore in cui i professionisti non avranno genere e non avranno limitazioni, in cui le fotografe possono esprimersi nella propria arte con dignità e senza paura.

Galleria di riferimento dell'introduzione



Fig. 0.1 Henry Herschel Hay Cameron,
Julia Margaret Cameron, 1870

Fig. 0.2 Julia Margaret Cameron,
Charles Hay Cameron, 1871



CAPITOLO 1

Il mondo che incontra Julia Margaret Cameron

1. Il contesto fotografico e i protagonisti del pittorialismo

Julia Margaret Cameron si introduce in un mondo in cui la fotografia non è ancora ritenuta una vera e propria arte degna di connotazione, la società del tempo ha un'opinione molto disprezzante per quanto riguarda questa disciplina.

Il giudizio di Charles Baudelaire, considerato uno dei più importanti poeti del Diciannovesimo secolo, riflette e condensa il punto di vista di come la società e la cultura del tempo consideravano la fotografia.

[...] Un Dio vendicatore ha esaudito i voti di questa moltitudine. E Daguerre fu il suo messia. E allora la folla disse a sé stessa “Giacché la fotografia dà tutte le garanzie desiderabili di esattezza (credono proprio questo, gli stolti!), l'arte è la fotografia”. Da allora, la società immonda si riversò, come un solo Narciso a contemplare la propria immagine volgare sulla lastra. Una frenesia, uno straordinario fanatismo si impossessò di tutti questi nuovi adoratori del sole [...]

Siccome l'industria fotografica era il rifugio di tutti i pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri per portare a piena esecuzione i loro studi, questa infatuazione collettiva aveva non soltanto il carattere dell'accecamento e dell'imbecillità, ma anche il sapore di una vendetta. [...]

Se si consente che la fotografia supplisca l'arte in alcune delle sue funzioni, in breve essa verrà soppiantata o completamente corrotta, in virtù della naturale alleanza che si troverà nell'idiozia della massa. Occorre dunque che essa torni al suo vero compito, che è quello di essere l'ancella delle scienze e delle arti.¹

Il saggio di Baudelaire *Il pubblico moderno e la fotografia* fa emergere nel 1859 le principali critiche che la società riservava alla fotografia premettendo che essa non poteva essere ritenuta arte per i seguenti motivi:

¹ Baudelaire C., G. Raboni e G. Montesano (a cura di), 1996., 1859, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Charles Baudelaire. Opere*, Mondadori, Milano, p. 1191-1197.

“La fotografia è il rifugio dei pittori mancanti”², questi pittori non erano abili nella manovra con il pennello, per insufficiente talento o per pigrizia; è un mezzo automatico, il fotografo delega esclusivamente il processo di realizzazione dell'immagine a uno strumento.

La fotografia inoltre delinea un compromesso con l'industria nel momento in cui viene possibile, attraverso il negativo-positivo, l'operazione di riproducibilità, di molteplicità consentendo di accontentare le masse, ciò va contro ogni ordine artistico.

L'arte è stata guardata con ammirazione e quindi non era possibile moltiplicarla, il dovere della fotografia è quello di essere una lineare aiutante per tutte le discipline che riguardano le scienze.

A proposito della pittura, la fotografia può far risparmiare ai pittori i costi di modelle in posa dei propri ateliers, essa infatti consentirebbe agli artisti di fornirgli dei campionari di pose di atteggiamenti facilmente usabili quando si tratta di inserire queste pose e movenze nelle proprie pitture.

Consideriamo un esempio fornito da Aaron Sharf che ha come protagonista il fotografo Eugène Durieu che dal 1853 fornisce al pittore Eugène De Lacroix una serie di fotografie di nudo femminile che utilizza il pittore come una sorta di canovaccio con il quale studiare le composizioni per i suoi dipinti.³

Gli effetti della collaborazione tra De Lacroix e Derieu sono caratterizzati da “corpi reali dai ventri rotondi e dalle mani pesanti che vengono trasportati sulla tela in pose di placido abbandono”⁴

Nella speranza di innalzare la fotografia facendola arrivare allo stesso livello dell'arte, i fotografi decisero che la soluzione preminente fosse quella di favorire, nelle proprie fotografie, quelli che vengono considerati i valori pittorici nelle immagini, ossia le qualità formali (chiaro-scuro, gamma, organizzazione dello spazio prospettico corretto, proporzioni dei corpi plastici), in modo da avvicinare la fotografia alla pittura, dal quale il termine *pittorialismo*.

Dunque, la fotografia si confronta con la pittura, che rappresentava di fatto il solo paradigma di artisticità preminente; pertanto, la fotografia inizia a mettersi a confronto con l'idea globale di arte.

“Pittura e fotografia si presentano infatti entrambe, all'orecchio del profano, come oggetti che tentano di ricostruire il mondo sulla base bidimensionale e in questo senso, incontestabilmente, una

² Baudelaire C., G. Raboni e G. Montesano (a cura di), 1996., 1859, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Charles Baudelaire. Opere*, Mondadori, Milano, p. 1191-1197.

³ Scharf A., 1979, *Arte e fotografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino., p. 44-45.

⁴ Italiani G., Fea R., (a cura di) 1969, *Il nudo nella fotografia*, Fotografare, Roma cit. p.7

fotografia assomiglia come nient'altro a un quadro”,⁵ citazione di Claudio Marra nel suo volume *Le idee della fotografia: la riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, nel quale, indica come nella fotografia siano presenti una successione di motivazioni che la connettono alla pittura sia a livello materiale, relativamente a come la base tecnica del mezzo fotografico riguardi la camera oscura (strumento già impiegato a lungo dai pittori nei secoli precedenti), sia a livello ideale, come il legame di pensiero visivo tra pittura e fotografia.⁶

Pertanto, la comparazione tra queste due discipline è impensabile che decresca.

Il pittorialismo ha caratterizzato un'epoca della storia della fotografia soprattutto negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento.

Il primo ad adottare il termine *pictorialism* parlando di fotografia artistica, è stato Henry Peach Robinson, un pittore e fotografo inglese operoso in tutta Europa, nella seconda metà dell'Ottocento.

La nascita e la propagazione della parola *pictorialism*, tradotta in italiano con *pittorialismo*, spazzarono via, quindi, con le nuove riflessioni emerse dalle potenzialità artistiche della fotografia come nuovo mezzo d'espressione figurativa, le accuse nei confronti della fotografia di essere un mezzo meccanico, neutrale, e alla portata di tutti.

Progressivamente il pittorialismo perse sempre più stima arrivando ad avere talvolta un significato negativo e disprezzante nei confronti di una tendenza estetica che “sollecitava ad imitare gli schemi della pittura; pittorialista è stata infatti considerata tutta quella fotografia che imitando la pittura, ha timorosamente rifiutato di affermare una propria autonomia.”⁷

Durante gli ultimi decenni del Diciannovesimo secolo nasce il *fotografismo* che si espanse includendo una focosa iconografia di paesaggi e scene di genere che comportavano uno sguardo fotografico e riproduzioni dirette di quelle immagini più rigorose e meno costose dei modelli viventi.

Italo Zannier nel suo volume *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia* ci spiega che se il *pittorialismo* esiste come un bisogno di imitare la pittura, il *fotografismo* attutito è più o meno inconsapevolmente e coerentemente determinato dai pittori, si pensi a Courbet, Degas, Monet, Bonnard... alcuni di loro si dedicano anche esclusivamente alla fotografia, cogliendone il dinamismo

⁵ Marra C., 2001, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Mondadori Bruno, Milano p.183-192

⁶ Idibem.

⁷ Zannier I., 2004, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Fratelli Alinari, Firenze. p.7

compositivo e la luce, spesso consigliando, copiando e perfezionando gli appunti fotografici in pittura in studio, si pensi al nostro Francesco Paolo Michetti.⁸

Il nuovo corso della fotografia pittorica sarà in mano dei fotografi inglesi, partendo da Henry Peach Robinson, Peter Emerson e Julia Margaret Cameron; Zannier nel suo manuale dichiara come essi, con la presenza di altri colleghi della metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento, proposero una fotografia che puntava soprattutto all'Arte, orientata dalla pittura preraffaellita allora in voga, e comunque da quella cultura d'avanguardia, dei Rossetti, Carlyle, Tennyson, Ruskin.⁹

1.1 Oscar Gustave Rejandler

Il pittorialismo ha diverse articolazioni, una di queste è il fotomontaggio, tecnica che era già utilizzata a metà dell'Ottocento.

Uno dei più virtuosi utilizzatori di questa tecnica è il pittografo e ritrattista svedese Oscar Gustave Rejandler, il quale dopo aver lavorato a Roma si trasferisce in Inghilterra alla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento e apre uno studio fotografico.

Nella fotografia *Oscar Rejandler l'artista presenta Oscar Rejandler il volontario*

(fig. 1.0) del 1871, è presente lo stesso artista due volte in una foto, lui come artista e come volontario, con una posa assolutamente ironica riuscendo ad ottenere un effetto molto realistico.

Nel 1857 realizza il primo fotomontaggio della storia *The two ways of life* (fig. 1.1), un lavoro di grandi dimensioni rispetto alla possibilità della fotografia del periodo, misura 40 centimetri x 78 centimetri, è una stampa ottenuta mettendo insieme 32 negativi ottenuti singolarmente con la tecnica del collodio umido.

Per creare questo fotomontaggio egli realizza l'immagine su due fogli di carta stampata pe riunirla insieme alla fine del processo.

La base di partenza per l'opera è stato un disegno di schema nel quale ha tracciato la scena, la collocazione dello spazio e i vari personaggi che voleva inserire all'interno della composizione; ognuno di questi personaggi è stato fotografato singolarmente dal fotografo, era l'unica possibilità per ottenere delle foto a fuoco e poi riuscire a rispettare le corrette proporzioni tra le persone e l'architettura.

Una volta finiti i negativi era pronto a trasferire a contatto ogni negativo sulla carta all'albumina avendo cura di esporre alla luce, prima di iniziare, ogni singola parte, ogni singolo personaggio, e di

⁸ Ivi, p.7- 17

⁹ Ibidem.

coprire di velluto nero tutte le parti della carta per esporre alla luce solo quel particolare negativo nel settore della carta, quello specifico personaggio.

Una volta completato il primo foglio fa lo stesso con il secondo foglio, sviluppa i singoli fogli, unisce le due parti che si dividevano obliquamente e poi va a dare un ulteriore colpo di luce per finire l'immagine e poi stamparla.

Impiega sessanta settimane per fotografare tutte queste immagini.

Questa è un'opera pittorialista perché in essa i debiti e i riferimenti alla pittura sono chiari ai manifesti cominciando dal grande formato, che è il formato per eccellenza della pittura accademica.

Le aspirazioni dei soggetti Rejandler le trova in opere grandi sia moderne come *La scuola di Atene* (fig. 1.2) di Raffaello, che contemporanee come *I romani della decadenza* (fig. 1.3) di Thomas Couture.

Il soggetto si avvicina alla pittura anche perché è una scenetta moraleggiante che mostra al centro un saggio che ammonisce una coppia di giovani sulle scienze da intraprendere sulla vita mostrando a sinistra la via del vizio, a destra la via della virtù, raffigurando il grande tema della scelta dell'uomo tra il bene e il male.

Per realizzare l'opera ingaggia una compagnia teatrale specializzata nella realizzazione di *tableau vivant*, complesse scene interpretata da attori che talvolta erano ispirati da pitture famose.

Sia per le dimensioni, che per i tempi, che per il lavoro minuzioso che deve manualmente comporre il fotografo, vediamo il tentativo della fotografia di nobilitare sé stessa imitando le caratteristiche della pittura alta, tentando di realizzare una fotografia che fosse il più possibile vicina all'originale.

Il fotomontaggio faceva infatti passare in secondo piano gli aspetti di meccanicità e di impersonalità fotografica, ecco perché il fotomontaggio è l'emblema del pittorialismo ottocentesco, di quell'atteggiamento diffuso che porta i fotografi a vivere il loro complesso di inferiorità nei confronti di pittori imitandone gli stili e le caratteristiche formali, ma soprattutto concorrendo allo stesso Statuto di artisticità dell'immagine che era unico e solo: quello del quadro.¹⁰

Una volta esposta in pubblico, l'opera generò scandalo, la scena affollata di nudi femminili viene criticata per la troppa realistica, viene criticata troppo spinta, cruda, volgare, viene anche apprezzata dalla regina Vittoria che acquista questo fotomontaggio per lo studio del principe Alberto.

¹⁰ Muzzarelli F., 2014, *L'invenzione del fotografico, Storie e idee della fotografia dell'Ottocento*, Giuliano Editore, Torino p.64

Nel 1863, inoltre, Rejandler andò a far visita a Julia Margaret Cameron nell'isola di Wight per insegnarle l'arte della fotografia, il suo contributo fu molto importante per la Cameron e per i suoi capolavori.¹¹

1.2 Harry Peach Robinson

Un altro protagonista del pittorialismo già citato è Harry Peach Robinson, un fotografo utilizzatore del fotomontaggio a capo di uno studio fotografico in Inghilterra, egli viene a conoscenza del fotomontaggio grazie all'amicizia con Rejandler.

Il fotomontaggio più famoso è del 1858 ed è *Fading Way*¹² (fig. 1.4).

Per realizzare questo fotomontaggio Robinson utilizza la stampa all'albumina attraverso la quale ottiene cinque negativi, dalla cui unione viene creata la scena di una famiglia colta al capezzale della giovane figlia morente.

Il tema della scena è la morte, tema che se trattato dalla fotografa è ritenuto brutale; la morte in fotografia ha un valore diverso rispetto alla morte in pittura, essa era l'ultimo tabù che la fotografia aveva rotto mostrandoci anche persone importanti nel loro letto di morte come, ad esempio, Victor Hugo nel 1885, o anche ritratti post-mortem di bambini che erano i soggetti principali, moltissime famiglie richiedevano delle fotografie per conservare il ricordo del figlio morto.

Il fotomontaggio permetteva maggiore definitezza proprio come il dipinto.

Robinson realizza un numero minore di negativi, da due a sei, le *combination print*, la combinazione finale è stata ottenuta dalla combinazione di collodi umidi che vengono messi a contatto singolarmente o in coppia sulla carta fotosensibile in movimenti diversi, poi si sviluppa e si presenta la stampa finale.

Robinson è un autore di diversi saggi sull'invenzione del fotomontaggio e il significato dell'immagine fotografica, la sua migliore teorizzazione sul pittorialismo fotografico è *Pictorial effect in photography*, dove articolò il suo pensiero, applicato già da alcuni anni nella sua produzione di *fotografie composite*, ossia di fotomontaggi.

¹¹ Oscar G. Rejandler: artist photographer, National Gallery of Canada, sito web, 2019, <<https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/oscar-g-rejlander-artist-photographer>>

L'intenzione di Robinson, secondo Zannier, voleva assegnare alla fotografia un più esplicito valore d'Arte, qualificandola, l'intento era invece quello di far considerare questo mezzo d'espressione figurativa al livello di ogni altro, come immagine, *pictorial* nel vocabolario.¹³

Per Robinson il fotomontaggio è un modo di procedere *pittorialistico*, l'enfasi nel dettaglio delle singole figure ci ricorda il lavoro della pittura, esegue innumerevoli studi per capire come orientare la composizione delle parti del dipinto e poi dipinge ogni singolo dettaglio sulla tela adottando la medesima qualità del dettaglio che si ritrovava.

I pittori contemporanei a Robinson, i preraffaelliti, erano pittori inglesi che facevano attenzione ai dettagli, in tutti i piani della composizione pittorica diventavano elementi cardini sul quale valutare la bellezza e il valore della pittura.

Un altro termine che troviamo è quello adottato da Marina Miraglia, che ha studiato particolarmente questo brano della storia della fotografia, dando vita al *pittoricismo*, descrivendo implicitamente la parola da un lato in senso negativo, come del resto è usato anche nella critica d'arte pittorica.

Aggiunge infatti Miraglia “la pratica del pittoricismo divenne ben presto una vera e propria mania, una malattia infettiva...”¹⁴

1.3 Peter Henry Emerson

Un altro protagonista del pittorialismo è Peter Henry Emerson nato a Cuba nel 1856, trasferito in Inghilterra, è un medico con la passione per la fotografia.

Nel 1882 compra la sua prima macchina fotografica con la quale inizia a ritrarre in particolare il paesaggio della Contea del North folk, in Gran Bretagna.

Realizza una quarantina di fotografie che inserisce nella raccolta più famosa *Life and Landscape on the North folk groots* del 1886, una pubblicazione a due mani fatta da Emerson e dal pittore Thomas Frederic Goodall, esponente del *New English Art Club*.

Le fotografie sono la dimostrazione visiva di uno stile fotografico che Emerson battezza con *naturalistic photography*, la stessa formula del manuale che Emerson edita nel 1889 *Naturalistic photography for students of the art*, nel quale espone teorie fotografiche e dà consigli.

¹³ Zannier I., 2004, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, FratelliAlinari, Firenze. p.7-17

¹⁴ Miraglia M., 1981, *Note per una storia della fotografia italiana in Storia dell'arte italiana*, parte terza, volume II, Torino, Einaudi ,p.496

Secondo Emerson il fotografo doveva imparare a fotografare impiegando una messa a fuoco selettiva per realizzare in questo modo delle fotografie nelle quali non tutto aveva la stessa messa a fuoco e per essere fedele al modo nel quale funziona l'occhio umano, ai principi fisiologici che Emerson aveva appreso in quanto medico.

Nella pratica fotografica di Emerson vediamo la sfocatura nei lati e nello sfondo dell'immagine, ciò costituiva il segno del fotografo che rendeva le fotografie naturali; infatti, l'occhio umano vede a fuoco ciò che è più vicino e davanti a lui, vede più sfocato invece ciò che è distante e ai lati.

È questa particolare tipologia di percezione ottica della realtà che Emerson vuole comunicare attraverso le sue fotografie.

Egli si fa, però, aiutare scegliendo dei soggetti naturalistici nei quali possiamo trovare questa naturale sfocatura dello sfondo dei lati e a tutti gli effetti praticabili *an plein air*.

Uno dei soggetti della serie è *Il ritrovamento del luccio* (fig. 1.5), negli scenari fotografati Emerson fa vedere degli uomini al lavoro nei campi immersi nella natura, sono quindi delle scene di genere che mostrano il lavoro umano ripreso all'interno di contesti quali le paludi, le campagne inglesi, costituendo la fine dell'immagine fotografica che ci comunica l'idea di un paesaggio ancora idilliaco nel quale l'uomo si trova in armonia con soggetti anche avversi rispetto a quelli dell'arte e della letteratura.

Questa tecnica va contro il carattere artificioso e finto nel quale tutto è messo a fuoco, Emerson promuove un tipo di fotografia in natura, aperta campagna, capace di avvicinarsi alla visione ottica al punto tale di rifiutarsi di attuare qualsiasi tipo di intervento sull'immagine, nessun fotoritocco, la fotografia doveva imitare la natura non l'arte.

1.4 Robert Demachy

Robert Demachy è il direttore del Photo-Club di Parigi, un personaggio molto in vista all'interno della cerchia dei fotografi francesi ed europei.

Una delle tecniche da lui utilizzate è il processo della gomma bicromata: un processo di stampa fotografica inventata nel 1855 ma che ha praticato con maggior successo negli anni seguenti, soprattutto nel 1890 tornando nel 1920.

Si ottiene sfregando o spennellando un foglio di carta con della gomma arabica dissolta in acqua mescolata con del pigmento e soluzione di potassio bicromato, da qui il nome del processo. La gomma arabica è una sostanza arancio marroncino tossica.

La carta viene asciugata ed esposta alla luce del sole a contatto con un negativo della stessa grandezza e della carta stessa, la stampa che si ottiene è a contatto, nella quale il bicromato fa sì che si induriscano soprattutto i punti nei quali viene colpita dalla luce, perciò le parti nere del negativo, quelle bianche nella stampa indureranno la gomma arabica che potrà essere lavata via dopo l'esposizione con della semplice acqua distillata.

Il fotografo può influenzare questo processo accarezzando o sfregando la superficie della carta con il pennello, ed è così che può intervenire come se fosse un artista dandone un'interpretazione personale lasciando in determinati punti strategiche sostanze chimiche, si comporta un po' come un pittore.

L'immagine si fissava dopo l'asciugatura, l'effetto finale è una carta di disegno in gesso rosso pittorialista, cerca di avvicinarsi a un dipinto.

Molto spesso le stampe ottenute erano anche rivestite con gomma arabica allo scopo di cambiare tono, uno degli effetti maggiormente praticati, l'immagine ingannano l'occhio e sembra carboncino.

2. Tecniche fotografiche e apparecchi fotografici dell'epoca

La fotografia è il risultato di due principi, uno fisico (ottico) e l'altro chimico. Il primo impiega uno strumento ottico per creare un'immagine del mondo circostante e renderla disponibile così da essere utilizzata in diversi modi, comunemente proiettandola verso uno schermo sul fondo di una camera oscura, è la fotocamera. Il secondo utilizza composti chimici che cambiano le loro proprietà fisiche parentesi colore, densità, consistenza, sotto l'azione della luce, permettendo alla luce stessa di "dipingere" su una superficie di supporto aperta parentesi il film fotosensibile, Se il supporto analogico, o una matrice di sensori sia digitale. I due progetti sono però stati pianificati su tavoli differenti e messo in scadenza a lungo secoli molto diversi.¹⁵

Per capire e comprendere le modalità, l'importanza e la dedizione della fotografia dell'Ottocento è d'aiuto conoscere le diverse pratiche fotografiche che hanno reso possibile la fotografia dalla sua nascita.

Nel corso dell'Ottocento erano state presentate ufficialmente due tecniche fotografiche fondamentali: la dagherrotipia e la talbotipia, rispettivamente in Francia e Inghilterra, nel 1839-1840, le quali verranno successivamente sostituite da una nuova tecnica, quella del collodio umido.

¹⁵Wet Collodion negative (glass plate), Albert, sito web, <<https://albert.rct.uk/photographic-technologies/wet-collodion-negative-glass-plate>>

2.1 Daguerre e la dagherrotipia

Louis-Jacques-Mandé Daguerre era un pittore scenografo parigino che possedeva un diorama: era da tempo in contatto con gli ottici francesi che lo tenevano aggiornato sulle innovazioni in campo ottico-fotografico.

Sarà Charles Chavelier a informarlo degli esperimenti di Niepce, Daguerre era esterrefatto da essi, così tanto da volerlo convincere a sottoscrivere un accordo tra le due parti per continuare a lavorarci insieme sul procedimento fotografico, accordo che avvenne nel 1829.

I fattori che influenzeranno la diffusione del dagherrotipo saranno la pubblicazione del manuale *Storia e descrizione del processo del dagherrotipo e del diorama* del 1839 di Daguerre, nel quale viene spiegato il processo del dagherrotipo; altri fattori furono le dimostrazioni pubbliche del processo fatti da Daguerre che fecero prendere ai modelli fotografici una certa confidenza con la dagherrotipia.

L'ultimo fattore fu l'accordo con la casa Giroux per la commercializzazione di apparecchi fotografici firmati da Daguerre, che sebbene non fossero a patti economici, consentirono la diffusione della tecnica a punto tale da far scatenare negli strati della medio alta borghesia, nella scienza e anche nella cultura la cosiddetta *Daggherotipomania*.

Tutti volevano farsi prendere in ritratto, tutti volevano scattare fotografie.

Il procedimento del dagherrotipo è stato spiegato e illustrato dall' U.S. Institute of Museum and Library Services e dal dottor Mike Robinson, esso consente di ottenere una singola immagine, unica e non riproducibile, positiva sebbene la natura del dagherrotipo ne faccia un oggetto particolarissimo in grado di contenere l'immagine in negativo.

La base di partenza è una lastra di rame che viene ricoperta da uno strato sottilissimo d'argento che viene lucidato a specchio con uno strumento apposito che è costituito da una base con sopra un piatto sul quale veniva messa sopra la lastra che con un grandissimo spazzolone veniva lucidata (era una fase importante per garantire di avere una superficie uniforme).

Le dimensioni della lastra sono al massimo 15 x 20 cm fino ad avere come dimensioni minime pochi centimetri, di solito le immagini che si ottengono sono frazioni della lastra intera.

La lastra viene poi messa in un contenitore apposito, dove viene poi esposta ai valori di iodio, che in contatto con l'argento creano una sostanza che si chiama ioduro d'argento, che rende fotosensibile la superficie della lastra che cambia colore diventando gialla.

La lastra è pronta per essere inserita nell'apparecchio fotografico e deve essere esposta alla luce per un periodo di circa 25 minuti.

L'obiettivo dell'apparecchio fotografico deve essere puntato su qualcosa e ciò che viene immortalato all'interno della camera oscura viene capovolto e destra e sinistra vengono invertite.

Dopo l'esposizione alla luce solare, l'immagine non è ancora visibile, è *latente*, per avere a tutti gli effetti l'immagine la lastra deve essere sviluppata, il che avviene inserendo la lastra in un altro contenitore al cui interno si trova una piccola quantità di mercurio riscaldato, questo calore crea del vapore che va a depositarsi sulla superficie della lastra in maniera proporzionale alla quantità di luce ricevuta, il mercurio si lega quindi all'argento e forma una amalgama color biancastro che contrasta con il fondo perfettamente lucido della lastra e delle zone soprattutto non esposte, è quindi la reazione tra il mercurio e lo ioduro d'argento a materializzare l'immagine latente.

Il fissaggio finale dell'immagine viene attraverso l'immersione della lastra in una soluzione di sale comune e acqua distillata che permette di non attivare ulteriori azioni chimiche.

Infine, il dagherrotipo viene lasciato asciugare.

L'aspetto finale di un'immagine ottenuta con questa tecnica è particolare, l'immagine è costituita da particelle di mercurio che si trovano su una superficie d'argento perfettamente lucida.

L'immagine appare positiva o negativa a seconda dell'inclinazione con la quale la si guarda, l'effetto è quasi cangiante e faceva apparire quasi magicamente l'immagine che era imprigionata nella lastra.

I dettagli che questa tecnica consentiva di catturare sono quasi iperrealistici: riusciamo a vedere anche i bottoni, riusciamo a capire la stoffa dei vestiti, nemmeno la pittura era in grado di ottenere questo effetto.

Non è stampata, ma imprigionata nella lastra metallica, che rende il dagherrotipo un materiale leggero che va manipolato con estrema attenzione.

Il dagherrotipo viene solitamente protetto dentro un contenitore di legno ricoperto soprattutto da materiale morbido come il velluto, consente di separarlo dall'aria, dall'argento e dal metallo che sono materiali sensibili all'umidità e anche dalle particelle dell'atmosfera e quindi va protetto.

Questa protezione è data oltre che dal contenitore, da una cornice che abbellisce, viene sovrapposto sopra la cornice un vetro che isola il dagherrotipo dal contatto con ambiente esterno e viene impreziosito da delle cornici di legno e metallo.

A volte i dagherrotipi vengono anche colorati a mano con dei pigmenti metallici dai miniaturisti, che fanno sì che la pelle diventi rosa, lavoro che viene fatto prima che il dagherrotipo venga messo sottovuoto... la tecnica viene migliorata nel tempo nella fase finale, il sale da cucina verrà sostituito

da iposolfito di sodio, una sostanza che è in grado di rimuovere in maniera più decisa i residui metallici della lastra dopo essere stata esposta ai vapori di mercurio.¹⁶¹⁷

Questa tecnica fu applicata per vent'anni ed ebbe successo in un particolare ambito: nella ritrattistica, una delle caratteristiche più apprezzate della tecnica era la fedeltà della realtà.

In questa mania che pervade gli strati medio-alti della società tutti corrono a farsi prendere in ritratto, anche personaggi di cultura come Edgar Allan Poe nel 1849.

2.2 La talbotipia e la calotipia

Viene segnata in Francia la nascita della fotografia nel 1839, quello stesso anno la notizia venne pubblicata in un giornale inglese il 12 gennaio, il *Literary Gazette*, dopo aver letto la notizia un altro inventore si fa avanti per rivendicare le sue invenzioni, un botanico e scienziato francese, William Henry Fox Talbot.

Egli si mette subito in contatto con la Royal Institution di Londra per far analizzare alcuni esperimenti nel campo dell'ottica e della chimica da lui condotta.

Dopo l'incontro con la Royal Institution il 31 gennaio 1839, Talbot legge presso la Royal Society un testo da lui scritto che illustra il processo da lui adottato nei suoi esperimenti punto per punto: *Appunti sull'arte del disegno fotogenico ossia sul procedimento mercè il quale gli oggetti naturali possono disegnarsi da soli senza l'aiuto della matita dell'artista*.

Battezza i suoi esperimenti fotografici con il termine *Disegno fotogenico*, essi sono stati resi possibili affinando alcune intuizioni che erano già state verificate nel Seicento-Settecento, ovvero la scoperta della fotosensibilità dei composti dell'argento, i sali d'argento e la loro proprietà, che erano già state conosciute dagli alchimisti.¹⁸

Talbot, partendo da una carta immersa in una soluzione salina e nitrato d'argento, sovrappone alla carta resa così fotosensibile degli oggetti opachi o semitrasparenti come le foglie, i pizzetti e i merletti e capisce infatti che per rendere stabile questa immagine basta immergere o trattare la carta con una soluzione di sale saturo dopo averla esposta alla luce solare, così è in grado non solo di catturare sul supporto le silhouette degli oggetti ma riesce anche a stabilizzare l'immagine sul supporto.

¹⁶How was it made? The Daguerreotype, Dr Mike Robinson, Victoria and Albert Museum, Youtube,2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=DAPgdo5H7ZY>>

¹⁷ The Daguerreotype- Photographic Process Series- Chapter 2 of 12, U.S. Institute of Museum and Library Services, Youtube, 2014, < <https://www.youtube.com/watch?v=d932Q6jYRg8>>

¹⁸ The William Henry Fox Talbot catalogue raisonné, the talbot catalogue raisonné, sito web,<<https://talbot.bodleian.ox.ac.uk>>

I suoi *disegni fotogenici* a prima vista sembrano disegni a matita ma in realtà le silhouettes sono realizzate esclusivamente dall'intervento della luce solare sulla superficie sensibile.

Essi possiamo definirli immagini a contatto perché sono a tutti gli effetti ottenuti senza la camera oscura, senza l'apparecchio fotografico, *off camera*.

Vedremo che questa tecnica verrà poi utilizzata da fotografi fino agli anni Venti del Novecento prendendo il nome di *fotogramma*.

Egli decide di applicare le proprie conoscenze alla camera oscura, in Inghilterra nel 1835, Tablot riesce ad ottenere il primo negativo della storia intitolato *finestra con telaio a griglia* (fig. 1.6).

L'immagine in negativo si realizza trattando il lato di un foglio di carta con una soluzione di nitrato d'argento, questa carta si fa asciugare, poi alla luce di una candela il foglio viene immerso in una soluzione di ioduro di potassio che permette la formazione sulla superficie della carta di uno strato di ioduro d'argento.

Il foglio, a questo punto viene lasciato asciugare al buio e poco prima di inserirla dentro l'apparecchio fotografico la carta viene messa in una soluzione acidificata di nitrato d'argento e acido Gallico, inserita nell'apparecchio fotografico si fa quindi entrare la luce nell'obiettivo dai 10 secondi ai 10 minuti (dipende dall'intensità di luce e dal meteo).

Dopo l'esposizione l'immagine ancora una volta è latente e per farla emergere bisogna svilupparla, la carta con l'immagine impressionata viene estratta dall'apparecchio fotografico e messa in un bagno con una soluzione di nitrato d'argento e acidificata di acido Gallico.

Una volta apparsa l'immagine, Talbot lava la carta con l'acqua distillata e una soluzione di bromuro di potassio, poi viene risciacquata di nuovo e lasciata asciugare, grazie ai consigli dell'astronomo John Escher, Talbot capisce che per fissare l'immagine deve usare alla fine l'iposolfito di sodio.

Oggi è possibile ottenere un'immagine in positivo che Talbot chiama *calotipo*, utilizzando un foglio di carta reso fotosensibile con del cloruro di sodio e nitrato d'argento, il negativo viene messo a contatto con questa carta foto sensibilizzata, talvolta il negativo viene reso più trasparente con l'uso di cere.

Il tutto viene ancora una volta esposto alla luce del sole, dopo qualche minuto l'immagine si trasferirà sulla carta generando un positivo attraverso unicamente l'azione della luce solare.

È stato inoltre inventato il processo da negativo a positivo, un processo di stampa a contatto che permette da un negativo di stampare un numero cospicuo di copie positive, quindi riproducibili, ovviando al principale limite del dagherrotipo che consentiva di realizzare un'unica immagine positiva diretta.

La qualità dell'immagine di Talbot è nettamente inferiore, sfumata e meno definita, tuttavia, la possibilità di riprodurla in diverse copie decreta il successo di Talbot nella fine del Dagherrotipo.

All'inizio degli anni Cinquanta è stata la calotipia a dare ai fotografi la possibilità di stampare su carta l'immagine e in più copie, mette perciò in crisi il dagherrotipo, il cui uso termina negli anni Sessanta per poi essere sostituito da altre tecniche di pratica di esecuzione, oltre alla calotipia anche quella del collodio umido.

2.3 Il collodio umido e la stampa all'albumina

La tecnica fotografica del collodio umido permette di ottenere un'immagine negativa su una lastra di vetro dalla quale poi è possibile stampare diverse immagini in copie (questa tecnica è importante nei fotografi di guerra, in quelli impegnati nelle spedizioni archeologiche geografiche).

Il *The British Journal of Photography* riportò nel 1875 “collodion portraiture became a necessity; it was practised by tens of thousands in every town and village both at home and abroad; fortunes were made in a brief period of time”.¹⁹

Il collodio umido segnerà gli anni Cinquanta dell'Ottocento e verrà usato con grande successo per i successivi 30 anni, rimpiazzerà sia la dagherrotipia che la calotipia.

Fu inventato dallo scienziato inglese Frederick Scott Archer che nel 1851 e nel 1852 pubblicherà due manuali sul processo fotografico del collodio.

La tecnica permetteva di avere una grande risoluzione dei dettagli nell'immagine e un'ottima resa nella scala dei chiari e degli oscuri, questo grazie al negativo che è sul vetro.

Inoltre, il collodio umido aveva tempi di esposizione nettamente minori, da qualche secondo a qualche minuto, a seconda della quantità di luce a disposizione.

Dai negativi realizzati con questa tecnica si ottengono sia stampe su carta salata con il calotipo, ma soprattutto le albumine.

Il collodio umido a livello chimico è il nitrato di cellulosa che si ottiene dal fulmicotone, un cotone che viene immerso in acido nitrico e solforico, viene lasciato asciugare il punto interessato, viene poi dissolto in una miscela di alcool e di etere a cui viene aggiunto ioduro di potassio.

Il risultato di questo processo è il collodio, una miscela che ha una consistenza viscosa che viene fatta calare dal fotografo nell'oscurità da una coppa con una mano sola su una lastra di vetro perfettamente pulita e messa inclinata, in modo tale che questo materiale viscoso vada a rivestire completamente la lastra di vetro e venga il materiale in eccedenza poi rimesso all'interno del contenitore.

¹⁹ Wet Collodion negative (glass plate), Albert, sito web, <<https://albert.rct.uk/photographic-technologies/wet-collodion-negative-glass-plate>>

Così preparata nel giro di pochi secondi la lastra viene resa fotosensibile immergendola in una soluzione di nitrato d'argento, il quale, combinato allo ioduro di potassio del collodio, produce lo ioduro d'argento; questa fase era da fare con poca luce perché l'altra lastra sta già cominciando a essere sensibile alla luce e quindi recettiva all'impulso luminoso.

La lastra ancora umida viene messa all'interno di un telaio che comprende una parte coperta e una parte aperta, che viene messa dentro l'apparecchio fotografico e da lì si avvia l'esposizione alla luce.

Dopo l'esposizione alla luce il telaio viene tirato fuori e prima che il collodio si asciughi del tutto la lastra viene sviluppata in camera oscura con una soluzione di acido pirogallico e di acido acetico, usando infine anche il solfato di ferro come sviluppatore.

La lastra viene poi lavata con acqua distillata fissata con una soluzione di solfato di sodio, lavata di nuovo eliminando tutte le particelle fotosensibili e viene fatta asciugare totalmente, con aggiunta di un eventuale vernice protettiva, la lastra negativa è pronta per la stampa.

Il collodio umido richiede una certa abilità dal fotografo e anche una certa rapidità di esecuzione perché appunto, ci sono alcune parti da eseguirsi molto velocemente all'interno di un ambiente scuro, anche tutte le parti del lavaggio e fissaggio della lastra devono essere fatti in tempi molto veloci.²⁰

Un processo di stampa che permette di evidenziare i dettagli del negativo è la stampa all'albumina, tecnica che viene introdotta nel 1850 da Louis Désiré Blanquart-Eurard.

Sarà un processo di stampa in voga fino al 1890, illustrato dall' U.S. Institute of Museum and Library Services, prevede che la carta sulla quale andrà appoggiato il negativo sia ricoperta di una sostanza particolare, detta albumina, una sostanza organica che è ottenuta dall'albume dell'uovo e che è viscosa e solubile nell'acqua, ma è anche coagulabile al calore.

Dopo aver fatto asciugare questa carta, ormai albumizzata, viene resa fotosensibile in un bagno di nitrato d'argento, una volta asciugata, al buio, perché già resa fotosensibile, la carta viene inserita in una cornice di legno con un lato aperto, quello a contatto con la lastra negativa, e un lato chiuso.

Va esposta alla luce del sole per un tempo che può andare dai pochi minuti all'ora, dipende dalla situazione meteorologica.

Si tratta di una stampa a contatto che viene ulteriormente fissata tramite l'immersione in una soluzione di tiosolfato di sodio, dopodiché viene immersa nell'acqua distillata per evitare reazioni chimiche e dopo viene fatta asciugare.

Dopo il 1855 le albumine vengono anche tonificate con cloruro d'oro, che ha la peculiarità di arricchire di colore e di aumentare la stabilità dell'immagine che vi viene impressa.

²⁰ Wet Collodion negative (glass plate), Albert, sito web, <<https://albert.rct.uk/photographic-technologies/wet-collodion-negative-glass-plate>>

Una delle caratteristiche visive che ci fanno capire che si tratta di una fotografia stampata con questa tecnica è il colore rossastro molto lucido (ad esempio il *capitan Horatio ross mentre prepara una lastra al collodio*, 1856-9).²¹

²¹ The Albumen Print- Photographic Process Series- Chapter 6 of 12, U.S. Institute of Museum and Library Services, sito web, 2014, < <https://www.youtube.com/watch?v=6JDfdHWBVG4> >

Galleria di riferimento del capitolo 1



Fig. 1.0 Oscar Rejandler,
*L'artista Rejlander presenta il
volontario Rejlander*, 1871



Fig. 1.1 Oscar
Rejandler, *The
two ways of
Life*, 1857



Fig. 1.2 Raffaello, *La scuola di Atene*, 1509/ 1511

Fig. 1.3 Thomas Couture, *I romani della decadenza*, 1847

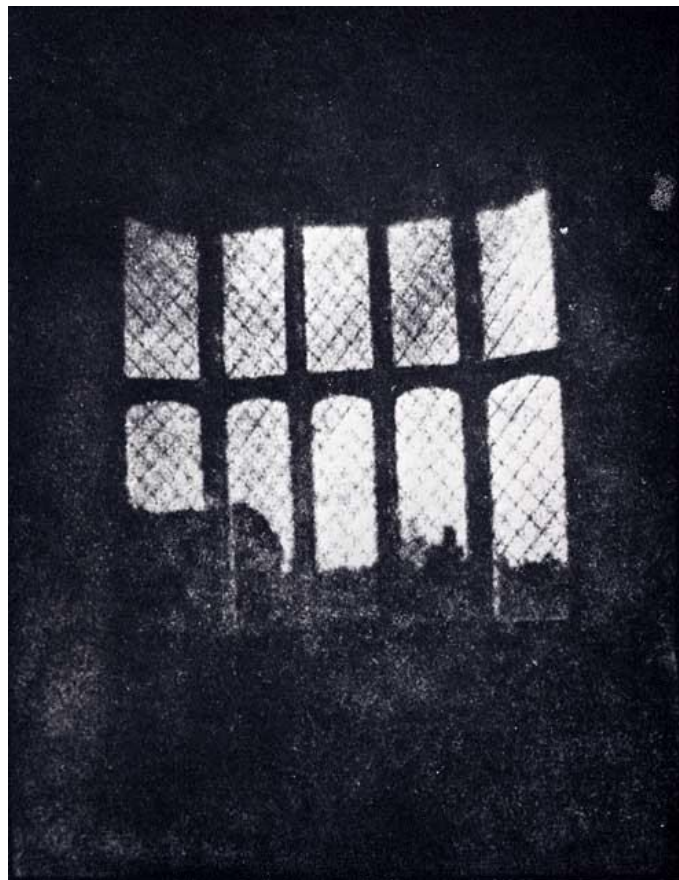


Fig. 1.4 Harry Peach Robinson, *Fading Way*, 1858



Fig. 1.5 Peter
Henry Emerson,
*Il ritrovo del
luccio*, 1886

Fig. 1.6 William Henry Fox Talbot,
Finestra con telaio a griglia, 1835



CAPITOLO 2

Il mondo di Julia Margaret Cameron

“Creativity is the oxygen of our soul”

- Julia Margaret Cameron

1. La vita di Julia Margaret Cameron

Julia Margaret Cameron nasce in India l'11 giugno del 1815, terza figlia di James Pattie del Bengala Civil Service.

Suo padre era un gentiluomo con una rilevante reputazione, che dopo aver vissuto una vita sfrenata diventando un alcolizzato e guadagnandosi il titolo di 'il più grande bugiardo in India', fu relegato in una botte di rum, imbarcato per l'Inghilterra e portato dalla moglie, cui shock la fece morire.

Questa storia è stata raccontata dal padre di Miss Ethel Smyth (scrittrice, compositrice e amica di Virginia Woolf) in *Impressions that Remained*.²²

Ereditò indubbiamente da suo padre la vitalità ribelle, un eloquio “appassionato”²³ e un comportamento “pittoresco”²⁴.

Da sua madre, presumibilmente, ereditò invece il suo amore per la bellezza e il suo disgusto per le convenzioni rigide e formali della società inglese.

La Cameron era cresciuta una donna determinata, priva della bellezza delle sue sorelle, era senza dubbio il talento della famiglia.

“Sembrava incarnare in sé stessa tutte le qualità di una famiglia straordinaria”, scrisse la signora Watts²⁵, “presentandole in una forma doppiamente distillata. Ha raddoppiato la generosità della più generosa delle sorelle e l'impulsività della più impulsiva. Se erano entusiasti, lei lo era doppiamente; se erano convincenti, era invincibile. Aveva occhi straordinariamente belli, che lampeggiavano come i suoi detti, e diventavano morbidi e teneri se veniva commossa ...”²⁶

²² Smyth E., 1919, *Impressions that Remained*, Kessinger Publishing, England

²³ Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll e la fotografia vittoriana, 2017 Abscondita S.r.l. Milano p. 13

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ellen Terry, moglie di George Frederic Watts, amico della Cameron ed artista dell'età vittoriana.

²⁶ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p.27

Trascorre la propria giovinezza tra la Francia, l'Inghilterra alternando diversi soggiorni in India, studiò principalmente in Francia e tornò stabilmente in India nel 1834.

In sud Africa incontra il futuro marito Charles Hay Cameron, un “giurista e filosofo benthamita di grande cultura e abilità”²⁷, che ricopriva il posto precedentemente ricoperto da Lord Macaulay di quarto membro del Consiglio a Calcutta, così la coppia si sposa nel 1838 e si trasferisce a Calcutta dove rimangono fino al 1848, anno in cui decidono di tornare in Inghilterra.

La Cameron, in assenza della moglie del governatore generale, diventa capo della società europea in India, ed è stato questo, secondo Sir Henry Taylor, che l'ha incentivata nel suo disprezzo per le vie del mondo quando lei e il marito sono tornati in Inghilterra.

La Cameron non seguiva alcuna convenzione, infatti nel 1860 i coniugi acquistarono due o tre cottages a Freshwater, tenuta del signor Cameron a Ceylon, in cui tutti erano i benvenuti, la fotografa “invitava a pranzo una famiglia incontrata sul piroscafo senza chiederne i nomi, chiederebbe a un turista senza cappello incontrato sulla scogliera di entrare e scegliersi un cappello, adotterebbe un irlandese mendicante e mandare suo figlio a scuola con i propri figli.”²⁸

1.1 Il dono dell'apparecchio fotografico

Il 1860 sarà un anno importante, trasferendosi con la famiglia sull'isola di White, la Cameron affronterà un momento duro personale di grande solitudine.

I figli sono cresciuti e il marito continua a lavorare in India, nonostante la sua casa fosse frequentata da intellettuali, scienziati e artisti, la Cameron inizia a soffrire di depressione fino a quando nel 1863 la figlia Julia, per scuoterla da questo stato di inerzia al quale si era rassegnata a vivere, decide di regalarle un apparecchio fotografico e tutto l'occorrente per sviluppare e stampare fotografie, che mette subito in moto la Cameron.

²⁷ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p.27

²⁸ Ivi, p.33-34

“La fotografia cambia la vita a Julia Margaret Cameron, o meglio gliela cambia quello strumento che si dimostra capace di incanalare tutti i suoi desideri e le sue passioni rendendoli qualcosa di credibile e sperimentale.”²⁹

Realizzerà nella carbonaia di casa il luogo del laboratorio fotografico ovvero la camera oscura, nel pollaio finestrato di casa, la sua *Glass House*³⁰.

Aveva quarantotto anni, era una madre aristocratica di sei figli, la Cameron sapeva cos'era la fotografia, ma, imparare il meccanismo fotografico, dover maneggiare e sviluppare la tecnica del collodio umido, per poi stampare foto partendo da zero in contatto con sostanze tossiche come autodidatta senza alcun'esperienza è stato un lavoro difficile.

A spingerla a continuare i suoi esperimenti saranno i suoi amici e conoscenti: prima di tutti Alfred Tennyson, suo vicino sull'isola di Wight, un altro probabile primo tutore fu suo cognato Lord Somers, un abile fotografo dilettante che realizzò ritratti della cerchia familiare dei Cameron.

Nel 1836, guarendo da una malattia in sud Africa incontrò l'astronomo Sir John Herschel che gli darà indicazioni su delle soluzioni pratiche.

Quest'ultimo lo vediamo, realizzato nel 1867, in un ritratto della Cameron (fig.2.0) dove ci accorgiamo subito che il modo di fotografare della fotografa è diverso rispetto alla ritrattistica vista prima di quel momento.

L'inquadratura è molto avvicinata, senza alcun accenno né all'ambiente né alla professione dello scienziato, vediamo l'attenzione per la luce che piove sulla testa di Herschel come una sorta di illuminazione divina, questa luce sfoca ai lati dell'immagine e riesce a conferire al personaggio ritratto la scelta di un profeta, un vecchio saggio, l'effetto sfocato interessa maggiormente la zona a destra della fronte.

Questa modalità la userà soprattutto per i ritratti maschili, ad esempio, Lord Tennyson in *The Dirty Monk* del 1865, (fig. 2.1) immortalato come un profeta che regge un libro in cui l'elemento sfocato è presente su tutti i capelli e sullo sfondo.

Un'altra figura importante di supporto per la Cameron sarà Oscar Rejandler, un amico e uno dei primi a sperimentare la tecnica del fotomontaggio che frequenta il salotto della Cameron che le

²⁹ Muzzarelli F., 2014, *L'invenzione del fotografico, Storie e idee della fotografia dell'Ottocento*, Giuliano Editore, Torino., p.127

³⁰ Chiamata così nella biografia scritta da Julia Margaret Cameron dal 1874, rimasta incompiuta, dal titolo *The Annals of My Glass House*

raccontava la difficoltà della professione, da cui potrebbe aver imparato le basi del funzionamento della macchina da presa e della chimica, aveva anche scattato foto alla loro famiglia.

Cameron aveva compilato album e sperimentato la stampa di fotografie da negativi. In un'occasione ha stampato un negativo del pioniere fotografo d'arte svedese O.G. Rejlander, circondando il ritratto con felci per creare una cornice fotografica - una combinazione di un'immagine realizzata in una macchina fotografica e una tecnica senza fotocamera. Mostra la natura sperimentale di Cameron e fornisce uno scorcio della sua pratica fotografica prima di acquistare una macchina fotografica tutta sua.³¹

All'epoca, in età vittoriana, le donne si limitavano a collezionare le foto, non si occupavano certo di fare fotografia dato che il mestiere del fotografo era solo ed esclusivamente per uomini, essendo molto complicato a livello tecnico.

Come stereotipo di genere una donna non sarebbe stata in grado di diventare una fotografa.

Doveva avere il coraggio di affermarsi nel mondo dell'arte. Ha sfruttato appieno le sue relazioni di sangue, amicizia e altri legami sociali con molte persone influenti nella società vittoriana e ha utilizzato questo intricato sistema di supporto per aiutare a far avanzare il pubblico per la sua arte. Sia la sua età che la fantasiosa vena bohémien che animava il suo background di classe medio-alta le hanno permesso di aggirare le restrizioni sociali in modo creativo. Alle sue eccentricità fu permesso di fiorire, espresse com'erano in nome dello sforzo artistico. Ha pattinato vicino al limite, ma mai del tutto violato, le proprietà codificate del decoro sociale vittoriano³².

Nel gennaio del 1864 realizza, come definisce nel passe-partout "il mio primo successo", un ritratto fotografico di una bambina di nome Annie Philpot, figlia di un uomo del posto. (fig. 2.2)

Un quadro di grande semplicità e grazia, vistosamente diviso in termini di luce e buio, questa particolare stampa è stata accuratamente ritagliata per la presentazione nell'album donato a Lord Overstone nel 1865, "ero in un trasporto di gioia. Ho corso per tutta la casa a cercare regali per la bambina. Mi sentivo come se avessi fatto interamente la foto."³³

Ella prova "ad arrestare tutta la bellezza che mi è venuta davanti.", queste sono le sue stesse parole nella retrospettiva di Cameron, un resoconto della sua carriera nella fotografia: *Annals of My Glass House*, scritto nel 1874 e pubblicato postumo nel 1889, in cui sottolinea la natura solitaria dei suoi primi esperimenti: "Ho iniziato senza alcuna conoscenza dell'arte. Non sapevo dove posizionare la mia scatola oscura, come mettere a fuoco il mio modello, e la mia prima immagine l'ho cancellata con mia costernazione strofinando la mano sopra il lato filmico di vetro."³⁴

³¹ Julia Margaret Cameron, Victorian and Albert Museum, London, sito web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron>

³² Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 41

³³ Julia Margaret Cameron, Victorian and Albert Museum, London, sito web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron>

³⁴ *Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, 1996., J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles., p.10

Chiedeva a chiunque di partecipare ai suoi lavori come modelli, fosse il falegname, un principe, uno sconosciuto o un conoscente, era instancabile, spinta da un'irrefrenabile determinazione; infatti, "era solita dire che nella sua fotografia un centinaio di negativi venivano distrutti prima che ottenesse un buon risultato"³⁵

Non le importava di quanti tentativi facesse, della stanchezza, nulla le dava soddisfazione quanto le proprie creazioni, lei stessa elogiava le proprie fotografie mostrandole ai parenti e agli amici, appendendole nelle sale d'attesa delle ferrovie e regalandole, si dice, ai facchini in mancanza di spiccioli.³⁶

I Cameron vissero sull'Isola di Wight fino al 1875, quando si trasferirono a Ceylon per stare vicino a quattro dei loro figli e alle piantagioni di caffè della famiglia, nel 1879 la Cameron morì.

1.2 Contaminazione con la letteratura, le arti visive e le poesie

In contrasto con la sua ritrattistica di individui, Cameron ha guardato alla pittura e alla scultura come ispirazione per i suoi soggetti allegorici e narrativi. Ha realizzato alcune opere come interpretazioni fotografiche di dipinti specifici di artisti come Raffaello e Michelangelo. In altri mirava a creare più in generale quello che descriveva come "effetto pittorico".³⁷

Da giovane Julia era nota come *bas bleu* (calze blu), era appassionata e immersa nella letteratura, le arti visive e la Bibbia, materiale da cui prendeva spunto per le sue creazioni.

Aveva una grande passione specialmente per la poesia, organizzava gruppi di letture e scriveva lei stessa delle poesie "credendo che il sentimento più profondo trovi sfogo nelle parole più semplici".³⁸

Essa seguì le orme dei pittori suoi contemporanei, in particolare quelle dei membri della confraternita dei preraffaelliti, in cui il nucleo dei loro lavori era l'elemento narrativo.

³⁵ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p.37

³⁶ Ivi, p.38

³⁷ Julia Margaret Cameron, Victorian and Albert Museum, London, sito web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron>

³⁸ Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: A critical biography*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p. 69

La Cameron ha trovato nella fotografia un mezzo liberatorio ben abbinato alle sue ambizioni irrealizzate per l'espressione poetica e artistica, con tutta la forza della sua straordinaria volontà, la Cameron ha deciso di creare fotografie di bellezza e alto scopo morale; in un linguaggio tipicamente lussureggiante ha dichiarato: "Le mie aspirazioni sono di nobilitare la Fotografia e di assicurarle il carattere e gli usi dell'Alta Arte combinando il reale e l'Ideale e non sacrificando nulla della Verità con tutta la possibile devozione alla Poesia e alla bellezza"^{39,40}

Molti artisti, tra cui lo scrittore Michael Bartram ha evidenziato gli stretti parallelismi tra i singoli dipinti preraffaelliti e le fotografie di Julia Margaret Cameron, sottolinea ad esempio la somiglianza della *Mariana* del 1874-1875 (fig. 2.3) della Cameron con la *Mariana* di Sir John Everett Millais (fig. 2.4), oppure *A Pre-Raphaelite Study* del 1870 (fig. 2.5) presenta una stretta somiglianza con *Isabella and the Port of Basil* di Holman Hunt (fig. 2.6).

La differenza incidente tra la poetica dei preraffaelliti e quella della Cameron corrispondeva nella precisione e nella rigida chiarezza in cui i pittori dipingevano i dettagli, Julia Margaret Cameron invece tendeva ad offuscarli.

Questa influenza per l'arte poteva essere scoperta anche dai suoi contatti; possiamo capire la vastissima conoscenza della Cameron del repertorio dei dipinti antichi, come Giotto, Perugino e Francia: il suo amico Sir Henry Taylor possedeva un dipinto di Francia, la *Madonna col Bambino*, e c'era una bella collezione di dipinti rinascimentali a casa di sua sorella Virginia ad Eastnor Castle.

La Cameron si iscrisse alla Arundel Society, fondata da Ruskin, che era solita distribuire stampe cromolitografiche di alta qualità di dipinti italiani, questo potrebbe essere un altro dei motivi per cui nella fotografia della Cameron ci sono continui riferimenti visivi a Leonardo Da Vinci, Raffaello, Rembrandt, Guido Reni, Reynolds, Tiziano e molti altri artisti.

In più, nella crescente collezione di National Gallery di Londra fondata nel 1824, è presente *La Vergine in preghiera di Sassoferrato*, la cui posa e i cui drappaggi hanno una stretta somiglianza con quelli adottati da Julia Margaret Cameron.

Importante sarà una fotografia, nella collezione della Royal Photographic Society (ora al National Museum of Photography, Film & Television di Bradford) che sembra essere proprio della Cameron, di quello che sembra essere un bassorilievo marmoreo ottocentesco di una Madonna.

Questa fotografia cela uno studio approfondito dei saggi sull'arte sacra e religiosa di Anna Brownell Jameson pubblicati tra il 1848 e il 1852.

³⁹ Ford C., *The Cameron Collection: an Album of Photographs by Julia Margaret Cameron* presented to Sir John Herschel, (Wokingham, England, Van Nostrand Reinhold, 1975) p. 140.141

⁴⁰ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 41

Esaminando il lavoro di Julia Margaret Cameron nel 1868, l'Art Journal ha riconosciuto queste influenze: “Nella ritrattistica fotografica comune, l'ampiezza della luce è la regola; ma si comprenderà quanto questi esempi differiscano da questa regola quando diciamo che al visitatore vengono talvolta ricordati Caravaggio, Tintoretto, Giorgione, Vélazquez e altri dei Principi dell'Arte...”⁴¹

2. La fotografia di Julia Margaret Cameron

“Ho visto la bellezza in luoghi pubblici e l'ho trovata tra i suonatori di concerti, nelle strade.

La mia cuoca era una mendicante e io l'ho trasformata in una regina. La mia governatrice vendeva lacci per le scarpe a Charing Cross... il mio cocchiere rubava uova ed era in prigione.

Ora egli siede a un tavolo alla guisa di Cupido”.

-Julia Margaret Cameron

2.1 Le muse di Julia: le figure femminili

La Cameron presto rivolge l'attenzione verso le figure femminili, ella ha iniziato a fotografare immagini di genere, illustrazioni di narrazioni bibliche, classiche e letterarie in cui le donne spesso interpretavano i ruoli più importanti.

Circa un ottavo dei suoi soggetti rimane non identificato, percentuale maggiore rispetto ai suoi ritratti maschili, ciò riflette chiaramente il fatto che nell'Inghilterra vittoriana le donne avevano molte meno probabilità di essere riconosciute a pieno titolo⁴²

⁴¹ Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: A critical biography*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p.70

⁴² Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.175

Se, nei suoi ritratti di uomini, l'aspirazione di Cameron era "il culto dell'eroe", il suo obiettivo quando fotografava le donne era la Bellezza, una ricerca perseguita nel mondo vittoriano con fervore quasi religioso. "Desideravo arrestare tutta la bellezza che veniva prima di me"⁴³, ha scritto Cameron.⁴⁴

Queste figure erano parenti, amiche, domestiche che non potevano sottrarsi ai desideri della padrona, anche le turiste dell'isola di White.

Sceglieva le sue muse in base a quelle che meglio incarnavano l'ideale angelicato di bellezza che imperava nell'arte del periodo (donne della bellezza conturbante con capelli lunghissimi e folti).

Faceva impersonare loro dei ruoli, uno dei ruoli della modella preferita della Cameron, ovvero la sua cameriera Mary Hiller, è quello di *Mary Madonna* (fig. 2.7) ritratto del 1864, da lei è stata prescelta per ruoli della Vergine Maria per la sua espressione dolce e per l'ovale molto pieno del suo volto, la Cameron era una devota cristiana e anche madre di sei figli; quindi, il motivo della Madonna col Bambino era particolarmente significativo per lei.

In Hiller, Cameron possedeva un modello che esprimeva le qualità che erano considerate l'essenza della femminilità.

Ha posato così spesso nel ruolo della Vergine che i vicini di Freshwater hanno cominciato a chiamarla "Mary Madonna", Cameron ha descritto Hiller come "uno dei miei modelli più belli e costanti, e il suo viso è stato riprodotto in ogni modo possibile. Non si è mai sentito che la grazia della sua moda sia perita."⁴⁵

A differenza della ritrattistica dei suoi soggetti maschili, "quasi nessuno dei suoi ritratti femminili emula le composizioni ravvicinate drammaticamente illuminate dei suoi più grandi ritratti maschili. Invece, la fotografa e la sua macchina fotografica si ritirano a una distanza più tradizionale, le tende vengono tirate indietro e la luce viene proiettata sul soggetto da ogni possibile angolazione, con un effetto generalmente addolcente, lusinghiero e più blandamente convenzionale."⁴⁶

L'effetto sorprendente e inusuale che Cameron ha ottenuto in molti dei suoi ritratti è dovuto in gran parte alla vicinanza della fotocamera al soggetto infatti in *Mary Madonna*, inscritta "Vita a grandezza naturale", la testa di Mary Hiller riempie l'intera composizione.⁴⁷

⁴³ Julia Margaret Cameron, *Annals of My Glass House*, scritto dal 1874, pubblicato nel 1889

⁴⁴ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.175

⁴⁵ *Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, 1996., J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.24

⁴⁶ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.175

⁴⁷ *Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, 1996., J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.24

In una lettera a Sir John Herschel nel dicembre 1864 Cameron affermò apertamente il suo approccio non ortodosso: “pienezza di viso e lineamenti, quel modellamento di carne e membra, che solo la messa a fuoco che uso può dare”.⁴⁸

Un'altra musa di Julia Margaret Cameron sarà Mary Ryan, figlia di un mendicante della zona che poi la stessa Cameron assume come propria cameriera personale, la cui bellezza ricorda quella degli angeli del perugino, decide di farla posare in maniera analoga.

Mary Ryan posò come protagonista della poesia di Tennyson *The May Queen* nella fotografia *May Day* (fig. 2.8), del 1866, che mostra l'usanza rurale inglese di incoronare una giovane ragazza come Regina del maggio il primo di quel mese, Cameron avrebbe poi rivisitato questo tema in due volumi di illustrazioni alle poesie di Tennyson.

Altra musa sarà Hetty Campbell, la fotografa voleva esaltare la sua chioma fluente, il suo viso dolce che la vede molto adatta e versatile nel ruolo della vestale, ad esempio, come nel caso della ninfa della mitologia in *The Echo* del 1868 (fig. 2.9).

Un'altra musa sarà Alice Liddell, storicamente nota per la società vittoriana per aver ispirato a Lewis Carroll il famoso racconto di *Alice nel paese delle meraviglie*.

Vediamo una cresciuta Alice in *Pomona* (fig. 2.10) del 1872 o in *Sant'Agnese* (fig. 2.11) del 1864, abbigliata all'antica con la Palma del martirio.

2.2 La critica e l'effetto Rembrand

Nello sfondo delle foto della Cameron c'era una sorta di alone che la critica chiama “effetto Rembrand” proprio per la vicinanza con lo stile del pittore olandese ma che vediamo essere simile anche ad una tecnica adottata dal fotografo pittorialista Emerson.

Il caratteristico effetto fuori fuoco è probabilmente il risultato dell'utilizzo di una lente di lunga focale, necessaria per coprire l'area della lastra. Avrebbe lavorato con un'apertura completamente aperta a una distanza di pochi metri dal modello; quindi, c'era pochissima profondità di messa a fuoco e una crescente perdita di definizione nelle aree esterne della fotografia. Sebbene ciò potesse migliorare l'immagine, c'era poco che la signora Cameron potesse fare per impedirlo, con la sua attrezzatura e il suo approccio.⁴⁹

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p. 17-18

Negli anni in cui la Cameron scattava foto era attivo il dibattito tra i cosiddetti *nettisti* e i cosiddetti *fluisti*: si tratta di due correnti di pensiero fotografico diverse.

I *nettisti* (dall'inglese *net*, limpido) in cui tutto quello che doveva apparire nella fotografia doveva essere perfettamente a fuoco come, ad esempio, la fotografia di Robinson.

Per i *fluisti* (dal francese *flu*, sfocato), invece, la fotografia doveva rispettare il funzionamento fisiologico dell'occhio come la fotografia di Emerson: a fuoco il primo piano e nel secondo piano sfocato.

I dibattiti parlavano nei loro scritti, trovavano un punto comune nel caso che la fotografia dovesse rappresentare la pittura.

La Cameron ha la libertà di scegliere i suoi soggetti ma anche di adattare la tecnica fotografica pittorialista non per simulare la visione dell'occhio umano ma per entrare nel suo mondo immaginario.

Si tratta di una fotografa donna che sta faticosamente cercando di trovare credibilità all'interno di un mondo di professionisti uomini che certamente guardavano alle sue fotografie più sfocate non come una scelta consapevole di poetica ma come risultato di una dilettante che non sa padroneggiare perfettamente la tecnica fotografica.

In realtà, come lei stessa riporta in *The Annals of My Glass House*⁵⁰, il fuori fuoco (influenzato evidentemente dal contemporaneo gusto simbolista) è una scelta di poetica molto consapevole con la quale si impegna, di fronte agli uomini illustri che posano per lei, a registrare “fedelmente la grandezza dell'uomo interiore oltre i lineamenti dell'uomo esteriore”⁵¹ che le permette di penetrare nella loro “finestra dell'anima”⁵², un effetto consapevole, una precisa scelta poetica che le consente di fare dell'immagine fotografica il luogo nella quale poter trasformare l'identità, invertire i ranghi sociali per dar vita a un mondo immaginario che è nello stesso piano rispetto a quello realistico del fotomontaggio e rispetto anche alla pittura i pittori non fanno altro che dar vita alla propria immaginazione e trasferirla nella tela.

⁵⁰ Cameron J., 1874., *Annals of My Glass House*, l'originale manoscritto nella collezione del Royal Photographic Society, Bath, England

⁵¹ Gernsheim H., 1987, *L'età del collodio*, Electa, Milano [ed. or. *The History of Photography from Camera Obscura to the Beginning of Modern Era*, McGraw-Hill, New York 1969]. p.210

⁵² Gernsheim, H., 1975, *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work* (1948), Gordon Fraser, London p.15

La fotografia della Cameron era già considerata arte, infatti, come leggiamo nella lettera a Herschel del 1864, è la stessa Cameron ad affermare questa teoria.

Tutti gli sforzi della Cameron andavano alla messa in scena di lunghe e articolate performance, estenuanti per i partecipanti ma che rivelavano tutta la creatività e l'immaginazione della Cameron e tuttora oggi ci trasmettono tutto il piacere che essa trovava ogni volta che vedeva inscenato per mezzo della stampa fotografica il mondo dei sogni descritto dalla letteratura così come lei se l'era immaginato.

Comincia dunque a concepire delle messinscene nei quali dare colpa ai sogni, alle scene, ambientazioni e agli amori narrati dagli illustri scrittori di opere vittoriane come Tennyson, oppure riprese da Shakespeare o dalla letteratura cavalleresca allestendo nel suo studio delle vere e proprie rappresentazioni teatrali nella quali fa interpretare ai domestici, vicini, amici questi *tableaux vivants*.

2.3 Il metodo fotografico

Quando la Cameron ha iniziato a fotografare, ha comportato un duro lavoro fisico utilizzando materiali potenzialmente pericolosi.

Ha usato il processo più comune all'epoca, producendo stampe all'albume da negativi di vetro al collodio umido, l'unico processo che si sappia abbia usato come fotografa.

La tecnica era stata inventata da Frederick Scott-Archer nel 1851.

Scott-Archer aveva scoperto che il collodio, una soluzione di cotone per armi da fuoco in alcool, era un mezzo adatto per trasportare le sostanze chimiche, purché la soluzione, che supportava le sostanze chimiche, rimanesse umida.⁵³

Il processo era abbastanza complicato e impegnativo, per realizzarlo al meglio bisognava avere una meticolosa attenzione ai dettagli e destrezza nel maneggiare una varietà di sostanze chimiche potenzialmente dannose, “lavorare con il processo è stata un'esperienza decisamente sensoriale, con

⁵³ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron, J Paul Getty Museum Pubns*, Los Angeles, p.16-17

i vapori di cianuro, etere, nitrato d'argento e acido acetico (un ingrediente nello sviluppatore) che si combinano per rendere le condizioni per il fotografo un affare decisamente inebriante”.⁵⁴

Tutte le soluzioni chimiche grazie all’ausilio delle formule pubblicate le preparò la Cameron a casa, lei stessa preparò i negativi su lastra di vetro con l’aiuto del personale domestico.

Era importante pulire e lucidare il vetro del negativo, in quanto una lastra sporca lasciava dei segni nell’immagine finale o poteva procurare il sollevamento del collodio dalla superficie durante le fasi successive, la lastra doveva essere priva di polvere per tutto il tempo, uniformemente rivestita e immersa in varie fasi, le soluzioni chimiche dovevano essere preparate correttamente ed essere fresche.

La tecnica richiedeva che una lastra di vetro (circa 12 x 10 pollici) fosse rivestita con sostanze chimiche fotosensibili in una camera oscura ed esposta nella fotocamera quando era ancora umida. Il negativo di vetro è stato poi restituito alla camera oscura per essere sviluppato, lavato e verniciato. Le stampe sono state realizzate posizionando il negativo direttamente su carta fotografica sensibilizzata ed esponendolo alla luce solare.⁵⁵

Una lastra di vetro molto lucida e immacolata doveva essere uniformemente ricoperta di soluzione di collodio e immersa in un bagno di nitrato d'argento per rendere l'emulsione sensibile alla luce. Fu quindi estratto, nella semioscurità, inserito in una diapositiva, posto nella macchina fotografica, esposto e poi immediatamente sviluppato. Un colpo, sbalzi di temperatura, persino respirare sulla superficie del vetro potevano rovinare il negativo, che era probabilmente di dodici pollici per quindici pollici, e quindi estremamente difficile da maneggiare. Dopo l'esposizione, la soluzione di sviluppo doveva essere versata sulla lastra. Se il negativo fosse stato sopravvissuto fino a quel momento, avrebbe dovuto essere verniciato per proteggere la superficie chimica. Ciò comportava il riscaldamento della lastra e il versamento di nuovo del liquido su di essa, con il rischio che la vernice potesse incrinare la superficie del collodio⁵⁶.

La Cameron preferiva realizzare le sue stampe su una carta sensibilizzata al cloruro d’argento piuttosto che sulla carta all'albume, il metodo più comune dell’epoca.

I risultati potevano variare considerevolmente, naturalmente, e dipendevano in particolare dalla purezza e dall'età del collodio e del bagno di nitrato d'argento e dal carattere dell'acqua locale, ma non solo, la Cameron eseguiva queste procedure nella Glass House con una camera oscura improvvisata e senza acqua corrente, alla sua solita “velocità espressa”⁵⁷, dunque un alto numero di fattori potevano effettivamente influenzare la qualità dei suoi negativi.

⁵⁴ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.47

⁵⁵ Julia Margaret Cameron, Victorian and Albert Museum, London, sito web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron>

⁵⁶ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p.17

⁵⁷ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.47

Ella disapprovava i ritocchi, infatti, in una lettera a Sir Edward Ryan scrive “Infine, per quanto riguarda le macchie, penso che debbano rimanere. Potrei farli ritoccare, ma sono l'unico fotografo che emette sempre fotografie intatte e gli artisti per questo motivo, tra gli altri, apprezzano le mie fotografie.”⁵⁸

Tristram Powell nella sua introduzione del volume *Julia Margaret Cameron*⁵⁹ racconta la sua esperienza con la Cameron, “La signora Cameron mi ha avvertito prima che iniziasse che ci sarebbe voluto molto tempo. aggiungendo, con una specie di mezzo gemito, che era l'unica difficoltà che doveva affrontare nel lavorare con lastre di grandi dimensioni.”⁶⁰

Egli narra la frustrante difficoltà nel rimanere in posa, immobili, in piedi per dieci minuti, senza potersi muovere minimamente altrimenti la fotografia non sarebbe venuta fuori bene, racconta che ci sono voluti tre tentativi per realizzare quella fotografia.

Un contributo importante è dato dall'analisi di uno degli unici due negativi di Cameron superstiti, un ritratto di George Warde Norman (fig. 2.12), esso fornisce preziosi indizi sui suoi metodi di lavoro e rivela le fasi precise del processo in cui ha incontrato difficoltà.

Ce ne parla Julian Cox in *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*⁶¹: dall'impronta digitale molto visibile nell'angolo in basso a destra dell'immagine, sappiamo che Cameron teneva lì la lastra, probabilmente con la mano sinistra, verso il collodio al centro della lastra e poi lo fece scorrere in senso orario iniziando dall'angolo in basso a destra e finendo in alto a destra. Anche se mancava un punto nell'angolo in alto a sinistra (7), il getto era altrimenti uniforme e senza contaminazioni. I fori di spillo evidenti attorno alla testa della modella (2) suggeriscono che la lastra fosse sensibilizzata in un argento impoverito - bagno nitrato. Dopo l'esposizione, Cameron ha mancato le aree agli angoli superiore sinistro e destro (3-4) durante lo sviluppo della lastra. Un granello di polvere o sporco ha anche interrotto lo sviluppo impeccabile dell'immagine, creando la "cometa" nel centro inferiore del soprabito del modello (5). Dopo aver fissato e lavato il negativo. Cameron ha applicato la vernice. mancano due punti lungo il bordo destro della tavola (6-7). Questo negativo è stato realizzato almeno da due a quattro anni dopo che Cameron ha iniziato a fotografare, momento in cui la sua capacità tecnica era notevolmente migliorata. I difetti ai margini della sua lastra non sono sorprendenti, perché anche i fotografi professionisti più stimati li hanno vissuti. Tuttavia, mentre questi professionisti tagliavano regolarmente i bordi della stampa, Cameron spesso preferiva lasciare che le imperfezioni rimanessero. Le imperfezioni all'interno di questa tavola (2.5) suggeriscono che, sebbene Cameron fosse ancora soggetta a piccoli contrattempi durante il processo, la qualità estetica dell'immagine era più importante per lei dell'esecuzione impeccabile.⁶²

⁵⁸ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.53

⁵⁹ Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles

⁶⁰ Ivi, p.19

⁶¹ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles

⁶² Ivi, p. 48

3. Capolavori

3.1 The Rosebud Garden of Girls (fig. 2.13)

Cameron ha anche esplorato la bellezza femminile nei ritratti di gruppo come quest'opera recensita da Roger Fry, in *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*⁶³, il libro che ha segnato l'inizio dell'interesse novecentesco per la Cameron, "Nel complesso, che composizione riuscita. È, tuttavia, quasi l'unico caso di un gruppo che si è avvicinato al successo artistico."⁶⁴

Roger Fry scrive della fotografia di Cameron di *Rosebud Garden of Girls* "ci rendiamo conto di qualcosa del solenne rituale che circondava queste belle donne. Quanto sembra naturale per loro truccarsi e posare così. Sono stati così modellati dall'arte del giorno che essere essi stessi parte di un quadro è quasi una funzione istintiva... In quel giardino protetto di cultura le donne sono cresciute fino a una strana bellezza, e gli uomini - quanto rigogliose e rango sono le loro crescite! Quanto abbondano nel senso della loro personalità"⁶⁵

Il titolo dell'opera è tratto dal verso *Queen rose of the Rosebud garden of girls* nel poema XXII Maud di Tennyson: *A Monodrama* (1855), che recita:

“Rosa regina del giardino di boccioli di rosa delle ragazze,
Vieni là, le danze sono finite,
In lucentezza di raso e bagliore di perle,
Giglio della regina e rosa in uno;
Risplendi, piccola testa, che prende il sole con i riccioli,
Ai fiori, e sii il loro sole.”⁶⁶

Questa foto è stata scattata nel giardino del vicino di casa di Cameron sull'Isola di Wight, proprio il poeta Alfred Lord Tennyson.

I soggetti sono, da sinistra a destra, Nelly, Christina, Mary ed Ethel Fraser-Tytler, la Cameron colse l'occasione per fotografare le quattro sorelle durante la loro visita alla residenza di Lord Tennyson nel giugno 1868.

⁶³ Woolf V, Fry R, 1926., *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margare Cameron.*, New York: Harcourt, Brace and Company

⁶⁴ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.433

⁶⁵ Marcus L., 2010, *The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, OUP Oxford, p.154

⁶⁶ Alfred Lord Tennyson, 1855., *Queen rose of the rosebud garden of girls*, XXII Maud Monodrama,

Tre ragazze sono sedute e sono affiancate da due in piedi, tutti indossano abiti di colore chiaro e reggono fiori, fiori e vegetazione sono visibili sullo sfondo, questa fotografia è montata insieme ad altre tre stampe su un supporto di carta piegato.⁶⁷

L'immagine di Cameron non può essere considerata un'illustrazione accurata del verso di Tennyson, il suo gruppo di fanciulle soporifere poste su uno sfondo floreale lussureggiante è più un tentativo di catturare la qualità e il sentimento dei dipinti preraffaelliti (specialmente di Rossetti e Burne-Jones). I capelli liberi e i volti eterei di queste quattro sorelle sono un riflesso dell'ideale di bellezza stabilito dai pittori preraffaelliti, con i quali Cameron era strettamente legato.⁶⁸

Nelle sue opere le modelle sono spesso rivolte in direzioni diverse, come fanno, ad esempio, in *Rosebud Garden of Girls* “queste quattro giovani donne, sorelle nella vita reale, si appoggiano l'una all'altra come se creassero un'unica forma; eppure, ognuna è posizionata in modo unico e va in una direzione diversa, come a riconoscere la propria identità separata e soggettiva.”⁶⁹

All'interno di questa composizione bucolica, vediamo che la Cameron è molto precisa nei suoi riferimenti culturali che non sono soltanto teatrali, letterali ma anche pittorici, la Cameron infatti non trascura il rapporto con la pittura tant'è che nella composizione i fiori che circondano le protagoniste sono gli stessi che vedono protagoniste le figure femminili dei pittori raffaelliti, ad esempio la *Ghirlanda* (fig. 2.14) di Rossetti del 1873 o il suo *The Beloved* (fig. 2.15), “con la sua stretta disposizione di donne in costume in un ambiente floreale e foliato, anche se è difficile sapere se Cameron abbia mai visto il dipinto di persona (è stato creato per mecenati privati, George e Julia Rae). Anche come Rossetti, la profondità ridotta dell'immagine di Cameron elimina ogni senso della prospettiva e porta le donne in avanti, molto vicino al piano dell'immagine”⁷⁰

3.2 Idylls of the King

Il vero capolavoro della Cameron furono le fotografie ispirate agli *Idylls of the King* di Tennyson, un ciclo di poemi che narrano le vicende di Re Artù e dei suoi cavalieri.

⁶⁷ Julia Margaret Cameron, Victorian and Albert Museum, London, sito web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron>

⁶⁸ The Rosebud Garden of Girls by Julia Margaret Cameron, Women's art, 2019, sito web <<https://womennart.com/2019/09/18/rosebud-garden-of-girls/>>

⁶⁹ MacKay H. C., 2001., Creative Negativity, Four Victorian Exemplars of the Female Quest., Stanford University Press p.25

⁷⁰ Wilker R., 2015., 'With voice and memory and creative vigour': Julia Margaret Cameron (1815–1879), Pre-Raphaelite Reflections. A blog devoted to the PRB, sito web, <<https://dantisamor.wordpress.com/tag/rosebud-garden-of-girls/>>

Lo stesso Tennyson, amico della fotografa, nella tarda estate del 1874 chiede di realizzare delle illustrazioni per una nuova edizione in dodici volumi di *Poeple's O Cabinet*, delle fotografie da tradurre in xilografie, le quali, a loro volta, sarebbero state inserite nella versione stampa del volume, quando apparve l'edizione ne furono utilizzate solo tre in formato ridotto.

“Tennyson era il poeta più famoso del paese e Cameron aveva tutto il diritto di aspettarsi che una simile associazione pubblica con lui le avrebbe portato sia un guadagno finanziario che un'ulteriore conferma del suo status artistico.”⁷¹

La fotografa realizza 245 negativi dal quale ottiene dodici immagini finali “Bastava lasciarsi andare all'ispirazione che i volti suggerivano, aprire il baule dell'immaginario di tutto quanto letto, visto, ascoltato, ascoltato, Allestire quindi delle performance in costume di fronte all'occhio fotografico e finalmente il gioco era fatto. Allora su sfondi e scenografie complessivamente ispirate ai mondi onirici dei Preraffaelliti [...] le sue fantasie potevano prendere corpo...”⁷²

Siamo in una fase storica che non consente di stampare direttamente all'interno dei libri delle immagini fotografiche, la Cameron acconsente il progetto ma non è soddisfatta di come arrivano le sue fotografie tradotte in xilografia e quindi decide di utilizzare una dozzina circa di stampe all'albumina per realizzare una versione deluxe della pubblicazione illustrata per avere delle foto a grandezza naturale incollate nelle pagine del libro che furono pubblicati anche da Henry S. King, che aveva pubblicato l'edizione *Cabinet*.

La prima fotografia, pronta per il Natale 1874, comprendeva tredici fotografie, di cui dodici illustravano personaggi e situazioni degli Idilli, il frontespizio comprendeva il famoso ritratto di Cameron a Tennyson, *The Dirty Monk*.

Ma la prima edizione non ebbe il successo sperato, dunque la Cameron imperterrita pubblicò la seconda nel maggio del 1875.

Il lavoro, quindi, è uscito in due volumi tra il 1874 e il 1875, tra le varie fotografie vediamo una delle storie d'amore più celebri tra Lancillotto e Ginevra che ci mostra in fotografia la Cameron stretti in un abbraccio amoroso, ma all'interno dell'opera c'è anche lo spazio per ritratti individuali

⁷¹ Cox J., Ford C., 2003, Julia Margaret Cameron: the complete photographs, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 467

⁷² Muzzarelli F., 2014, L'invenzione del fotografico, Storie e idee della fotografia dell'Ottocento, Giuliano Editore, Torino p. 128-129

come quello di re Artù, personaggio interpretato da William Warner, che era il facchino della famiglia.

Vengono raffigurati anche Viviana e Merlino, quest'ultimo era il marito Charles che si presta ad interpretare il mago.

La Cameron ha fatto molti tentativi per ottenere ogni risultato finale soddisfacente, a Sir Edward Ryan disse: "Ho scattato 245 fotografie per ottenere questi 12 successi, mi è sembrato un vero peccato che dovessero apparire solo nella minuscola forma ridotta nel volume di Alfred"⁷³.

Questo volume comprendeva anche illustrazioni con la firma di Tennyson, citazioni delle poesie, scritte a mano dal Cameron.

Una delle fotografie più interessanti è *The Passing of King Arthur* (fig. 2.16) del 1875, morte finta ma non per questo meno toccante, viene apertamente criticata, definita un'immagine ridicola e patetica a causa del sovraffollamento della scena ma anche per l'ingenuità della Luna posticcia nel quale si riescono a percepire i fili che la sorreggono e per il mare finto creato con il tessuto a maglia grossa.

In realtà anche se possiamo considerare con occhi contemporanei questa messa in scena un po' *kitch*, un po' finta, dobbiamo premiare la Cameron per la complessità di questa citazione, per avere intuito la possibilità della fotografia di poter dare una vita parallela alla finzione, con mezzi certamente limitati (quelli che aveva in casa), ma dimostrando una pura attenzione alla scena in grado di usare tessuti, oggetti recuperati in casa, fai da te che coerentemente ci trasmettono l'idea di essere nel mondo non della quotidianità ma della letteratura.

“Frutto delle sue drammatizzazioni sempre più complesse di narrazioni letterarie e bibliche, queste illustrazioni rappresentano un tentativo pionieristico di dare vita alla poesia allusiva della leggenda arturiana attraverso la fotografia. Essi conservano l'aura di *tableaux vivants* e teatrali amatoriali, che caratterizza tutta la sua opera illustrativa.”⁷⁴

⁷³ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.467

⁷⁴ Ivi, p.468

Galleria di riferimento del capitolo 2

Fig. 2.0 Julia Margaret Cameron, *Sir John Herschel*, 1867

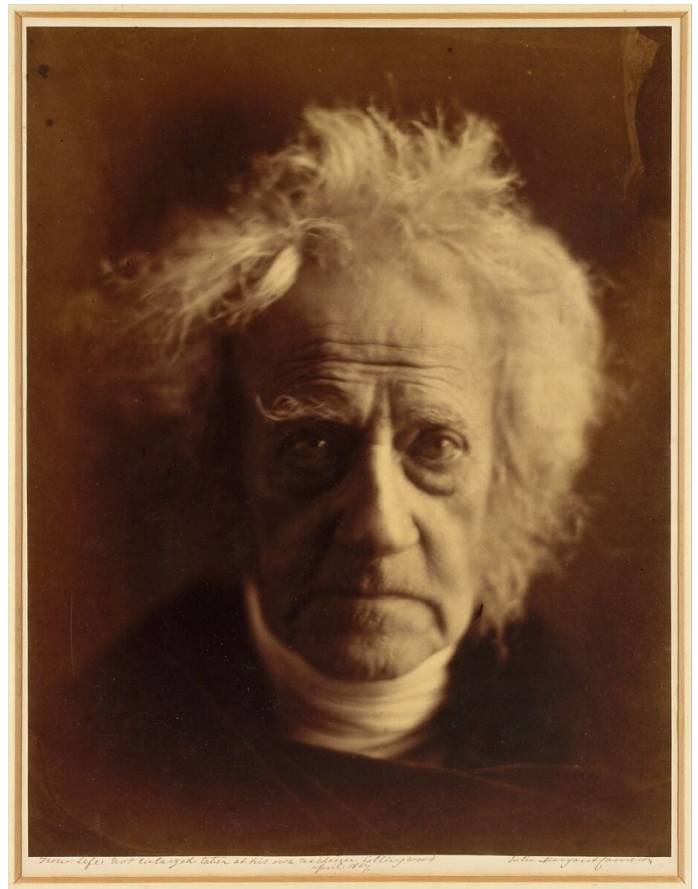


Fig. 2.1 Julia Margaret Cameron *The Dirty Monk* del 1865



Fig. 2.2 Julia Margaret Cameron, *Annie*, 1864

Fig. 2.3 Julia Margaret Cameron, *Mariana*, 1874-5





Fig. 2.4 Sir John Everett Millais, *Mariana*, 1851

Fig. 2.5 Julia Margaret Cameron, *A Pre-Raphaelite Study*, 1870



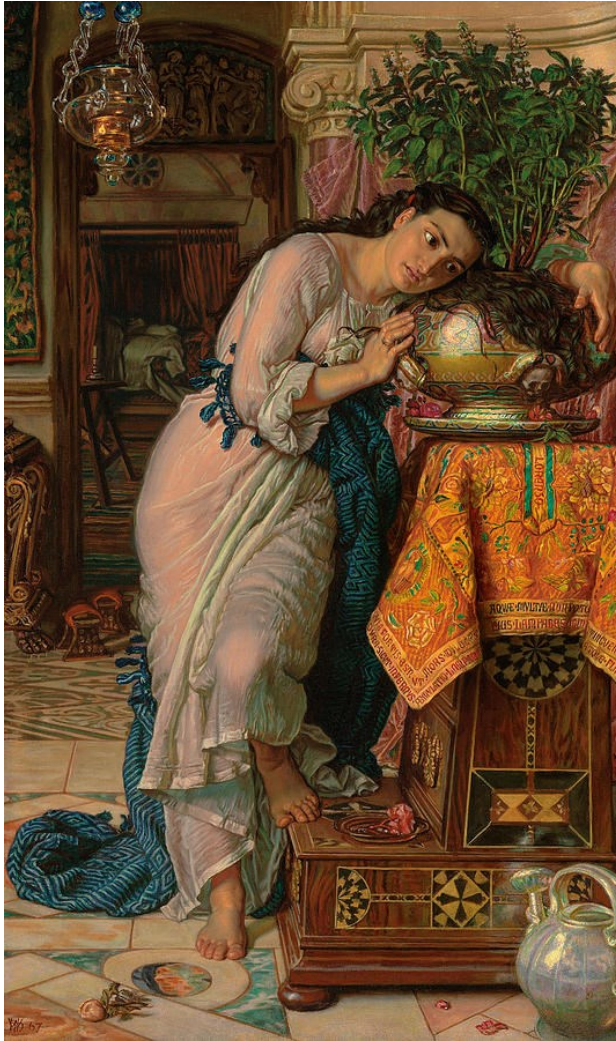


Fig. 2.6 Holman Hunt, *Isabella and the Pot of Basil*, 1868

Fig. 2.7 Julia Margaret Cameron, *Mary Madonna*, 1864





Fig. 2.8 Julia Margaret Cameron, *May Day*, 1866



Fig. 2.9 Julia Margaret Cameron, *The Echo*, 1868



Fig. 2.10 Julia Margaret Cameron,
Pomona, 1872

Fig. 2.11 Julia Margaret
 Cameron, *Sant' Agnese*,
 1864





Fig. 2.12 Julia Margaret Cameron, *George Warde Norman*

Fig. 2.13 Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls*, 1868





Fig. 2.14 Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlanda*, 1873



Fig. 2.15 Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved*, 1873



Fig. 2.16 Julia
Margaret Cameron,
*The Passing of King
Arthur*, 1874

CAPITOLO 3

Il contributo di Julia Margaret Cameron

1. I lavori di Julia Margaret Cameron oggi

1.1 Copyright

Le seguenti informazioni sono tratte dalla sezione *Appendice A* del libro *Julia Margaret Cameron: the complete photographs* di Julian Cox, Colin Ford.

Julia Margaret Cameron è stata una dei primi fotografi a sfruttare costantemente il *Copyright Act* del 1861, che riconosceva la fotografia come mezzo grafico con diritto alla protezione della legge.

Il comitato ristretto, che comprendeva nei suoi ranghi l'amico e mecenate Lord Overstone, guidò il disegno di legge attraverso la Camera dei Comuni nell'estate del 1862.⁷⁵

I termini dell'atto stimolarono ulteriormente l'uso della fotografia come mezzo per riprodurre dipinti, disegni e incisioni, che uno scrittore di *Photographic Nets* suggerì avrebbe aiutato a portare l'arte "nelle case dei più umili"⁷⁶.

Per la Cameron in particolare, la registrazione del copyright delle singole fotografie conferisce all'autore il diritto unico ed esclusivo di copiare, riprodurre o altrimenti moltiplicare le immagini inviate in quel periodo di cinque anni, più di 250 fotografie.⁷⁷

Julia Margaret Cameron tornò alla pratica di inviare questi moduli fino al 18 ottobre 1875, data in cui fece richiesta per la protezione del copyright per copie di uomini famosi: Charles Darwin, Joseph Joachim, Alfred Tennyson, John Herschel e George Frederic Watts, subito prima della sua partenza per Ceylon.⁷⁸

⁷⁵ British Journal of Photography 9 (July 1, 1862), p.258

⁷⁶ Photographic News 9 (Jan. 13, 1865) p.14

⁷⁷ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 496

⁷⁸ Ivi, p. 496

Ella in una lettera a James Thomas Fields, editore e agente letterario di Boston, lo ha avvertito di prestare particolare attenzione ai suoi ritratti di Tennyson proprio perchè i suoi studi sugli uomini famosi avevano il maggior potenziale di mercato, voleva proteggerli attraverso il copyright, era una parte essenziale della sua strategia promozionale.⁷⁹

Fin dall'inizio della sua carriera la fotografa ha voluto rimarcare la differenza tra le sue fotografie e le produzioni dei fotografi professionisti e dei loro studi, la decisione di tutelare i suoi diritti d'autore delle sue immagini è stata una scelta motivata e pensata per poter ottenere il maggiore successo finanziario del suo lavoro e garantire la reputazione sul mercato.

Per porre una fotografia sotto la protezione della legge sul copyright è necessaria la registrazione del quadro alla Stationers' Hall di Londra, per il quale si pagava uno scellino, alla richiedente è stato richiesto di presentare una descrizione della fotografia e le è stata data la possibilità di allegare una copia dell'immagine come riferimento, cosa che a quanto pare Cameron non ha fatto, poiché nessuna delle sue stampe è stata conservata con i moduli originali al Public Record Office a Kew, in Inghilterra.

Per quanto riguarda i primi due anni della sua carriera, la Cameron ha provveduto a firmare i moduli dei diritti d'autore della sua fotografia lei stessa, mentre dal febbraio 1866 all'agosto 1871 le registrazioni del copyright furono effettuate da due agenti diversi.

Uno dei due agenti non è identificato ma il nome Edward Stowell compare ripetutamente sui moduli Hillier's in composizioni a figura singola e multipla.

I registri dei diritti d'autore, tuttavia, presentano un quadro incompleto della produzione della Cameron, inoltre, più della metà delle fotografie registrate rimangono sconosciute, ciò indica che la produzione della Cameron è stata indubbiamente più ampia del corpus assemblato nel catalogo, una sfida significativa per le future generazioni sarà quella di determinare dove si trovino queste immagini mancanti.

Ci sono molti lavori importanti i cui nomi mancano, modelli di sesso maschile i cui ritratti non sono mai stati registrati, come, ad esempio Anthony Trollope, Philip Stanhope Worsley, Sir Alexander Grant e Lord Justice James, mentre tra le donne la lista è più lunga, con modelle importanti come Hatty Campbell, Annie Chinery Cameron, Emily Peacock, Mary Ryan e Anne Thackeray che non compaiono mai.⁸⁰

⁷⁹ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 496

⁸⁰ Ivi, p. 497

1.2 Album

Le seguenti informazioni sono tratte dalla sezione *Appendice C* del libro *Julia Margaret Cameron: the complete photographs* di Julian Cox, Colin Ford.

Durante i primi cinque anni della sua carriera di fotografa, Julia Margaret Cameron ha assemblato i suoi album fotografici per famiglie benestanti, amici e conoscenti.

Mentre è impossibile dire con certezza quanti album abbia realizzato, è chiaro da quanto si sa che ha avuto molta cura nell'assemblarli e ha prestato grande attenzione al modo in cui le immagini sono state presentate.

I volumi variano per dimensioni, metodo di decorazione, dettagli di visualizzazione e intento.

Ognuno rappresenta centinaia di ore di lavoro, poiché oltre allo sviluppo e alla stampa delle singole immagini, le fotografie finite vengono montate su singole pagine o fogli, che nella maggior parte dei casi sono incisi da Cameron, questo stile personale è la sua espressione artistica fondamentale.

I suggestivi titoli narrativi che conferisce a molte delle sue composizioni significano molto per i destinatari dell'album, che sono colti e consapevoli dell'arte e della cultura visiva.

Cameron ha cercato persone potenti e influenti per aiutarla a sostenere il suo lavoro, e queste persone si sono rivelate alleate importanti nel suo progresso come artista.

Ella vede l'album come un mezzo importante per identificare sé stessa e le sue fotografie artisticamente.

La maggior parte degli album della Cameron furono assemblati tra il 1860 e il 1866, durante il periodo più intenso della sua carriera, e l'enorme numero di questi mostra che per lei era importante, nella compilazione di questi album, sia la parte della produzione di stampe per mostre che la parte delle vendite.

La loro disposizione non segue alcun modello e il principio alla base del lavoro sembra semplice: ad ogni giro di pagina, lo spettatore è attratto da qualcosa di fresco e dinamico.⁸¹

Di seguito riporto alcuni album donati dalla Cameron a importanti donatori e sostenitori, realizzati tra il 1863 e il 1869.

⁸¹ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 497

La Cameron realizza l'album *Mia* “per la mia amata sorella Mia, da Julia Margaret Cameron con una benedizione per il nuovo anno”

Originariamente rilegato in pelle di vitello verde, l'album ora smontato misura 17,5 x 16,7 centimetri e presenta le lettere in ottone "MIA" (Mia Jackson) sulla copertina che Cameron ha inciso sull'album sei mesi prima dell'inizio della sua carriera fotografica.

Il volume è diviso in due parti, concepito e strutturato come un libro per due corsi.

Non è noto se sia stata la Cameron o Mia a inventare l'accordo, ma l'apprezzamento della Cameron per il suo lavoro tradisce la sua approvazione dell'accordo.

Erano presenti ritratti e scene narrative di Gustave Rejlander, diverse fotografie scattate da membri della cerchia della Cameron o da fotografi commerciali sconosciuti e riproduzioni di opere d'arte.

Le 63 fotografie della Cameron appaiono capovolte sulla pagina di sinistra e vengono esaminate capovolgendo l'album e osservandolo da dietro in avanti.

Il volume è rimasto in possesso privato fino al 1974, quando un consorzio di commercianti e collezionisti lo ha smantellato all'asta.

I membri della coalizione hanno rimosso le pagine originali dell'album dalle loro rilegature e le foto dalle loro pagine.

Queste immagini sono state successivamente montate su moderni pannelli privi di acidi, l'attuale proprietario ha acquistato l'album smontato nel 1990, conservando le pagine originali e conservando tutte le immagini, l'album fa parte della collezione Micheal Mattis and Judith Hochberg.

Un altro album sarà *Herschel* “A Sir John Herschel dalla sua amica Julia Margaret Cameron con un grato ricordo di ventisette anni di amicizia”

Il destinatario di questo album è stato Sir John Herschel, uno degli amici più cari della Cameron.

Ora smontato, il volume era originariamente rilegato in copertine di quercia intagliata che misuravano 35,5 x 32 centimetri.

Esso conteneva novantaquattro fotografie, circa la metà delle quali risalgono al 1864, queste occupavano la prima metà dell'album.

Quando le immagini successive sono state aggiunte a questa sezione, sono state costantemente montate sui lati delle pagine, le immagini aggiunte e quelle che costituivano il resto dell'album risalgono al 1865-1967.⁸²

⁸² Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 497

Questo album includeva esempi di alcuni dei migliori ritratti, studi religiosi e illustrazioni letterarie della Cameron.

La decisione di smantellare l'album avvenne nel 1986, quando fu stabilito che la deformazione delle copertine in legno stava causando uno stress eccessivo alle stampe e alle loro pagine di supporto, l'album è ora conservato in una custodia a conchiglia sicura che conserva la sequenza originale.

L'album fa parte della collezione National Museum Photography, Film and Television.

Un altro esempio di album sarà *Henry Taylor*.

Questo album comprende centododici fotografie e non contiene una dedica.

Molte delle stampe sono incise dall'artista e il dorso è timbrato "FOTOGRAFIE MRS. J. M. CAMERON", le pagine sono rilegate in cartoncini ricoperti di tela blu che misurano 38,5 x 33,5 centimetri.⁸³

Tuttavia, le singole pagine e le montature variano in dimensioni e alcune sono state tagliate rispetto a formati più grandi, suggerendo che le immagini siano state acquisite sciolte e successivamente assemblate in un formato di album, la maggior parte delle immagini risalgono al 1864 e al 1865, ma ci sono alcune opere del 1867.

Sono inclusi i ritratti di Alfred Tennyson, Henry Taylor, John Herschel, Benjamin Jowett, James Spedding, Julia Jackson, Magdalene Brookfield, May Prinsep e Mary Hillier e varie illustrazioni religiose e letterarie.

Il volume rimase alla famiglia Taylor fino al 1930, quando fu presentato alla Bodleian Library.

L'album fa parte della collezione Bodleian Library, Università di Oxford.⁸⁴

⁸³Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 497

⁸⁴ Ivi, p.505

1.3 Ispirazioni

Sappiamo che la Cameron aveva un bagaglio culturale notevolmente esteso da cui trarrà ispirazione per la nascita delle sue opere, vediamo di seguito alcuni esempi di fonte letteraria, storica, mitologica a cui si è ispirata.

Nella sua opera *The Dream* (fig. 3.0) il titolo allude al poema di John Milton *On His Deceased Wife* (1658), in cui il narratore sogna che lei ritorni da lui: "Pensavo di aver visto il mio defunto santo sposato / Portato a me come Alceste dalla tomba. / Chi è il grande Giove figlio al suo felice marito ha dato, / Salvato dalla morte con la forza, anche se pallido e debole".⁸⁵

Sceglie come titolo del suo lavoro *Christabel* (fig. 3.1) il titolo di una poesia del 1816 di Samuel Taylor Coleridge, l'innocente Christabel incontra una strega malvagia di nome Lady Geraldine.

Il suo lavoro *Circle* (fig. 3.2) è tratto dall'*Odissea* di Omero, la maga Circe tenta di impedire a Ulisse di lasciare l'isola dando ai suoi marinai un liquore magico che li trasforma in porci.

Friar Laurence and Juliet (fig. 3.3) si ispira a *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare (1596), Frate Lorenzo dà a Giulietta una pozione che la farà dormire così profondamente da sembrare morta.

Troviamo in *Ophelia* (fig. 3.4) l'incarnazione di Ofelia, un personaggio dell'*Amleto* di William Shakespeare (1601), che, impazzito dal rifiuto di Amleto e dall'assassinio di suo padre, si uccide.

The red & white roses (fig. 3.5): nell'arte cristiana una rosa rossa simboleggia il martirio; uno bianco, purezza, la rosa simboleggia anche l'amore ed è stata paragonata a Venere per la sua bellezza e fragranza, la puntura delle sue spine come le ferite dell'amore, secondo la leggenda, la rosa era originariamente bianca finché una spina non trapassò il piede di Venere e il suo sangue lo macchiò di rosso.

Hosanna (fig. 3.6): è una parola ebraica che significa "salvaci, preghiamo"; un'esclamazione rituale di lode e supplica.

⁸⁵Cox J., Ford C., 2003, Julia Margaret Cameron: the complete photographs, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.522

Hypatia (fig. 3.7): una neoplatonica alessandrina, nota per la sua bellezza e la sua oratoria, assassinata da fanatici cristiani, è anche il soggetto del romanzo di Charles Kingsley *Hypatia o New Foes with an Old Face*, serializzato su Fraser's Magazine dal gennaio 1852 all'aprile 1853.

L'opera *Paul e Virginia* (fig. 3.8) è tratta dal romanzo *Paul et Virginie* di Jacques- Henri Bernardin de Saint-Pierre del 1787, ambientato a Mauritius, Paul e Virginia si innamorano ma si separano quando lei deve partire per la Francia, la sua nave di ritorno fa naufragio davanti agli occhi di Paul, e poiché si rifiuta di spogliarsi per essere salvata, muore, Paul in seguito muore di dolore.

Pomona (fig. 3.9) era invece la dea romana della fecondità.⁸⁶

2. Julia Margaret Cameron come prima donna in fotografia

Il tributo del mondo femminile nel campo della fotografia è stato storicamente considerevole nonostante fosse arginato fortemente da un mondo di pregiudizi e principi stereotipati.

Nonostante ciò, le donne diventano un punto importante nella storia di questo mezzo visivo con un'evoluzione lenta ma incessante.

Le donne sono attive nel settore della fotografia sin dalle origini, ma per lungo tempo il loro lavoro è ignorato.

La storica Naomi Rosenblum scrive: “La grande quantità di fotografie da esse prodotte è rimasta a lungo tempo poco conosciuta e raramente considerata [...] nel suo complesso. Fino a tempi piuttosto recenti, le donne fotografe hanno avuto poco spazio nelle principali esposizioni museali. Esse sono state inoltre praticamente ignorate dai maggiori storici della fotografia e, a causa della convinzione che fossero meno impegnate degli uomini in fotografia, hanno ricevuto minore attenzione da parte dei critici e dei collezionisti”⁸⁷.

«Una fotografia è un segreto su un segreto. Quanto più ti dice, tanto meno tu

⁸⁶ Cox J., Ford C., 2003, Julia Margaret Cameron: the complete photographs, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 522-525

⁸⁷ N. Rosenblum, *Storia delle donne fotografe*, in Leonardi N., L'altra metà dello sguardo, cit., p 115.

sai»⁸⁸, diceva la nota fotografa newyorkese Diane Arbus.

“Una fotografia è al tempo stesso una registrazione obiettiva e una testimonianza personale, una trascrizione fedele e contemporaneamente un’interpretazione della realtà”, ha scritto Susan Sontag, “un segreto su un segreto che le donne fotografe hanno custodito per costruire il proprio racconto, originale ed empatico. Racconto sulla realtà, sulle esistenze, sulle relazioni, sui desideri e i sogni, sulle paure e i dolori”.⁸⁹

La Sontag dice, in riferimento al lavoro di Julia Margaret Cameron, che ella cerca in “tutte le cose belle che mi si presentano davanti”.

La storia delle donne fotografe prevede una fase preparatoria che conduce a una fase di consolidamento, infine la fase contemporanea.

La fase preparatoria inizia dai primi momenti di diffusione del linguaggio sino a metà Novecento (ritrattiste e prime documentariste), la fase di consolidamento coinvolge invece le fotografe operanti dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta del decimo secolo (fra reportage, fotogiornalismo e prime sperimentazioni), per giungere infine alla fase contemporanea dei nostri ultimi trenta/quarant’anni (che presenta innovazioni delle soluzioni linguistiche e ingresso nel mondo dell’arte).

La possibilità di produrre immagini mediante l’azione della luce sin agli anni Quaranta dell’Ottocento apre inaspettate scoperte, alcune donne si cimentano nel mondo della fotografia cominciando a riprendere e scattare foto raccogliendo testimonianze della realtà.

“Queste donne molto presto impiegheranno la fotografia come mezzo d’espressione artistica e come strumento di sperimentazione visiva, nonché come mezzo di indagine etica ed estetica.”

Julia Margaret Cameron avrà un ruolo importante per queste donne, che riprendono da lei non solo la straordinaria capacità tecnica, ma sicuramente saranno influenzate dalla “ricerca sensibile e attenta verso un’immagine capace di cogliere – del soggetto ritratto – non la superficie esteriore, ma l’interiorità”.

Dunque “ il proprio raffinato desiderio di catturare l’essenza di un volto e di uno sguardo” sarà d’ispirazione per numerose ritrattiste che tra l’Ottocento e l’inizio del Novecento negli Stati Uniti saranno ricercate per “la singolare capacità di entrare empaticamente sin dentro l’immagine-essenza del soggetto e non di passargli accanto rapidamente, per la cura nell’esplorare i segni connotanti la

⁸⁸ S. Sontag, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p.98.

⁸⁹ filosofie n.8, anno 2015, 8 e saperi di genere nel segno delle differenze, CARATTERIMOBILI, postfilosofie, rivista digitale. Numero 8., p. 164

posizione sociale della persona ritratta, per l'interesse a costruire un livello di rappresentazione in grado di dare evidenza ai pregi del soggetto in posa”⁹⁰

2.1 Donne in fotografia

Di seguito una lista di alcune fotografe influenzate dalla Cameron, fotografe che fanno parte della storia della fotografia e che hanno contribuito a creare uno scenario femminile in questo ambito, battendo pregiudizi e sperimentando:

Anna Atkins, Gertrude Kasebier, Alice Austen, Frances Benjamin Johnston, Berenice Abbott, Claude Cahon, Tina Modotti, Chiara Samugheo, Hannah Höch, Lisette Model, Margaret Bourke-White, Marion Post Wolcott, Lucia Moholy-Nagy, Annamarie Heinrich, Eva Duarte, Diane Arbus, Judy Dater, Sarah Moon, Orlan Francesca Woodman, Nan Goldin, Rineke Dijkstra, Shirin Neshat, Cui Xiuwen, Cindy Cherman.

Se la Cameron fu importante per la sua ricerca artistica, Anna Atkins (1799-1871) lo fu per la sua ricerca tecnico- scientifica.

Grazie al padre John George Children, presidente della Royal Ethnological Society di Londra, Anna ebbe la possibilità di studiare all'interno di un ambiente scientifico difficilmente d'accesso per le donne all'epoca.

Divenne una botanica, proprio come successe alla Cameron ella ricevette in regalo un apparecchio fotografico con cui poté unire la sua passione per il mondo naturale con l'interesse per la fotografia.⁹¹

⁹⁰ filosofie n.8, anno 2015, 8 e saperi di genere nel segno delle differenze, CARATTERIMOBILI, postfilosofie, rivista digitale. Numero 8., p. 164-166

⁹¹ *Storia della fotografia al femminile*, fotografia.it, 2021, sito web, <https://www.fotografia.it/articoli/pellicola/storia/storia-della-fotografia-al-femminile/>

Nell'ambito ritrattistico invece troviamo l'americana Berenice Abbott (1898-1991), ella scrive «Il fotografo è l'essere contemporaneo per eccellenza; attraverso i suoi occhi l'oggi diventa passato»⁹².

Abbott è contraria alla fotografia pittorica, lavora sull' "incessante sostituzione del nuovo"⁹³ che produce, esercitando l'occhio selettivo della macchina per scegliere e svelare la realtà da documentare, sostiene che "oggi, abbiamo di fronte una realtà sulla scala più vasta che mai l'umanità abbia conosciuto e questo pone al fotografo una responsabilità maggiore".⁹⁴

Fotografa che utilizzerà il fotomontaggio ottenuto incollando insieme le stampe e/o sovrapponendo più negativi nell'ingranditore sarà Hannah Höch (1889-1979), nota nella storia dell'arte contemporanea come unica presenza femminile all'interno del gruppo dei dadaisti berlinesi.

Ella focalizza i propri fotomontaggi come ricerca sulla critica degli stereotipi con i quali i media producono l'immagine della donna, con i suoi lavori la fotografa produce un'analisi dissacratoria e decostruttiva, intreccia pezzi di vita privata, frammenti di storia pubblica, ipotesi di realtà inventate.⁹⁵

"Il fotomontaggio, dunque, da un lato favorisce uno sguardo critico sulla realtà, dall'altro consente al disagio nei confronti del mondo di venire alla luce in frammenti di storie, flash, luoghi, volti. [...] consente di attuare una rottura della forma che apre la rappresentazione del corpo a possibilità mai esplorate"⁹⁶

Un'altra figura del mondo della fotografia è Gertrude Käsebier (1852-1934), la sua carriera da fotografa è iniziata perché "dopo la nascita dei miei bambini ho deciso di imparare a dipingere. Volevo ritrarre i loro adorabili visetti, in un modo che doveva essere anche la mia forma di espressione, così sono andata a una

⁹² I. Zannier – N. Rosenblum, *Berenice Abbott: New York Anni Trenta*, Motta, Milano 1997, p.6.

⁹³ filosofie n.8, anno 2015, 8 e saperi di genere nel segno delle differenze, CARATTERIMOBILI, postfilosofie, rivista digitale. Numero 8., p. 166

⁹⁴ I. Zannier – N. Rosenblum, *Berenice Abbott: New York Anni Trenta*, Motta, Milano 1997, p.4

⁹⁵ Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p. 505

⁹⁶ A. D'Elia, *Nello specchio dell'arte*, Meltemi, Roma 2004, p. 37.

scuola d'arte; ho seguito due o tre corsi, in effetti. Ma ho scoperto che l'arte è lunga e l'infanzia è fugace. I miei figli stavano perdendo le facce da bambini prima che io imparassi a dipingere ritratti; quindi, ho scelto un mezzo più veloce"⁹⁷.

Alice Austen (1866-1952) ebbe una vita romanzesca, la convivenza con la compagna Gertrude Tate in epoca vittoriana, quando l'omosessualità era più che un tabù, l'ha resa una vera e propria icona del movimento LGBT, i suoi lavori ci ritraggono la società americana dell'epoca con passione, spontaneità e talento.

Annemarie Heinrich (1912-2005) a soli diciotto anni fonda il suo studio fotografico dove si dedica con molta energia al ritratto di attrici, attori, cantanti, ballerini e personaggi del mondo della cultura argentina.

Ella contribuì alla nascita di un genere che in Argentina si sviluppò di pari passo con l'espansione dell'industria cinematografica e con la diffusione della radio, ciò che la contraddistingueva era la sua passione e la sua libertà espressiva; molti artisti passarono dal suo studio per farsi ritrarre, ad esempio Pablo Neruda, Jorge Luis Borges e l'allora giovane attrice Eva Duarte che diventerà la First Lady Eva Perón.

Realizzava ritratti posati nello stile tipico degli anni Trenta, era meticolosa nel costruire i set, nel posizionare le luci, nella messa in scena e nel controllare tutte le fasi del processo realizzativo, ci ha restituito delle immagini che stupiscono sia per l'importanza dei soggetti che per la potenza visiva.

Diane Arbus (1923-1971) segnò l'immaginario contemporaneo, era un'allieva di Lisette Model, ritraeva personaggi prevalentemente stravaganti, emarginate creando in realtà degli autoritratti, mostrando il suo lato oscuro.

Arbus durante la sua carriera effettuerà solamente una raccolta dei suoi lavori, svolti dal 1962 al 1967, prima del suo suicidio, questa raccolta sarà fondamentale nel decretare il successo dell'autrice dopo la sua morte e consacrò definitivamente la fotografia come espressione artistica.⁹⁸

⁹⁷ *Storia della fotografia al femminile*, fotografia.it, 2021, sito web., <https://www.fotografia.it/articoli/pellicola/storia/storia-della-fotografia-al-femminile/>

⁹⁸ Ibidem

3. Citazioni di Julia Margaret Cameron

“When we are angry or depressed in our creativity, we have misplaced our power. We have allowed someone else to determine our worth, and then we are angry at being undervalued.”

-- Julia Margaret Cameron

“From the first moment I handled my lens with a tender ardour, and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour.”

-- Julia Margaret Cameron

“What is focus and who has the right to say what focus is the legitimate focus?”

-- Julia Margaret Cameron

“From the first moment I handled my lens with a tender ardour,”

-- Julia Margaret Cameron

“My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing of the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty.”

-- Julia Margaret Cameron

“Leap, and the net will appear.”

-- Julia Margaret Cameron

“I longed to arrest all beauty that came before me, and at length the longing has been satisfied.”

-- Julia Margaret Cameron

“When an actor is in the moment, he or she is engaged in listening for the next right thing creatively. When a painter is painting, he or she may begin with a plan, but that plan is soon surrendered to the painting's own plan. This is often expressed as 'The brush takes the next stroke.' In dance, in composition, in sculpture, the experience is the same: we are more the conduit than the creator of what we express”

-- Julia Margaret Cameron

“Growth is a spiral process, doubling back on itself, reassessing and regrouping.”

-- Julia Margaret Cameron

“When I have had such men before my camera my whole soul has endeavored to do its duty to them in recording faithfully the greatness of the inner as well as the features of the outer man. The photograph thus taken has almost the embodiment of a prayer.”

-- Julia Margaret Cameron

“The clock is ticking and you're hearing the beat. You stop by a museum shop, sign your name on a scuba-diving sheet, and commit yourself to Saturday mornings in the deep end. You're either losing your mind - or gaining your soul. Life is meant to be an artist date. That's why we were created.”

-- Julia Margaret Cameron

“I wish I could take language And fold it like cool, moist rags. I would lay words on your forehead. I would wrap words on your wrists. 'There, there,' my words would say - Or something better. I would ask them to murmur, 'Hush' and 'Shh, shhh, it's all right.' I would ask them to hold you all night. I wish I could take language And daub and soothe and cool Where fever blisters and burns, Where fever turns yourself against you. I wish I could take language And heal the words that were the wounds You have no names for.”

-- Julia Margaret Cameron

“I believe that... my first successes in my out-of-focus pictures were a fluke. That is to say, that when focusing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon...”

-- Julia Margaret Cameron



Fig. 3.0 Julia Margaret Cameron, *The Dream*, 1869



Fig. 3.1 Julia Margaret Cameron, *Christabel*, 1866



Fig. 3.2 Julia Margaret Cameron, *Circle*, 1865



Fig. 3.3 Julia Margaret Cameron, *Friar Laurence and Juliet*, 1865



Fig. 3.4 Julia Margaret Cameron, *Ophelia Study No. 2*, 1867

Fig. 3.5 Julia Margaret Cameron, *The red & white roses*, 1865





Fig. 3.6 Julia Margaret Cameron, *Hosanna*, 1865

Fig. 3.7 Julia Margaret Cameron, *Hypatia*, 1868





Fig. 3.8 Julia Margaret Cameron, *Paul e Virginia*, 1864



Fig. 3.9 Julia Margaret Cameron, *Pomona*, 1872

Conclusione

Julia Margaret Cameron è considerata oggi da molti esperti la prima fotografa della storia, ma è molto più di questo.

È una fotografa che marcia contro la convenzionalità fotografica, rifiutandosi di catturare tutti i dettagli della luminosità creando il *soft focus*, chiamato dalla critica effetto Rembrant, un effetto consapevole che la fotografa utilizza rendendo i suoi quadri ancora più suggestivi, romantici, malinconici, come fossero delle poesie.

Le sue opere nascono in questo mondo immaginario, in questa dimensione poetica in cui i personaggi sono figure fantastiche, in cui la Cameron è la regista delle sue creazioni.

È una donna vivace, costante, trasgressiva, che si comporterà come un uomo per ottenere tutto ciò che sognava.

Grazie alla sua ambizione realizzerà più di 1200 fotografie, traguardo eccezionale se consideriamo i lunghi procedimenti fotografici dell'epoca e l'età in cui inizia a scattare.

La sua storia non è solo una storia di una fotografa, ma anche di una donna che è riuscita a non farsi calpestare dagli uomini che la ritenevano una dilettante, che credevano che il *soft focus* fosse un indice di poca esperienza e manualità.

La sua storia è un invito, anche se i pretesti e l'inizio possono presentarsi difficili, a non perseverare e non abbandonarsi alle difficoltà.

È una storia di speranza nel trovare qualcosa che ci appassioni davvero, che ci faccia sentire vivi a qualsiasi età della nostra vita.

È la storia di una donna dell'epoca vittoriana che grazie al suo lavoro ha saputo mantenere la sua famiglia, una storia rivoluzionaria.

Fonti figure citate, in ordine di apparizione

INTRODUZIONE

Fig. 0.1 Julia Margaret Cameron, photograph, by Henry Herschel Hay Cameron, about 1870. Museum no. E.1217-2000. © Victoria and Albert Museum, London, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-cameron-introduction>

Fig. 0.2 Charles Hay Cameron, photograph, by Julia Margaret Cameron, 1871, England. Museum no. 33-1939. © Victoria and Albert Museum, London, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-cameron-introduction>

CAPITOLO 1

Fig. 1.0 Oscar Rejandler, L'artista Rejlander presenta il volontario Rejlander, 1871, web, <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/oscar-gustav-rejlander-pioneered-combination-printing/>

Fig. 1.1 Oscar Rejandler, The two ways of Life, 1857, web, <http://www.ssplprints.com/image/120031/rejlander-o-g-oscar-gustav-the-two-ways-of-life-1857>

Fig. 1.2 Raffello, La scuola di Atene, 1509/ 1511, web, <https://fredrickhewko.blogspot.com/2021/02/i-personaggi-della-scuola-di-atene-di.html>

Fig. 1.3 Thomas Couture, I romani della decadenza, 1847, web, <https://www.laphamsquarterly.org/food/art/food-decadence-romans>

Fig. 1.4 Harry Peach Robinson, Fading Way, 1858, web, http://www.edinphoto.org.uk/3/3_pss_exhibitions_3rd_dec_1858.htm

Fig. 1.5 Peter Henry Emerson, Il ritrovo del luccio, 1886, web, <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Peter-Henry-Emerson/1289033/Il-rifugio-del-luccio.html>

Fig. 1.6 William Henry Fox Talbot, Finestra con telaio a griglia, 1835,web, <https://2il.org/a-latticed-window-in-lacock-abbey-england-photographed-by-william-fox-talbot-in-1835-shown-here-in-positive-form-this-is-the-oldest-known-extant-photographic-negative-made-in-a-camera/>

CAPITOLO 2

Fig. 2.0 Julia Margaret Cameron, Sir John Herschel, 1867, England, web, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282064>

- Fig. 2.1 Julia Margaret Cameron The Dirty Monk del 1865, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O16475/alfred-tennyson-photograph-cameron-julia-margaret/>
- Fig. 2.2 Julia Margaret Cameron, Annie, 1864, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-camerons-working-methods>
- Fig. 2.3 Julia Margaret Cameron, Mariana, 1874-5, web, <http://www.victoriaspast.com/JuliaMCameron/Mariana%201875.jpg>
- Fig. 2.4 Sir John Evertt Millais, Mariana, 1851, <https://www.reprodart.com/a/sir-john-everett-millais/mariana.html>
- Fig. 2.5 Julia Margaret Cameron, A Pre-Raphaelite Study, 1870, web, <http://preraphaelitepaintings.blogspot.com/2011/08/julia-margaret-cameron-pre-raphaelite.html>
- Fig. 2.6 Holman Hunt, Isabella and the Por of Basil, 1868, web, <https://fineartamerica.com/featured/isabella-and-the-pot-of-basil-william-holman-hunt.html>
- Fig. 2.7 Julia Margaret Cameron, Mary Madonna, 1864, web, <https://www.getty.edu/art/collection/object/104G0H>
- Fig. 2.8 Julia Margaret Cameron, May Day, 1866, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-camerons-working-methods>
- Fig. 2.9 Julia Margaret Cameron, The Echo, 1868, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1423280/the-echo-photograph-cameron-julia-margaret/>
- Fig. 2.10 Julia Margaret Cameron, Pomona, 1872, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/the-real-alice-in-wonderland>
- Fig. 2.11 Julia Margaret Cameron, Sant' Agnese, 1864, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O72769/saint-agnes-photograph-cameron-julia-margaret/>
- Fig. 2.12 Julia Margaret Cameron, George Warde Norman, Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles p.48
- Fig. 2.13 Julia Margaret Cameron, The Rosebud Garden of Girls, 1868, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1424665/the-rosebud-garden-of-girls-photograph-cameron-julia-margaret/>
- Fig. 2.14 Dante Gabriel Rossetti, La Ghirlanda, 1873, web, <https://19thcenturybritpaint.blogspot.com/2013/04/dante-gabriel-rossetti-ctd.html>
- Fig. 2.15 Dante Gabriel Rossetti, The Beloved, 1873, web, <https://fineartamerica.com/featured/the-beloved-1873--dante-gabriel-rossetti-1828-1882.html>
- Fig. 2.16 Julia Margaret Cameron, The Passing of King Arthur, 1874,web, <https://www.repro-tableaux.com/a/cameron-4/thepassingofkingarthurill.html>

CAPITOLO 3

Fig. 3.0 Julia Margaret Cameron, The Dream, 1869, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-camerons-working-methods>

Fig. 3.1 Julia Margaret Cameron, Christabel, 1866, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O69994/christabel-photograph-cameron-julia-margaret/>

Fig. 3.2 Julia Margaret Cameron, Circle, 1865, web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron>

Fig. 3.3 Julia Margaret Cameron, Friar Laurence and Juliet, 1865, web <https://collections.vam.ac.uk/item/O1098329/friar-laurence-and-juliet-photograph-julia-margaret-cameron/>

Fig. 3.4 Julia Margaret Cameron, Ophelia Study No. 2, 1867, web <http://www.photography-news.com/2011/06/in-photos-remembering-celebrity.html>

Fig. 3.5 Julia Margaret Cameron, The red & white roses, 1865, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1097725/the-red-and-white-roses-photograph-cameron-julia-margaret/>

Fig. 3.6 Julia Margaret Cameron, Hosanna, 1865, web, <https://www.vam.ac.uk/articles/julia-margaret-camerons-working-methods>

Fig. 3.7 Julia Margaret Cameron, Hypatia, 1868, <https://collections.vam.ac.uk/item/O182219/hypatia-photograph-cameron-julia-margaret/>

Fig. 3.8 Julia Margaret Cameron, Paul e Virginia, 1864, web, <https://collections.vam.ac.uk/item/O81076/paul-and-virginia-photograph-cameron-julia-margaret/>

Fig. 3.9 Julia Margaret Cameron, Pomona, 1872,web, <https://www.vam.ac.uk/articles/the-real-alice-in-wonderland>

.

Bibliografia

Cox J., Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: the complete photographs*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles

Baudelaire C., G. Raboni e G. Montesano (a cura di), 1996., 1859, *Il pubblico moderno e la fotografia*, in *Charles Baudelaire. Opere.*, Mondadori, Milano, pp. 1191-1197.

Bordin G., 2015, *Fascino e rigore del collodio. Il collodio umido positivo e negativo*, Guaraldi, Rimini p. 29-30

British Journal of Photography 9 (July 1, 1862), p.258

D'Elia A., *Nello specchio dell'arte*, Meltemi, Roma 2004, p. 37.

Filosofie n.8, anno 2015, 8 e saperi di genere. Nel segno delle differenze, CARATTERIMOBILI postfilosofie, rivista digitale. Numero 8

Ford C., 2003, *Julia Margaret Cameron: A critical biography*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles, p. 69-77 83-92

Ford C., *The Cameron Collection: an Album of Photographs by Julia Margaret Cameron presented to Sir John Hershel*, (Wokingham, England, Van Nostrand Reinhold, 1975) p. 140.141

Gernsheim, H., 1975, *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work (1948)*, Gordon Frase, London p.15

Gernsheim H., 1987, *L'età del collodio*, Electa, Milano [ed. or. *The History of Photography from Camera Obscura to the Beginning of Modern Era*, McGraw-Hill, New York 1969]. p.210\

Hanbery MacKay C., 2001., *Creative Negativity*, Four Victorian Exemplars of the Female Quest. Stanford University Press

Italiani G., Fea R., (a cura di) 1969, *Il nudo nella fotografia*, Fotografare, Roma cit. p.7

Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll e la fotografia vittoriana, 2017 Abscondita S.r.l. Milano

Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum, 1996., J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles

MacKay H. 2001., *Creative Negativity, Four Victorian Exemplars of the Female Quest*. Stanford University Press p.25

Marcus L., 2010, *The Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, OUP Oxford

Marra C., 2001, *Le idee della fotografia. La riflessione teorica dagli anni Sessanta a oggi*, Mondadori Bruno, Milano

Miraglia M., 2012, *Fotografi e pittori alla prova con la modernità*, Mondadori Bruno, Milano

Miraglia M., 1981, *Note per una storia della fotografia italiana in Storia dell'arte italiana parte terza*, volume II, Torino, Einaudi, p.496

Muzzarelli F., 2014, *L'invenzione del fotografico, Storie e idee della fotografia dell'Ottocento*, Giuliano Editore, Torino

Photographic News 9 (Jan. 13, 1865) p.14

Scharf A., 1979, *Arte e fotografia*, Giulio Einaudi Editore, Torino., pp. 44-45.

Smyth E., 1919, *Impressions that Remain*, Kessinger Publishing, England

Sontag S., *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1978, p.98.

Tennyson A., 1855., *Queen rose of the rosebud garden of girls*, XXII Maud Monodrama

Woolf V., Cameron J., Fry R., 2018, *Julia Margaret Cameron*, J Paul Getty Museum Pubns, Los Angeles

Woolf V, Fry R, 1926., *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* by Julia Margare Cameron., New York: Harcourt, Brace and Company

Zannier I., 2004, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Fratelli Alinari, Firenze.

Zannier I., N. Rosenblum, *Berenice Abbott: New York Anni Trenta*, Motta, Milano 1997, p.4-6

Sitografia

How was it made? The Daguerreotype, Dr Mike Robinson, Victoria and Albert Museum, Youtube, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=DAPgdo5H7ZY>

Julia Margaret Cameron, Victorian and Albert Museum, London, sito web, <https://www.vam.ac.uk/collections/julia-margaret-cameron/>

Oscar G. Rejlander: artist photographer, National Gallery of Canada, sito web, 2019, <https://www.gallery.ca/whats-on/exhibitions-and-galleries/oscar-g-rejlander-artist-photographer>

Storia della fotografia al femminile, fotografia.it, 2021, sito web <https://www.fotografia.it/articoli/pellicola/storia/storia-della-fotografia-al-femminile/>

The Albumen Print- Photographic Process Series- Chapter 6 of 12, U.S. Institute of Museum and Library Services, sito web, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=6JDfdHWBVG4>

The Daguerreotype- Photographic Process Series- Chapter 2 of 12, U.S. Institute of Museum and Library Services, Youtube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=d932Q6jYRg8>

The Rosebud Garden of Girls by Julia Margaret Cameron, Women's art, 2019, sito web <https://womennart.com/2019/09/18/rosebud-garden-of-girls/>

The William Henry Fox Talbot catalogue raisonné, the Talbot catalogue raisonné, sito web, <https://talbot.bodleian.ox.ac.uk>

Wet Collodion negative (glass plate), Albert, sito web, <https://albert.rct.uk/photographic-technologies/wet-collodion-negative-glass-plate/>

Wilker R., 2015., 'With voice and memory and creative vigour': Julia Margaret Cameron (1815–1879), Pre-Raphaelite Reflections. A blog devoted to the PRB, sito web, <https://dantisamor.wordpress.com/tag/rosebud-garden-of-girls/>