



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
Corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne

FOTOGRAFIE DALLA CASA DI VETRO:
JULIA MARGARET CAMERON E L'INCONTRO CON LA
LETTERATURA

Laureanda: Elena Padoan

N° Matricola: 1227228

Relatore:

Prof. Luigi Marfè

Anno Accademico: 2022 / 2023

*Con amore, in memoria di mio nonno materno, Renzo, della mia bisnonna materna,
Bianca, e dei miei nonni paterni, Mario e Angelina.*

A voi, ovunque voi siate.

*Gutta cavat lapidem – La goccia scava la pietra
Lucrezio (De Rerum Natura)*

INDICE

Introduzione	7
Capitolo I. Fotografia e Pittura in età vittoriana	10
1.1 Le origini	10
Caratteristiche tematiche e stilistiche	
I protagonisti e le opere	
1.2 La fotografia post-mortem	19
Un limbo tra i vivi e i morti	
Qualche esempio	
1.3 L'estetica pittorialista	25
Dalla Royal Photographic Society al Linked Ring	
Il Pittorialismo	
Oscar Gustave Rejlander	
Henry Peach Robinson	
Capitolo II. Julia Margaret Cameron, tra fotografia e letteratura	37
2.1 Memorie dalla casa di vetro	38
Gli inizi	
L'entourage culturale	
Gli ultimi anni	
2.2 Lo stile di Cameron	45
Il fuori fuoco	
Alcuni scatti	
La ricezione critica	
2.3 Alfred Tennyson e gli <i>Idylls of the King</i>	62
2.4 La riscoperta critica	67
La prospettiva pittorialista	
L'interpretazione della Royal Photographic Society	

Imogen Cunningham

Capitolo III. Julia Margaret Cameron e Virginia Woolf	71
3.1 Il lascito di Cameron	73
L'influenza sulla scrittura di Virginia Woolf	
<i>Freshwater e Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women</i>	

Ringraziamenti

Bibliografia

Introduzione

La presente tesi nasce dalla volontà e dal desiderio di approfondire l'universo creativo della fotografa vittoriana Julia Margaret Cameron, esplorando il suo immaginario di artista dilettante prima e professionista poi. La curiosità su tale figura è scaturita principalmente dalla passione per la storia della Fotografia.

Cameron non rappresenta solo una delle tante fotografe dell'età vittoriana, ma la fotografa per eccezione, colei che, per prima, ha saputo distaccarsi dalle convenzioni artistiche del suo tempo per sviluppare un approccio personale alla pratica fotografica: non va, infatti, dimenticato quanto il suo contributo sia strettamente legato alla comunità intellettuale e culturale del tempo, affermando nuovi canoni di pensiero e nuovi parametri fotografici e artistici, prima di Cameron impensabili. In altre parole, dunque, Cameron ha sempre tentato di conferire alla giovane e ancora acerba scienza fotografica una veste migliore e alternativa, svecchiandola da tradizioni predeterminate.

Cameron, peraltro, è stata una delle prime donne fotografe nella storia, la prima ad essere ammessa all'interno della *Royal Photographic Society* – una delle società fotografiche più esclusive ed elitarie del tempo – e la prima ad aver abbattuto, a metà Ottocento, le barriere artistiche delle consuetudini fotografiche, fino ad allora modellate e influenzate sulle esigenze delle classi elitarie. Una donna, dunque, i cui lavori sono stati realizzati tramite soluzioni stilistiche innovative e all'interno di un ambiente e di un contesto prettamente maschili, nei quali imporre criteri estetici, soprattutto per il sesso femminile, non è così scontato. La tenacia, la determinazione, la costanza e anche il coraggio di Cameron, però, sono state la sua marca distintiva e hanno fatto la differenza.

Sul piano metodologico, la ricerca delle fonti e dei materiali ha richiesto non pochi sforzi. Molti testi e opuscoli legati a questo tema sono difficilmente reperibili, proprio a causa dell'argomento circoscritto e di tali fonti, pubblicate molti decenni fa rispetto a oggi e, dunque, non sempre pervenute o disponibili. I documenti più rilevanti utilizzati per

portare avanti il presente elaborato sono stati, perlopiù: articoli di giornale, saggi, pamphlet, manuali, immagini, ritratti fotografici e biografie.

Alla base di questo lavoro di ricerca, vi è l'auspicato obiettivo di fornire un profilo esauriente della figura di una donna che, prima di tutte, ha reso giustizia alla pratica fotografica, la quale è sempre stata una forma di conoscenza in via di sperimentazione e mai concretamente radicata nell'ambiente intellettuale ed elitario del tempo. Lo scopo primario della presente tesi, dunque, è proprio quello di analizzare l'opera fotografica di una donna come Cameron, nei suoi rapporti con la letteratura. A lungo, la fotografia è stata disprezzata e non considerata vera arte: per tale ragione, parte del proposito di questa tesi è mostrare quanto Cameron – vista come un'inglese eccentrica – sia, in realtà, un'artista altamente sofisticata; di conseguenza, ella meriterebbe di essere conosciuta di più anche in Italia. Così come, infatti, Cameron ha reso giustizia alla fotografia, ora il presente lavoro di ricerca intende rendere giustizia a lei.

La tesi è articolata in tre capitoli e prende in esame la figura di Cameron. Dapprima, viene descritto il contesto storico a lei contemporaneo – relativamente alle dinamiche socioculturali e artistiche dell'Inghilterra del XIX secolo –, poi ci si sposta alla sua biografia, che viene tracciata parallelamente al suo percorso fotografico. A seguire, vengono presi in considerazione l'*entourage* intellettuale a lei contiguo, le esperienze letterarie, gli stimoli e le correnti artistico-culturali a lei prossime. In ultima analisi, viene valutata l'eredità artistica, intellettuale e spirituale della fotografa, in correlazione con l'attività autoriale della pronipote Virginia Woolf, la quale attinse dalla sua esperienza, applicando alla scrittura ciò che Cameron aveva fatto valere per la fotografia.

In particolar modo, nel primo capitolo, si parte con l'analisi del contesto storico e artistico in cui Cameron ha vissuto, tracciando un breve excursus, a carattere informativo ed esegetico, della storia generale della fotografia, dalla sua preistoria alla sua piena e completa affermazione come forma d'arte, facendo riferimento anche ai suoi protagonisti e alle loro opere. In secondo luogo, viene preso in esame un particolare ambito della fotografia, ossia la fotografia *post-mortem*, di cui sono esaminati nascita e sviluppi, cause ed effetti, esiti e declino. Infine, grande attenzione viene dedicata alle associazioni e alle correnti artistiche attive e in voga all'epoca, finalizzate alla nobilitazione dell'arte fotografica.

Nel secondo capitolo, invece, il focus è rivolto alla figura di Cameron, di cui viene presentato un profilo biografico, artistico e fotografico. Si inizia con la ricostruzione dei suoi inizi e del contesto in cui ha operato, per passare poi ad un approfondito resoconto del suo stile fotografico, così prepotentemente originale e controcorrente. Il terzo punto focale, invece, consiste nella definizione del rapporto di amicizia che lega Cameron al poeta Alfred Tennyson, con particolare insistenza sull'opera realizzata in comune dai due artisti – lui in termini di scrittura, lei in termini di illustrazione fotografica. Tappa finale del capitolo è, invece, la rassegna dettagliata delle prime rivalutazioni positive dell'opera di Cameron durante il XX secolo.

Infine, il terzo capitolo è incentrato sulla trattazione dell'eredità artistica lasciata da Cameron nelle mani della famiglia, precisamente in quelle di Virginia Woolf, che, meglio di tutti, ha saputo comprendere la profonda personalità della sua prozia, a livello sia artistico sia umano, rimanendone intimamente condizionata. Il capitolo si snoda per fasi consequenziali, partendo da una veloce summa dei caratteri principali dell'immaginario creativo di Cameron – arrivando anche a spiegarne alcuni esiti artistici concreti –, per arrivare a presentare le due opere che Woolf, anche assieme al critico d'arte Roger Fry, ha messo a punto per rendere nota la sua opera.

Capitolo I

Fotografia e Pittura in età vittoriana

In front of the lens, I am at the same time: the one I think I am, the one I want others to think I am, the one the photographer thinks I am, and the one he makes use of to exhibit his art¹

Roland Barthes

Le origini

Come ci si avvicina alla storia della fotografia? Per rispondere a questa domanda, sono essenzialmente due gli aspetti da tenere presenti: il primo è di carattere tecnico, per il quale, fino agli inizi del XX secolo, la storia di quest'arte non poteva essere disgiunta dalle dinamiche e dai progressi delle tecniche e dei materiali, in quanto questi ultimi erano assolutamente vincolanti per i risultati, tanto che spesso i prodotti di epoca ottocentesca venivano valutati più per il medium che per l'immagine in sé; il secondo aspetto, invece, è di carattere estetico e corrisponde al fatto per il quale la fotografia ebbe sempre un rapporto molto contrastato con la pittura, dal confronto con la quale non riuscì mai a liberarsi, tanto che è stata spesso – e continua talvolta ad esserlo – erroneamente giudicata con gli stessi criteri estetici della pittura. Volendone dare una definizione, si può ben identificare la fotografia in un qualsiasi sistema che permetta di convertire, in modo più o meno permanente e visibile, immagini prodotte su supporto, tramite l'azione di emissioni ultraviolette. La sostanza chimica che, per le sue doti di fotosensibilità, godette di maggior utilizzo fu l'argento in alcuni suoi composti, come ad esempio il nitrato d'argento e lo ioduro d'argento.

¹ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *La camera chiara, Nota sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 2003: «Davanti all'obiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede io sia e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte» (trad. mia).

Il termine “fotografia” deriva dal greco ed è composto dai due lemmi $\Phi\omega\varsigma$ (*phôs*, pronuncia *fos*), cioè luce, e $\Gamma\rho\alpha\Phi\acute{\eta}$ (*graphè*, pronuncia *grafè*), ovvero scrittura o disegno. La fotografia, dunque, corrisponde ad un vero e proprio disegno di luce, in passato ritenuto addirittura magico e che oggi viene eseguito grazie alla macchina fotografica, anche se ovviamente non è sempre stato così. Occorre poi distinguere tra processo e fine: il primo consiste nella modalità con cui un’immagine viene riprodotta fisicamente su un supporto (ieri la pellicola, oggi la memory card); il fine, invece, riguarda la motivazione per cui si vuole ritrarre fotograficamente un soggetto, umano o paesaggistico che sia.

A tal proposito, conviene spostare per un momento l’attenzione al campo metafisico: riprendere figure (persone, animali, piante, oggetti, paesaggi, opere d’arte, fatti, avvenimenti, manifestazioni della realtà e della vita: l’esistenza nel proprio divenire, in sostanza) statiche o in movimento è sempre stata un’esigenza dell’essere umano, stimolata dalle più svariate necessità: propiziatorie, come nel caso dei graffiti preistorici; espressive, per le quali un artista decideva di riprodurre e mostrare la propria visione del mondo, a seconda della sua creatività, del suo gusto estetico e della società a cui apparteneva; narrative e di cronaca, attraverso le quali poter diffondere una certa conoscenza delle contingenze storiche del tempo. Si ipotizza addirittura che l’uomo primitivo abbia avuto l’opportunità di osservare il fenomeno ottico della luce, la quale, attraversando un piccolo foro posto sulle pelli che coprivano l’ingresso della sua caverna, rifletteva, sulla parete opposta, l’immagine situata al di fuori della caverna stessa. Questa tesi, quindi, ci porta a considerare il fatto per il quale tale fenomeno fisico della luce, denominato poi come “principio della camera oscura”, si perde nella notte dei tempi².

Tale principio venne citato anche dal filosofo cinese Mo-Ti (fine V sec. a.C.), il quale, nell’opera contenente i punti essenziali del suo pensiero, parlò di “luogo di raccolta”, a proposito di un’immagine capovolta formata dai raggi del sole passati attraverso il foro di una stanza buia. Dopo di lui, il matematico greco Euclide (323-285 a.C.), all’interno del suo trattato *L’Optica*, studiò tale ambito applicato alla geometria, citando proprio il concetto di camera oscura. Tuttavia, fu il medico, filosofo, matematico e astronomo arabo Alhazen (965-1040) a descrivere dettagliatamente e correttamente, nel suo trattato di ottica, la camera oscura e il fenomeno fisico del rovesciamento dell’immagine; non a caso, i suoi studi sono alla base dell’ottica moderna. Sicuramente,

² Sulla storia della fotografia, cfr.

Alhazen si ispirò agli studi aristotelici, ma è anche bene tener conto del fatto che, dal filosofo greco a lui, passarono più di mille anni: si può ben immaginare, infatti, come, in tutti questi secoli, molti studiosi abbiano analizzato il fenomeno fisico della camera oscura, anche perché la fotografia è figlia del mondo, della sua cultura e del desiderio stesso di progresso tecnico-scientifico. Di conseguenza, appare alquanto impensabile che l'umanità non abbia provato ad osservare un così affascinante fenomeno in più di mille anni³.

Tornando al concetto di camera oscura, vero fondamento della fotografia, occorre specificare come il termine sia stato coniato dall'astronomo tedesco Giovanni Keplero (1571-1630), il quale fece riferimento ad un ambiente buio, su una parete del quale sia stato realizzato un piccolo foro. Passando attraverso esso, infatti, i raggi luminosi provenienti da oggetti esterni illuminati si intersecano e proiettano sulla parete opposta l'immagine rovesciata degli oggetti stessi. Più il foro è piccolo, più la figura appare nitida, ma anche meno luminosa. Dopo Keplero, altri filosofi e scienziati, tra cui lo stesso Leonardo da Vinci (1452-1519), utilizzarono questo principio per i loro studi naturali e ciò contribuì a fare della camera oscura un vero e proprio strumento per analizzare la realtà circostante e soprattutto per comprendere il comportamento della luce. Ad ogni modo, è indubbio come la fama della camera oscura, la quale nel frattempo continuava ad essere perfezionata, si fosse diffusa tra i pittori di quegli anni, spingendo molte celebri personalità ad utilizzare questo principio come strumento indispensabile per il loro lavoro⁴.

A seguito di questa rapida diffusione, ebbero anche inizio i primi studi ed esperimenti chimici legati ai materiali fotosensibili: proprio a tal riguardo, è importante fare un breve cenno al fotografo francese Joseph – Nicéphore Niépce (1765-1833) – autore della prima vera fotografia, datata 1827 –, al chimico e fisico francese Louis Mandé Daguerre (1787-1851) – artefice della prima fotografia a soggetto umano, datata 1838 – e al loro rivale e scienziato inglese William Henry Fox Talbot (1800-1877) – autore, invece, del primo negativo della storia della fotografia, datato 1835. Si avvicina la data ufficiale della nascita della fotografia. Tuttavia, occorre prima menzionare il matematico, astronomo e chimico inglese John Frederick William Herschel (1792-1871),

³ Ibidem.

⁴ Sulla storia della fotografia, cfr. H. Gernsheim, A. Gernsheim, *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New York, Thames & Hudson, 1969.

il quale incentivò profondamente il miglioramento della tecnica fotografica e delle relative reazioni chimiche, coniando, per la prima volta nella storia, in una lettera inviata a Talbot, il termine fotografia, in sostituzione dell'espressione un po' pesante di "disegno fotografico". Sempre a Herschel, poi, sono da attribuire anche i termini – utilizzati ovviamente sempre in senso fotografico – "positivo" e "negativo", al posto di "copia invertita" e "copia re – invertita"⁵.

De facto, la fotografia è pronta a fare il suo ingresso ufficiale nella storia del mondo: è il 7 gennaio 1839, oltre 180 anni fa, la data in cui viene annunciata formalmente in Francia l'invenzione della dagherrotipia. Talbot, però, fu colto in contropiede dalla presentazione del dagherrotipo, dal momento che egli stava già studiando da tempo queste teorie ed era finalmente riuscito a coronare questi suoi esperimenti con l'invenzione, per vie del tutto indipendenti, di una tecnica che gli sembrava però identica a quella di Daguerre, ma che egli considerava ancora troppo debole per essere di una qualche utilità pratica. Di conseguenza, quello stesso anno, Talbot decise di presentare all'Accademia Nazionale Inglese delle Scienze e delle Arti Visive – *Royal Society of London* – tale invenzione fotografica, al fine di rivendicare la paternità di quest'ultima. Ovviamente, tale tentativo rappresentò semplicemente un disperato e vano sforzo da parte di uno studioso – Talbot, appunto – più votato ai risvolti intellettuali e artistici di questa ricerca che ai suoi meri aspetti commerciali, al contrario di Daguerre, il quale, non a caso, grazie a questa sponsorizzazione, ottenne un sussidio vitalizio per l'acquisto e la liberalizzazione del dagherrotipo⁶. La scoperta di Talbot, in ogni caso, avvenne quasi incidentalmente, com'egli ricordò più tardi:

One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wollaston's Camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism—in which all looked beautiful—I found that the faithless pencil had left only traces on the paper melancholy to behold. After various fruitless attempts, I laid aside the instrument and came to the conclusion, that its use required a previous knowledge of drawing, which unfortunately I did not possess. I then thought of trying again a

⁵ Sulla storia della fotografia, cfr. B. Newhall, *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1997.

⁶ *Ibidem*.

method which I had tried many years before. This method was, to take a Camera Obscura, and to throw the image of the objects on a piece of transparent tracing paper laid on a pane of glass in the focus of the instrument. And this led me to reflect on the inimitable beauty of the pictures of nature's painting which the glass lens of the Camera throws upon the paper at its focus: fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away. It was during these thoughts that the idea occurred to me [...] how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!⁷

Subito dopo l'annuncio ufficiale della nascita della fotografia, numerose personalità di spicco si esposero, in tutta Europa, rivendicando processi e sperimentazioni legati ad essa: tra tutti, merita una particolare attenzione il fotografo francese Hippolyte Bayard (1807-1887), uno dei primi fotografi della storia, nonché ideatore di un processo fotografico inedito, denominato stampa positiva diretta. In mezzo al grande scalpore suscitato dal dagherrotipo, l'opera di Bayard fu però completamente trascurata e lui stesso venne persuaso a rendere pubblico il procedimento solo in seguito alla presentazione ufficiale del dagherrotipo. Così, come reazione polemica a tale schiaffo artistico, nel 1840 egli commentò la sua sfortuna, realizzando un autoritratto – una messa in scena di una finta morte –, nella postura di un annegato seminudo abbandonato e appoggiato, esanime e con gli occhi chiusi, contro una parete, in riva al fiume Senna.

⁷ W. H. F. Talbot, *The Pencil of Nature*, London, Longman, Brown, Green & Longhans, 1844-1846: «Uno dei primi giorni del mese di ottobre 1833, mi stavo divertendo sulle belle rive del Lago di Como, in Italia, a fare schizzi con la Camera Lucida di Wollaston o, meglio, a tentare di prenderli: ma con il minimo successo possibile. Perché, quando l'occhio fu tolto dal prisma – in cui tutto sembrava bello – trovai che la matita infedele aveva lasciato solo tracce sulla carta malinconica a vedersi. Dopo vari tentativi infruttuosi, ho messo da parte lo strumento e sono giunto alla conclusione che il suo utilizzo richiedeva una precedente conoscenza del disegno, che purtroppo non possedevo. Allora ho pensato di riprovare un metodo che avevo provato molti anni prima. Questo metodo consisteva nel prendere una Camera Oscura e gettare l'immagine degli oggetti su un pezzo di carta da lucido trasparente, posto su una lastra di vetro, nel fuoco dello strumento. [...] E questo mi ha portato a riflettere sulla bellezza inimitabile delle immagini della pittura della natura, che l'obiettivo di vetro della macchina fotografica mette a fuoco sulla carta: immagini fatate, creazioni di un momento, e destinate altrettanto rapidamente a svanire. Fu durante questi pensieri che mi venne in mente l'idea [...] come sarebbe affascinante se fosse possibile farsi che queste immagini naturali si imprimessero durevolmente e rimanessero fisse sulla carta!» (trad. mia).



Fig. 1.1. Hippolyte Bayard, *Autoritratto in figura di un annegato*, 1840. Positivo direttamente su carta.

Sul retro della fotografia, intitolata *Autoritratto in figura di un annegato*, allegò poi una didascalia ironica, a metà tra una lettera d'addio scritta di suo pugno e un resoconto cronachistico dell'evento luttuoso:

The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you. As far as I know this indefatigable experimenter has been occupied for about three years with his discovery. The Government which has been only too generous to Monsieur Daguerre, has said it can do nothing for Monsieur Bayard, and the poor wretch has drowned himself. Oh the vagaries of human life ...! He has been at the morgue for several days, and no-one has recognized or claimed him. Ladies and gentlemen, you'd better pass along for fear of offending your sense of smell, for as you can observe, the face and hands of the gentleman are beginning to decay⁸.

In ogni caso, a soli tre giorni dall'invenzione della tecnica dagherrotipica, vennero messi in circolazione e venduti i primi apparecchi fotografici. È l'alba del mercato fotografico. La pratica fotografica iniziò infatti ad espandersi e chiunque potesse permettersi l'acquisto di tali apparecchi – relativamente dispendiosi, scomodi e

⁸ W. H. F. Talbot, *Autoritratto in figura di un annegato*, 1840: «Questo che vedete è il cadavere di M. Bayard, inventore del procedimento che avete appena conosciuto. Per quel che so, questo infaticabile ricercatore è stato occupato per circa tre anni con la sua scoperta. Il governo, che è stato fin troppo generoso con il signor Daguerre, ha detto di non poter far nulla per il signor Bayard, che si è gettato in acqua per la disperazione. Oh! umana incostanza ...! È stato all'obitorio per diversi giorni, e nessuno è venuto a riconoscerlo o a reclamarlo. Signore e signori, passate avanti, per non offendervi l'olfatto, a vrete infatti notato che il viso e le mani di questo signore cominciano a decomporsi» (trad. mia).

circoscritti alla sola fotografia ritrattistica e di paesaggio – fu ben entusiasta di realizzare ogni sorta di scatti, anche i più insignificanti, dai quali trasse enorme soddisfazione. Innegabilmente, il vincitore indiscusso di quest’anno così decisivo per la fotografia e per il suo mercato fu Daguerre, il quale, oltre a poter contare su una pensione vitalizia, godette anche dell’onore di essere considerato da tutti il padre fondatore della pratica fotografica, anche se, circa quindici anni dopo, il suo metodo fu soppiantato da quello messo a punto da Talbot e sul quale si basa la fotografia come viene intesa oggi.

Ad ogni modo, per quanto arte decisamente più democratica rispetto alla pittura, la “prima” fotografia non fu per tutti: essa, infatti, in un primo tempo, fu circoscritta ai paesaggi, alle raffigurazioni borghesi e ai primi reportage di guerra – spesso più propagandistici che di cronaca. Nulla, cioè, di propriamente vicino alla massa. Nonostante ciò, nel corso dei successivi dieci lustri, a livello tecnico e tecnologico, furono compiuti diversi e importanti passi verso la massificazione della fotografia – con l’avvento di nuove fotocamere che resero gli scatti meno impegnativi e più veloci – e soprattutto vennero poste le basi dell’industria fotografica moderna: in particolar modo, tra il 1840 e il 1850, vennero aperti i primi studi fotografici, si concretizzarono i primi progetti fotografici, nacquero le prime industrie fotografiche e fu anche fondato il primo giornale per fotografi, il *The Daguerrian Journal* – fu l’inizio dell’oggi imprescindibile binomio fotografia – giornalismo, il quale comportò la nascita della figura e della professione del paparazzo moderno e la diffusione sempre più celere di riviste illustrate e quotidiani corredati da immagini esplicative. La fotografia, dunque, iniziò ad appropriarsi di un ruolo chiave, che avrebbe portato alla successiva costruzione di una memoria storica comune⁹.

Ecco quindi che, proprio attraverso le immagini e, più precisamente, i reportage di guerra – Roger Fenton (1829-1869) fu uno dei primi rappresentanti in questo settore –, i fotografi decisero di raccontare ogni evento storico e naturale, indagando ogni risvolto della realtà e della società circostante. Le fotografie provenienti dai reportage di guerra, a loro volta, permisero di far emergere le potenzialità della fotografia come strumento giornalistico e così, ben presto, nacquero e si diffusero anche i reportage civili e sociali, ovvero gli scatti di fotografi al seguito degli esploratori e dei missionari: le immagini

⁹ F. Vinzia, G. Fruci, A. Petrizzo, *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, ETS, 2013, pp. 133-144.

provenienti da paesi lontani, spesso poveri e poco conosciuti, rappresentarono infatti il primo esempio di fotografia sociologica, etnografica e antropologica, grazie alla quale fu possibile registrare e documentare gli aspetti più umili e degradati di queste realtà sociali. La fotografia, dunque, iniziò a rivestire un'importanza capitale e a permeare ogni strato sociale ed ogni ambito della società e della cultura: non a caso, a quest'altezza cronologica, nacque anche la fotografia scientifica e venne avanzata un'istanza da parte degli stessi governi e delle stesse amministrazioni locali, affinché si potesse utilizzare il mezzo fotografico per indagare e testimoniare con particolare insistenza e attenzione le condizioni dei quartieri e delle popolazioni più disagiate, in un'ottica di risanamento urbanistico. Nel frattempo, nel 1858, il fotografo ed aeronauta francese Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar (1820-1910), realizzò le prime fotografie aeree della storia, immortalando Parigi da un pallone aerostatico. Nel 1861, invece, fece il suo ingresso in scena la fotografia a colori, grazie al matematico e fisico scozzese James Clerk Maxwell (1831-1879), mentre il 1878 fu l'anno dell'introduzione della fotografia in movimento, ad opera del fotografo inglese Eadweard Muybridge (1830-1904)¹⁰.

Se però ci si sposta dagli ambienti esterni della natura circostante agli interni dei primi studi fotografici, ci si può rendere ben conto delle ragioni per le quali si preferisse praticare la fotografia paesaggistica, a discapito di quella ritrattistica: all'interno di questi primi e rudimentali "laboratori", infatti, per aumentare la luminosità, i raggi del sole venivano riflessi per mezzo di specchi e ciò trasformava, di conseguenza, le pose in un vero e proprio supplizio, dal momento che non solo duravano per diversi minuti, ma erano anche difficili da mantenere, a causa della luce accecante prodotta dai riflessi stessi. A tal riguardo, una vittima ricordò di essere stata in posa

per otto minuti, con la luce del sole che gli batteva violentemente in faccia e le lacrime che gli scorrevano sulle guance [...] mentre l'operatore passeggiava per la stanza con l'orologio in mano, controllando il tempo ogni cinque secondi, finché le fontane dei suoi occhi si prosciugarono¹¹.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 42.

Fintanto che al cliente si richiedeva un tale sforzo, i ritrattisti non poterono sperare nell'appoggio popolare. Perciò, fu necessario apportare miglioramenti tecnici radicali, a seguito dei quali numerosi studi di ritrattistica furono aperti quasi in ogni paese del mondo occidentale da proprietari che provenivano dai mestieri e dalle professioni più disparate, ma che in sole due settimane avevano potuto acquisire una sufficiente abilità tecnica per avviare questa loro attività. Individui di ogni ceto e categoria poterono ora posare davanti alla macchina fotografica, grazie ai prezzi relativamente bassi: si utilizzarono sfondi lisci, solitamente scuri, – gli sfondi dipinti erano poco frequenti – e l'illuminazione proveniva da un piccolo lucernario o da finestre laterali, mentre il ritratto più comune era quello di tre quarti di figura. L'enorme richiesta di ritratti di famiglia era poi dovuta, in gran parte, alla preoccupazione della morte, così forte nel XIX secolo, periodo in cui le basse aspettative di vita, i decessi prematuri e l'alta mortalità, soprattutto infantile, portarono a vivere il tema della morte come un'esperienza di inevitabile rassegnazione. Ad ogni modo, per quanto popolare, il dagherrotipo era condannato: esso, infatti, non solo non si prestava a rapide riproduzioni, ma era anche fragile e doveva essere conservato sottovetro, in un astuccio voluminoso o in cornice.

Nel frattempo, nel 1841, fece il suo ingresso una nuova tecnica, messa a punto da Talbot, il quale annunciò di essere riuscito a perfezionare il procedimento del disegno fotogenico, dando al nuovo metodo il nome di calotipo (dal greco *καλός*, bello). In virtù di questa sua invenzione, Talbot chiese ed ottenne il brevetto per decreto sovrano, probabilmente seguendo l'esempio di Daguerre. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo, che godeva di una rendita annuale, traeva profitto dalla vendita di licenze anche in Inghilterra e si era quindi conquistato la fama internazionale, Talbot non ricevette alcuna ricompensa, se non uno scarso riconoscimento. Di conseguenza, egli, notando che altri studiosi conseguivano successi commerciali tramite la fotografia, si sentì autorizzato a richiedere i diritti da tutti coloro che si servivano della sua tecnica. Questo suo rigore e accanimento nei confronti di chiunque realizzasse calotipi senza avergli prima pagato un canone divennero un peso quasi insopportabile per i fotografi, sia dilettanti che professionisti, i quali si sentirono fortemente ostacolati; così, i presidenti della *Royal Academy* e della *Royal Society* rivolsero insieme un appello a Talbot, affinché allentasse la sua morsa. In una lettera pubblicata sul *Times* di Londra del 13 agosto 1852, Talbot

rinunciò ad ogni diritto sulla sua invenzione, salvo nel caso questa venisse utilizzata per realizzare ritratti a scopo di lucro¹².

La fotografia, oramai, era divenuta appannaggio di tutti, passando dalle mani di pochi privilegiati a quelle del mondo intero, ora pronto a raccontare, attraverso le immagini, i momenti della propria vita quotidiana. La pratica fotografica, dunque, fu resa accessibile a tutti ed elevata al rango di arte, un tipo di arte impura perché non crea nulla, bensì congela, imbalsama, ferma, blocca e immortala un momento già esistente. Essa, infatti, non inventa nulla, come invece potrebbe fare la genialità di un pittore o di uno scultore, ma semplicemente consegna al mondo la personale visione di una realtà già di per sé effettiva, coinvolgendo l'osservatore con una tale intensità da trascinarlo non solo all'interno della fotografia, ma anche oltre essa stessa. Fu proprio grazie alla fotografia, quindi, che la natura poté farsi di sé medesima pittrice. Tale pratica sarebbe rimasta la padrona incontrastata dell'informazione fino al 1960 circa, anno dell'inizio della diffusione di massa della televisione in tutto il mondo.

La fotografia *post-mortem*

La fotografia *post-mortem* riguardò un ambito della fotografia vittoriana e nacque in Inghilterra, verso la prima metà dell'Ottocento. Essa diede inizio ad una tradizione di ritratti fotografici volti a serbare il ricordo delle persone care defunte. In quel periodo, caratterizzato preminentemente dal fenomeno della rivoluzione industriale, cospicue masse di popolazione emigrarono dalle campagne verso le città, incoraggiate dalla speranza di un lavoro stabile e di un conseguente miglioramento della qualità di vita. Questi futuri lavoratori, però, rimasero delusi dalle condizioni in cui si ritrovarono a versare: *in primis*, infatti, dovettero trasferirsi in baraccopoli malsane e densamente abitate – i cosiddetti *slums* –, in più i servizi igienici scarseggiavano o erano completamente assenti e, come se non bastasse, molte vie di quartiere rappresentavano i luoghi perfetti per la diffusione del crimine. All'inizio del XIX secolo, dunque, Londra

¹² Per questi argomenti, cfr. H. Gernsheim, A. Gernsheim, *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, New York, Thames & Hudson, 1969 e B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984.

rispecchiava una città commerciale profondamente dinamica e attiva, in costante crescita demografica, ma contrassegnata anche da un profilo oscuro e da una delinquenza all'ordine del giorno. Questi aspetti degradati e poco virtuosi sono molteplici e abbracciano diverse prospettive, dalle molte zone mal curate e decisamente dimesse alle malattie – come il colera, la tubercolosi, la difterite, il vaiolo – che colpivano la popolazione; oltre a ciò, anche la prostituzione giocava la sua parte nella diffusione di tali infezioni e dilagava maggiormente nei quartieri più poveri e disagiati; altro grave problema era poi il forte inquinamento atmosferico, dovuto all'attività delle fabbriche in ascesa; infine, non dobbiamo dimenticare il fattore dell'alta mortalità infantile e femminile – la cui causa più comune era sicuramente il parto.

A ridosso di tali presupposti, si può ben immaginare come la morte costituisse un concetto onnipresente e fortemente sentito durante l'epoca vittoriana, rivisto e reinterpretato più volte anche in campo fotografico. La fotografia, infatti, stava vedendo la luce proprio in quegli anni e ricoprì un ruolo molto particolare nell'estetica e nella percezione della morte, all'interno di una società che sentiva molto vicino il tema del dolore. Per molti anni, l'unico modo per possedere l'immagine di una persona cara defunta fu attraverso i ritratti realizzati dai pittori, i quali però erano molto onerosi e dispendiosi in termini economici e, di conseguenza, rappresentavano una prerogativa alla portata solo dei ceti più agiati e abbienti. Le classi medie e inferiori, ovviamente, non potevano permettersi la costosa commissione di un ritratto dipinto e ciò comportava quindi l'impossibilità, per la stragrande maggioranza della popolazione, di ottenere immagini dei propri cari deceduti come ricordo indelebile di questi ultimi. Tuttavia, tale difficoltà fu in parte attutita proprio grazie alla nascita della pratica fotografica, la quale vide i suoi primordi attorno agli anni Trenta dell'Ottocento, per poi conoscere una diffusione capillare e su larga scala, anche al di fuori dei confini nazionali.

In Inghilterra, la fotografia *post-mortem* vide la propria alba nel 1839, espandendosi poi in altri paesi, tra i quali l'America e l'Australia. In procinto di apprestarsi a trattare il tema della morte in fotografia, sembra comunque quasi inevitabile partire da una citazione di Roland Barthes (1915-1980), contenuta all'interno della sua famosissima opera *La camera chiara*: «La fotografia ha sempre a che fare con la morte, poiché ha sempre a che fare con la dimensione del tempo. È una compressione del tempo:

ogni fotografia è legata a un tempo già finito, che non è e non sarà più»¹³. Lo scatto fotografico – in particolare, il ritratto fotografico – consiste, dunque, in una micro-esperienza di morte. Sempre Barthes afferma infatti che: «Immaginariamente, la Fotografia rappresenta quel particolarissimo momento in cui, a dire il vero, non sono né un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro»¹⁴. Di conseguenza, dal momento che la fotografia preleva l'istante e lo rende perpetuo per preservarlo dallo scorrere del tempo e dalla perdita, la morte è condizione ontologica della fotografia. Fotografia e morte, perciò, sono due universi che hanno legami ontologici molto stretti, al di là che la morte sia il soggetto esplicito di una fotografia o meno¹⁵:

Ogni fotografia è un memento mori. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona o di un'altra cosa. Ed è proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvente del tempo¹⁶.

In principio, una fotografia si otteneva tramite la tecnica della dagherrotipia, grazie alla quale si poteva produrre un'immagine piccola e altamente dettagliata: un lusso costoso, ma non tanto quanto un ritratto commissionato ad un artista, che in precedenza era l'unico modo per conservare permanentemente l'immagine di una persona. Mary Warner Marien, nel suo libro *Photography and Its Critics: A Cultural History, 1839-1900*, affermò che «Post-mortem photography flourished in photography's early decades, among clients who preferred to capture an image of a deceased loved one rather than have no photograph at all»¹⁷. Questa tipologia di fotografie fu ottenuta con tempi di esposizione molto lunghi, privilegiando, per l'appunto, soprattutto i soggetti deceduti, dal momento che questi ultimi, a differenza dei loro parenti in vita, apparivano più nitidi e a fuoco,

¹³ R. Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, trad. it. *La camera chiara, Nota sulla Fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 15.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Per questi argomenti, cfr. F. Muzzarelli, *Morire in fotografia*, in Eadem *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 179-181.

¹⁶ S. Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1973, p. 15.

¹⁷ M. W. Marien, *Photography and its critics: A cultural history, 1839 – 1900*, Londra, Cambridge University Press, 27 dicembre 2022: «la fotografia post – mortem fiorì nei primi decenni della fotografia, tra i clienti che preferivano catturare l'immagine di una persona cara defunta piuttosto che non avere alcuna fotografia» (trad. mia).

grazie alla loro fermezza. Come scrisse la studiosa di letteratura vittoriana Nancy M. West: «people were more willing to pay a few dollars for a daguerreotype that memorialized a loved one's death than they were to commemorate a marriage or birth»¹⁸. Il motivo era semplice: il tema della morte era onnipresente e la società sentì l'esigenza e la necessità di trovare un modo per affrontare le paure contemporanee. Per i vittoriani, d'altronde, la morte non rappresentò altro che un aspetto biologico della vita e come tale venne trattata, eppure, nelle credenze dell'epoca, rimase comunque ben radicata una forte influenza spirituale: si tenga a mente, ad esempio, l'usanza di coprire con una stoffa scura gli specchi, nel caso in cui si conservasse il morto in casa, dal momento che si pensava che gli specchi stessi potessero in qualche modo trattenere lo spirito della persona deceduta, tenendola prigioniera in casa più del dovuto. Inoltre, per la prima volta, i parenti ebbero l'opportunità di conservare un vero e proprio oggetto – la fotografia – come ricordo visivo dei loro cari defunti, oggetto che poteva essere esposto assieme ad altri manufatti più tradizionali, quali le ciocche di capelli o la gioielleria da lutto. Successivamente, il costo dei dagherrotipi diminuì – grazie all'introduzione di procedure meno costose – cosicché ritrarre la morte divenne sempre più di uso comune e popolare. I soggetti furono molto spesso infanti o madri con neonati deceduti in braccio e ciò era principalmente dovuto all'alta mortalità infantile, la quale però, con l'avanzare delle scoperte mediche e scientifiche, diminuì nel corso del tempo, contribuendo consequenzialmente al lento declino di questa peculiare pratica fotografica, ma non alla sua completa scomparsa.

Ma cosa prevedevano questi shooting? Nel caso in cui la famiglia fosse riuscita a raccogliere i fondi necessari, il defunto sarebbe stato vestito con le sue vesti migliori e sarebbe stato chiamato e convocato un fotografo per scattare il fatidico ultimo ritratto. Talvolta, il corpo veniva appoggiato su una sedia o su una poltrona, molto raramente in posa completamente eretta. In aggiunta, sulla stampa finale dell'immagine, il fotografo poteva decidere di dipingere gli occhi sulle palpebre della salma – nel caso il soggetto non fosse stato ripreso con gli occhi aperti – e conferire una tonalità e un colorito più rosei alle guance, oltre a fotografare il soggetto deceduto assieme ai suoi parenti vivi, con il

¹⁸ N. M. West, *Camera Fiends: Early Photography, Death and the Supernatural*, in "The Centennial Review", 40, 1, 1996, pp. 170-206: «le persone erano più disposte a pagare pochi dollari per un dagherrotipo che commemorava la morte di una persona cara piuttosto che per commemorare un matrimonio o una nascita» (trad. mia).

duplice scopo di rendere lo scatto più realistico e, allo stesso tempo, permettere ai cari di posare un'ultima volta con il defunto, custodendo così, tramite la fotografia, un ricordo di famiglia. Inizialmente, la pratica della fotografia *post-mortem* prevedeva ritratti e primi piani del viso o a mezzo busto; in un secondo tempo, però, essa si tramutò in immagini che rimandassero alla quotidianità, arrivando addirittura, alle volte, ad includere la presenza della bara, la quale permetteva così di non mitizzare più la condizione eterea e trascendentale del soggetto fotografato. Tale tipo di fotografia, dunque, era legato all'elaborazione del lutto e soprattutto alla restituzione di quest'ultimo agli occhi della comunità, permettendo di condividere e rendere pubblica un'esperienza privata, ma universale. Proprio tale condivisione, infatti, costituiva una delle vie che ambiva a superare e interiorizzare il dolore, tramite l'effetto catartico tipico della fotografia.

Questo lato macabro e particolare della storia della fotografia suscitò però sempre molta curiosità e fascino e, sebbene possa apparire alquanto inquietante all'osservatore moderno, risulta comunque necessario comprendere come la percezione e il rapporto con la morte si trasformino di pari passo con le epoche storiche. Oggi, soprattutto in Occidente, si sono prese le distanze dal rapporto con il tema della morte, preferendo distoglierne lo sguardo. La società attuale, non a caso, ha subito una forte metamorfosi rispetto a quella ottocentesca, anche considerando l'esperienza delle due guerre mondiali, il cui pesante impatto ha influito molto sulla percezione e visione della morte. Oggigiorno, infatti, il trapasso rappresenta un concetto da relegare nell'ombra, quasi da dimenticare, qualcosa a cui non bisogna pensare come una possibilità vicina all'uomo e legata indissolubilmente all'essere organismi caratterizzati da un ciclo biologico finito. Eppure, nel XXI secolo, la fotografia *post-mortem* esiste ancora, ridimensionata e sotto molteplici forme: essa, infatti, conserva ancor oggi una sorta di traccia rituale, ma viene vista più come una questione più intima e personale di quanto non lo fosse in età vittoriana, senza essere pubblicizzata o invadere troppo la vita quotidiana, al contrario di qualsiasi altro tipo di pratica fotografica, pensata invece come un linguaggio contemporaneo comune. Inoltre, se in origine la fotografia *post-mortem* consisteva in un servizio commissionato ad un professionista che, dietro compenso, metteva a punto l'immagine, di modo che la famiglia potesse fruirne per esorcizzare il dolore – elaborazione passiva del lutto –, oggi, invece, tale tipo di fotografia viene scattata direttamente dalla persona in lutto, gesto fortemente legato all'individualità e mirato all'accettazione interiore e

soggettiva della perdita, in funzione del superamento di quest'ultima – elaborazione attiva del lutto.

La fotografia *post-mortem*, dunque, in epoca vittoriana e fino ai primi due decenni del Novecento, costituì una delle mode più ambite e lussuose per la classe proletaria, anche se, vista con gli occhi di chi vive nel XXI secolo, la consuetudine di ricordare il volto dei defunti mediante un'ultima immagine, fotografando le spoglie senza vita di un proprio caro, potrebbe apparire, se non altro, bizzarra – e ciò dimostrerebbe come la percezione della morte da parte dell'uomo contemporaneo sia cambiata con il mutare del contesto sociale e culturale –, ancor più se si tiene presente il fatto per cui oggi il *web* avrebbe contribuito a generare una serie di falsi miti riguardo questa pratica fotografica¹⁹. Uno di essi – e probabilmente il più famoso – addita le fotografie *post-mortem* come immagini scattate a corpi ormai deceduti e sorretti dai cosiddetti piedistalli o cavalletti. Questi ultimi, infatti, non avrebbero mai potuto essere stati d'aiuto, considerando la quasi totale rigidità delle articolazioni dei cadaveri e non essendo stati concepiti e costruiti per sostenere il peso di un defunto. In realtà, i corpi venivano sì fotografati e abbelliti, ma mai collocati in posizioni impossibili o sostenuti da fragili supporti metallici – perlopiù in ferro. Tali cavalletti, difatti, non venivano impiegati per reggere i corpi dei defunti fotografati, bensì per aiutare i soggetti vivi ad assumere e mantenere una posa il più immobile possibile – soprattutto nel caso dei ritratti. A causa dei lunghissimi tempi di esposizione richiesti dalle prime fotografie, infatti, potevano esser necessari anche alcuni minuti per immortalare un volto, dato che, per il buon esito dello scatto, era di cruciale importanza riuscire a “bloccare” il soggetto²⁰.

Il mito dei piedistalli corrisponde quindi ad una vera e propria distorsione della realtà, la quale prevedeva, invece, un'etichetta ben diversa e abbastanza definita, che tese a creare una vera e propria *mise en scene*: i bambini, infatti, in questo tipo di fotografie, venivano impiegati molto spesso come soggetti ed erano quasi sempre mostrati mentre riposavano in una culla, seduti su un divano o tenuti in braccio dai genitori – prevalentemente la madre –, i quali potevano di conseguenza ricordarli negli anni a venire. Gli adulti, al contrario, venivano solitamente fotografati nella bara, ma circondati

¹⁹ Per questi argomenti, cfr. A. Manodori Sagredo, *L'ultima posa. Il ritratto fotografico funerario 1850-1950 e il suo contesto funebre*, Roma, Universitalia, 2013; M. Orlando, *Fotografia post mortem*, Roma, Castelvecchi, 2013; D. Lutz, *Relics of Death in Victorian Literature and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

²⁰ Ibidem.

dai familiari – usanza molto diffusa in determinate zone – oppure, al limite, distesi su un divano o su un letto, con gli occhi chiusi e la testa appoggiata ad un cuscino oppure ancora adagiati su una sedia e raffigurati in modo da sembrare addormentati in un sonno profondo – pratiche in uso soprattutto tra il 1840 e il 1860. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, poi, si iniziò ad accentuare ancor di più la dimensione realistica della scena, rappresentando i cadaveri – tanto gli adulti quanto gli infanti – come se fossero in vita, còlti nelle loro attività quotidiane, spesso seduti e con gli occhi e la bocca aperti, in modo tale che paressero sorridere o anche parlare; i bambini molto piccoli, poi, venivano fotografati di frequente assieme al loro giocattolo prediletto, in compagnia dei loro animali domestici oppure abbracciati o per mano ai loro fratelli, ad indicare il forte affetto che li aveva legati in vita e che si protraeva anche dopo la morte. Infine, a partire dai primi anni del Novecento, le fotografie *post-mortem* iniziarono a tralasciare e a trascurare la componente realistica dell'immagine, limitandosi a fotografare i soggetti isolati e confinati alla loro dimensione metafisica. Con il tempo però – e più precisamente a partire dagli anni Quaranta del XX secolo – questa pratica fotografica, che aveva trovato nell'età vittoriana la sua apoteosi, cadde in disuso, anche se viene tuttora esercitata sporadicamente in alcune zone del mondo.

L'estetica pittorialista

Nell'inverno 1851-1852, venne riunito un comitato per discutere la possibilità di organizzare un'associazione di carattere fotografico a Londra. Come premessa, fu allestita una mostra di oltre 700 fotografie, all'interno di una galleria della *Society of Arts*. Tale mostra destò un così grande interesse nel pubblico – professionisti e non – che il comitato organizzativo si convinse a dare vita a tale tipo di associazione. Così, il 20 gennaio 1853, a pochi anni dall'ufficializzazione della scoperta della fotografia, a Londra venne fondata la *Royal Photographic Society*, inizialmente denominata *The Photographic Society*, ricevendo, nello stesso anno, il patrocinio reale e il beneplacito da parte della regina Vittoria e del principe Alberto. Successivamente, nel 1874, il nome cambiò in *Photographic Society of Great Britain*, mentre nel 1894 acquisì il nome definitivo di *The Royal Photographic Society of Great Britain* – altrimenti detta *RPS*. Considerata una delle

più importanti società fotografiche del mondo, la *RPS* si pose come obiettivo, sin dall'inizio, la promozione della fotografia come arte e scienza, al pari della pittura. Fin dai suoi primi anni di attività, essa realizzò eventi e manifestazioni culturali e formative, al fine di diffondere la conoscenza fotografica ed incentivare il raggiungimento di livelli d'eccellenza in tale settore: ogni anno, infatti, la società assegnava una serie di premi ai fotografi più distinti e meritevoli e il più importante tra questi riconoscimenti era, senza dubbio, la *Progress Medal*, una medaglia, istituita nel 1878, che veniva conferita come onorificenza a personalità e fotografi che si erano resi autori di invenzioni, ricerche, pubblicazioni o altri contributi significativi che avessero portato a importanti progressi nello sviluppo scientifico e tecnologico della fotografia o dell'*imaging* in senso lato. Grazie a questi fondamentali apporti, la società riuscì ben presto a collezionare un enorme catalogo di fotografie, periodici, strumenti e apparecchi fotografici e volumi di rilevante interesse storico. Nel corso degli anni, poi, essa si rese anche promotrice di diverse pubblicazioni, tra le quali ricordiamo *The Photographic Journal* e *The Imaging Science Journal*.

Circa negli stessi anni e, più precisamente, nell'aprile del 1892, venne fondata anche la cosiddetta *The Brotherhood of the Linked Ring*, meglio nota come *Linked Ring*, altra associazione a stampo fotografico fondata da un gruppo di fotografi professionisti, alcuni dei quali si erano dimessi dalla *RPS* nel 1891-1892, poiché insoddisfatti del codice estetico sostenuto da quest'ultima e del mancato riconoscimento della pratica fotografica come mezzo di espressione artistica. Furono proprio tali dimissioni – tra le quali una delle prime e più rilevanti fu quella avanzata dal fotografo britannico Henry Peach Robinson (1830-1901) – a portare ad un esodo più ampio e alla formazione di questo nuovo movimento secessionista nel campo della fotografia in Inghilterra. Molti dei propositi e degli intenti estetici e artistici di questo nuovo gruppo coincisero con quelli del movimento pittorialista, specie nella definizione di standard elevati di qualità tecnica al fine di aumentare il livello di espressività delle immagini e nell'obiettivo di prendere le distanze dal crescente numero di fotografi dilettanti, sviluppando contemporaneamente nuove opportunità di utilizzo commerciale della fotografia. Tuttavia, diversamente dal pittorialismo, di cui però molti aderenti al *Linked Ring* facevano parte, i soci della nuova organizzazione non intesero assoggettare le loro opere fotografiche alle forme e alle convenzioni della pittura, bensì sfruttare le tecniche e le qualità proprie del mezzo. Più

precisamente, questo augusto sodalizio invocò l'indipendenza e l'emancipazione completa dell'arte fotografica dal giogo raffrenante e mortificante di ciò che rientrava strettamente nel campo scientifico o tecnico, con il quale la sua identità era stata da troppo tempo confusa. Il *Linked Ring*, di base, intendeva perciò svincolare la pratica fotografica dalle catene figurative delle altre arti, senza imporla, ma semplicemente riconoscendo il suo valore di pura e indipendente forma d'arte, non subordinata alla scienza o alla pittura. Tale obiettivo fu perseguito attraverso l'esclusività del circolo, rappresentato da soli pochi eletti che dovevano e volevano portare avanti tale causa: i membri di questo gruppo, infatti, potevano accedervi solo tramite invito – riservato esclusivamente a chi raggiungeva un certo livello di prestigio – e solamente se venivano accettati dagli altri eletti all'unanimità. Tale confraternita adottò anche una sorta di marchio rappresentativo, costituito da tre anelli concentrici, che venivano riportati sulle copertine di ogni singolo catalogo presente alle loro mostre. Il marchio in questione, più precisamente, simboleggiava tre concetti fondamentali per la lettura dell'ideologia del gruppo: il buono, il vero e il bello. In aggiunta, all'interno di questo circolo, era consuetudine adottare anche degli pseudonimi e riunirsi una volta al mese, al fine di discutere di questioni artistiche ed estetiche, nelle quali il tema principale riguardava spesso la preparazione della mostra annuale, il cosiddetto *Salon* – termine scelto volutamente e analogo a quello utilizzato per indicare le mostre pittoriche degli artisti del tempo, con i quali i pittorialisti intendevano creare un rapporto di pari dignità. Nel 1896, allo scopo di favorire il confronto e il dibattito sul movimento pittorialista, il circolo decise di pubblicare i *Linked Ring Papers* e l'annuario *Photograms of the Year*. Alla fine, però, nel 1909, il *Linked Link* si sciolse definitivamente, a seguito di alcune radicali divergenze relative ai criteri di scelta delle fotografie. Per ciò che concerne tale sodalizio, i critici d'arte avanzarono giudizi contrastanti. La rivista d'avanguardia *The Studio*, ad esempio, dichiarò: «La fotografia come mezzo di espressione artistica si è ormai affermata definitivamente»²¹, mentre, per il critico di *The Star*, il *Photographic Salon* fu una follia: «La fotografia può avanzare continuamente, può svilupparsi e progredire; può riservarci sorprese e novità infinite; ma non potrà mai essere posta a fianco delle arti figurative»²².

²¹ R. Lenman, *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

²² *Ibidem*.

Ad ogni modo, parallelamente a queste associazioni fotografiche, si sviluppò una corrente artistica e culturale indispensabile per l'emancipazione della pratica fotografica: il pittorialismo. Quest'ultimo si caratterizzò come un movimento, sorto verso la fine del XIX secolo, che si propose, per sommi capi, l'obiettivo di elevare il mezzo fotografico al pari della pittura e della scultura: la fotografia, infatti, soprattutto nei suoi primi anni, attraversò un periodo buio e venne spesso paragonata, con disprezzo, a semplice strumento di riproduzione della realtà, a causa del procedimento meccanico per la realizzazione delle immagini. Ecco dunque che, a tal proposito, nacque la controversia tra la fotografia considerata, appunto, come riproduzione della realtà e fotografia considerata, invece, come interpretazione del reale. I critici d'arte, poi, per molti anni, furono contrari ad accettare la pratica fotografica con la stessa volontà degli artisti: i primi, infatti, si servirono di tale termine spesso con accezione negativa, allo scopo di condannare pittori e scultori, che, a loro parere, non cercarono nemmeno di andare oltre l'apparenza della realtà circostante, limitandosi solo a riprodurre la superficialità esteriore delle cose. A tal riguardo, Charles Baudelaire fu particolarmente duro e, recensendo una delle mostre del tempo, affermò:

Se si permette alla fotografia di sostituire l'arte in qualcuna delle sue funzioni, essa l'avrà presto soppiantata o corrotta completamente [...] Bisogna, dunque, che essa ritorni al suo vero compito, che è d'essere la serva delle scienze e delle arti, ma la più umile serva, come la stampa o la stenografia, che non hanno né creato né sostituito la letteratura. Che arricchisca essa rapidamente l'album del viaggiatore e restituisca ai suoi occhi la precisione che potrebbe mancare alla sua memoria, che essa abbellisca la biblioteca del naturalista, ingrandisca gli animali microscopici; rafforzi con qualche informazione le ipotesi dell'astronomo; che essa sia, infine, il segretario e il taccuino di chiunque ha necessità nella sua professione d'una assoluta esattezza materiale, fin qui nulla di meglio. Che salvi dall'oblio le rovine cadenti, i libri le stampe e i manoscritti che il tempo divora, le cose preziose di cui va sparendo la forma e che chiedono un posto negli archivi della nostra memoria, essa sarà ringraziata e applaudita. Ma, se le si permette di invadere il dominio dell'impalpabile

e dell'immaginario, soprattutto ciò che vale perché l'uomo vi ha aggiunto qualcosa della sua anima, allora sventurati noi!²³

Tale dibattito raggiunse però il suo momento clou durante la *Great International Exhibition* del 1862: i *Royal Commissioners*, infatti, proposero di inserire la fotografia in una sottosezione della categoria *Machinery* – le altre classi erano: *Raw Materials*, *Manufactures* e *Fine Art*²⁴. Le stampe, i disegni e le incisioni furono agevolmente ammesse alla categoria della *Fine Art*, ma le macchine fotografiche, i dispositivi ottici e le varie apparecchiature dovevano essere esposte accanto alle nuove invenzioni ferroviarie, agli utensili agricoli e alle macchine industriali pesanti²⁵. La comunità fotografica era ovviamente in sommosa: di fatto, si stava negando l'accesso della fotografia a quella classe di opere culturali e artistiche che prima di tutte l'aveva ispirata. In particolar modo, il problema più sentito riguardò la natura meccanica della fotografia: essa, infatti, richiedeva il supporto di una macchina, delle lenti e di laboriosi processi, al fine di essere creata, e ciò minava non poco la sua pretesa di entrare a far parte dell'olimpo artistico. Così, oppressi da una moltitudine di fotografi scontenti, i Commissari annullarono la proposta e assegnarono alla fotografia una propria classificazione, la quale però non fece ottenere i risultati sperati: le stampe, infatti, vennero appese in uno spazio angusto e in pessime condizioni climatiche, precisamente all'interno della cupola di vetro del padiglione. Di conseguenza, il caldo eccessivo e l'esposizione protratta ai fumi tossici determinò una combinazione letale per molte di queste stampe, che furono perciò gravemente danneggiate²⁶. La fotografia, dunque, esordì pubblicamente in abiti dimessi, senza che nessuno, inizialmente, si fosse messo veramente in gioco per sostenere la sua causa, affinché si affermasse come vera arte.

Lo scopo dei pittorialisti, quindi, consistette proprio nel pensare la pratica fotografica con maggior consapevolezza estetica, elemento imprescindibile per rendere le immagini comparabili alle opere delle arti maggiori. Di conseguenza, i fotografi che parteciparono a questa corrente utilizzarono tecniche e metodi che più rendevano le fotografie simili a disegni e tali procedure risultarono tanto più semplici quanto più grande

²³ B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 118-119.

²⁴ S. Edwards, *Photography, Allegory, and Labor*, in «Art Journal», 55, estate 1996, pp. 38-44.

²⁵ L. Aimone, C. Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900*, Torino, Allemandi, 2012, p. 48.

²⁶ C. Dresser, *Development of Ornamental Art in the International Exhibition*, London, Day and Son, 1862.

era il bagaglio di esperienza artistica dei fotografi: molti di questi ultimi, infatti, provenivano da esperienze di pittura o di scultura ed è semplice immaginare come poi convertissero tali regole artistiche nell'attività fotografica. I pittorialisti furono poi influenzati anche dal movimento impressionistico, dal quale ereditarono soprattutto l'amore per gli spazi aperti – per meglio catturare lo spirito e la luce della natura –, a discapito degli studi privati, i quali vennero sempre più abbandonati e meno frequentati. Oltre al paesaggio, poi, un altro genere molto frequentato dai pittorialisti fu il nudo femminile, il quale richiamò spesso i motivi del neoclassicismo.

Il pittorialismo trovò i suoi primi precursori e promotori in Francia, ma fu in Inghilterra che il rapporto tra la pittura e la fotografia fu giocato a carte scoperte e portato al suo apice, nel campo dell'estetica. Sul suolo inglese, infatti, molti fotografi britannici polemizzarono contro la crescente meccanizzazione del processo fotografico, affermando che il futuro della fotografia non sarebbe stato da ricercarsi nel risparmio economico, ma nella qualità. A tal proposito, i fautori preminenti furono Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901): con essi, infatti, la tecnica fotografica raggiunse il suo apogeo.

Per la precisione, Rejlander fu un pioniere della fotografia vittoriana e un esperto di fotomontaggio. Egli studiò a Parigi e a Roma e fu proprio in queste città che rimase affascinato dalla pittura allegorica, alla quale avrebbe continuato a dedicarsi anche dopo il trasferimento in Inghilterra, nel 1841. Inizialmente, però, per Rejlander la fotografia rappresentò solo un ausilio, grazie al quale poter realizzare le sue opere pittoriche, ma, con gli anni, essa acquisì per lui una tale importanza, in qualità di forma d'arte, da volerla approfondire anche tramite un corso specialistico. Così, in soli due anni, l'artista comprese le possibilità offerte da questa nuova pratica artistica e decise di aprire uno studio fotografico a Wolverhampton. Egli intraprese così molti esperimenti al fine di perfezionare la sua tecnica fotografica e in ciò venne aiutato anche dall'amico Lewis Carroll, il quale lo guidò nell'apprendimento dell'abilità pratica. Tuttavia, almeno nei primi anni dopo la nascita della fotografia, lo stile fotografico subì fortemente l'influenza dei canoni legati all'arte vittoriana, tanto che lo stesso Rejlander divenne il principale esponente di una scuola che si ispirava ai precetti teorici e tecnici delle arti maggiori²⁷.

²⁷ Per questi argomenti, cfr. B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984.

Tuttavia, Rejlander ottenne la notorietà e l'apice del suo successo fotografico e artistico solo qualche anno dopo, con l'opera denominata *Two Ways of Life*²⁸, realizzata nel 1857 e resa ancor più celebre grazie all'acquisto della stessa da parte della regina Vittoria, la quale volle evitare che tale opera venisse bruciata e che l'artista venisse incarcerato, a causa dello scandalo emerso per il corpo nudo della donna impiegata come soggetto. Si tratta fondamentalmente di una composizione ispirata dal dipinto di Raffaello – *la Scuola di Atene* –, nella quale vengono riportate due differenti visioni di vita, ossia, da un lato, la religione, la saggezza, l'operosità e la virtù, mentre, dall'altro, il vino, il gioco d'azzardo, la dissolutezza e la sensualità²⁹.



Fig. 1.5. Oscar G. Rejlander, *Two Ways of Life*, 1857. Stampa composita su carta albuminata.

Come ben spiegò lo stesso artista, nessun altro soggetto gli avrebbe infatti meglio permesso di ritrarre «diverse figure drappeggiate e di mettere in mostra le linee armoniose della forma umana»³⁰. Più in particolare, l'immagine concepiva un'ampia scena, sulla quale si svolgeva l'allegoria

raffigurante un venerabile saggio che introduce alla vita due giovani: uno, calmo e tranquillo, si volge verso la Religione, la Carità, l'Operosità e altre virtù; l'altro, invece, si stacca follemente dalla sua guida per gettarsi nei piaceri del mondo, personificati da diverse figure, il Gioco, il Vino, la Dissolutezza e altri vizi, che

²⁸ «Le due strade della vita» (trad. mia).

²⁹ Su questi argomenti, cfr. B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 105. L'opera fu salutata come «Un'immagine splendida, indubbiamente la più bella fotografia del genere che mai fosse stata fatta».

³⁰ Ivi, p. 106.

portano diritto al Suicidio, alla Follia e alla Morte. Al centro della composizione, in primo piano, tra i due gruppi allegorici, si erge la splendida figura del Pentimento, con il simbolo della Speranza³¹.

Gli ammiratori di quest'opera videro in essa quasi l'emblema della moderna fotografia, la quale, secondo il loro punto di vista, doveva soprattutto sforzarsi di essere imitazione dell'arte tradizionale. Al contrario, i detrattori criticarono la parziale nudità dell'immagine, ritenuta indecente e scandalosa, arrivando addirittura a sospettare e ad insinuare il fatto per il quale Rejlander avrebbe utilizzato, come modelle, alcune prostitute. Ad ogni modo, tale opera fu la prima in cui l'artista sperimentò la tecnica del fotomontaggio e fu proprio grazie a questo processo, oltre all'appartenenza dell'artista alla *Royal Photographic Society* di Londra, che egli attirò su di sé i riflettori della scena artistica del tempo. Nel 1859, però, Rejlander abbandonò le mostre fotografiche, scrivendo e indirizzando a Robinson le seguenti parole:

Sono stanco di fotografare per il pubblico, soprattutto di fare fotografie composite, perché non vi è alcun profitto, non se ne trae onore, ma soltanto cavilli, interpretazioni sbagliate e significati travisati. Quindi, la prossima Esposizione dovrà presentare soltanto rovine coperte d'edera e sempre i soliti paesaggi, oltre ai ritratti, e niente di più³².

Intorno al 1862, poi, trasferì il suo studio a Malden Road e sperimentò ulteriori tecniche, divenendo uno dei massimi esperti nel settore e conquistando sempre maggior prestigio e stima grazie agli insegnamenti e alle pubblicazioni portate avanti nella sua carriera artistica – spesso, vendendo anche portafogli di lavoro, tramite molteplici servizi commerciali. In questo periodo, iniziò poi anche a fotografare i bambini di strada e i senzatetto di Londra, allo scopo di realizzare immagini popolari e sociali, e a dedicarsi, a più riprese, a ritratti fotografici, i quali andarono a vantaggio anche dei pittori, che li utilizzarono come spunto per le loro opere – d'altronde, fu proprio questo tipo di fotografie, a sfondo infantile, che suscitò la curiosità e l'interesse di molti altri fotografi insigni dell'epoca, tra i quali, *in primis*, Julia Margaret Cameron e lo stesso Lewis Carroll.

³¹ Ivi, p. 105.

³² Ivi, p. 108.

Negli ultimi anni di carriera, infine, Rejlander realizzò ritratti e fotografie finalizzati ad illustrare alcune opere scientifiche, tra le quali alcune legate al celebre Charles Darwin, attività che lo rese molto apprezzato anche negli ambienti scientifici del tempo. A seguito di questi ultimi lavori, però, la sua salute andò via via sempre più aggravandosi, fino a che, nel 1875, non lo colse la morte.

Robinson, invece, dal canto suo, contribuì in modo fondamentale alla diffusione e al progresso della fotografia grazie al suo approccio costantemente innovativo nei confronti dell'arte fotografica: anch'egli, infatti, lavorò alle tecniche del fotomontaggio e del fotoritocco, rendendole probabilmente ancor più precise rispetto al lavoro di Rejlander, ma adottò criteri originali e sovversivi per introdurre queste pratiche in campo fotografico. Sebbene non tutti gradissero questo metodo, le opere di Robinson permisero comunque a quest'ultimo di acquisire un riconoscimento non trascurabile e di attirare l'attenzione della stessa *Royal Photographic Society*, la quale premiò i successi di Robinson assegnandogli una prestigiosa borsa di studio. Robinson, però, a dispetto di come possa sembrare, non manifestò precocemente il suo talento fotografico, almeno non come prima dote e inclinazione. Egli iniziò a studiare disegno all'età di tredici anni, anche se, nei primi tempi, non riuscì ad imporsi sulla scena artistica, da un punto di vista professionale; il giovane artista, però, non volle demordere e continuò sempre a portare avanti questa sua passione, fino a quando, finalmente, nel 1852, riuscì ad ottenere l'esposizione dei suoi lavori artistici ad una mostra della *Royal Academy of Arts*. Tale occasione rappresentò un punto di svolta per l'artista: egli, infatti, da questo momento in avanti, iniziò a dedicarsi completamente alla fotografia e, cinque anni dopo, aprì il suo primo studio fotografico a Leamington. Al pari di molti fotografi del tempo, però, Robinson ebbe problemi di salute, a causa dell'esposizione a sostanze chimiche tossiche, impiegate durante la preparazione delle fotografie, ma ciò, comunque, non gli impedì di portare avanti le sue attività artistiche, realizzando anche diverse opere teoriche certamente influenti e utili sull'utilizzo di luci e ombre³³. D'altronde, le opere di Robinson non possono essere considerate meramente come belle, ma racchiudono sempre l'impronta di un artista visibilmente e instancabilmente controcorrente e anticonformista, il quale, nonostante le numerose condanne stilistiche da parte dei suoi critici – avvezzi

³³ Per questi argomenti, cfr. B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984.

alla concezione classica di fotografia come riproduzione fedele della realtà – portò avanti inesorabilmente i suoi progetti e i suoi obiettivi lavorativi, sino ad essere finalmente riconosciuto come uno dei più eminenti rappresentanti della fotografia inglese. Robinson, in particolar modo, non condivise mai l'idea secondo la quale l'immagine costituisse solo l'arresto della realtà, la cattura immobile di momenti quotidiani, perennemente sotto agli occhi di tutti: egli, infatti, ricercò continuamente nuovi approcci per praticare ed esercitare la fotografia, senza alcun timore di uscire dai canoni prestabiliti e aiutandosi con gli strumenti accessibili al tempo e con il suo inarrestabile entusiasmo. L'artista, d'altronde, fu uno dei padri del pittorialismo e tentò sempre di imporre, nella pratica fotografica, uno stile internazionale e un certo carattere estetico, quali parametri di perfezionamento. Proprio quest'appartenenza a tale movimento artistico condizionò non poco la sua concezione di arte fotografica e portò Robinson a prestare particolare attenzione ai dettagli, alla composizione minuta della fotografia e allo studio preparatorio di ogni suo prodotto artistico. Egli stesso, non a caso, avvertì i principianti e i dilettanti in questo settore che

stratagemmi, trucchi e magie d'ogni sorta sono leciti al fotografo perché appartengono alla sua arte e non sono falsi rispetto alla natura [...] Bisogna ad ogni costo evitare ciò che è volgare, squallido e brutto, cercare di nobilitare il soggetto, evitare forme goffe, ineleganti e correggere ciò che non è pittoresco³⁴.

Robinson, inoltre, tenne conferenze e pubblicò anche molteplici articoli, grazie ai quali promosse favorevolmente le sue convinzioni, ma divenne celebre soprattutto grazie alla sua opera *Fading Away*³⁵, realizzata nel 1858.

³⁴ Ivi, p. 110.

³⁵ «La vita che si dilegua» (trad. mia).



Fig. 1.6. Henry P. Robinson, *Fading Away*, 1858. Stampa composita su carta albuminata.

Per quanto riguarda la trama della fotografia, essa mette in scena la pena di una ragazza sofferente sul letto di morte e malata di tubercolosi, circondata e assistita dalla sua famiglia affranta dal dolore, mentre, dal punto di vista stilistico, risulta subito all'occhio il grano caratteristico della tecnica al collodio umido, la quale conferisce all'immagine un carattere fortemente pittorico. A livello simbolico, poi, il cielo tempestoso, visibile al di fuori della stanza, rappresenta metaforicamente e figurativamente la sofferenza della famiglia. Ne deriva, perciò, un risultato di complessiva armonia – narrativa, stilistica e metafisica –, che rende complice lo spettatore, trascinandolo nel dramma della tragedia familiare e rendendolo partecipe degli stati d'animo dei protagonisti. Sulla cornice della fotografia, Robinson scrisse:

Deve allora quella forma impareggiabile
Che amore e ammirazione non possono contemplare
Senza un battito del cuore, quel ricamo di vene azzurre
Che scorrono come ruscello in un campo di neve,
Quel profilo grazioso, bello come
Un marmo che respiri: deve allora morire?³⁶

L'autore, inoltre, specificò che il modello principale:

³⁶ B. Newhall, *The History of Photography*, New York, The Museum of Modern Art, 1982, trad. it. *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 108

fu una bella ragazza robusta di circa quattordici anni e scopo della composizione era di mostrare quale avrebbe potuto essere il suo aspetto all'approssimarsi della morte³⁷.

Per entrambi i loro capolavori, comunque, Rejlander e Robinson dovettero preparare alcuni disegni preliminari relativi alla composizione finale dei soggetti e delle scene e furono proprio questi studi e queste analisi a rappresentare il paradosso del pittorialismo: l'autore pittorialista, infatti, se da una parte decantava la fedeltà della riproduzione fotografica, dall'altra, invece, celebrava anche il lavoro preparatorio volto a perfezionare e ottimizzare le peculiarità del reale. Jabez Hughes, un critico dell'Ottocento, pur ammirando l'opera di Rejlander e Robinson, contestò risolutamente la tecnica della stampa combinata:

Quando un artista concepisce un'idea brillante e ha fretta di metterla sulla tela, che sofferenza è per lui essere costretto a lavorare pezzo per pezzo [...] e non poter realizzare il proprio pensiero con un'unica pennellata! È invece vanto e orgoglio della fotografia poterlo fare³⁸.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ivi, p. 110.

Capitolo II

Julia Margaret Cameron, tra fotografia e letteratura

The creativity—like the human life itself—begins in darkness³⁹

Julia Margaret Cameron

Questa è una delle citazioni che meglio rappresenta la personalità di Julia Margaret Cameron, la cui creatività fu sempre da lei portata avanti con grande coraggio e determinazione. Cameron, peraltro, si accostò alla fotografia da dilettante e per passione, non da qualificata professionista, di conseguenza le sue “creazioni” nacquero realmente dal niente, dall’“oscuro”, appunto⁴⁰.

Cameron è oggi considerata una delle prime donne fotografe della storia, accettata, apprezzata e ammirata, pur con tutte le sue imperfezioni tecniche, che costituirono il tratto caratteristico dei suoi scatti. Tuttavia, tale approvazione e stima non furono conseguenza immediata della sua attività, anzi, in un primo momento, gli unici effetti che tale operato produsse furono di dissenso e rifiuto da parte di quella società inglese vittoriana che non solo considerava la fotografia come esclusivo appannaggio maschile – non a caso, le accuse di incapacità tecnica e di imperizia che vennero rivolte alla fotografa furono una diretta conseguenza di questa mentalità – ma reputava anche il nuovo approccio cameroniano alla fotografia – il celebre *close-up*, da cui poi derivò l’ancor più innovativo e rivoluzionario *soft-focus* – come una tecnica fallimentare, poco ortodossa e sostanzialmente grezza.

La Cameron, però, seppe stravolgere e rovesciare le regole di un mondo rigorosamente maschile e, anche grazie ai suoi apparenti difetti tecnici, peraltro scoperti per caso durante una sessione fotografica, riuscì ad affermare e ad imporre la propria arte, ottenendo progressivamente il consenso dell’opinione pubblica e guadagnandosi un posto nella prestigiosa *Royal Photographic Society*, una delle organizzazioni e associazioni

³⁹ «La creatività – come la vita umana stessa – inizia nell’oscurità» (trad. mia).

⁴⁰ J. M. Cameron, *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874.

fotografiche più elitarie e rinomate del tempo, il cui obiettivo coincideva con la promozione e la nobilitazione della fotografia come arte, obiettivo che, non a caso, rispecchiava gli stessi ideali di Cameron. In un periodo in cui l'unica virtù riconosciuta alla fotografia era quella di essere imitazione fedele della realtà e in cui i fotografi desideravano raggiungere una parvenza di reale, la Cameron si mosse dunque controcorrente e non stupì che fosse invidia per il suo sprezzo verso le convenzioni del mestiere. Del resto, fu proprio questo suo anticonformismo, oltre alla sua profonda e autentica passione per l'arte fotografica, ad averla resa l'emblema della storia della fotografia inglese di metà Ottocento: «Creativity is our true nature; blocks are an unnatural thwarting of a process at once as normal and as miraculous as the blossoming of a flower at the end of a slender green stem»⁴¹. D'altronde, si sa, l'occhio di Cameron ha ancora molto da dire.

Memorie dalla casa di vetro

Julia Margaret Pattle, nota con il cognome Cameron e terza di otto sorelle, nacque a Garden Reach, nei pressi di Calcutta, in India, l'11 giugno 1815. Figlia di James Pattle, ufficiale inglese del Servizio Civile del Bengala e gentiluomo dalla spiccata, per quanto dubbia, reputazione, e di Adeline de l'Etang, un'aristocratica francese, a sua volta figlia di un cavaliere che aveva fatto parte, in qualità di paggio, della corte di Maria Antonietta a Versailles, appena in età scolare venne mandata dalla famiglia a Parigi e a Londra, città nelle quali trascorse l'infanzia e l'adolescenza, al fine di ricevere un'educazione e un'istruzione europea appropriate al suo rango. Scrisse Watts:

She seemed in herself to epitomize all the qualities of a remarkable family presenting them in a doubly distilled form. She doubled the generosity of the most generous of the sisters, and the impulsiveness of the most impulsive. If they were enthusiastic, she was so twice over; if they were persuasive, she was invincible. She had

⁴¹ «La creatività è la nostra vera natura; i blocchi sono un ostacolo innaturale a un processo normale e allo stesso tempo miracoloso come lo sbocciare di un fiore all'estremità di un sottile stelo verde» (trad. mia).

remarkably fine eyes, that flashed like her sayings, and grew soft and tender if she was moved...⁴²

Insomma, la Cameron sapeva essere estremamente schietta, dispotica, pungente e diretta. Nel 1836 conobbe e poi sposò Charles Hay Cameron, un giurista e uomo d'affari molto distinto e di stanza a Ceylon, in convalescenza presso il Capo di Buona Speranza, di circa vent'anni più anziano di lei e ormai vedovo. Da lui Cameron ebbe, nel corso degli anni, sei figli e altrettanti ne adottò. Successivamente, nel 1848, la famiglia Cameron rientrò in Inghilterra, stabilendosi prima a Londra e, in seguito, nel 1860 a Freshwater Bay, sull'isola di Wight, accanto alla tenuta del poeta Alfred Tennyson. Il ritorno in Inghilterra permise a Cameron di frequentare ed entrare a far parte della cerchia di intellettuali, artisti e scienziati più illustri del tempo, fra i quali spiccavano, ad esempio, il biologo e naturalista inglese Charles Darwin, l'astronomo e chimico inglese John Herschel e i pittori preraffaelliti John Everett Millais, William Holman Hunt ed Edward Burne-Jones. Tuttavia, l'apice della sua carriera era dietro l'angolo.

Nel 1863 i figli, ormai grandi e indipendenti, abbandonarono la casa d'infanzia e il marito dovette rientrare a Ceylon per seguire gli affari, circostanze che comportarono un vuoto nella vita di Cameron, aprendo così spazio alla noia e trasformando questi primi mesi sull'isola in un periodo segnato da una profonda crisi personale. Fu proprio in questo frangente che la figlia maggiore, Julia, e il genero, Charles Norman, pensarono di fornirle una distrazione e il giusto sbocco per le energie che, fino ad allora, aveva dissipato, scrivendo poesia e narrativa. I due giovani, infatti, le regalarono il primo e rudimentale apparecchio fotografico di legno a lastre e tutto l'occorrente per allestire una camera oscura, con la speranza che un hobby potesse finalmente aiutarla a distrarsi⁴³.

Cameron, all'età di quarantott'anni, letteralmente presa dal sacro fuoco dell'arte fotografica, permise finalmente alla sua sensibilità di trovare espressione e intraprese così un'intensa attività, rivendicando, con i propri lavori, una tecnica personale e riuscendo a

⁴² J. M. Cameron, V. Woolf, R. Fry (eds.), *Julia Margaret Cameron*, [s.l.], Getty Museum, 30 ottobre 2018, p. 27, trad. it. *Fotografie vittoriane di uomini famosi e donne affascinanti*, Roma, Elliot, 31 dicembre 2014: «Sembrava racchiudere in sé tutte le qualità di una famiglia straordinaria, ma in una forma duplicata. Era due volte più generosa della più generosa fra le sue sorelle, e due volte più impulsiva della più impulsiva. Se loro erano appassionate, lei lo era doppiamente e se loro erano convincenti, lei era irresistibile. Aveva occhi straordinariamente belli, che brillavano come le sue parole, e che diventavano dolci e gentili quando era commossa...».

⁴³ J. M. Cameron, *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874.

trasformare questa passione in una serie di scatti senza tempo, che modificarono il concetto stesso di fotografia, senza alcun fine commerciale. Storicamente parlando, infatti, quest'arte designava, all'epoca, un'attività tipicamente maschile e di carattere remunerativo, legata a commissioni di ritratti singoli o di famiglia e rappresentazioni di paesaggi. Gli atelier e i fotografi più coraggiosi, invece, si avventuravano per il mondo per rubare scatti di guerre, popoli e meraviglie lontane. Fino ad allora, non a caso, nella fotografia si ricercava soprattutto l'aderenza al reale, la perfezione nei dettagli e un punto di vista oggettivo. Al contrario, Cameron utilizzò la fotografia come mezzo e strumento per sé stessa e per chi potesse comprenderla, per esprimere la propria interiorità. Cameron seppe promuovere, per la prima volta in questo settore, la ricerca artistica, la quale non nasceva da esigenze di mercato, bensì da ricerche assolutamente personali, coinvolgendo, di primo acchito, fotografi dilettanti e/o fotoamatori. Qualche anno prima, tra il 1839 e il 1840, le tecniche della dagherrotipia e della talbotipia avevano varcato ufficialmente il loro ingresso sulla scena, l'una in Francia e l'altra in Inghilterra, e, da circa due lustri, questi primi procedimenti fotografici erano stati rimpiazzati dal negativo su lastra di vetro, con emulsione al collodio. Tuttavia, l'arte della fotografia possedeva ancora un aspetto artigianale più che artistico ed era ancora lontana dagli interessi industriali e dalla conseguente sua massificazione.

Ad ogni modo, in breve tempo, la sottile ossessione di Cameron per quest'*hobby* si impadronì a tutti gli effetti di lei. Ella, infatti, nella sua casa sull'isola di Wight, organizzò e mise a punto il suo laboratorio privato, con camera oscura, in quella che lei stessa ribattezzò *Glass House*: altro non era che un pollaio, chiuso da vetrate e tendaggi, volti a filtrare opportunamente la luce, dal quale aveva sfrattato le galline. Ella stessa, nei suoi scritti, parlò di questo suo laboratorio: «I turned my coal – house into my dark room, and a glazed fowl house I had given to my children became my glass house!»⁴⁴.

Proprio in questo spazio, Cameron iniziò a sperimentare. La prima fotografia che riuscì a realizzare, dopo averne seguito tutti i passaggi – dalla preparazione della lastra, alla posa, lo scatto, lo sviluppo e la stampa – venne concretizzata nel 1864 e fu il ritratto di una bambina del posto, Annie. Il risultato finale la soddisfò a tal punto da spingerla a correre per la casa, alla ricerca di un dono per la sua piccola modella. Tale compiacimento

⁴⁴ Ivi, p. 2: «Trasformai la mia carbonaia nella mia camera oscura, e un pollaio vetrato che avevo regalato ai miei figli divenne la mia casa di vetro!» (trad. mia). Il manoscritto originale fa parte della collezione della Royal Photographic Society.

fu dovuto anche alla riuscita di un'operazione non priva di una serie di precedenti tentativi falliti, a causa sia delle prolungate pose richieste ai modelli, sia della sua scarsa padronanza tecnica. Quest'ultima, ovviamente, era considerata carente e non eccellente e, in effetti, spesso i suoi negativi erano rovinati e mal preparati, ma bisogna comunque tener presente alcuni fattori: non solo, infatti, Cameron era un'autodidatta, ma il suo gusto compositivo era ed è tuttora fuori discussione e, per di più, in quel periodo l'arte fotografica era ancora agli inizi e ben lontana dalla massificazione legata agli interessi industriali. Cameron scelse, infatti, di dedicarsi al ritratto, interpretato a suo modo, che rispecchiava quello della pittura preraffaellita a lei contemporanea. D'altronde, la Cameron stessa rivelò, anche verbalmente, un inizio da dilettante, ma ricco di determinazione: «I worked fruitlessly, but not hopelessly»⁴⁵. Effettivamente, Cameron era instancabile e, nei confronti della sua arte, teneva sempre un atteggiamento intransigente: «She used to say that in her photography a hundred negatives were destroyed before she achieved one good result; her object being to overcome realism diminishing just in the least degree the precision of the focus»⁴⁶. I suoi soggetti prediletti erano i bambini e gli adolescenti: nipoti e altri fanciulli venivano, infatti, convinti da lei a lunghe sessioni di posa, con la promessa di un premio finale. Su di loro, di volta in volta, Cameron adattò atteggiamenti, pose, drappi e anche piccole ali, coroncine e panneggi, così da farne delle visioni realistiche di idealizzazioni dell'infanzia e dell'innocenza e trasformarli, allo stesso tempo, anche in vere e proprie rappresentazioni allegoriche di romanzi e racconti.

In ogni caso, Cameron doveva essere audace per affermarsi nel mondo dell'arte e così fu. Ella, infatti, sfruttò appieno le sue relazioni influenti, utilizzando questo intricato sistema di rapporti per ottenere visibilità e supporto per la sua arte. Anche il suo status medio-alto le permise di eludere i *topoi* vittoriani e le restrizioni sociali, avvicinandosi spesso a ciò che non le sarebbe probabilmente mai stato concesso, ma senza mai rimanerne vittima. Cameron poté vantare un'ampia cerchia di amici e artisti che provarono grande ammirazione non solo per la sua cultura e sensibilità, ma anche per le

⁴⁵ J. M. Cameron, V. Woolf, R. Fry (eds.), *Julia Margaret Cameron*, [s.l.], Getty Museum, 30 ottobre 2018, p. 37, trad. it. *Fotografie vittoriane di uomini famosi e donne affascinanti*, Roma, Elliot, 31 dicembre 2014: «Lavorai senza risultati, ma non senza speranza».

⁴⁶ *Ibidem*: «Diceva sempre che la sua fotografia richiedeva la distruzione di centinaia di negativi prima di ottenere un buon risultato, e che il suo scopo era superare il realismo riducendo appena la precisione della messa a fuoco».

sue doti da fotografa, nonostante a livello tecnico non fosse perfetta. La sua totale dedizione alla fotografia fu testimoniata da molti suoi sostenitori, i quali pure si trovarono coinvolti in sessioni fotografiche sfiancanti, all'interno della scomoda e caotica Glass House. Proprio grazie ai racconti, ai ricordi e alle descrizioni presenti nei diari e nelle lettere di tutti coloro che le sono stati più vicini, è infatti possibile tracciare un ritratto esaustivo di questa donna, che, agli occhi dei contemporanei, sembrò imporsi più per la straordinarietà del carattere che per la maestria dei suoi esiti artistici.

Tra i suoi estimatori vi fu Lewis Carroll, anche lui fotoamatore e fotografo prolifico, per non dire ossessivo, oltre che celebre scrittore e autore di *Alice in Wonderland* (*Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie*, 1865), romanzo ispirato alla figura di Alice Liddle, la quale, non a caso, fu anche una delle modelle predilette di Cameron. Carroll apprezzò molte delle fotografie di Cameron, ma non mancò di stroncarne altre. Altro mentore della Cameron fu Alfred Tennyson, suo vicino di casa, nonché soggetto di alcuni suoi ritratti: fu proprio Tennyson, infatti, anche sulla base del lungo rapporto di amicizia che intratteneva con la fotografa, a richiedere a quest'ultima una serie di fotografie iconografiche, allo scopo di illustrare la sua raccolta *Idylls of the King* (*Gli Idilli del Re*, 1859). Il talento di Cameron venne celebrato anche dallo storico e filosofo Thomas Carlyle e dal celebre astronomo e chimico John Herschel, riguardo ai quali Cameron espresse così:

When I have had such men before my camera y 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.⁴⁷

A Carlyle, in particolar modo, Cameron rivolse queste parole: «Carlyle like a rough block of Michaelangelo's sculpture»⁴⁸, parole cui lo storico rispose così: «Terrifyingly

⁴⁷ Lettera di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, 31 dicembre 1864, qui cit. da Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*: «Quando ho avuto uomini simili davanti alla mia macchina fotografica, tutta la mia anima si è sforzata di fare il suo dovere nei loro confronti registrando fedelmente la grandezza dell'uomo interiore così come i lineamenti dell'uomo esteriore. La fotografia così scattata ha quasi l'incarnazione di una preghiera» (trad. mia).

⁴⁸ Ibidem: «Carlyle come un blocco grezzo della scultura di Michelangelo» (trad. mia).

ugly and sad, but it has something like this: my honest opinion»⁴⁹. Per ciò che concerne Herschel, poi, nessun fotografo del tempo lo avrebbe mai ritratto come, invece, ha fatto Cameron: privo di colonne classiche, tomi pesanti, attributi scientifici e pose accademiche – gli elementi tradizionali per trasmettere la statura culturale e la formazione classica che possedeva. Per Cameron, infatti, Herschel fu molto più di un rinomato scienziato, fu un «Teacher and High Priest», un «illustrious and revered as well as beloved friend»⁵⁰, che ella conosceva da trent'anni. Per tale ragione, l'immagine che Cameron possedeva di lui non poteva essere un'effigie rigida e formale, bensì una figura che emergeva dall'oscurità come la visione di un profeta dell'Antico Testamento. Anche il poeta e drammaturgo britannico Robert Browning e il pittore e scultore inglese George Frederick Watts ebbero l'occasione di essere ritratti negli scatti di Cameron. La presenza e l'attività di quest'ultima, infatti, agirono come potentissimi magneti per questi artisti, i quali, al pari di molti altri loro contemporanei, consideravano quel periodo come l'epoca in cui «art, in England, had become a great fashion»⁵¹, come disse l'autore americano Henry James nel 1877. George F. Watts, in particolar modo, era diventato molto popolare all'epoca, grazie ai suoi importanti studi scientifici, che gli permisero di coniare, in campo fotografico, i termini “positivo” e “negativo”. Tale fama gli consentì, in qualche modo, di acquisire credibilità anche agli occhi dell'amica fotografa, la quale si lasciò spesso consigliare da lui nei suoi scatti. Oltre alle personalità menzionate, Cameron fotografò altri grandi studiosi e artisti dell'epoca, tra i quali il teorico dell'evoluzione Charles Darwin e alcuni preraffaelliti. Con questi ultimi, per la precisione, non si trattò solo di un'amicizia coltivata all'interno della classe intellettuale, ma di un vero e proprio scambio di influenze artistiche: il gruppo, infatti, le fornì molta materia sensibile per le sue sperimentazioni. Come ha notato Federica Muzzarelli, essi certamente le suggerirono numerose tematiche e spunti estetizzanti, ma, a differenza dei loro dipinti, precisi e quasi metallici nella resa dei particolari e delle forme – tanto da essere considerati quasi fotografici – gli effetti morbidi e sfumati della Cameron privilegiarono un'atmosfera leggera e idealizzante,

⁴⁹ Ibidem: «Terrificamente brutto e triste, ma ha qualcosa di simile: la mia sincera opinione» (trad. mia).

⁵⁰ J. M. Cameron, *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874, p. 2: «Maestro e Sommo Sacerdote [...] Amico illustre e riverito, oltre che amato» (trad. mia). Il manoscritto originale fa parte della collezione della Royal Photographic Society.

⁵¹ H. James, *The Picture Season in London*, 1877, poi in *The Painters Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts* (a cura di John L. Sweeney), Madison, University of Wisconsin Press, 1989, p. 130: «l'arte, in Inghilterra, era diventata una grande moda» (trad. mia).

prossima all'arte dell'amico pittore George F. Watts. Ha osservato in questo senso Muzzarelli: «Affine quindi nella poetica misticheggiante e simbolista dei preraffaelliti, la Cameron se ne allontanò nelle scelte stilistiche»⁵².

Il tempo della popolarità fu però breve: inaspettatamente – per ragioni ancora non ben chiare – nell'ottobre del 1875 i Cameron ritornarono a Ceylon. Sull'isola di Wight, Cameron stava finalmente riscuotendo un enorme riconoscimento: gli *Idylls* di Tennyson, infatti, illustrati dalla fotografa su richiesta dell'autore stesso, erano stati pubblicati e, nel frattempo, anche alcune sue mostre si stavano diffondendo a Londra e in altre città. Purtroppo, tutto questo successo fu interrotto dall'improvvisa partenza della famiglia Cameron, che – si pensa – potrebbe essere stata causata dal perdurare di un attacco fungino a gran parte delle piantagioni di caffè situate a Ceylon, privando dunque i Cameron della loro primaria fonte di reddito. Vivere a Ceylon, infatti, sarebbe stato molto meno costoso che rimanere in Inghilterra e, così facendo, avrebbero anche potuto dare sostegno pratico e morale a tre dei loro figli, i quali stavano lavorando per cercare di salvare la fortuna della famiglia. Oltre a ciò, l'anziano marito di Cameron era sempre più ossessionato dalla voglia di tornare in Oriente e dal desiderio di ritrovare la pace di quella zona. Un'altra ragione della loro improvvisa partenza potrebbe essere collegata al fatto per cui uno dei loro figli – a quel tempo segretario personale del governatore di Ceylon – si sarebbe trovato in vacanza sul suolo inglese. La presenza del figlio, dunque, potrebbe aver spinto i genitori a decidere di intraprendere il viaggio, accompagnati proprio da lui, dal momento che i due coniugi erano oramai divenuti molto anziani e compiere uno spostamento simile da soli sarebbe stato per loro troppo faticoso. Tra il 1864 e il 1865, Cameron divenne membro della *Photographic Society of London* e della *Photographic Society of Scotland* e tenne anche la sua prima mostra personale. Le sue stampe generarono una forte domanda in tutta Europa, assicurandosi importanti premi e menzioni: questo perché, fondamentalmente, Cameron seppe trasformare i propri punti deboli e i propri errori tecnici in punti di forza e in veri e propri successi. Ad ogni modo, la vita culturale di Ceylon deve aver indebolito moltissimo l'energia vitale di Cameron, la cui carriera, per l'appunto, subì una brusca cesura, anche per problemi legati alla difficoltà di reperire materiali. Nonostante ciò, Cameron, con la freschezza di sempre,

⁵² F. Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Monteveglio, Atlante, 2007, p. 26.

stava già maturando nuovi progetti, ma nel 1879 spirò, dopo un'improvvisa e brevissima malattia, nel bungalow familiare di Glencairn, nella Valle Dikoya, a Ceylon. Si narra che l'ultima parola da lei pronunciata sia stata *Beauty* o *Beautiful*, quella bellezza che tanto cercò nei suoi scatti e che la accompagnò fino alla fine. Erano passati circa tre lustri da quando le immagini fuori fuoco della Cameron erano state esposte per la prima volta e, da allora, il gusto del pubblico era cambiato e tali scatti erano diventati tra i più ricercati e costosi della storia della fotografia.

Lo stile di Cameron

La carriera fotografica di Cameron iniziò verso i cinquant'anni e fu circoscritta ad un periodo relativamente breve, contemporaneo all'ultima fase del movimento dei preraffaelliti, nato nel 1848. Non a caso, il conclamato anticonvenzionalismo di Cameron, la sua sfrenata eccentricità, così come l'imprevedibilità dei suoi comportamenti e la tendenza all'autoesaltazione trovarono cittadinanza in quell'acceso individualismo che rappresentò il tratto caratterizzante dell'arte preraffaellita: per questi artisti, infatti, nell'arte – come nella vita – era bandito e contraddetto qualsiasi riferimento al senso comune, tutto era e doveva essere eccezionale, irripetibile e innalzato di tono, tanto – come spiega Di Castro – da assurgere a una dimensione auratica⁵³. Tale esuberanza coincise soprattutto con la presunzione di un'élite culturale di alto censo, che, di fronte ai nuovi problemi sociali innescati dalla nascente rivoluzione industriale, scelse di rifugiarsi nei giardini incantati di un paradiso ormai perduto. In questo spazio appartato per pochi intimi, dominava la Bellezza come signora assoluta, valore immutabile ed eterno, fonte ispiratrice dell'arte come della vita e i cui atti corrispondevano a scelte estetiche di estrema e rarefatta perfezione. Il culto preraffaellita del Bello, infatti, andava ben al di là del ristretto ambito teorico della critica d'arte, dal momento che esso si legava, con radici forti e inestricabili, alla letteratura, al teatro e alla poesia, fino a coinvolgere tutto il gusto dell'epoca: non a caso, in questi luoghi, le serate si protraevano all'infinito in dotte conversazioni sul Sublime, sulle fonti iconografiche della pittura e su quelle stilnovistiche

⁵³ F. Di Castro, *La pittura preraffaellita e il gusto*, in «La fotografia e i Preraffaelliti», Giornale dell'Istituto nazionale per la grafica, Roma, 1984.

e arturiane della poesia e della letteratura; spesso, poi, si recitavano poesie, magari fresche di penna o scelte fra quelle più suggestive degli autori prediletti – Keats, Shakespeare, Tennyson. Cameron stessa partecipava a questi incontri ed era solita allietare tali serate con *pieces* teatrali o *tableaux vivants*, atti a far rivivere i fasti delle opere italiane del Quattrocento. La ricerca del Bello, in sostanza, si sviluppò come l'esigenza di tornare a quella purezza delle origini che, ancora non contaminata dal fare accademico e di maniera, aveva conosciuto forme artistiche di straordinaria grandezza, in cui arte e natura si fondevano in perfetta sintonia. Lo stile cameroniano, comunque, fu caratterizzato da alcuni tratti che lo discostarono dallo stile preraffaellita: le fotografie di Cameron, infatti, non furono mai rifinite e curate nei minimi particolari, né i loro temi ebbero mai la stessa morbosità; tuttavia, in comune con il codice preraffaellita, esse ebbero il desiderio di un'interpretazione tipologica della Bibbia, della quale Cameron studiò i personaggi, ritrovandone incarnazioni tra i suoi celebri amici o tra i parenti.

Ad ogni modo, a livello più generale, è bene porre una lente d'ingrandimento anche sul rapporto complesso che la fotografa intratteneva con il suo tempo: a metà del XIX secolo, infatti, la società britannica viveva cambiamenti tecnologici, economici e sociali su larga scala, che sfidarono molti dei riferimenti esistenti, inclusi quelli dei ruoli stabiliti per i due sessi. In particolare, l'anno in cui si inaugurò la grande stazione Victoria a Londra coincise con il trasferimento di Cameron dalla capitale inglese verso l'Isola di Wight: il 1860. Mentre, infatti, sorgeva l'Inghilterra industrializzata, la fotografa scelse di ritirarsi su un'isola, nella quale l'opprimente morale inglese cedeva il posto ad atteggiamenti meno rigidi e in cui era concessa e ritenuta adeguata una certa dose di trasgressività. I ritratti femminili della Cameron, non a caso, lasciano proprio trapelare la sua profonda sensibilità nei confronti di valori che, all'epoca, erano in fase di evoluzione.

La sua tecnica non era ancora particolarmente precisa, raffinata e curata, ma va ricordato il fatto per cui, nonostante la mancanza di una solida formazione tecnica, i suoi ritratti e le sue allegorie, attraverso l'utilizzo del bianco e nero sfumato, riuscirono a trasmettere, in modo limpido e trasparente, tutta l'umanità e tutti gli stati d'animo di cui tali opere erano intrise. I suoi temi furono tratti principalmente dalla vita quotidiana, dalla letteratura e dalla religione.

Quest'ultima, in particolar modo, assieme a tutti i suoi riti, costituiva uno dei fulcri dell'esistenza vittoriana e forniva il collante che teneva insieme la società: per tale

ragione, per una famiglia come quella di Cameron, di una certa posizione sociale, riunirsi per pregare, leggere quotidianamente la Bibbia e partecipare alla messa della domenica mattina rappresentavano alcuni dei passi essenziali per affrontare la vita domestica. Da ciò si può dunque dedurre quanto la Cameron fosse una cristiana devota e proprio la vasta gamma e l'alto numero di lastre fotografiche che realizzò sui temi religiosi dimostra il suo desiderio di esprimere il suo credo anche attraverso l'arte. Gli studi religiosi di Cameron non solo furono stati da lei progettati con scopi edificanti, ma svolsero anche un ruolo importante come catalizzatori nella crescita delle sue strategie di elaborazione delle immagini: ella, infatti, non volle realizzare illustrazioni realistiche di particolari soggetti religiosi, né volle comunicare l'evento narrativo, ma, piuttosto, desiderò suggerire dei temi veri e propri. Per tale motivo, molte delle sue opere possiedono titoli generici, che permettono un'interpretazione molto più vasta rispetto al loro significato immediato e primitivo. La maggioranza delle fotografie allegoriche appartenenti a questo filone tematico risale ai suoi primi diciotto mesi di carriera e, per la precisione, il periodo più fertile e produttivo per la fotografa coincide con l'arco di tempo che intercorse tra il 1864 ed il 1865. In questo lasso di tempo, infatti, ella lavorò a un ritmo costante, assemblando diversi album per i suoi principali sponsor e supporter. Furono proprio le sue immagini religiose ad occupare una posizione fondamentale e di rilievo in questi lavori: tali fotografie, non a caso, furono parte integrante del suo desiderio di creare un tipo di arte portatore di un profondo messaggio morale. Nonostante in quegli anni si respirasse aria di forte scetticismo religioso e di dubbi, era comunque sempre salda la convinzione per cui la vera arte religiosa non era veramente morta, se solo il tasto fosse stato toccato da un maestro. Di conseguenza, anche sulla base di tali considerazioni, Cameron si convinse del fatto per cui l'iconografia cristiana potesse ben combinarsi con la fotografia, allo stesso modo di come, in passato, le reminiscenze classiche erano state assimilate nella poesia di Tennyson. Agli occhi di Cameron, dunque, classicismo, elementi cristiani e ciclo arturiano potevano benissimo sedere alla stessa "tavola rotonda". Di conseguenza, sulla base di tale constatazione, la mescolanza tra elementi legati alla fede cristiana, alla leggenda arturiana e alla poesia inglese costituì il sistema di base col quale la Cameron esplorò la coscienza vittoriana. Proprio nell'arte sacra, infatti, ella trovò una materia abbastanza vasta da accogliere l'espressione di un animo forte e passionale. Bisogna sottolineare, a tal riguardo, come i suoi scatti più creativi derivino e traggano

spunto, il più delle volte, da un argomento sacro o leggendario e lo trasfigurino in un simbolo di grande potenza. I momenti che ella sceglieva esprimevano quasi sempre un profondo e inconsapevole senso di irrequietezza, sentimento che, inevitabilmente, andava a riflettersi negli occhi, nell'atteggiamento, nei capelli degli uomini e delle donne ritratte e, proprio attraverso questi tratti, il travaglio interiore era reso assai manifesto, pur senza trovare una compiuta spiegazione. Questa lettura implica in sé, come esito, il formarsi di una serie di immagini equivalenti a dei veri e propri simboli legati a un mistero che non trova espressione, se non nello stesso linguaggio dell'artista. Elemento quasi costante di tali fotografie fu il giglio, emblema e icona di purezza e dolcezza; esso, infatti, costituì una presenza assai ricorrente nelle lastre religiose e, a volte, veniva impiegato anche come elemento scenico all'interno della composizione, una sorta di significativa cornice dei soggetti.

Relativamente al nucleo tematico della vita quotidiana, invece, quest'ultimo, assieme alla pittura storica e all'illustrazione, costituì la categoria dominante nell'arte pittorica vittoriana. Cameron prese molto a cuore tali contenuti e li sviluppò in maniera quasi viscerale, anche se il suo interesse primario fu sempre legato alla letteratura e alla religione. Non si può infatti certo dire che la sfera quotidiana non fosse uno degli ambiti prediletti e più esplorati dalla fotografa, ma occorre anche precisare che ella molto spesso preferì anteporre a tale ambito contenuti più strettamente inerenti alla materia letteraria e religiosa. A tal proposito, si può specificare come Cameron preferisse di gran lunga soggetti famosi e dalle alte qualità morali e culturali, soprattutto maschili, anche se di frequente si servì di modelli appartenenti alla sua famiglia o al suo personale domestico o addirittura alla realtà urbana che la circondava. Ad ogni modo, l'illustrazione non rappresentò mai una costante della sua opera: il successo della sua produzione iconografica, non a caso, fu dovuto principalmente al periodo di massimo splendore che l'illustrazione editoriale vittoriana stava attraversando, oltre all'innegabile capacità tecnica della Cameron e alla sua bravura nel cogliere gli snodi temporali favorevoli.

La letteratura e il teatro, infine, giocarono un ruolo chiave nella carriera artistica della Cameron. Quest'ultima, infatti, non disdegnò nemmeno di ispirarsi alla storia artistica, isolandone iconografie particolarmente note. Proprio grazie a queste molteplici ispirazioni, ella maturò ben presto una vasta esperienza visuale. In riferimento alla storia letteraria, Cameron fece sua e rielaborò uno dei temi centrali della poetica preraffaellita,

ossia la materia d'ascendenza stilnovistica, nella quale rientrava la questione della donna angelo, espressione terrena della bellezza divina.

A ben guardare, comunque, più di un terzo della produzione fotografica di Cameron è costituita da ritratti di donne. In questo contesto, rientrano naturalmente le fotografie di giovani donne e modelle non famose, tra le quali si possono annoverare, ad esempio, Mary Hillier, che affascinò la Cameron soprattutto per la sua parvenza fine e angelica, ma al tempo stesso sensuale; Mary Ryan, la quale fu addirittura ingaggiata dalla fotografa come sua cameriera; Alice Liddle, già ispirazione e musa letteraria per Lewis Carroll; Julia Prinsep, nipote della Cameron, nonché madre di Virginia Woolf. Bisogna sottolineare il fatto per cui Cameron visse in un'epoca in cui per le donne era assai complicato fare carriera e conquistare una posizione rispettabile, al contrario degli uomini, il cui *iter* era certamente più agevole. Il fatto che tali modelle fossero molto giovani aiuta a farci capire che la Cameron, nei suoi modelli femminili, non andò ricercando personalità di talento o intellettualmente realizzate. Se solo avesse voluto, infatti, sarebbe stata sicuramente nelle condizioni di poter sempre trovare delle donne di una certa levatura sociale o intellettuale. Cameron, al contrario, ricercò volti che rispecchiassero l'incarnazione delle sue idee sulla femminilità e tali volti li trovò tra i suoi amici, la sua famiglia e il suo stesso personale domestico: giovani e belle donne, che rappresentò in qualità di sante, Madonne e figure della poesia e della mitologia.

I punti di riferimento della Cameron per fotografare le donne provennero dalla propria esperienza e dal modo in cui le figure femminili erano state ritratte nell'arte e descritte nelle opere letterarie. Nel periodo in cui iniziò a fotografare, ad esempio, Cameron notò un certo numero di cambiamenti che influenzarono la vita delle donne di mezza età e di classe superiore: l'amore romantico, in primis, subì una significativa trasformazione, nel corso della vita della Cameron. Più precisamente, nel periodo in cui Cameron sposò Charles – nel 1838 –, era ritenuto comune il fatto per cui i partner si congiungessero in base alla loro classe sociale; tuttavia, a partire dagli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, i matrimoni organizzati vennero sostituiti sempre più da matrimoni celebrati sulla base dell'amore e dell'attrazione. Gli uomini, cioè, sposavano le donne che desideravano e le donne sceglievano gli uomini che amavano: uomini e donne, in sostanza, con poche esperienze di vita reale relative al sesso opposto, modellavano e idealizzavano le loro speranze sui personaggi della letteratura e della

leggenda. Il corteggiamento rappresentava nondimeno una vicenda confusa e affascinante: i manuali su una corretta condotta sociale incoraggiarono le donne ad essere più fresche e libere, gli uomini ad essere adeguati nel loro comportamento, in ogni momento. Di conseguenza, entrambi i partner sperimentarono spesso una forte passione, ma troppo spesso agonizzante. Proprio questa soppressione del sentimento nella vita reale favorì, incentivò ed alimentò una manifestazione del sentimento anche nelle arti e nelle lettere. Mentre dunque l'amore romantico diventava un soggetto fiorente, si sviluppò altresì un linguaggio visivo di segni e simboli per descrivere o alludere alla passione e alla nostalgia: ad esempio, il giardino simboleggiava la bellezza pastorale, il potenziale erotico, il santuario interiore, dove la virtù di una giovane donna era isolata e protetta dal mondo esterno, per mezzo di pareti coperte di edera; allo stesso tempo, un giardino offriva la privacy e l'opportunità di un amore clandestino. L'immagine di una donna in un giardino donava perciò una stuzzicante combinazione di mancanza virginale e allusione sessuale e rimandava, probabilmente, anche ad Eva nel giardino dell'Eden, riferimento che aggiungeva alle letture innocenza, tentazione e peccato. Seguendo quindi questa strada e questa tendenza comune, riconducibile ad una vera e propria estetica romantica, Cameron, nelle sue ritrattistiche fotografiche femminili, descrisse l'amore romantico attraverso l'allusione poetica.

In ogni caso, l'obiettivo principale di Cameron, nei ritratti femminili, fu la ricerca della bellezza, una missione perseguita tramite l'utilizzo dei primi piani, riducendo l'inquadratura al solo mezzo busto, e con fervore quasi religioso: «I longed to arrest all beauty that came before me, and at length the longing was satisfied»⁵⁴, scrisse la Cameron. Per ottenere questo scopo, la fotografa ritirò la sua macchina verso una distanza più tradizionalmente isolata, fece uso di drappi e abbagliò il soggetto con una luce proveniente da ogni angolatura possibile, conferendo ai tratti e ai caratteri femminili delle sue donne un effetto molto più morbido e sfocato. Cameron, infatti, non volle mai accontentarsi solo di riprodurre meccanicamente il reale, ma volle anche decodificarlo e decifrarlo sulla base delle sue sensazioni e delle sue percezioni, facendo affidamento

⁵⁴ J. M. Cameron, V. Woolf, R. Fry (eds.), *Julia Margaret Cameron*, [s.l.], Getty Museum, 30 ottobre 2018, p. 37, trad. it. *Fotografie vittoriane di uomini famosi e donne affascinanti*, Roma, Elliot, 31 dicembre 2014: «Desideravo fermare tutta la bellezza che mi passava davanti e, a lungo andare, il mio desiderio è stato esaudito».

soprattutto sulla componente visiva. Le eccezioni, all'interno di questo gruppo di scatti tutto al femminile, furono veramente poche.

Altro obiettivo perseguito dalla fotografa, sempre nel contesto degli scatti di donne, fu anche la ricerca delle emozioni umane. Focalizzando l'attenzione su questo aspetto, possiamo infatti asserire come e quanto le figure femminili cameronesi siano intrise e ricche di una forte e intensa simbologia: inquadrature strette che convogliano l'attenzione sull'intensità degli sguardi, pettinature libere e disinvolute, capelli spioventi sulle spalle, in ammassi luminosi. Ciò che Cameron volle sottolineare, in queste raffigurazioni, fu soprattutto l'insieme dei valori convenzionalmente appartenenti al genere femminile: la purezza, la femminilità, la verginità, la malinconia, la *caritas*, l'altruismo, la passione del sentimento amoroso, la rassegnazione, la grazia delle movenze e dei lineamenti, il languore degli atteggiamenti. Non si trattò solo di un omaggio indiretto al proprio essere donna, bensì di una più profonda esigenza di natura estetica. Sul viso dei soggetti femminili della Cameron, infatti, si leggono languore, malinconia, sfida e desiderio. L'amore è anche lì, ma solo come una delle tante emozioni complesse che Cameron attribuì alle donne. Uno spazio a parte, in questo contesto, merita la questione che ruota attorno ad un elemento fisico fortemente caratteristico dei ritratti femminili: i capelli, analizzati da Cameron in chiave sia sessuale sia simbolica. Per Cameron, infatti, come per la maggior parte della popolazione vittoriana, i capelli sciolti e lunghi indicavano una marcata sensualità e, all'estremo, un certo "rilassamento" sessuale o anche una determinata propensione alla fertilità. Le cortigiane, ad esempio, erano spesso ritratte con capelli lunghi e scompigliati. All'opposto, i capelli legati dietro la testa, magari con una treccia, come nei ritratti formali delle donne sposate o delle donne delle classi superiori, connotavano riserbo e decoro. La Cameron, invece, osò andare oltre il simbolismo convenzionale: per lei, infatti, i capelli lunghi, sciolti e lucenti divennero la corona perfetta che incorniciava i suoi personaggi, rimarcandone vizi, virtù e personalità. In alcune delle sue fotografie, addirittura, i capelli dolcemente mossi dall'aria suggerirono il divino. Anche gli occhi vennero utilizzati in modo suggestivo: essi, infatti, nonostante spesso non fossero chiaramente visibili e non costituissero il baricentro dell'immagine, attiravano comunque l'attenzione dello spettatore e rappresentavano elementi essenziali per la composizione. Infine, Cameron fece largo uso anche degli effetti di chiaroscuro e dei giochi di contrapposizione tra luci ed ombre.

Moltissimi, comunque, sono anche gli scatti fotografici maschili, perlopiù ritratti individuali: le identità dei modelli in questione sono, in buona parte, da ricondurre a eminenti personalità scientifiche, letterarie ed ecclesiastiche. Nel fotografare questi celebri uomini, la chiara volontà di Cameron fu quella di «recording faithfully the greatness of the inner as well as the features of the outer man»⁵⁵. Questo – l'intento di rendere la grandezza interiore dell'uomo con la stessa fedeltà con cui si potevano fermare i tratti esteriori – fu sicuramente il motivo per cui spesso scelse di ritrarli in primo piano, eliminando tutto ciò che potesse distogliere l'attenzione dello spettatore dai loro volti e scavando, di conseguenza, nell'interiorità del modello. Le eccezioni ovviamente non mancarono: vi furono, infatti, studi a figura intera o anche immagini di uomini che vestivano un costume particolare, ritratti all'interno di uno scenario medievale. Il corpus delle opere maschili è comunque degno di nota: particolarmente apprezzata, infatti, fu una lunga serie di ritratti ravvicinati e straordinariamente potenti, grazie alla manipolazione sapiente della luce. Cameron, non a caso, rischiarò le teste dei suoi soggetti maschili da un unico lato, dando rilievo a tutti i particolari, senza pietà per i volti solcati dai segni del tempo.

A Cameron, poi, vanno comunque riconosciute diverse innovazioni stilistiche, tra cui la posizione ravvicinata della fotocamera – il cosiddetto *close-up* – la profondità di campo, l'uso selettivo del focus – peculiarità denominata *soft-focus* – e l'interesse per la dimensione psicologica del soggetto. In particolar modo, la più audace e distintiva delle sue tecniche fotografiche fu proprio l'utilizzo del *close-up*, ossia lo scatto effettuato così vicino al soggetto da sembrare fuori fuoco. Cameron stessa descrisse tale tecnica nel suo frammento autobiografico: «When focussing 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»⁵⁶. Proprio dallo scatto fotografico ravvicinato si originò quella che per Cameron sarebbe poi divenuta la sua vera e propria firma artistica, ovvero il *soft-focus*, cioè un tipo di fuori fuoco leggero, morbido e quasi

⁵⁵ Lettera di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, 31 dicembre 1864, qui cit. da Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*: «registrare fedelmente la grandezza dell'uomo interiore così come i lineamenti dell'uomo esteriore» (trad. mia).

⁵⁶ J. M. Cameron, *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874, p. 2: «quando ho messo a fuoco e sono arrivata a qualcosa che, ai miei occhi, era molto bello, mi sono fermato lì invece di avvitare l'obiettivo alla messa a fuoco più definita su cui insistono tutti gli altri fotografi» (trad. mia).

Il manoscritto originale fa parte della collezione della Royal Photographic Society.

“sognante”. Tale pratica, nel concreto, avveniva tramite una luce soffusa e creava un’aura e un effetto quasi etereo attorno allo spettatore, donandogli l’impressione di poter vedere nell’anima del soggetto. Nel caso dei modelli femminili della Cameron, questa tecnica sottolineava non solo le caratteristiche del viso, evidenziandone le espressioni, ma offriva anche una sorta di finestra sulla loro sessualità. Il suo status di *cultivated artist*, comunque, è sorprendente, dato che la fotografa non era formata nelle arti visive e non sappiamo se abbia praticato la pittura o l’acquerello.

Le peculiarità tecniche e stilistiche adottate dalla fotografa e sopra menzionate possono dunque essere facilmente e visibilmente riscontrabili in ognuna delle sue fotografie, tra le quali ricordiamo, ad esempio, il suo primo capolavoro fotografico – *Annie, My first Success* –, ossia il ritratto di una bambina del paese, Annie Philpot, che consentì all’artista di raggiungere, nel 1864, il suo primo vero traguardo professionale, dopo diversi tentativi falliti, dovuti principalmente alle pose prolungate alle quali venivano sottoposti i modelli e all’acerba padronanza tecnica da parte di Cameron stessa. Tale ritratto apparve subito di grande semplicità, vistosamente diviso in termini di luce e oscurità. Così ella ricordò le circostanze della sua prima realizzazione artistica:

I was in a transport of delight. I ran all over the house to search for gifts for the child. I felt as if she entirely had made the picture. I printed, toned, fixed and framed it, and presented it to her father that same day⁵⁷



Fig. 2.1. *Annie, My First Success*, 29 gennaio 1864

⁵⁷ Ibidem: «Ero in un trasporto di gioia. Ho corso per tutta la casa alla ricerca di regali per la bambina. Mi sentivo come se avesse interamente realizzato la foto. L’ho stampata, tonificata, sistemata e incorniciata e l’ho presentata a suo padre il giorno stesso» (trad. mia).

Tra i molti ritratti fotografici che Cameron realizzò, uno dei più importanti fu sicuramente quello di J. F. W. Herschel, uno dei più grandi astronomi e scienziati del tempo, nonché unico figlio di William Herschel, anch'egli astronomo reale. Herschel e Cameron si incontrarono in Sudafrica, dove il primo stava mappando le stelle dell'emisfero australe, e rimasero amici stretti per il resto della loro vita: «I remember gratefully that the very first information I ever had of Photography in its Infant Life of Talbotype & Daguerreotype was in a letter I received from you in Calcutta»⁵⁸, lei gli scrisse. L'interesse di Herschel verso la fotografia continuò e proprio a lui, non a caso, fu accreditata l'invenzione dei termini “negativo” e “positivo”, oltre al fatto che probabilmente è stato il primo ad aver coniato il termine “photograph”. Cameron, sulla stampa di uno dei ritratti dell'astronomo, scrisse: «My revered beloved friend wrote of the Portrait: “that it was the finest he had ever beheld and that it beat hollow everything he had ever seen in photographic art”. Her (most gladly) never to sit for any other Photographer»⁵⁹.



Fig. 2.2. e 2.3. J. F. W. Herschel (1792 - 1871), aprile 1867.

⁵⁸ Lettera di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, 31 dicembre 1864, qui cit. da *Ford, The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*: «Ricordo con gratitudine che la prima vera informazione che io abbia mai avuto sulla Fotografia nella sua Infant Life of Talbotype and Daguerreotype fu in una lettera che avevo ricevuto da te a Calcutta» (trad. mia).

⁵⁹ *Ibidem*: «Il mio venerato amato amico, riguardo al ritratto, scrisse: “che era il più bello che avesse mai visto e che batteva tutto ciò che avesse mai visto nell'arte fotografica”. Lei (molto volentieri) non posava mai per nessun altro fotografo» (trad. mia).

Altro fondamentale ritratto appartenente alla galleria fotografica di Cameron è sicuramente quello di Alfred Tennyson, il quale venne raffigurato visto di profilo, rivolto a destra e con un libro in mano, mentre capelli e barba appaiono spettinati. Egli soprannominò tale scatto *Dirty Monk*, lamentandosi giocosamente del fatto per il quale Cameron avrebbe lasciato visibili le occhiaie sotto i suoi occhi, ma affermò comunque di preferire tale ritratto a qualsiasi altra fotografia di sé stesso.

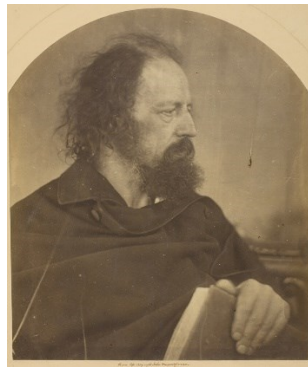


Fig. 2.4. Alfred Tennyson (1809 - 1892), maggio 1865.

Non possiamo poi tralasciare il ritratto di Robert Browning, famoso poeta e drammaturgo britannico, il quale, per posare, fu letteralmente “intrappolato” dalla Cameron nel giardino di Little Holland House. Browning, in particolar modo, rientrava tra i soggetti che l’artista avrebbe voluto fotografare da tempo e, il giorno dello scatto, decise di coprirlo di velluto, facendolo posare su uno sfondo scuro. In questo modo, creò l’impressione di una testa che emergeva dall’oscurità.

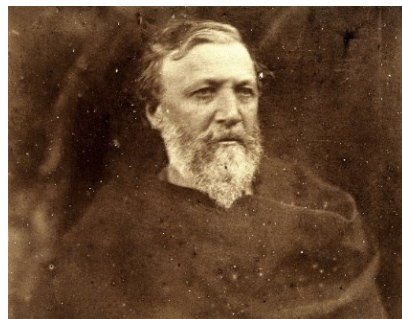


Fig. 2.5. Robert Browning (1812 - 1889), maggio 1865.

Anche G. F. Watts riuscì a catturare l'interesse artistico di Cameron, la quale lo soprannominò il "Michelangelo d'Inghilterra", fotografandolo probabilmente a casa di J. E. Millais. Watts incontrò per la prima volta Cameron a casa dei Prinsep – al numero 9 di Chesterfield Street –, prima che questi ultimi si trasferissero a Little Holland House. Watts fu un grande ammiratore della fotografa: «Quite divine»⁶⁰, scrisse lo stesso Watts sotto una delle fotografie cameroniane e «I wish I could paint such a picture as this»⁶¹, aggiunse sotto un'altra. La Cameron ricavò grande supporto sia dalle lodi che dalle critiche di Watts. Egli, infatti, la incoraggiò, nei suoi ritratti, a raggiungere effetti di forte, ma semplice impatto visivo ed emotivo. Watts visse a Little Holland House con i Prinsep e, in seguito, acquistò un terreno edificabile a Freshwater. Di conseguenza, egli ebbe più opportunità di influenzare Cameron, ma ciò non fu sempre utile e vantaggioso, soprattutto dal punto di vista allegorico e artistico, aspetto a cui la Cameron dedicò sempre sé stessa, man mano che la sua arte diveniva più conosciuta.

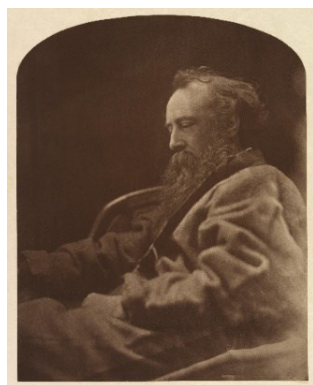


Fig. 2.6. G. F. Watts (1817 - 1904), 1864.

Naturalista e fondatore della teoria dell'evoluzione, anche Charles Darwin finì tra i soggetti fotografici di Cameron. L'opera di Darwin sulla *Descent of Man* fu interrotta nel 1868 dalla malattia, la quale lo costrinse a recarsi a Freshwater per riprendersi. Una volta ristabilitosi e dopo aver lasciato l'isola di Wight, lo scienziato fu trattenuto dalla Cameron, la quale, per l'appunto, volle scattargli alcune fotografie. Darwin, su alcune

⁶⁰ Cameron J. M. (a cura di Virginia Woolf e Roger Fry), *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, Hogarth Press, 1° gennaio 1973, ritratto n. 6: «Abbastanza divino» (trad. mia).

⁶¹ Ibidem: «Vorrei poter dipingere un quadro come questo» (trad. mia).

copie di questo ritratto, scrisse: «I like this photograph much better than any other which has been taken of me»⁶².

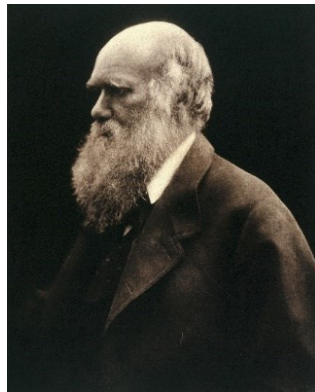


Fig. 2.7. Charles Darwin (1809 - 1882), 1868.

Julia Jackson, invece, nacque a Calcutta e fu la figlioccia di Cameron, nonché la figlia più giovane di sua sorella Maria Jackson. Ella fu anche la modella prediletta di Holman Hunt e posò anche per Watts e Burne-Jones. Il suo primo marito morì nel 1870, dopo un matrimonio durato 3 anni, lasciandola con i 2 figli piccoli e in attesa del terzo figlio. Successivamente, sposò Leslie Stephen, editore del *Dictionary of National Biography* e con il quale ebbe ben quattro figli, incluse Virginia Woolf e Vanessa Bell. La fotografia fu probabilmente scattata nelle settimane che precedevano il matrimonio di Julia Jackson con Herbert Duckworth, per l'appunto nel maggio 1867, e si rivelò un vero e proprio best-seller.

⁶² Ivi, ritratto n. 9: «Questa fotografia mi piace molto di più di qualsiasi altra che mi sia stata scattata» (trad. mia).



Fig. 2.8. *Julia Jackson, Mrs. Leslie Stephen (Mrs. Herbert Duckworth) (1846 - 1895), 1867.*

Da ricordare, poi, uno dei ritratti più famosi di Cameron, ovvero quello di Mary Hillier, figlia del calzolaio locale e domestica personale della Cameron dal 1861 al 1875 (mentre sua sorella lavorò per i Tennyson). Cameron la descrisse come «one of the most beautiful and constant of my models»⁶³. Dopo che i Cameron partirono per Ceylon, Mary Hillier sposò il giardiniere di Watts, Thomas Gilbert, e visse nella tenuta di Watts stesso, a *Freshwater*. Mary chiamò la sua prima figlia Julia, per rendere onore alla conoscenza fatta con la Cameron, e il suo primo figlio George Frederick, in omaggio a Watts.



Fig. 2.9. *Mary Mother (Mary Hillier) (1847 - 1936), 1867.*

Naturalmente, tra i suoi molteplici ritratti, la fotografa non poté non annoverare quello del marito Charles Hay Cameron, figlio del governatore delle Bahamas. Charles, formatosi come avvocato, fu poi nominato membro del Consiglio Supremo dell'India,

⁶³ Ivi, ritratto n. 18: «uno dei miei modelli più belli e costanti» (trad. mia).

dove lavorò al fine di stabilire un nuovo codice di legge per il Paese. Egli, in particolar modo, sostenne la causa dell'alfabetizzazione e dell'educazione per i giovani indiani.



Fig. 2.10. Charles Hay Cameron (1795 - 1881), settembre 1871.

Tra i ritratti cameroniani, poi, si contano anche fotografie di gruppo, tra le quali quella denominata *The Rosebud Garden of Girls*. Più precisamente, i soggetti furono Nelly, Christiana, Mary ed Ethel, figlie di Charles Fraser-Tytler, membro di una famiglia scozzese di proprietari terrieri, avvocati e amministratori coloniali e amico del cognato di Cameron, Henry Thoby Prinsep. Mary, in particolar modo, divenne una ritrattista e una vasaia e, successivamente, sposò G. F. Watts, scrivendo la sua biografia e costruendogli la magnifica Watts Memorial Chapel a Compton. Questo ritratto fu l'unico, nel suo genere, che Roger Fry sentì di poter approvare: «on the whole, how successful a composition it is. It is, however, almost the only case of a group which has come near to artistic success»⁶⁴.

⁶⁴ Ivi, ritratto n. 22: «nel complesso, essa è una composizione di successo. Ad ogni modo, è quasi l'unico caso di un gruppo che si è avvicinato al successo artistico» (trad. mia).



Fig. 2.11. The Rosebud Garden of Girls, giugno 1868

Protagonista, poi, di un altro dei ritratti fotografici di Cameron è Ellen Terry, la quale sarebbe divenuta, di lì a poco, la più famosa attrice della sua generazione. Sarah Prinsep, sorella di Cameron, organizzò il matrimonio di Ellen con G. F. Watts nel 1864, matrimonio che, però, naufragò l'anno successivo.



Fig. 2.12. Sadness, 27 febbraio 1864

Infine, celebre fu il ritratto intitolato *I wait*, il cui soggetto fu Rachel Gurney, una delle modelle di Cameron. In tarda età, Laura Gurney affermò:

Rachel and I were pressed into the service of the camera. Our roles were no less than those of two of the angels of the Nativity, and to sustain them we were scantily clad, and each had a pair of heavy swan's wings fastened to her narrow shoulders, while Aunt Julia, with ungentle hand, tousled our hair to get rid of its prim nursery look. No wonder those old photographs of us, leaving over imaginary ramparts of heaven,

look anxious and wistful. This is how we felt, for we never knew what Aunt Julia was going to do next, nor did anyone else [...] All we were conscious of was that once in her clutches, we were perfectly helpless⁶⁵.

Questa stampa appartenne a Virginia Woolf e, successivamente, a Robert Mapplethorpe.



Fig. 2.13. *I wait* (Rachel Gurney), 1872.

Le prime uscite pubbliche del repertorio fotografico di Cameron non furono ben accolte, forse perché, banalmente, si trattava di una donna. Le critiche di genere furono molteplici nel corso di tutta la carriera della fotografa. Indubbiamente, all'inizio, i critici del tempo non apprezzarono affatto la sua foccheggiatura, ritenuta imperfetta, il suo utilizzo del fuoco – incurante della nitidezza e mirato, invece, alla ricerca di effetti plastici – e il risultato sfocato, ombroso e, spesso, ovale delle sue foto, esito imputato ad una scarsa padronanza e abilità tecnica nel maneggiare la macchina fotografica. Il nocciolo della questione, però, fu che Cameron non aveva intenzione di padroneggiare nulla, non volle avere autorità sugli altri e fu ella stessa ad affermare:

⁶⁵ Ivi, ritratto n. 47: «Io e Rachel fummo messe al servizio della telecamera. I nostri ruoli non erano minori di quelli di due angeli della Natività, e per sostenerli eravamo scarsamente vestiti, e ciascuno aveva un paio di pesanti ali di cigno attaccate alle spalle strette, mentre zia Julia, con mano poco gentile, scompigliava i nostri capelli per sbarazzarsi dell'aspetto primitivo da vivaio. Non c'è da stupirsi che quelle nostre vecchie fotografie, che alludevano a immaginari bastioni del Paradiso, sembrano ansiose e malinconiche. Questo è come ci sentivamo, perché non sapevamo mai cosa avrebbe fatto zia Julia dopo, né lo sapeva nessun altro [...] Tutto ciò di cui eravamo consapevoli era che, una volta nelle sue grinfie, eravamo perfettamente indifesi» (trad. mia).

What is focus and who has a right to say what focus is the legitimate focus? From the first moment I handled my lens with a tender ardor and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigor. [...] Your eye can best detect and your imagination conceive all that is to be done⁶⁶.

La Cameron, quindi, difese e tutelò fin da subito il suo stile rarefatto e fuori fuoco, opponendo alcune spiegazioni e motivazioni decisamente originali per l'epoca: per Cameron, infatti, la fotografia non rappresentava una mera registrazione del reale o un mezzo unicamente finalizzato a riprodurre il mondo circostante, bensì uno strumento utile ad interpretare la realtà così come effettivamente appariva alla mente, avvicinandosi il più possibile a come gli occhi concretamente vedono. Se si pensa, infatti, alla struttura fisica oculare e alle percezioni oggettive del reale che, da tale struttura, derivano, si può ben constatare come, nella messa a fuoco, i contorni appaiano indiscutibilmente sfumati e circolari e come solo una minima porzione di ciò che si vede – del visibile – sia realmente messa a fuoco.

L'idea rivoluzionaria della Cameron, dunque, riconosceva nella fotografia un vero e proprio mezzo di comprensione ed esegesi del mondo. La fotografia, in sostanza, doveva allontanarsi dall'essere uno strumento di pura riproduzione meccanica e il fotografo doveva avere la libertà di interpretare e creare la propria visione simbolica, immaginaria e interiore del mondo. La Cameron stessa, d'altronde, abbracciò l'ambiguità che ruotava attorno ai suoi ritratti, coltivandola intenzionalmente, e fu proprio questo atteggiamento di nonchalance verso le critiche e le accuse e di meticolosità e zelo nei confronti della sua attività che la rese, ben presto, un precursore dei fotografi pittorialisti.

Alfred Tennyson e gli *Idylls of the King*

⁶⁶ Lettera di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, 31 dicembre 1864, qui cit. da Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, pp. 140-141: «Cos'è il focus e chi ha il diritto di dire quale focus sia il focus legittimo? Fin dal primo momento, ho maneggiato il mio obiettivo con un tenero ardore, ed è diventato per me come una cosa viva, con voce e memoria e vigore creativo. [...] Il tuo occhio può individuarlo meglio e la tua immaginazione concepire tutto ciò che deve essere fatto» (trad. mia).

Nel 1860 la famiglia Cameron si trasferì da Calcutta a Freshwater Bay, in una tenuta, poi ribattezzata Dimbola Lodge, adiacente a quella di Alfred Tennyson e sua moglie. Per Cameron, Tennyson non rappresentò solamente un amico e un vicino di casa, ma un vero e proprio consigliere e mentore intellettuale, spirituale e artistico. Lo stesso Tennyson, nei suoi scritti, lasciò trapelare un profondo senso di stima per la fotografa, sia da un punto di vista umano sia sotto il profilo artistico. Nonostante il loro lungo trascorso di amicizia fosse ormai solido e stabile, ci vollero, però, ben tre anni prima che la Cameron riuscisse a convincere Tennyson – il quale, scherzosamente, chiamava le sue modelle “vittime” – a posare per il suo ritratto. Nel 1874 Tennyson ipotizzò una collaborazione professionale con la sua amica e decise, alla fine, di chiederle di illustrare una delle sue opere più famose, ossia gli *Idylls of the King*, una raccolta di poemi ispirati alle leggende arturiane: «Will you think it a trouble to illustrate my Idylls for me?»⁶⁷. Ridendo, la Cameron rispose: «Now you know, Alfred, that I know it is immortality to me to be bound up with you; that although I bully you I have a corner of worship for you in my heart»⁶⁸.

Il poeta, infatti, era profondamente critico nei confronti delle precedenti illustrazioni delle sue poesie, che grandi artisti, come Dante Gabriel Rossetti, avevano realizzato in passato, e credeva che Cameron potesse fornirgli immagini più appropriate. La poesia profondamente visionaria di Alfred Tennyson, peraltro, ispirava già da molti anni l'attività di Cameron, la quale, entusiasta di tale importante commissione, si dedicò anima e corpo a questo incarico. In esso però, nonostante ella avesse fatto propria la tendenza dell'illustrazione dell'epoca a ripercorrere il significato del testo, in piena autonomia espressiva e in chiave più ideale che non di mero racconto narrativo, l'inclinazione realistica della riproduzione fotografica mal si combinava con gli elementi surreali e vagamente didascalici dell'opera di Tennyson, la cui atmosfera fantastica venne perciò svilita e ridimensionata. Anche per tale ragione, gli *Idylls of the King* sconvolsero la sensibilità vittoriana, influenzando il gusto preraffaellita, venendone influenzati a loro volta e ispirando ancor più drammatiche reinterpretazioni visive della leggenda, in particolare nelle donne che successivamente vollero illustrare questi stessi soggetti. La

⁶⁷ H. Gemsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, Aperture, Reissue edizione, 1° agosto 1987, p. 42: «Pensi sia un problema illustrare i miei Idilli per me?» (trad. mia).

⁶⁸ Ibidem: «Ora, Alfred, tu sai che io so che per me tu sei immortale; che, anche se sono prepotente con te, conservo un angolo di adorazione per te nel mio cuore» (trad. mia).

Cameron fu una delle prime fotografe ritrattiste che andò oltre la semplice rappresentazione idealistica e donò ai suoi soggetti un senso particolare di realtà: ella, infatti, nelle sue illustrazioni arturiane, concentrate prevalentemente su personaggi femminili, sottolineò aspetti della storia che invece altri illustratori avevano trascurato o ignorato.

Ciò che rese il loro lavoro vincente – e l'unico veramente gradito a Tennyson – fu la volontà, da parte di entrambi, di raccontare una realtà in cui il pubblico contemporaneo potesse rispecchiarsi: costruire, dunque, una sorta di finestra che guardasse al passato, ma con personaggi vivi, i quali riflettessero la morale moderna, pur con una facciata medievale. Di conseguenza, nel vivido ritratto di personaggi mitici, il pubblico ebbe la possibilità di vedere incarnate le proprie identità e i propri desideri. Negli uomini e, in particolar modo, nelle donne, fu infatti presente il riflesso dei loro sogni e delle loro delusioni: la Cameron, peraltro, non trascrisse semplicemente i versi in immagini, ma fece molto di più, creando i suoi eroi, ancora una volta, “from life”.

L'approccio di Cameron nei confronti dei versi di Tennyson fu quindi assai diverso da quello degli artisti che l'avevano preceduta: ella, infatti, non produsse semplici somiglianze o rappresentazioni dei soggetti narrati, bensì cercò, come sempre era solita fare, di utilizzare le sue illustrazioni come vere e proprie interpretazioni, impregnando i suoi personaggi di sensibilità, emozioni e gesti tali da conferire ai soggetti stessi una fortissima identità mitica. Tale approccio costituì un'operazione completamente rivoluzionaria rispetto al *modus operandi* dei suoi contemporanei. Nelle sue immagini delle eroine di Tennyson, poi, i lunghi capelli sciolti avevano un significato ancor più sovversivo: un rifiuto della tradizione e, in particolar modo, della moralità vittoriana, sottolineando una particolare forma di emancipazione e di indipendenza femminile. Le foto di Cameron, d'altro canto, non furono solo belle e artistiche, ma raccontarono anche una storia e, nonostante fossero strettamente legate alla poesia di Tennyson, apportarono un valore aggiunto alle sue parole. Per ottenere un ideale finito di bellezza nel proprio lavoro, la Cameron guardò ancora una volta ai pittori preraffaelliti e, in particolare, al suo amico Watts. Per raggiungere tale obiettivo, Cameron sapeva che le illustrazioni dovevano essere dinamiche e non statiche. Inoltre, non soddisfatta di rappresentare unicamente ciò che si poteva vedere all'esterno, la Cameron si sforzò di entrare nei suoi soggetti fotografici, conferendo loro un carattere vitale e profondo. In questo modo, le

sue immagini arturiane divennero un mezzo unico di espressione personale e un veicolo finalizzato a registrare sia la poesia di Tennyson, sia le proprie impressioni di persone e oggetti del suo tempo. Coloro che accettarono di essere ripresi negli scatti furono però costretti a sedere immobili per periodi prolungati – in genere, da tre a dieci minuti e, in alcuni casi, anche fino a venti minuti – per una sola esposizione. Analogamente ai preraffaelliti, poi, Cameron seguì una linea ben definita per la scelta dei suoi modelli, optando per coloro che presentavano caratteristiche comuni ai personaggi eroici o letterari che ella doveva raffigurare all'interno degli *Idylls* di Tennyson⁶⁹.

Quest'ultimo, sin dall'inizio, seguì il programma di Cameron da vicino, facendo tappa quotidianamente nel suo studio, allo scopo di controllarne i progressi. Cameron, in preda al forte entusiasmo legato ad una commissione di così grande prestigio, realizzò più di duecento fotografie, in soli pochi mesi⁷⁰. Tuttavia, con suo grande rammarico, l'editore Henry S. King decise di servirsi di sole tre fotografie. Cameron, però, non si arrese e, anche sostenuta da Tennyson, richiese a King di pubblicare un album che contenesse solo le sue illustrazioni, nella loro veste originale. L'editore, alla fine, acconsentì e nel 1874 pubblicò le *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King*, l'edizione che suggellò l'enorme e faticoso lavoro di realizzazione e assemblaggio delle fotografie cameroniane. Tale edizione presenta, sul frontespizio, lo scatto preferito di Tennyson – scatto che lui stesso soprannominò *The Dirty Monk* – e contiene dodici fotografie di Cameron, fotografie da lei stessa suggerite all'editore. Cameron era poi solita intitolare ogni sua illustrazione di proprio pugno e, molto orgogliosa dell'album, con le sue solite energie cercò di ottenere una buona critica, soprattutto dal *London Times*, il quale, però, non recensì mai il progetto cameroniano. Nonostante ciò, ci furono altre testate che si occuparono di esprimere un parere sull'album in questione: in particolar modo, *The Morning Post* definì la Cameron «assuredly the most artistic of all photographers»⁷¹ e affermò che «apart from their technical merits, her pictures are distinguished in an eminent degree by the intellectual attributes – all essential in such a work – affluence of

⁶⁹ J. M. Cameron, *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874.

⁷⁰ J. M. Cameron, *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874.

⁷¹ A. V. Mozley, *Mrs. Cameron's Photographs from the Life*, Stanford, Stanford University Museum of Art, 1974, p. 15: «sicuramente la più artistica di tutti i fotografi» (trad. mia).

imagination, tenderness of sentiment, and idyllic grace of fancy»⁷². L'album non si tradusse mai in un vero e proprio successo finanziario, pur essendo stato accolto favorevolmente dalla critica, ma Cameron si rimise comunque al lavoro, al fine di creare una seconda edizione che potesse accompagnare i versi di Tennyson, molto simile alla prima versione, ma rivista in alcuni dettagli. In questa seconda ristampa, contenente quindici immagini suddivise in due volumi, Cameron riuscì a ridefinire la percezione delle scene arturiane del XIX secolo, introducendo una coscienza femminista nelle leggende e assicurandosi, di conseguenza, una forte reputazione artistica.

Le fotografie di Cameron per gli *Idylls of the King* di Tennyson costituirono l'apice del profondo sodalizio artistico e professionale tra i due e della straordinaria carriera fotografica di Cameron. Nel 1875, poco dopo la pubblicazione dei suoi due volumi, suo marito Charles volle tornare a Ceylon, dove la Cameron morì quattro anni dopo. Secondo Gernsheim:

She died contented with her family and with herself for she had achieved what she had set out to accomplish; she knew it, and was proud of the fact. Only a short time earlier, she had written to Mrs. Tennyson: "It is a sacred blessing which has attended my photography; it gives a pleasure to millions and a deeper happiness to very many"⁷³.

Oggi, le fotografie di quest'artista, in special modo le illustrazioni degli *Idylls* di Tennyson – il suo capolavoro –, sono considerati esempi brillanti della fotografia delle origini e opere di spettacolare audacia. Cameron è ora riconosciuta non solo come la fotografa più innovativa e di successo dell'epoca vittoriana, ma anche come la prima donna che illustrò le leggende arturiane e la prima a dare vera preminenza alle figure femminili della leggenda.

⁷² Ibidem: «a parte i loro meriti tecnici, i suoi quadri si distinguono eminentemente per i loro attributi intellettuali – tutti essenziali in un'opera del genere – ricchezza di immaginazione, tenerezza di sentimento e grazia idilliaca di fantasia» (trad. mia).

⁷³ H. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, Londra, Fountain Press, 1948, p. 56: «Morì soddisfatta della sua famiglia e di sé stessa perché aveva raggiunto ciò che si era prefissata di realizzare; lo sapeva, e ne era orgogliosa. Solo poco tempo prima aveva scritto alla signora Tennyson: "È una sacra benedizione che ha accompagnato la mia fotografia; dà un piacere a milioni e una felicità più profonda a moltissimi"» (trad. mia).

Se, poi, alcuni critici del tempo giudicarono questa serie di *tableaux vivants* il vero capolavoro di Cameron, vi furono però anche altre personalità attendibili e di alto prestigio – *in primis*, personaggi del calibro di Roger Fry e Virginia Woolf – che considerarono invece tale opera decisamente inferiore se paragonata ai suoi ritratti. Anche Newhall e Gernsheim si discostarono fortemente da una visione estatica: il primo prendendo posizione a proposito della tendenza di Cameron ad un eccessivo sentimentalismo e ad un forzato tentativo di riecheggiare la pittura; il secondo licenziando tali immagini come poco più dell'equivalente fotografico delle scene teatrali che Cameron era solita organizzare e introducendo la sua discussione sulle illustrazioni degli *Idylls* con un ammonimento: «We must try not to laugh, but we must weep over her misspent labors and her and Tennyson's mistaken notion that photography could compete in such a task with artists like Gustave Doré»⁷⁴. In accordo col pensiero di Gernsheim, infatti, se i preraffaelliti avevano dedicato alcuni dei loro migliori lavori a Tennyson, al contrario Cameron gliene aveva riservato alcuni dei suoi peggiori, tentando l'impossibile e forzando la fotografia a piegarsi verso ciò che solo un abile illustratore – proprio come Doré – avrebbe potuto realizzare. Tale giudizio rispecchiava uno dei punti di vista – quello dei fotografi professionisti – che osteggiarono e mai accettarono l'innegabile valore artistico della fotografia della Cameron.

In ogni caso, proprio in virtù del sentimento, dell'intuizione e dell'empatia che Cameron infuse nelle sue immagini, queste ultime vanno considerate come invenzioni, sulla stessa scia del genio di Tennyson, piuttosto che semplici illustrazioni dei versi di quest'ultimo. Le scelte dei suoi soggetti, infatti, rifletterono il suo desiderio di esplorare le emozioni degli uomini e delle donne, sia se essi risiedessero nell'Inghilterra ottocentesca o piuttosto nella mitica Camelot di Arthur. Ella, d'altronde, non ebbe bisogno di raccontare la leggenda: Tennyson lo aveva fatto meglio di chiunque altro. Cameron si limitò quindi solo a rispondere come artista, attraverso il suo mezzo e creando un insieme visivo di *pictured moments*. Le *Illustrations* di Cameron diedero, perciò, una dimensione umana tangibile al mondo mitico.

⁷⁴ Nella prima edizione della monografia di Gernsheim (*Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*), pubblicata nel 1948, le *Illustrations* non erano riprodotte: «Dobbiamo cercare di non ridere, ma dobbiamo piangere per le sue fatiche sprecate e per l'idea errata sua e di Tennyson che la fotografia possa competere, in un simile compito, con artisti come Gustave Doré» (trad. mia).

Ad ogni modo, in tempi più recenti, la questione estetico – sentimentale è stata messa da parte o, comunque, sottoposta alla ricerca di un significato culturale più profondo, allo scopo di ridimere definitivamente l'opera e meglio posizionarla all'interno della storia della fotografia. Le *Illustrations*, nel complesso, si sono rivelate una ricca fonte per identificare l'emergere di una visione femminista, per la ridefinizione dei ruoli di genere in una società in evoluzione e per la complessa interazione del testo e dell'immagine.

La riscoperta critica

Approcciatasi alla fotografia relativamente tardi, non influenzata dalle esigenze del mondo professionale e contando su un'ampia libertà d'azione, derivata da una posizione artistica ai limiti del dilettantesco, Cameron ignorò i criteri standardizzati delineati dalla fotografia del tempo e percorse vie del tutto indipendenti e personali, il che le valse critiche e incomprensioni da parte dell'ambiente contemporaneo.

Di poco posteriore all'attività di Cameron e, per certi versi, prodotto ed esito dell'azione stessa della fotografa, fu il Pittorialismo, movimento che contribuì fortemente a dar maggior prestigio e credito all'arte fotografica, nella sua assolutezza. Inizialmente, infatti, tale disciplina era considerata inferiore ad altre arti, quali la pittura e la scultura, perché le foto venivano realizzate da un apparecchio meccanico anziché dalla mano dell'artista, riproducendo quindi la realtà così com'era, senza impreziosirla tramite il genio creativo. Il Pittorialismo, deciso a restituire rispettabilità a tali presupposti, mirò ad elevare la fotografia al livello di disciplina artistica e, proprio a tale scopo, i fotografi che aderirono a questo movimento utilizzarono tecniche particolari ed effetti speciali, volti ad eliminare parte del realismo presente nell'immagine finale e mirati alla lettura dell'opera in una chiave più astratta. Sotto questa prospettiva, dunque, il *soft-focus* di Cameron costituì uno degli esempi più rilevanti di fotografia pittorialista. Non a caso, fu Cameron stessa ad esporsi verso un obiettivo pittorialista di nobilitazione della fotografia:

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 Beauty⁷⁵.

Il suo lavoro ne testimoniò la riuscita. Sicuramente, innegabile è l'importanza che Cameron ebbe nella successiva definizione della poetica pittorialista, la quale senz'altro difese i meriti della fotografa e, anzi, ne ripercorse le orme, elogiandone soprattutto le composizioni complesse, raffinate e dalle atmosfere sospese, rarefatte e quasi mistiche. Ciò che, infatti, il Pittorialismo condivise con l'arte fotografica di Cameron era proprio il carattere sognante, pensoso, bucolico e, a tratti, tormentato dei ritratti di Cameron, tutti aspetti tipici del Romanticismo ottocentesco. Non a caso, fu proprio da tali caratteristiche che il movimento pittorialista ripartì, ponendo le basi per una fotografia artistica che avrebbe conservato questi canoni e postulati estetici fino ai primi del Novecento.

Cameron fu la prima donna, esponente e pioniera del movimento pittorialista, ad essere ammessa nella *Royal Photographic Society*. Quest'ultima, in particolar modo, impiegò tempo ad accettare le opere della Cameron, ma, alla fine, non solo le accolse, ma addirittura le pose sullo stesso livello di quelle di Oscar Gustave Rejlander, considerato da tutti come il padre della fotografia artistica. Più nel dettaglio, la *Royal Photographic Society* celebrò ed esaltò soprattutto l'aspetto onirico e visionario delle fotografie cameroniane, aspetto che rispecchiava in pieno il gusto artistico del tempo, anche se le tecniche di cui Cameron si servì per raggiungere quest'effetto furono considerate abbastanza fuori dal comune, controverse e discutibili da parte degli artisti e degli intellettuali del tempo o, perlomeno, molto originali, inconsuete, eccentriche e singolari. In ogni caso, la fotografia di Cameron, nonostante le lunghe diatribe e le numerose discussioni che si aprirono in merito all'effettiva validità e competenza della sua figura artistica – oggi completamente riscattata e redenta –, seppe comunque interpretare al meglio lo stile vittoriano, tanto da avvicinarsi, secondo alcuni critici, alla pittura. I pittori, infatti, apprezzarono la sua arte e gli scrittori rimasero stupefatti dalla personalità rivelata dai suoi ritratti. Alla fine, anche lei cominciò ad ardere di soddisfazione per le proprie

⁷⁵ Lettera di Cameron a John Herschel, 31 dicembre 1864, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London, qui cit. da Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, pp. 140-141: «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» (trad. mia).

opere: «It is a sacred blessing which has attended my photography. It gives pleasure to millions»⁷⁶.

Cameron costituì poi un esempio anche per i fotografi successivi, non tanto da un punto di vista tecnico, quanto in termini di sensibilità artistica: la delicatezza con la quale ella si approcciava ai soggetti delle sue sedute, infatti, le valse molta stima da parte di quei fotografi che, con lei, condividevano queste caratteristiche. In particolar modo, tra questi artisti, degna di nota e di menzione fu sicuramente Imogen Cunningham, celebre per le sue fotografie incentrate su soggetti naturali – i fiori, soprattutto – e nelle quali fondamentale fu lo studio della bellezza immortale delle forme della natura, considerata come pura poesia. Imogen, come detto, non mancò di esprimere una personalissima opinione – resa pubblica nel 1975 – sull’operato di Cameron: «I’d like to see portrait photography go back to Julia Margaret Cameron’s time, I don’t think there was anyone better»⁷⁷. Secondo la Cunningham, dunque, nessun fotografo, prima della Cameron, sarebbe stato degno di essere considerato al pari di quest’ultima, all’interno del panorama circoscritto alla fotografia di stampo ritrattistico e relativamente alla capacità di ritrarre le sembianze umane attraverso il mezzo fotografico.

Fu solo nel 1948, però, che, grazie ad un libro scritto da Helmut Gernsheim sul lavoro della Cameron, la fotografia di quest’ultima divenne più conosciuta. Cameron, quindi, nonostante le molteplici critiche ricevute e la mancanza di successivi imitatori, poté comunque contare su un vasto gruppo di sostenitori e, di lì a breve, divenne un importante punto di riferimento per l’evoluzione del linguaggio visivo ed estetico moderno. D’altronde, si sa, alle volte, le verità sono sfocate e non sempre nitide, come le vorremmo.

⁷⁶J. M. Cameron, V. Woolf, R. Fry (eds.), *Julia Margaret Cameron*, [s.l.], Getty Museum, 30 ottobre 2018, p. 38: «È una sacra benedizione che ha accompagnato la mia fotografia; dà un piacere a milioni e una felicità più profonda a moltissimi» (trad. mia).

⁷⁷ «Mi piacerebbe vedere il ritorno della fotografia ritrattistica di Julia Margaret Cameron, non penso ci sia stato nessuno migliore» (trad. mia).

Capitolo III

Julia Margaret Cameron e Virginia Woolf

Twenty earnest youths from Clerkenwell are in the shrubbery;
six American professors are in the summer house; the bathroom
is occupied by the Ladies Poetry Circle from Ohio⁷⁸.

Virginia Woolf

Queste parole immaginarie, fatte idealmente recitare ad uno dei poeti più importanti dell'età vittoriana, Alfred Tennyson, vanno lette in chiave comica: esse, infatti, provengono da una commedia di un unico atto, risalente al 1923 e dal titolo *Freshwater*, la quale riporta spaccati di vita quotidiana all'interno di un villaggio situato sull'Isola di Wight, nei pressi della costa meridionale inglese, ed è ambientata mezzo secolo prima, nel periodo in cui Tennyson e la sua amica Cameron vissero in abitazioni contigue. Tale commedia rappresenta l'unica opera teatrale realizzata dalla pronipote di Cameron, la celebre Virginia Woolf (1882-1941), scrittrice appartenente al Circolo di *Bloomsbury*, le cui scherzose parole lasciano trapelare uno spaccato delle loro quotidiane giornate. Oltre a Tennyson, poi, anche Cameron stessa e il marito Charles facevano parte della cerchia di personaggi di *Freshwater*, così come vari loro ospiti, tra cui una cameriera di nome Mary, la regina Victoria, il pittore George Frederic Watts e la sua giovane moglie, Ellen Terry, la quale più avanti sarebbe divenuta una celebre attrice vittoriana.

La personalità di Cameron, comunque, era decisamente melodrammatica e per questo in molti ebbero il dubbio che recitasse continuamente, ma fu proprio questo uno dei suoi più grandi meriti: aver saputo sfruttare questo suo lato caratteriale per trasformare

⁷⁸ V. Woolf, *Freshwater*, New York – London, Harcourt Brace Jovanovich, 1976: «Venti giovani zelanti di Clerkenwell si trovano nel boschetto; sei professori americani si trovano nella casa estiva; il bagno è occupato dal Circolo Poetico delle Signore dell'Ohio» (trad. mia).

ognuno dei suoi momenti dedicati alla fotografia in un set teatrale⁷⁹. Sorprendentemente, Cameron scrisse relativamente poco su sé stessa – perlopiù su pezzi di carta già utilizzati, riempiendone qualsiasi spazio vuoto –, lasciando la sua stessa biografia incompleta, ma fu sempre e comunque un’ottima corrispondente, come notò la sua amica Anne Thackeray Ritchie:

Mrs. Cameron’s correspondence never ceased – however interesting her visitors were and whatever the attractions of the moment might be. She would sit at her desk until the last moment of the dispatch. Then, when the postman had hurried off, she would send the gardener running after him with some packet labelled ‘immediate’. Soon after, the gardener’s boy would follow pursuing the gardener with an important postscript, and, finally, I can remember the donkey being harnessed and driven galloping all the way to Yarmouth, arriving as the postbags were being closed⁸⁰.

All’inizio del 1860, poi, la produzione commerciale di fotografie era senza precedenti. L’arte, come scrivono Cox e Ford, non più appannaggio di soli *wealthy amateurs*, era divenuta ormai pienamente parte del mondo del commercio e la stessa realizzazione di ritratti creò le basi per l’apertura di studi fotografici a livello commerciale, i quali ben presto si imposero come un’occupazione onnipresente della vita culturale vittoriana⁸¹. Le *cartes-de-visite*, infatti, erano a buon mercato e, per tale ragione, il pubblico ne chiedeva e ne faceva fabbricare in numero davvero cospicuo, allo scopo di possedere una miniatura del proprio ritratto⁸². Tuttavia, Cameron trovò poco piacevoli e

⁷⁹ Carol Mavor definisce Cameron come una moderna performer, sia da un punto di vista esistenziale – sono ben noti i suoi comportamenti eccentrici, ad esempio accompagnare gli amici alla stazione con una tazza di tè, indossare d’estate abiti di velluto rosso o inserire i suoi domestici vicino al Principe di Prussia nei suoi album –, che professionale – fu una grande regista di set teatrali, estremamente complessi. C. Mavor, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1995, p. 45.

⁸⁰ A. Thackeray Ritchie, *From Friend to Friend* (a cura di E. Ritchie), London, John Murray, 1919, p. 23: «La corrispondenza della signora Cameron non cessava mai, per quanto fossero interessanti i suoi visitatori e per quali fossero le attrattive del momento. Si sedeva alla sua scrivania sino all’ultimo momento della spedizione. Poi, quando il postino se n’era andato, lei gli mandava dietro il giardiniere con un qualche pacchetto etichettato “urgente”. Poco dopo, il figlio del giardiniere inseguiva nuovamente quest’ultimo con un poscritto importante e, infine, ricordo che l’asino veniva imbrigliato e condotto al galoppo fino a Yarmouth, arrivando nel momento in cui i sacchi della posta stavano per essere chiusi» (trad. mia).

⁸¹ J. Cox, C. Ford, *Julia Margaret Cameron: The Collected Photographs*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003, p. 44.

⁸² Per questi argomenti, cfr. W. Darrah, *Cartes de Visite in Nineteenth – Century Photography*, Gettysburg Pennsylvania, W.C. Darrah, 1981. Per approfondire l’argomento, cfr. anche E. A. McCauley, *A. A. E.*

raffinate le fotografie realizzate con tale formula, ritenendo che tali immagini – prodotte da uomini che si potevano definire poco più che mercanti o artigiani – non potessero essere considerate avvisaglia né del progresso scientifico, né tantomeno del blando e borghese valore che l'arte e la cultura andavano assumendo; esse, dunque, rappresentavano l'esatto opposto di quanto ella cercò di perseguire e ottenere, ossia dimostrare come la fotografia dovesse entrare a far parte della *Fine Art*. Cameron, quindi, percepì immediatamente la crisi d'identità che stava accompagnando la celere industrializzazione della pratica fotografica: era essa infatti un'arte, una scienza oppure, più semplicemente, un ramo della tecnologia industriale? E soprattutto: era una pratica più affine al lavoro del dilettante appassionato o a quello del professionista di mentalità imprenditoriale? Tale dibattito trovò un suo definitivo punto d'arrivo solo a partire dalla seconda metà del Novecento, quando le ormai già consolidate organizzazioni fotografiche – tra le quali si ricordi la *Royal Photographic Society*, ancora oggi attiva – riuscirono ad imporre l'esercizio fotografico come arte a tutti gli effetti. La posizione di Cameron, in questa disputa, fu molto chiara: ella, infatti, era ben consapevole dello scontro che stava via via prendendo piede tra le esigenze commerciali e i canoni artistici; di conseguenza, quand'ella decise di dedicarsi alla fotografia, lo fece cosciente di attirare su di sé tutto il peso che poteva derivare dal voler promuovere e sostenere il suo lavoro come *Fine Art*.

Il lascito di Cameron

Il lavoro di Cameron diede vita ad una vasta produzione letteraria – per la maggior parte in lingua inglese – e ispirò tantissime esegesi, che pochi altri fotografi e scrittori del XIX secolo furono in grado di generare: tra questi, vanno sicuramente annoverati la precedentemente menzionata commedia *Freshwater* – datata 1923 – di Virginia Woolf, il testo saggistico – posto a introduzione dell'opera *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women* e datato 1926 – di Virginia Woolf e Roger Fry e la monografia – datata 1948 – di Helmut Gernsheim. I ritratti fotografici di Cameron, dunque, furono spesso oggetto di ripetute discussioni, che però non sempre marciarono nella stessa

Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1985.

direzione, ma riuscirono comunque a spianare la strada alla fotografa, la quale, con il suo estro esplosivo ed eccentrico, seppe imporsi come esponente di spicco all'interno del milieu culturale da lei irremovibilmente voluto e creato sull'isola di Wight, dal 1860 al 1875. La stessa Woolf, pronipote di Cameron, scrisse riguardo a tale cenacolo intellettuale, donando alla letteratura, per l'appunto, l'unica commedia teatrale mai scritta di suo pugno, *Freshwater*.

Nel 1904, dopo la tragica e inaspettata morte del padre, Sir Leslie Stephen, Virginia Woolf – allora sotto il nome di Stephen – e i fratelli Adrian, Thoby e Vanessa abbandonarono la casa paterna in Hyde Park Gate, a Kensington, per trasferirsi nel sobborgo londinese di Bloomsbury – da qui il nome del futuro circolo intellettuale –, a Gordon Square. Proprio in questa dimora, il giovane Thoby iniziò ad invitare a casa, presentandoli alle sorelle e al fratello, i suoi amici, studenti del Trinity College di Cambridge, la maggior parte dei quali appartenente agli “Apostoli”, una sorta di universitaria in parte segreta e fondata a Cambridge da J.F.D. Maurice e John Sterling, intorno al 1820. Iniziò così a prendere corpo un gruppo man mano sempre più ampio e informale di neolaureati e artisti dalle convinzioni liberali e a dir poco rivoluzionarie per l'epoca, *in primis* relativamente ai diritti delle donne o all'amore omosessuale. Oltre poi ad essere additati come artisti controcorrente, furono poi etichettati anche come *snob*, rivoluzionari incalliti e borghesi fin troppo pacifisti. Ai membri di questo circolo d'*élite*, oltre alla giovane Woolf, si unirono anche altri nomi prestigiosi, quali Clive Bell, critico d'arte, nonché futuro marito di Vanessa, Lytton Strachey, autore di un celebre testo satirico sugli imponenti personaggi vittoriani, l'economista John Maynard Keynes e lo scrittore Leonard Woolf, marito di Virginia Woolf, oltre a numerosi altri luminari attivi nell'ambito della scrittura, della musica e delle arti figurative. Gradualmente, si unirono al gruppo anche l'artista e critico d'arte Roger Fry e i romanzieri Edward Morgan Forster e David Garnett⁸³. Il circolo, comunque, fu decisamente esclusivo e mise in discussione soprattutto l'insieme dei valori artistici, sociali, religiosi e sessuali dell'epoca vittoriana, vissuti come vere e proprie imposizioni; di contro, il gruppo manifestò un profondo e inesauribile interesse verso i paesi mediterranei – fra tutti, la Francia, la Grecia e l'Italia. All'interno di questo *club*, poi, gli incontri erano incentrati su temi di arte e cultura

⁸³ Su questi argomenti, cfr. V. Woolf, *Moments Of Being: Autobiographical Writings*, London, Pimlico, 2002.

generale, mettendo in campo ideali condivisi: fortemente condizionato dai *Principia Ethica* del filosofo George Edward Moore e dai *Principia Mathematica* dei filosofi e matematici Bertrand Russell e Alfred North Whitehead, infatti, il circolo attinse da tali opere per discutere sulle definizioni di taluni concetti, quali la Verità, la Bellezza o anche il Bene, mettendo spesso in dubbio la morale tradizionale. Il *Bloomsbury Group*, dunque, si configurò come il portavoce di nuove tendenze culturali e artistiche e rappresentò, di fatto, il punto di convergenza dei giovani dell'*upper class* inglese, impazienti di liberarsi dai limiti delle rigide costrizioni sociali imposte nel corso di quei decenni; non a caso, il loro stesso stile di vita non mancò di essere definito come scandaloso. Ad ogni modo, questo nuovo circolo portò con sé una nuova percezione del mondo e le opere dei suoi membri condizionarono in maniera determinante alcuni campi del sapere, tra cui, ad esempio, l'economia, l'estetica, la critica e la letteratura, oltre ad altre correnti culturali di quegli anni. È però necessario precisare che, nonostante gli aderenti a tale associazione condividessero molte idee e valori, il *Bloomsbury Group* non costituì mai una vera e propria scuola di pensiero: il suo prestigio, infatti, si deve soprattutto allo straordinario e cospicuo numero di artisti che ne fecero parte e in cui il *club* stesso trovò la sua ragion d'essere. Esso vide tramontare i propri giorni d'oro verso la fine della Seconda Guerra Mondiale, a seguito dei bombardamenti, anche se alcuni membri riuscirono ad espatriare, continuando a portare avanti i manierismi e i cliché del circolo anche oltreoceano, fino agli anni Settanta del Novecento, quando gli strascichi del *Bloomsbury Group* si esaurirono definitivamente⁸⁴.

Virginia Woolf, come precedentemente accennato, fu una delle esponenti più rilevanti all'interno di questo circolo artistico e fu proprio in questi anni, trascorsi all'insegna dell'anticonformismo, che mise mano all'enorme eredità artistica lasciata da Cameron. Attingendo al vasto patrimonio fotografico della prozia, infatti, Woolf ne fu influenzata a livello autoriale e umano, dal momento che non solo le sue opere, ma anche il suo stesso modo di pensare ne trassero impulso e beneficio, acquisendo soprattutto la capacità di plasmare i suoi testi tramite lo strumento dell'ironia tagliente. La pronipote iniziò molto presto a raccogliere fotografie, lettere e documenti appartenenti alla prozia, al fine di concretizzare nero su bianco e rendere pubblica la vita di quest'ultima e, del resto, fu la prima a raggiungere tale obiettivo, dato che, in passato, gli episodi relativi alla

⁸⁴ Su questi argomenti, cfr. *ibidem*.

biografia di Cameron erano sempre stati tramandati oralmente, tra i membri della famiglia. Intraprendendo questo “viaggio intellettuale”, Woolf riuscì ad abbracciare meglio la personalità e il pensiero della prozia, costantemente fuori dagli schemi. Dopo qualche tempo, tale attività divenne per Woolf così entusiasmante e coinvolgente da scrivere in una lettera, indirizzata alla sorella Vanessa: “I might spend a lifetime over her”. Woolf, dunque, rimase affascinata dalla vita di Cameron, definendola una figura profondamente creativa ed istintiva; non a caso, Cameron divenne subito fonte di ispirazione per la pronipote scrittrice. Quest’ultima, infatti, ammaliata dalle fotografie malinconiche, eteree e sensuali della prozia, decise addirittura di dedicarle la sua unica commedia teatrale, scritta nel 1923 con il titolo *Freshwater*. Woolf fu già di per sé una personalità incline a pensare e ad agire contro le consuetudini tradizionali, ma l’incontro astratto e figurato con la prospettiva aperta e sovversiva di Cameron condizionarono ancor di più il temperamento della giovane Woolf.

In particolar modo, quest’ultima volle omaggiare la sua antenata realizzando proprio tale commedia – l’unica all’interno della sua vasta produzione –, la quale venne rappresentata, per la prima volta, nel 1935 e successivamente pubblicata dalla Hogarth Press nel 1976. La traduzione italiana uscì solamente nel 1983 per la casa editrice La Rosa e, in seguito, nel 1992 per Ripostes e nel 2013 per Nottetempo. In particolar modo, Woolf accostò alla commedia in sé anche un racconto, dal titolo *Una scena dal passato*, e due saggi, uno dedicato alla fotografa – intitolato *Pattledom* e pubblicato nel 1925 – e l’altro focalizzato, invece, sulla figura dell’attrice, nonché modella di Cameron, Ellen Terry. A sommi capi, *Freshwater* può essere considerata una commedia frivola, ma non del tutto superficiale, un ritratto sottile e sarcastico dell’età vittoriana, i cui protagonisti, però, ricoprono posizioni di alto prestigio: tra di essi, infatti, si annoverano i coniugi Cameron – lei fotografa, lui filosofo –, il pittore George Frederick Watts e sua moglie Ellen Terry – la quale spesso gli fece anche da musa –, il poeta laureato Alfred Tennyson e diversi altri. Proprio a Freshwater, sull’isola di Wight, il gruppo visse appieno il sodalizio artistico, in attesa dell’arrivo di due feretri che i Cameron volevano recare con loro in India. In quel periodo, Cameron visse una vita intensa nella tenuta di Dimbola Lodge, attorniata, per l’appunto, da intellettuali di primo piano, tra i quali assume particolare rilievo l’attrice Ellen Terry – la già citata moglie del pittore Watts –, la quale, dopo aver messo gli occhi su un giovane luogotenente della marina e mentre Cameron e Watts

lavoravano per ritrarla nelle rispettive arti, sogna di scappare dal matrimonio, sperando di trovare, nel giovane amante, una via di fuga dalla monotonia matrimoniale. La commedia venne scritta principalmente per essere rappresentata in famiglia, da coloro che poi sarebbero divenuti i componenti del circolo di *Bloomsbury*: Vanessa Bell e Leonard Woolf assunsero le parti dei giovani Cameron, Duncan Grant interpretò invece il ruolo di Watts, mentre Virginia Woolf si limitò a dirigere il tutto, calandosi nelle vesti di suggeritrice. Di conseguenza, non esistono dubbi sulla destinazione privata della commedia, dal momento che è stata scritta in un linguaggio in codice, caratterizzato da allusioni e riferimenti impliciti, che fa riferimento ai destinatari stessi. La leggerezza di *Freshwater*, però, è da considerare alla luce degli altri tre testi realizzati da Woolf, in correlazione a tale commedia. Particolare attenzione va data soprattutto al racconto *Una scena dal passato*: in questo racconto, precisamente, si narra del bacio di un giovane ragazzo ad una fanciulla che racconta poi l'accaduto ad un anziano. A questo punto, quest'ultimo ricorda di quando, da giovane, osservava il mondo con il suo telescopio, studiando il cielo e le stelle. Proprio in quel frangente, nota due ragazzi che si scambiano anch'essi un bacio. Attraverso il telescopio, dunque, il tempo scorre, fluendo dal presente al passato e poi dal passato al futuro⁸⁵. *Freshwater*, a suo modo, rappresenta, perciò, la quintessenza dei rapporti umani e professionali, ma, anche e soprattutto, della libertà, dello scherzo e dell'ironia, tratti rivoluzionari del codice del *Bloomsbury Group*. *Freshwater*, in fin dei conti, costituì un tentativo, da parte di Woolf, di imprigionare l'arte, sottraendola al fluire inesorabile del tempo; uno sforzo vano, ma che Woolf portò avanti con tenacia, raffinatezza e ingegno. Non a caso, questa tendenza e questo desiderio a rendere possibile l'impossibile fu una caratteristica peculiare della stessa Cameron, dalla quale, con ogni probabilità, la scrittrice trasse la capacità di travalicare ogni limite artistico e ideologico.

Anche il critico d'arte Roger Fry, assieme a Woolf, si sentì in dovere di spendere alcune parole per la celebre fotografa, realizzando un saggio introduttivo all'opera *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*. Il saggio in questione fu pubblicato per la Hogarth Press nel 1926 e contiene un'approfondita analisi del lavoro portato avanti da Cameron. Il saggio, dunque, rappresentò un'occasione per riscoprire una personalità d'eccezione, ma anche un'epoca – quella vittoriana – ed il suo peculiare

⁸⁵ V. Woolf, *Freshwater*, Nottetempo, Roma, 2013.

contesto artistico. Non a caso, fu proprio tale saggio a segnare l'inizio dell'interesse novecentesco per Cameron. Malgrado, in un primo tempo, Fry non si esprime troppo positivamente sulla carriera fotografica di Cameron e sui risultati artistici da lei ottenuti, col passare del tempo, invece, fu costretto a rivedere la sua opinione, soprattutto dopo che molte illustri personalità dell'epoca avevano iniziato ad osannare i capolavori cameroniani, iniziando dalla stessa Woolf. A questo punto, Fry si convinse del fatto che, in realtà, le fotografie dell'artista erano state sottovalutate, senza che nessuno si fosse veramente reso conto del loro valore. Per tale ragione, nel suo saggio introduttivo, Fry spese parole piene di ammirazione per Cameron, lodando molte sue fotografie: «I doubt if any period in all history has been transmitted as this of England of the 60's and 70's of last century is through Mrs. Cameron's plates»⁸⁶. Sempre a Cameron, poi, Fry attribuì il merito di aver delineato un quadro perfetto dell'Inghilterra di metà Ottocento, catapultando chiunque guardasse le sue fotografie in una dimensione altra, fuori dal tempo, in un eterno inno alla Bellezza, ma, allo stesso tempo, assolutamente concreta, definita e contingente:

The England that Mrs. Cameron reveals then was a vigorously individualistic England. It was also given over to art to an extent which we find it hard to understand. PreRaphaelitism had leavened the cultured society of the day with an extraordinary passion for beauty. The notion of beauty which obtained had in it always a streak of affectation, it was ensued with a tremendous self-conscious determination. The cult of beauty was a religion and a highly Protestant one, a violent and queasy aversion from the jocular vulgarity of Philistinism. The devotees of this creed cultivated the exotic and precious with all the energy and determination of a dominant class. With the admirable self-assurance which this position gave them they defied ribaldry and flouted common sense. They had the courage of their affectations; they openly admitted to being "intense"⁸⁷.

⁸⁶ J. M. Cameron, V. Woolf, R. Fry (eds.), *Julia Margaret Cameron*, [s.l.], Getty Museum, 30 ottobre 2018, p. 73, trad. it. *Fotografie vittoriane di uomini famosi e donne affascinanti*, Roma, Elliot, 31 dicembre 2014: «Dubito che altri periodi storici siano stati documentati come è accaduto per gli anni Sessanta e Settanta del XIX secolo in Inghilterra, attraverso le fotografie della Cameron».

⁸⁷ Ivi, p. 75-76: «L'Inghilterra che Mrs. Cameron rivela è una nazione fortemente individualista. È anche devota all'arte in un modo che ci sembra difficile da comprendere. Il Preraffaellismo aveva alimentato nella società culturale del tempo una straordinaria passione per il bello. Il canone di bellezza che ne risultò conservava una vena di affettazione e una straordinaria deliberata determinazione. Il culto della bellezza era come una religione spiccatamente protestante, una rottura violenta e disgustata con la scherzosa

In aggiunta a tali considerazioni, Fry sottolineò anche la bravura stilistica di Cameron, a dispetto di quanto, invece, era stato detto in passato, riguardo all'incompetenza tecnica che, stando ai detrattori dell'artista, emergeva dalle sue fotografie. In accordo con Fry, infatti, per capire il valore e il significato delle opere di Cameron, bisogna prestare molta attenzione non solo al contesto culturale entro il quale sono state realizzate, ma anche e soprattutto alla visione artistica e alla prospettiva di pensiero di chi le ha prodotte:

Thus, it comes about that we must turn we must turn to the portraits to get an idea of how considerable an artist Mrs. Cameron was. For let there be no mistake about it, the unique record of a whole period which these plates comprise is not due merely to the fact of the existence of the camera, it is far more due to the eye of the artist who directed and focussed it. And Mrs. Cameron had a wonderful perception of character as it is expressed in form, and of form as it is revealed or hidden by the incidence of light⁸⁸.

E ancora:

Before such works it is impossible to refuse to Mrs. Cameron the title of artist. One cannot doubt that photography's claim to the status of an art would never have been doubted if it had not been that so few artists have ever used the medium. So far as I know Mrs. Cameron still remains far and away the most distinguished. In this matter our judgments tend to be affected by a widely held idea of some intimate connexion between manual dexterity and artistic power. It requires an effort to shake off altogether the notion that virtuosity is a virtue. The admiring envy and wonder which we feel before an accomplished performance too frequently colours or even

volgarità del filisteismo. I seguaci di questo credo coltivavano tutto ciò che era esotico e prezioso con l'energia e la determinazione di una classe dominante. Con la mirabile sicurezza che questa posizione conferiva loro, sfidavano le bassezze e schemivano il buonsenso. Si assumevano la responsabilità delle proprie affettazioni e ammettevano apertamente di essere "intensi"».

⁸⁸ Ivi, p. 80: «Per questo, al fine di comprendere che artista notevole fosse Mrs. Cameron, occorre prendere in considerazione i suoi ritratti. Perché non vi siano più dubbi al riguardo, la singolare testimonianza di un'intera epoca che queste immagini rappresentano non dipende solo dall'esistenza della macchina fotografica, ma maggiormente dallo sguardo dell'artista che l'ha posizionata e messa a fuoco. Mrs. Cameron era dotata di una straordinaria percezione di come il carattere si esprimesse nella forma, e di come la forma potesse essere rivelata o nascosta dall'azione della luce».

determines our admiration of the artist. We forget that an attitude which is perfectly justified before a juggler or an acrobat is entirely irrelevant before an artist⁸⁹.

Fry, d'altronde, rimase così colpito dagli sviluppi tecnici e stilistici del lavoro di Cameron tanto da ammettere la possibilità, per la fotografia, di ambire ad una futura veste in qualità di forma d'arte e da chiudere il suo saggio augurandosi che la *National Portrait Gallery* iniziasse quanto prima ad espandersi anche verso l'orizzonte fotografico:

In any case, Mrs. Cameron's photographs already bid fair to outlive most of the works of the artists who were her contemporaries. One day we may hope that the National Portrait Gallery will be deprived of so large a part of its grant that it will turn to fostering the art of photography and will rely on its results for its records instead of buying acres of canvas at great expense by fashionable practitioners in paint⁹⁰.

In conclusione, come più volte asserì lo stesso Fry, si può ben affermare come le fotografie di Cameron “strizzino l'occhio” alla pittura contemporanea, caratterizzata da figure oniriche immerse in paesaggi trasognati, ma non si limitino a ciò perché, in quegli scatti, è racchiuso tutto il mondo della Cameron: ci sono i suoi amati nipoti, i ritratti raffinati e femminili delle sue giovani modelle, i suoi quadri infantili, delicati e innocenti e i profili riflessivi e misteriosi degli amici. Si tratta di pose preparate, ben costruite, che, però, lasciano comunque emergere l'interiorità del soggetto ritratto, la sua essenza più intima e profonda. Quelli che ai critici del tempo dovettero sembrare errori tecnici – *in*

⁸⁹ Ivi, p. 83: «Di fronte ad opere come queste, è impossibile negare a Julia Margaret Cameron l'appellativo di artista, e risulta evidente che lo status di arte della fotografia non sarebbe mai stato messo in dubbio se non fosse stato per il fatto che sono pochi gli artisti in questo campo. Per quanto mi riguarda, penso che la Cameron sia ancora di gran lunga una delle più illustri. Rispetto a questo argomento, il nostro giudizio tende ad essere influenzato dall'idea largamente diffusa dell'esistenza di un'intima connessione tra potenza artistica e abilità manuale. Abbandonare in modo definitivo il concetto che il virtuosismo sia una virtù richiede grande sforzo. La meraviglia e l'ammirazione tinta di invidia che proviamo di fronte ad un'abile esecuzione troppo spesso influenza, o addirittura determina, il nostro apprezzamento nei confronti dell'artista. Dimentichiamo che questo atteggiamento, che potrebbe essere giustificato di fronte ad un giocoliere o ad un acrobata, è privo di senso nei confronti di un artista».

⁹⁰ Ivi, p. 85: «In ogni caso, le fotografie di Julia Margaret Cameron sembrano già destinate a sopravvivere alla maggior parte delle opere degli artisti suoi contemporanei. Possiamo sperare che un giorno la National Portrait Gallery verrà privata di una parte talmente consistente delle sue sovvenzioni da decidere di rivolgersi all'arte della fotografia e contare su di essa per i propri bilanci, invece di continuare a comprare metri quadrati di tela riempita a costi elevatissimi da modaioli professionisti della pittura».

primis, lo scarso nitore dell'immagine e la messa a fuoco perennemente imprecisa – rappresentano, al contrario, il vero punto d'interesse della fotografia di Cameron, una fotografia che, per l'appunto, non si limita a registrare e congelare la realtà, ma la interpreta, a volte anche distorcendola, per restituircela nella sua dimensione più poetica. Tuttavia, con il tempo, anche i critici più restii iniziarono ad apprezzare i lavori artistici di Cameron, la quale divenne addirittura la prima donna ad essere ammessa alla *Royal Photographic Society*. Più tardi, però, ella dovette seguire il marito e ritornare in India, ma, avendo problemi a reperire gli strumenti e i mezzi necessari, fu costretta ad abbandonare la sua attività. A quell'altezza cronologica, era ormai anziana e sicuramente stanca, ma, per sommi capi, si rese conto lei stessa di quanto era riuscita a contribuire nel progresso della storia della fotografia: tale pratica, infatti, solo grazie a Cameron, iniziò ad essere esercitata con un piglio più consapevole, dal momento che, per la prima volta, la macchina fotografica non venne più considerata solo come apparecchio tecnico, ma anche come “occhio umano”, con il quale poter osservare il mondo circostante. E il primo occhio ad esordire in tal senso fu l'occhio di una donna.

Ringraziamenti

Mi è doveroso dedicare questo spazio della mia tesi a tutte le persone che mi hanno instancabilmente supportato e sopportato, di presenza o a distanza, nel mio percorso di crescita universitaria e professionale. Ad esse rivolgo un enorme grazie, dal momento che questo lavoro di tesi, senza di loro, non esisterebbe nemmeno.

Un riconoscimento speciale va al mio Relatore Luigi Marfè, che mi ha seguito, con immensa pazienza e infinita disponibilità, in ogni tappa della stesura dell'elaborato, consigliandomi e indirizzandomi nei momenti di indecisione: grazie a lui, infatti, la presente tesi non avrebbe raggiunto la forma che ha oggi.

Un ringraziamento di cuore va poi ai miei genitori, Massimo e Alida, che mi hanno sempre sostenuto, appoggiando ogni mia decisione e spronandomi costantemente, anche e soprattutto nei periodi di sconforto: senza di voi, infatti, non sarei arrivata fino a qui; per questo motivo, il mio traguardo è anche il vostro.

Un affettuoso e caloroso grazie va anche al mio dolce e intraprendente fratello Paolo, che è sempre stato al mio fianco, alleggerendo i momenti più pesanti di questo percorso e aiutandomi, moralmente e concretamente, nei momenti di difficoltà. Nonostante tu sia più giovane di me, in molte occasioni, hai dimostrato di affrontare determinate realtà molto meglio di me; per tale motivo, ti considero quasi come un fratello maggiore, su cui ho potuto, posso e potrò sempre contare come spalla per la vita.

Ritengo poi indispensabile rivolgere un grande e premuroso grazie ad un'altra persona cara della mia vita: mia nonna materna, Claudia. Amorevole, tosta e sempre presente: non ricordo una sola volta in cui tu non ci fossi stata, che fossero compleanni, saggi scolastici, feste o anche circostanze più tristi e dolorose. La tua saggia morale non ha mancato di illuminarmi e ispirarmi anche in quest'importante occasione.

Infine, un tenero e sentito ringraziamento ai miei zii paterni e materni, che mi hanno sempre motivata in questo lungo cammino. Un grazie particolare va a mia zia

Lorenza, che mi ha sempre accompagnata in ogni mia avventura di vita: senza i tuoi consigli e le nostre risate, non avrei superato determinate situazioni con la stessa carica.

BIBLIOGRAFIA

Aimone L., Olmo C., *Le esposizioni universali 1851-1900*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2012.

Aleksiuk N., *A Thousand Angles: Photographic Irony in the Work of Julia Margaret Cameron and Virginia Woolf*, in "Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal", vol. 33, no. 2, 2000, pp. 125 – 142.

Armstrong C., *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in "October", vol. 76, 1996, pp. 115 – 141.

Baleva M., Cooper T., *Revolution in the Darkroom: Nineteenth – Century Portrait Photography as a Visual Discourse of Authenticity in Historiography*, in "The Hungarian Historical Review", vol. 3, no. 2, 2014, pp. 363 – 390.

Bear J., *The Silent Partner: Agency and Absence in Julia Margaret Cameron's Collaborations*, in "Grey Room", no. 48, 2012, pp. 78 – 101.

Blank P., *Which History of Photography: The Modernist Model*, in "Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America", vol. 13, no. 4, 1994, pp. 19 – 21.

Bruce S., *Sympathy For the Dead: (G)Hosts, Hostilities and Mediums in Alejandro Amenábar's 'The Others' and Postmortem Photography*, in "Discourse", vol. 27, no. 2/3, 2005, pp. 21 – 40.

Bunnell P. C., *Pictorial Photography*, in "Record of the Art Museum, Princeton University", vol. 51, no. 2, 1992, pp. 11 – 12.

Cameron J. M., *Annals of my Glass House*, Chicago, Photo Beacon, 1874.

Cameron J. M. (a cura di Virginia Woolf e Roger Fry), *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, Hogarth Press, 1° gennaio 1973.

Cameron J. M. (a cura di Virginia Woolf e Roger Fry), *Fotografie vittoriane di uomini famosi e donne affascinanti*, Elliot, 31 dicembre 2014.

Chapman A., *A Poet Never Sees a Ghost: Photography and Trance in Tennyson's 'Enoch Arden' and Julia Margaret Cameron's Photography*, in "Victorian Poetry", vol. 41, no. 1, 2003, pp. 47 – 72.

Cox J., Ford C., *Julia Margaret Cameron: The Collected Photographs*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003.

D'Agostino N., *I Preraffaelliti*, in "Belfagor", vol. 14, no. 4, 1959, pp. 406 – 414.

Darrah W., *Cartes de Visite in Nineteenth – Century Photography*, Gettysburg, Pennsylvania, W.C. Darrah, 1981.

Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Magonza, 9 luglio 2020.

Deschin J., *Photography as Art*, in "Art Education", vol. 13, no. 6, 1960, pp. 7 – 10.

Dresser C., *Development of Ornamental Art in the International Exhibition*, London, Day and Son, 1862.

Edwards S., *Photography, Allegory, and Labor*, in «Art Journal», Volume 55, estate 1996, pp. 38 – 44.

Freeland C., *Portraits in Painting and Photography*, in "Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition", vol. 135, no. 1, 2007, pp. 95 – 109.

Gernsheim H., Gernsheim A., *The History of Photography: From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, Thames & Hudson, 2° edizione, 1° gennaio 1969.

Haest H., *Between Fact and Fiction: Gerard Reve and the Writer's Portrait.*, in "The Rijksmuseum Bulletin", vol. 62, no. 1, 2014, pp. 48 – 73.

Hamilton P., *Decoding Mrs. Cameron*, in “Art on Paper”, vol. 8, no. 3, 2004, pp. 51 – 55.

Hill M., *Shadowing Sense at War with Soul: Julia Margaret Cameron’s Photographic Illustrations of Tennyson’s ‘Idylls of the King’*, in “Victorian Poetry”, vol. 40, no. 4, 2002, pp. 445 – 462.

Humm M., *Visual Modernism: Virginia Woolf’s ‘Portraits’ and Photography*, in “Woolf Studies Annual”, vol. 8, 2002, pp. 93 – 106.

Keim J. A., *Breve storia della fotografia. Con un’appendice sulla fotografia in Italia*, Torino, Einaudi, 29 maggio 2001.

Madloch J., *Remarks on the Literary Portrait of the Photographer and Death*, in “Interdisciplinary Literary Studies”, vol. 18, no. 3, 2016, pp. 372 – 394.

Mallardi R., *The Photographic Eye and the Vision of Childhood in Lewis Carroll*, in “Studies in Philology”, vol. 107, no. 4, 2010, pp. 548 – 572.

Marien M. W., *Photography and its critics: A cultural history, 1839 – 1900*, Londra, Cambridge University Press, 27 dicembre 2022.

Mavor C., *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1995.

McCauley E. A., *A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1985.

Men Great Thro’ Genius ... Women Thro’ Love: Portraits by Julia Margaret Cameron, in “The Metropolitan Museum of Art Bulletin”, vol. 56, no. 4, 1999, pp. 33 – 39.

Miller A., *Death and Resurrection in an Artist’s Studio*, in “American Art”, vol. 20, no. 1, 2006, pp. 84 – 95.

Mogensen J. U., *Fading into Innocence: Death, Sexuality and Moral Restoration in Henry Peach Robinson’s Fading Away*, in “Victorian Review”, vol. 32, no. 1, 2006, pp. 1 – 17.

Muzzarelli F., *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Piccola Biblioteca Einaudi, Mappe, 21 gennaio 2014.

Newhall B., *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1° gennaio 1997.

Nickel D. R., *History of Photography: The State of Research*, in "The Art Bulletin", vol. 83, no. 3, 2001, pp. 548 – 558.

Olsen V. C., *Idylls of Real Life*, in "Victorian Poetry", vol. 33, no. 3/4, 1995, pp. 371 – 389.

Shires L. M., *Glass House Visionary: Julia Margaret Cameron among the Writers*, in "The Princeton University Library Chronicle", vol. 57, no. 1, 1995, pp. 106 – 125.

Smith L., *The Seed of the Flower: Photography and Pre – Raphaelitism*, in "Huntington Library Quarterly", vol. 55, no. 1, 1992, pp. 37 – 53.

Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1973.

Symmes M. F., *Important Photographs by Women*, in "Bulletin of the Detroit Institute of Arts", vol. 56, no. 2, 1978, pp. 141 – 152.

Tennyson, A. (a cura di Maria Carla Pittaluga), *Gli idilli del re*, Unione tipografico – editrice, Torino, 1951.

Tennyson A. (a cura di J.M. Gray), *Idylls of the king*, Penguin Classics, 14 dicembre 2017.

Thackeray Ritchie A., *From Friend to Friend* (a cura di E. Ritchie), London, John Murray, 1919.

Vinzia F., Fruci G., Petrizzo A., *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica, media, spettacolo*, ETS, 1° ottobre 2013, pp. 133 – 144.

West N. M., *Camera Fiends: Early Photography, Death and the Supernatural*, in "The Centennial Review", vol. 40, no. 1, 1996, pp. 170 – 206.

Wilson D. M., *Facing the Camera: Self-Portraits of Photographers as Artists*, in “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 70, no. 1, 2012, pp. 55 – 66.

Wolf S., *Modern Medium/Modern Artist Julia Margaret Cameron’s Photographs of Women*, in “MoMA”, vol. 2, no. 2, 1999, pp. 8 – 11.

Woolf V., *Moments Of Being: Autobiographical Writings*, London, Pimlico, 2002.

Woolf V. (a cura di Chiara Valerio), *Freshwater*, Nottetempo, Roma, 2013.

Woolf V. (a cura di Marion Dell), *Influential Forebears*, Springer – Verlag, 2022.

Wussow H., *Virginia Woolf and the Problematic Nature of the Photographic Image*, in “Twentieth Century Literature”, vol. 40, no. 1, 1994, pp. 1 – 14.