

H

I

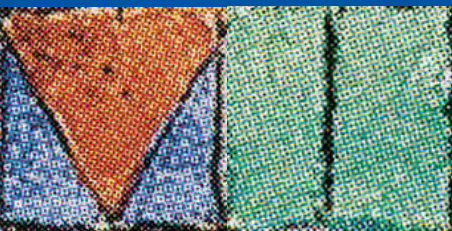
S

T

O

R

Y



20
13

**numero uno ■ duemi
latredici ■ m carli ■ m
cioli ■ c d'elia ■ p de
caprio ■ s de matteis ■
b fermariello ■ g gio
rdano ■ a iermano ■ k
valentini ■ g varone**

Direttore scientifico / *Editor*
Costanza D'Elia

Comitato scientifico / *Editorial board*

Giorgio Bacci (Scuola Normale Superiore di Pisa), Maddalena Carli (Università degli Studi di Teramo), Stefano De Matteis (Università degli Studi di Salerno), Andrea D'Onofrio (Università degli Studi di Napoli "Federico II"), Jean-Louis Fabiani (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), Nelson Moe (Columbia University, New York), Petra Terhoeven (Georg-August-Universität Göttingen), Maria Clelia Zurlo (Università degli Studi di Napoli "Federico II")

Redazione / *Managing Editors*

Monica Cioli, Annaletizia Iermano, Giuseppe Varone

Direttore responsabile / *Editor in chief*

Giovanna Giordano

Elaborazione e impaginazione a cura di / *Editing by*

Aniello Barone e Paolo Pironti

Progetto scientifico e grafico di Costanza D'Elia

Le immagini riprodotte sono selezionate da apposite banche dati libere dai diritti d'autore, salvo diversa indicazione. Per ogni eventuale errore ci scusiamo con i proprietari e gli aventi diritto, garantendo comunque che non c'è stata alcuna diffusione commerciale delle opere riprodotte.

Consiglio Nazionale delle Ricerche

Istituto di Studi sulle Società del Mediterraneo

Via G. Sanfelice, 8 – 80134 Napoli

www.issm.cnr.it

Indirizzi per corrispondenza / *Corresponding addresses*

costanza.delia@issm.cnr.it; costanza.delia@hotmail.it

Autorizzazione Tribunale di Napoli

n. 10 del 7 febbraio 2014

VISUAL HISTORY

RIVISTA DI STORIA E
CRITICA DELL'IMMAGINE



<i>Editoriale</i>	p.	7
immagine in gioco	»	9
Maddalena Carli, <i>Esibire il passato imperiale. Le immagini della romanità nelle mostre fasciste degli anni Trenta</i>	»	11
Monica Cioli, <i>L'astrattismo a Parigi negli anni Trenta: «Cercle et Carré» e «Abstraction-Création» come laboratorio di nuova modernità</i>	»	37
Pasquale De Caprio, <i>«2000 anni prima di Roma!» Storia e manualistica scolastica nelle Volksschulen della Germania nazista</i>	»	49
Costanza D'Elia, <i>Pittura come poesia. Confessioni, trasfigurazioni, furti nelle tele di Alberto Savinio</i>	»	71
Stefano De Matteis, <i>«Don't touch my glasses». Esperienze antropologiche e immagini allo specchio</i>	»	89
Annaletizia Iermano, <i>Luigi Bartolini e la rivista «Cimento»: immagine e scrittura</i>	»	101
Katia Valentini, <i>«Nuovo Plutarco». Longanesi e la fotografica come racconto</i>	»	117
Giuseppe Varone, <i>Risalire una sorgente, la sua «pienezza continua», «più profonda e universale»: il «comune umore» del poeta e dei pittori nell'edizione vittoriniana dell'Orlando furioso</i>	»	131
esperienza vivente	»	151
Giovanna Giordano, <i>«Guarda quel grande che vene». La fotografia ottocentesca come immaginazione della storia</i>	»	153
Bruno Fermariello, <i>Archetipo e maieutica: le opere delle ragazze rom di Nisida</i>	»	181

Editoriale

La rivista che qui viene proposta non mira a importare in Italia specialità storiografiche d'oltralpe, piuttosto, certo, a offrire un ascolto critico a suggestioni che talvolta possono suonare poco familiari al nostro orecchio, e, soprattutto, a costruire uno spazio per un approccio all'immagine il più possibile libero da steccati pregiudizi e inibizioni. Rinfrescare il nostro sguardo vuol dire anche rinnovare la presenza di figure rimaste in genere piuttosto sfocate nel nostro orizzonte: in primo luogo Warburg, incompreso per primo dalla sua stessa scuola, nel passaggio dal suo tormentato intreccio di questioni scientifiche ed esistenziali alla cristallizzazione del metodo iconologico. Del resto le suggestioni warburghiane in termini di antropologia dell'immagine sono state recepite, proprio da noi, attraverso una via regia storiografica: quella della microstoria. Basta pensare a Ginzburg, per i suoi studi sulla pittura, e ancor di più per la riflessione sul rapporto di scambio fra cultura "alta" e cultura "bassa". Questo tipo di approccio permette, è appena il caso di dirlo, di superare di slancio i residui scampoli di estetismi crociani e postcrociani e di porsi di fronte all'immagine con una cassetta degli attrezzi flessibile e una prospettiva transdisciplinare.

Solo su un piano di ibridazione tematica e metodologica (tanto evocata quanto poco praticata), dell'immagine diventa, fra l'altro, possibile cogliere: il rapporto con il discorso politico e le strategie della legittimazione e del potere; la valenza comunicativa; la connessione con altre forme espressive, in particolare quella verbale. Il rapporto fra pittura e scrittura, uno dei fuochi della lezione warburghiana, è un dato centrale per la comprensione dell'arte otto-novecentesca, ricca di personaggi che praticano entrambi i versanti, ma soprattutto si rivela indispensabile prospettiva analitica per ogni tipo di prodotto sia figurativo che letterario, compresi insospettabili classici (si vedano ad esempio recenti approcci visuali ai *Promessi sposi*).

Una lettura di taglio antropologico dell'immagine permette, fra l'altro, di sondare senza zavorre valoriali il senso dell'opera d'arte nell'epoca della sua benjaminiana riproducibilità e di avvicinarsi con passo leggero alle più recenti sperimentazioni. Ne è complemento un'antropologia dello sguardo che utilizzi anche suggestioni barthesiane. Del resto, l'arte «è un universo sociale come gli altri, nel quale, come altrove, sono in questione il potere, il capitale, i rapporti di forza, le lotte per conservarli o trasformarli, le strategie di conservazione o di sovversione, gli interessi etc., e insieme un *mondo a parte*, dotato di leggi proprie di funzionamento»; è quanto afferma Bourdieu a proposito della scienza, e insieme del "campo" filosofico, religioso, letterario, artistico (*Animadversiones in Mertonem*, 1990).



Senza il bisogno di scomodare più o meno praticati *visual turns*, ci si può inoltre volgere con interesse alla strumentazione della sociologia della comunicazione e della semiologia; cercare, inoltre, di sondare il contributo rilevante che nell'approccio all'immagine e al costituirsi del suo significato mentale e sociale può derivare dalla psicologia, soprattutto a impostazione dinamica, e da quella nuova e ancora in gran parte misconosciuta frontiera delle scienze umane rappresentata dalle neuroscienze.

Ci auguriamo quindi che le pagine di questa rivista costituiscano uno spazio aperto, un'occasione di connessioni e intersezioni, un terreno di confronto vero e non accademico fra espressioni autentiche di una ricerca giovane.

Costanza D'Elia

«Guarda quel grande che vene». La fotografia ottocentesca come immaginazione della storia

di Giovanna Giordano

1. Dumas

Di questa fotografia di Dumas fatta da Nadar nel 1864 conosco ogni dettaglio. La conosco nella sua intimità di carta (anche la carta possiede uno sguardo segreto), dalla grana al bordo rosso arancio, inchiostrato più a sinistra che in basso, fino alle unghie tagliate a ogiva dello Scrittore. Già, lo Scrittore. Era l'anno 1864 circa e questo si sa perché esiste un'altra inquadratura di Nadar, stesso e usuale sgabello con le frange (circa trentacinque, alcune più sciupate) e in questa inquadratura alle spalle di Dumas c'è tenera la figlia, Marie-Alexandrine Dumas. La figlia proprio in quell'anno aveva lasciato il marito Pierre-Olinde Petel per tornare dal padre. Non sappiamo naturalmente se era più il padre o il marito il grande amore e, con quella foga di vita che il padre aveva, c'è da immaginare che l'attrazione della figlia era irresistibile. E non si può dire niente sui sentimenti degli uomini in fotografia, perché quelli in verità poco si mostrano, anche se la Fotografia, fra le arti, è quella più sentimentale. Chi non si è commosso davanti ad una fotografia, è uomo di pietra. Dunque conosco ogni dettaglio di Alexandre Dumas seduto quel giorno allo studio di Nadar, anche la diversa marcatura delle borse sotto gli occhi, borse tipiche dell'uomo gaudente che non si risparmia cibo, vino e cioccolata e



Figura 1. F. Nadar, Alexandre Dumas, 1864 ca., albumina, formato carte de visite (mm. 65 x 103).



pernici e fagiani e pesci al sugo. Poi è seduto di fronte, a gambe aperte, come a cavallo di un cavallo e chi sta a gambe aperte seduto, dicono gli psicologi contemporanei, è di solito molto bendisposto alla vita e ai suoi piaceri. Quello sgabello stava nello studio di Nadar, ma pochi lo hanno cavalcato a gambe aperte, con il felice strofinio dei calzoni sul velluto. Uno fra i pochi è stato Edouard Manet nel 1865, ma più magro ed accigliato. Qui invece Dumas accenna un sorriso e anche qui non sappiamo a chi, se a un essere vivente oppure a un pensiero di quel momento. Già, il momento, non dico cosa nuova se dico che la fotografia è il momento. È il qui e ora che poi diventa lì e allora. Ma con uno sforzo di mente e di ambientazione, allora ci si può sentire qui e ora. Qui con Dumas nello studio di Nadar. Conosco di questa immagine ogni dettaglio, anche il dietro. Sul retro c'è il timbro Nadar con la erre che termina con una lunga coda come di filo di aquilone in basso. “35, Boulevard des Capucines” e poi più giù ma centrata, la firma di Dumas. A punto Dumas punto. La A come la chiglia di una nave spinta dal vento a destra e ricciolata, legata a un filo con la D che sembra colpo di spadaccino. La precisione degli uomini antichi mi meraviglia sempre. Dumas nel 1864 ha sessantuno anni. Gli restano ancora sei anni di vita, non è in perfetta salute, eppure la sua firma dice di un colpo di polso sicuro, senza tentennamenti. E poi il pennino sottilissimo, piegato e incurvato ad arte per le ombreggiature necessarie a dare spessore al nome. Noi contemporanei abbiamo nelle mani anche da giovani certi tremolii e lui, alla sua età, staffiletta la sua firma come un miniatore. Beata concentrazione e precisione di quegli anni. Conosco e amo questa fotografia in ogni suo dettaglio. Perché la tengo sulla scrivania e mi manda vento alla scrittura anche quando non c'è. E in questo momento che scrivo di lei, il vento pure arriva. Perché vedere diventa anche sentire, se lo sguardo si infiamma di fronte a qualcosa di grande.

2. Garibaldi

1864, stesso anno dell'inquadratura di Dumas. Ma altro uomo e altra città. Giuseppe Garibaldi fotografato a Londra nel 1864 all'età di cinquantasette anni, dopo tante battaglie e viaggi per mare. E sulla testa ha quel cappello di cui so poco. Però so che di cappelli ne possedeva e mostrava molti, nelle fotografie giovanili così come in quelle da vecchio. Un parterre di cappelli tutti suoi, leggermente esotici che caricano la testa di un sapore regale anche se di corona non si tratta. Diciamo di laica regalità. Ce ne sono molti nelle sue fotografie e riccamente ricamati, anche “esotici” se si vuole, di sicuro sui generis. Qual era il messaggio dei suoi cappelli, è facile pensare. Cappelli non riconducibili al gusto urbano, metropolitano e soprattutto assolutamente dell'Europa dell'Ovest, ma cappelli di altri mondi. Quasi a celebrare la sua testa come appartenere e rappresentare un altrove, essere insomma un eroe sovranazionale, di altro mondo, di indefiniti luoghi e con i cappelli non costruiti da cappellaio classico. Di cappellaio bravo, senz'altro, insieme a fini ricamatori, ma anche di ignoto artigiano di Crimea o di Marrakech. Quante cose si dicono con le fotografie, o anche con



l'immagine di sé che si porta in giro. "Ognuno dopo una certa età è responsabile della sua faccia", scriveva Camus. E Garibaldi alla sua faccia ci teneva tanto. Ci teneva così tanto da circondarsi sempre di fotografi. Il primo uomo politico o militare che dir si voglia a chiamare attorno a sé agiografi dell'immagine. Ne elenco solo alcuni ma ce ne sono un esercito: Sevaistre, Le Gray, Sommer. Per poi non dire di quelle mai trovate (si favoleggia del "reportage fotografico" di Maxime Du Camp ma non se ne sa nulla). Per poi non dire dell'incredibile regesto fotografico di Alessandro Pavia che ritrae in un album mitico e meticoloso tutti i Mille della spedizione. Ma torniamo alla fotografia che possiedo di questo agiografo di se stesso di nome Garibaldi. Nel mercato fotografico nazionale e internazionale ci sono fiumi di suoi ritratti fotografici, soprattutto in formato *carte de visite*, come questo che pubblico, con o senza autografo. Ho il sospetto che lui stesso dedicatesse del tempo durante il giorno, alla firma delle *cartes de visite* che poi i fotografi europei mettevano in commercio. Eroe da poco per questo? No, uomo presago dei tempi a venire. Augusto lo sapeva anche lui che l'effigie dell'imperatore, più circolava, più la sua gloria sarebbe stata duratura. E usava monete e medaglie per questo. Al tempo di Garibaldi l'uso del celebrare il grande con un pezzo di metallo o d'argento o di oro era pratica frusta. Non era più di pregio fare circolare la propria immagine su supporto duro e pecuniario. Meglio piuttosto un leggero pezzo di carta che passa di mano in mano, che viaggia, che si conserva nella tasca o vicino al cuore. Meglio e ancora di più di un santino. Il formato *carte de visite* è molto simile se non specularmente a quella del santino. Così Garibaldi ha inondato, per sua volontà e complici i fotografi industriosi di mezza Europa, il mondo della sua icona portatile e cara da tenere, come un santino, sul comodino o nella sacca di cuoio. Così quest'uomo volitivo e tenace, poco alto e in tarda età sembra pure dalle fotografie con pochi denti, ha celebrato se stesso a futura memoria. La fotografia è stata la vera arma di trionfo di Giuseppe Garibaldi.



Figura 2. Maull & Polyblanck, Giuseppe Garibaldi, 1864 ca., albumina, formato *carte de visite* (mm. 65 x 103).



3. Durandelle

Ma la fotografia è sempre un'arma di trionfo, nella vita, nella storia e anche nell'architettura. Charles Garnier è stato l'architetto titanico dell'Opera di Parigi dal 1861 al 1875, interrotto solo dai fuochi della Comune di Parigi del 1870. Anche lui, come Garibaldi, si è fatto seguire passo passo da un fotografo, Louis-Emile Durandelle, al quale ha dato incarico di fotografare busti e transenne, fondamenta, pilastri, maschere classiche, affreschi, allegorie, marmi drappeggiati e scale nude, capitelli e rimescolii di malte e di pietre, stucchi e statue. Elegante lui, Garnier, ed elegante pure il suo fido fotografo Durandelle. Quando ho trovato questo tesoro delle cento fotografie di Durandelle, prima edizione, 1875, pubblicata dall'editore Ducher per l'inaugurazione appunto dell'Opera nel 1875, da un mercante antiquario, tenute lontane perché sorelle minori, da stampe invece tenute in grande considerazione, ho avuto la conferma che l'eleganza è una virtù suprema. E tutto quello che si fa giorno dopo giorno con precisione maniacale, diventa mirabilia per chi viene dopo. Sono cento fotografie di formato molto grande, quel formato che i collezionisti chiamano in linguaggio deferente "imperiale", non so se si usava il termine nell'Ottocento, credo piuttosto sia leggenda. E per "imperiale" si intende, come è facile intuire, quel formato che andava bene per l'occhio e per la tasca di un imperatore. E chi se la procurava, la fotografia di formato "imperiale", entrava per gusto e per denaro a fare parte di questo gotha del tempo. Ho visto in verità poche fotografie in formato "imperiale" e ancora meno ne ho possedute e ne possiedo. Ma quando tengo in mano queste immagini così grandi (nel caso di Durandelle il formato è, col cartone, di 43 x 62 cm.), capisco l'attributo ammirato del collezionista. La foto così grande dà uno stordimento della visione, l'idea ingannevole e sempre cercata, che la fotografia sia non pantomima della realtà, ma sorella dello stupore contemplativo. E se l'occhio, di fronte a un paesaggio vasto, trova beatitudine, allo stesso tempo quella riprova con la fotografia tanto grande. La realtà è vasta, la fotografia di solito è sezione di sezione di vastità del reale. Quando invece la fotografia campeggia ed è di vaste dimensioni, lo stupore davanti alla bellezza, moltiplica la sua energia. Così, davanti alle fotografie delle statue e motivi decorativi dell'Opera ad opera di Durandelle che lavorava pulito, con obbiettivi tersi e alta definizione, in mezzo alle polveri del cantiere e della fatica di mille operai che al tempo avevano solo braccia e non macchinari, c'è la prova che la fotografia insieme all'azione, abbia nella sua naturale e antica composizione, la pratica della meditazione. Cosa c'è di più sporco e insieme di più pulito di un cantiere di architettura, anche il naso è invaso dall'odore della fatica degli uomini e della malta e della polvere di scavo. Così Garnier si fa seguire dal fotografo più celebre di quegli anni e, tanto è vasta l'impresa di Garnier, tanto è vasta quella del suo fotografo. Uno fonda un'architettura di pietra, l'altro un'altra monumentale architettura di carta. Durandelle fotografa le statue ancora fresche di scalpello, non ancora poste su basamenti, balconate e trabeazioni, insomma nuove, modernissime.



Figura 3. L.E. Durandelle, da *Le Nouvel Opéra de Paris, Statues Décoratives*, Ducher et C.^{ie} Editeurs, Paris, 1875, Groupes et bas-reliefs par Charles Garnier, Statua n°7, Pégase, collodio (cm. 28 x 38).

Modernissime nel 1872, certo, ma non per noi. E questo il punto. Con la fotografia antica riusciamo a vedere il contemporaneo di qualcuno. È una frase celebre: ogni artista antico è stato contemporaneo di qualcuno. Basta ricordarselo. Tutto quello che è antico è stato contemporaneo. Non avevamo il mezzo fotografico al tempo di Augusto, ahimè, e neppure durante la Santa Inquisizione e neppure con i Dogi a Venezia e al seguito di Marco Polo. Ma quanto avrebbe voluto quel mezzo, la camera oscura con la carta fotografica, uno storico che deve tanto faticare nella ricostruzione dello spazio e del tempo che non c'è più. Così scriveva Gesualdo Bufalino, quando ancora non lo si conosceva come scrittore ma solo come illustre professore del centro di Sicilia: «Cosa non può la forza dell'immagine. E cosa non daremmo noi oggi per un dagherrotipo dei funerali di Cesare o per un formato tessera, diciamo, di Enrico Beyle davanti ala Scala, nel suo mantello verde del 6° Dragoni». (Bufalino, p. 12). Questo regalano le cento grandi tavole di Durandelle: l'idea di



governare con lo sguardo l'attimo della gioventù delle cose. Perché le cose, come gli uomini, hanno una gioventù e pure una morte. Durandelle era vivo davanti all'Opera che nasceva e si mostrava per la prima volta agli occhi degli uomini che da sempre desiderano la stupefazione. L'architettura che ospita l'Opera, il massimo dello strasogno per gli uomini del 1875 che non conoscevano ancora il cinema. Durandelle registra con poesia la costruzione di questo sogno di pietra che avrebbe ospitato – e ancora adesso ospita – sogni canori e di scene e di orchestre. Il teatro, effimero come poche cose al mondo, dentro un'architettura che deve resistere al tempo. Come la custodia di una perla che si dissolve alla luce del sole. E in mezzo a queste abbacinanti fatiche, teatro di pietra e teatro di palcoscenico, Durandelle a fare da collante a questi due mondi. E ora delle fotografie. La sua messa a fuoco è olimpica ma anche segue il suo respiro. Spiego meglio. Preferisce ottiche centrate e se la statua o il bassorilievo è appoggiato da cauti operai su basamenti di legno in attesa della definitiva collocazione, lui non pone l'obiettivo più in basso. No, niente affatto. Piuttosto si fa costruire un uguale basamento, centrale, davanti alla statua da fotografare. È come dire: voglio stare alla tua altezza, né più in basso, né più in alto ma di fronte, quasi a dialogare con la pietra. Un uomo contemporaneo non può neppure immaginare la fatica della messa in posa dell'oggetto di pietra così grande di fronte alla macchina fotografica pure lei grande, su cavalletto, con lastre tanto grandi quanto la dimensione finale della fotografia che abbiamo in positivo. Per questo alta definizione, nella fotografia antica. Altro che pixel. Tra vetri, lenti, acidi e obiettivi di millimetrica precisione, il fotografo seguiva il sogno della messa a fuoco perfetta, come dell'occhio che vede così bene che meglio non si può. Così cavalli e donne con pepli al vento e divinità e putti e grumi di fiori e Apollo, Pegaso, la Danza, la Poesia, la Modestia, la Passione, colonne di marmo e scale e corrimano hanno perfette linee di contorno e di verità. Sono nuove, fresche di fatica e come non le vedremo mai più. Non le potremo mai più vedere queste statue così candide senza polvere di smog e cacche di piccione e soprattutto così nuove nella loro ingenuità neonatale. Non le potremo mai più vedere ad altezza d'occhio perché dopo la posa per il fotografo tutte loro, le statue, sono state imbrigliate da architetture più possenti, incastonate in alto e sul tetto, incastonate come le pietre preziose, fissate a un gioiello tanto più grande e di altra natura. Non le vedremo insomma mai più così umane. Insieme a queste fotografie della cartella Durandelle ne ho trovata un'altra, non numerata e non firmata. Non fa parte della collana con i numeri progressivi stampigliati con l'inchiostro della tipografia Ducher di Rue des Ecoles 51. Ed è pure leggermente sfocata. Eppure credo che anche questa sia di Durandelle. E ora spiego perché è di lui e perché non è firmata come tutte le altre, foglio ribelle o figlio ribelle di padre severo. Questa fotografia è incollata a cartone grande quanto gli altri cartoni, stesse tonalità bronzea di stampa, stessa abitudine all'inquadratura centrale di cinquecentesca e classica memoria. Eppure non è firmata. Prima di andare avanti racconto cosa rappresenta: il Foyer della Nouvelle Opera illuminato, illuminato perché una luce abbacina il centro dell'immagine e sfoca l'ingresso. E



poi le scale e gli ottoni così lucidi e le balconate e i lumi e le candele dalle quali sale un lento fumo. Si tratta dell'Opera poco prima dell'inaugurazione. Prima dell'arrivo del pubblico e della nobiltà



Figura 4. L.E. Durandelle attr., *Il Foyer dell'Opéra de Paris*, 1875, collodio (cm. 42,5 x 32,5).

reduce, dei decoltè e dei gioielli, delle carrozze e delle marsine. E Durandelle era così emozionato e alla fine del suo monumentale lavoro e desideroso di fissare il momento della fine che fotografa, sì, ma non con la precisione maniacale delle altre fatte in molti mesi di posa e di ragionamento. Così



per la sua gioia e per la gioia non rinuncia all'ultimo scatto, quello della nascita del monumento, del primo vagito. E si sente in questa immagine leggermente imperfetta tutto il calore dell'emozione di quella sera. Il pubblico sta per entrare, si romperà il silenzio e architetto, maestranze e fotografo adesso saranno per sempre messi da parte. È finita la contemplazione, entra il vento della vita.

4. Eruzione del Vesuvio, 1872

L'immagine è sbiadita ma non per questo meno intensa. L'autore secondo Piero Becchetti è Bernoud, secondo altri no. Ma per me Piero Becchetti è Ipse Dixit e così non discuto e non mi impantano nelle attribuzioni. La fotografia di Bernoud dunque che ha preso luce in questi 142 anni (tanti ne sono passati da quel giorno, il 24 aprile 1872 ad oggi, anno 2014), è di taglio ammirato e pure scientifico. Chi fotografa sta davanti al fenomeno, ben lontano per non rischiare la vita, per saggio timore nel ricordo di Pompei e insieme scrive nel positivo, a futura memoria e per precisione documentaristica, data e ora dello scatto. A destra, con eleganza inciso da scrivano con pennino sottile, c'è scritto: "Napoli, Eruzione 26 Aprile 1872. Ore 6 ½ p". C'è tutto il sentimento del fotografo in quello scatto. Eruzione è scritto a lettera maiuscola. Un evento così grande e inaspettato e carico di leggenda, di morte ma anche di sublime, merita la lettera maiuscola. E poi la precisione nella data e pure nell'ora della timida e ammirata registrazione dell'evento da parte del fotografo. Sono le sei e mezza, presumo di pomeriggio perché c'è una "p" dopo l'ora. Una luce uniforme investe l'immagine. L'eruzione in verità era iniziata il giorno 24, di sera, e le cronache del tempo parlano di "lave" (al plurale, mentre noi diciamo "lava", sempre più sommari noi degli antichi nelle definizioni) e anche di proiettili infuocati. Non ho i mezzi linguistici per esprimermi con precisione geologica, certo è che lo spettacolo era forte e, soprattutto,



Figura 5. A. Bernoud, *Napoli, Eruzione 24 aprile 1872 ore 6 ½ p.*, 1872, albumina (cm. 23 x 19).



inaspettato. E ci furono morti per quei proiettili, morti per troppa curiosità e voglia di vedere perché si erano avvicinati troppo. Così il fotografo, ammirato ma prudente, decide per uno scatto da quieta distanza. E fra il vulcano in magnifica eruzione l'acqua, che stempera il fuoco e soprattutto può dare agio a chi guarda di scappare. Già, il fotografo è pronto alla fuga. Guarda l'eruzione da lontano e a noi restituisce tutta la sua ammirazione mista a prudenza, centoquarantadue anni dopo. C'è un altro scatto di Sommer dallo stesso punto di vista e lui pure segna l'ora pomeridiana, 3 1/2. Simili sono le onde del fuoco che salgono al cielo, solo che alle 6 1/2 è più sfarinata la cima nera del fumo. Bernoud, così crediamo, arriva al punto della contemplazione della sublime eruzione, dopo Sommer. Sommer sale su una barca, un veliero chi lo sa. Bernoud invece si arrampica dove ci sono scogli. Uomo di mare uno, uomo di terra l'altro. Entrambi in silenziosa ammirazione del momento, pronti alla fuga oppure alla morte.

5. James Graham, Piramidi

Così si presentavano le Piramidi al viaggiatore nel 1853 e fino al 1857. Questi gli anni del pellegrinaggio di James Graham in Egitto e in Terra Santa, alla ricerca della verità dei racconti biblici. In asta internazionale a Parigi, nel 1997 è stata datata 1856. Il motivo è semplice. Fino al 1856 la sfinge



Figura 6. J. Graham, *Le Caire, Pyramides de Gizeh*, 1856, albumina da negativo di carta (cm. 25,5 x 11).



di Giza era sotto la sabbia. La storia della sabbia e della Sfinge è una storia di inseguimento e rimpiazzamento. Inizia l'Imperatore Marc'Aurelio a disseppellirla ma la sabbia poi la ricopre. La ricopre per tanto tempo fino all'arrivo dell'archeologo Giovanni Battista Caviglia che, nel 1817 inizia i grandi lavori di scavo. Ma quello che i suoi operai spalavano di giorno, poi veniva ricoperto dalla sabbia spinta dal vento della notte. La sabbia vince ma poi Mariette, altro archeologo del tempo, nel 1857 la riscopre nuovamente. Nei secoli così si alterna la lotta fra la sabbia che copre e gli uomini che cercano di svelare la sfinge e, insieme al vento, la battaglia si conduce a tre. Possiamo dire che per migliaia di anni la sfinge è rimasta nascosta e che al viaggiatore antico così si presentava. Tre piramidi perfette e la sabbia ondivaga e poca acqua dove le carovane dei viaggiatori trovavano ristoro. James Graham come altri suoi connazionali viaggiatori e fotografi affronta il viaggio in Medio Oriente e come gli altri porta il suo terzo occhio, la macchina fotografica e le bocce di liquidi rivelatori e chimici e le lastre. La fotografia qui davanti ai nostri occhi ha formato insolito perché da lastra più grande, albumina da negativo di carta e il centro più o meno coincide con la base della piramide in primo piano. Le altre scendono leggermente nell'inquadratura e pure evaporano come un miraggio. Si può immaginare lo stato contemplativo di un uomo inglese, uomo religioso che cercava in viaggio luoghi biblici a testimonianza della verità degli antichi testi, di fronte a queste piramidi. In lungo viaggio a cavallo e carovane così lontano dai suoi prati verdi. Qui un po' di erba si intravede in primo piano, sul bordo dell'oasi dove si specchiano palme alte e basse. Quell'erba mi fa pensare che Graham non è arrivato lì in stagione secca. Davanti alla nuda magnificenza di natura e architettura ci sono tre presenze vive: un asino, un uomo seduto e un uomo in piedi con un turbante bianco e qualcosa in mano. Oh, immenso silenzio del passato. Non c'è niente e nessun in più di quello che deve stare per una buona contemplazione del miracolo del viaggio. Partire da lontano per inchinarsi quasi di fronte al mistero della storia. Erano i primi viaggiatori con il terzo occhio meccanico, con apparecchiatura fotografica e in questa inquadratura c'è tutta la sacralità della lunga attesa per poter compiere il miracolo fotografico: imprimere su carta lo stupore dell'occhio.

6 e 7. Le Barricate di Palermo, Eugène Sevaistre

Le tre stereoscopie delle barricate di Palermo del 2 giugno 1860 sono prezioso regalo di nozze di Piero Becchetti a me, anzi a noi due. Chi ha praticato la stereoscopia non la dimentica più. Un conto infatti è guardare la stereoscopia ad occhio nudo, un conto con l'apparecchio stereoscopico. Un marchingegno che assomiglia a una maschera veneziana, con due lenti oculari e una nicchia dentro la quale si isola la testa. La fotografia stereoscopica (in realtà composta da due piccole fotografie incollate su un cartoncino rettangolare) scorre su un binario che chi guarda, tira su e giù fino a quando i suoi due occhi vedono un'immagine sola, per l'appunto l'immagine stereoscopica, ovvero tridimensionale. Il procedimento è elementare e in parte misterioso, si tratta di variazioni



millimetriche nella percezione visiva. Le due fotografie su cartoncino sembrano identiche ma non lo sono, c'è sempre un minimo sfasamento, una diversità fra le due. Ora, per correggere questa



Figura 7. E. Sevaistre, *Rivoluzione a Palermo, 1860*, la tela ai Quattro Cantoni, 2 giugno 1860, 1860, albumina, formato stereoscopico (mm. 72 x 156).

imperfezione il nostro occhio compie uno sforzo, un tentativo di adattamento all'immagine non perfetta. E, con questo sforzo, si manifesta all'occhio l'immagine tridimensionale. Il cinema tridimensionale contemporaneo insomma ha questa pratica come antenata. Non sorge dal nulla, come niente. Vedere in terza dimensione è un sogno antico, l'immagine piatta prende corpo e profuma di verità percettiva. La nostra vita è totalmente immersa nella terza dimensione, la fotografia dichiara la sua visione del mondo ma piatta, piana, bidimensionale. Solo con la fotografia stereoscopica tridimensionale questa alterità si appiana. Torniamo alle tre stereoscopie che un tempo erano nella collezione di Piero Becchetti. Eugène Sevaistre segue, come altri fotografi, Garibaldi a Palermo. Fra i primi reporter del mondo ma a quel tempo non si chiamavano così. Segue Garibaldi a Palermo e racconta le battaglie silenziose delle strade della città. Silenziose perché Sevaistre



nel 1860 non poteva con apparecchio e cavalletto mischiarsi ai soldati fra i colpi di fucili e di cannone e polvere da sparo. Perché il mezzo fotografico allora non era leggero, non si trasportava in spalla e soprattutto necessitava tempi di posa lunghi. Ma è tale e così profondo il desiderio di raccontare comunque la guerra di cui è testimone, che sceglie la via silenziosa e poetica insieme. Solo dopo la battaglia, lui fotografa. Non ci sono morti nei suoi scatti e neppure il fragore dei fucili e i pianti. La battaglia è appena terminata e potrebbe anche riprendere con tutta la sua foga e lui è lì, in quel preciso istante. I morti sono stati portati via, i soldati lucidano le canne dei fucili e bevono, è il due



Figura 8. E. Sevaistre, Palermo, Barricate in via Toledo, 2 giugno 1860, 1860, albumina, formato stereoscopico (mm. 73 x 155).

giugno a Palermo potrebbero esserci più di trenta gradi. E lui solo allora fotografa. Ed è così raffinato il suo pensiero fotografico (perché dietro ogni fotografo c'è un diverso pensiero), che neppure mette in posa il generale o i suoi ufficiali sui luoghi della battaglia, ma spoglia il campo dall'umanità perdente o vincente che sia. Un'immagine vale più di mille parole, diceva Man Ray. L'inquadratura ai cosiddetti Quattro Canti, vede i sacchi di sabbia ben disposti in barricata per proteggere gli uomini che avanzano nella presa della città. E poi in fondo quell'immenso telo di stoffa, teso per strada fra due palazzi messo lì dalle truppe di Garibaldi per impedire ai Borbonici di comunicare con lanterne e



segnali luminosi alle navi al porto. Davanti, in primo piano, macerie e assi di legno che una volta erano finestre e soprattutto una botte. Per polvere da sparo o per vino non lo so ma quasi disposta ad arte, a destra, mentre le assi schiodate con altri cerchioni di ferro di botti. Ecco, in questa sospensione dell'immagine, il momento della non battaglia, sta tutta la tensione della battaglia stessa. Sevaistre per il tempo suo e pure forse anche per scelta poetica, non racconta la guerra come azione ma nel momento dell'inazione. E quando si "indossa" l'apparecchio stereoscopico davanti agli occhi, sembra di sentire nelle narici la polvere e il fumo della polvere da sparo. Questa è arte. Raccontare quello che c'è senza mostrare.

8. Samurai

Altro mondo, altro pensiero. Kusakabe Kimbei fotografa in una posa memorabile questi tre Samurai dell'Imperatore dopo il 1867. Dal 1867 in avanti ai Samurai in Giappone viene proibito il possesso di due spade. Solo una è permessa perché con due spade il loro potere e pure l'arroganza cresceva fra la gente fino a oscurare il potere costituito. Questi uomini macchine da guerra, concentrati e intelligenti, sono stati dal 1868 in poi amputati di una spada. E la spada per un Samurai era tutto. L'immagine dunque racconta anche di questa "amputazione". Ogni spada è diversa dalle altre perché ogni spada è proiezione unica di un Samurai. E sono anche diversi



Figura 9. K. Kimbei, Samurai in Armour, 1870/1880 ca., albumina colorata a mano (cm. 26,7 x 21).



armatura e copricapo, più regolari quelli a sinistra, più inverosimile quello a destra. Molte cose risultano inverosimili ai nostri occhi abituarini (gli occhi sono la parte più abituaria della nostra esistenza) ma, quando guardiamo al Giappone antico, abbiamo impressione di stare sulla luna. Chi frequenta la fotografia giapponese dell'Ottocento, sa che capacità di astrazione, pulizia formale, sintesi lì sono abitudine della composizione. E sa anche che in Giappone a certe conquiste formali sono arrivati almeno cento anni prima di noi. Ma non devo essere esterofila, non qui, almeno. Un altro dato unico della fotografia giapponese è il colore che, come è noto, si usa in fotografia correntemente solo nel Novecento. E qui sta il magnifico inganno e la magnifica perizia del Giappone. Le fotografie venivano acquerellate una ad una e così ogni foto è opera unica. Più sofisticato e dettagliato era l'uso dell'inchiostro su positivo seppia, più la foto era preziosa e più l'ignoto pittore di acquarello ci lavorava su, con mille sfumature di verde acqua o di rosa o di blu. Non c'è una fotografia uguale a un'altra e anche con certe libertà che forse sfuggivano al fotografo stesso. Però Kusakabe Kimbei, autore di questa fotografia, era esperto nell'arte del colore perché all'inizio faceva questo: per il barone von Stillfried e Felice Beato, colorava. I primi a portare l'arte fotografica nel tradizionale Impero del Sol Levante sono stati i fotografi europei, Beato appunto e Stillfried e, con Kusakabe Kimbei che all'inizio fa un po' da ragazzo di bottega, avviene il matrimonio fra tecnica occidentale e modo di guardare orientale. Sembra una banalità ma non lo è. L'arte scioglie prima di ogni cosa tutte le asperità e supera le migliori diplomazie. Insomma mette pace fra i popoli e li unisce. La fotografia per prima stende un'alleanza fra due popoli, fonde l'Oriente con l'Occidente. Kusakabe Kimbei per un po' di tempo lavora con questi due maestri, poi, come sempre accade, da loro si affranca e conduce la sua arte fotografica tutta per conto suo. Poi vive anche tanto più a lungo e muore nel 1932. I tre Samurai qui davanti sono in attesa del momento e nel momento, come è loro pratica. Sono tre e di età leggermente diversa. C'è il samurai più serafico a sinistra, quello che punta l'obiettivo e sa, al centro e quello che simula in modo teatrale un'espressione bellicosa. Ogni fotografia giapponese costava al fotografo giorni di studio e di artifici. È tutta costruita in studio, ogni immagine. Kimbei controllava anche la quadrettatura della stuoia e le luci sempre immote per regalare all'immagine quell'idea di sospesa eternità. Nelle parti meno definite il pittore poi aveva le sue libertà. Sull'elmo a sinistra c'è un ciuffo un po' indistinto e lasciato vago dal fotografo. E su quel ciuffo il pittore poteva inventare la sua. Conosco almeno sette versioni di quel ciuffo a sinistra, quella di mia proprietà descrive un improbabile strano uccello con corpo di rettile. Oh, macchina del tempo, perché non ero lì in quel momento insieme ai tre Samurai a respirare la loro calma voglia di lottare di cannone e della loro storia, che ha determinato la sorte di infinite guerre.



9. L'Arsenale di Napoli

Eccola qui, una sospesa fotografia di guerra muta. È l'arsenale di Napoli, al porto, fotografato da Giorgio Sommer. Forse è appena l'alba, quando Sommer si avvicina alle palle di cannone di bronzo



Figura 9. G. Sommer, *L'Arsenale di Napoli e S. Elmo* n. 1134, 1870 ca. (cm. 25 x 20).

così pronte a colpire. E sono così ordinate, così quiete queste perfette sfere e pure eleganti. Mi sembra, con la lente di averne contate quindici nel lato lungo e cinque alla base del lato corto e poi su, a salire, come ziggurat rotolanti. E nove sono in cima. E la sapiente architettura presuppone che qualcuno, abile a sua volta, qualche soldato capace di questo, si sia poi avvicinato allo ziggurat di palle di cannone per caricarle sulla nave senza fare rotolare le altre. Sembrano biglie ma non sono biglie. Sembrano palle da biliardo ma non sono palle di biliardo. O pianeti ordinati ma non sono pianeti. Sono palle di cannone pronte a mandare a picco una nave nemica. Eppure quanta grazia in

queste sfere perfettamente ordinate. La guerra ahimè è pure un'alta forma di disciplina formale. E poi la sapienza teutonica di Sommer, fotografo tedesco trapiantato a Napoli. A sinistra c'è terra brulla e sassi e neppure un filo d'erba e una balaustra separa la terra dal mare. Sulla terra le sfere di fuoco potenziale e sul mare perfettamente tranquillo, le navi con le vele ammainate. Sembrava la scena fotografata da Sommer deserta di uomini ma a ben guardare, con una lente di ingrandimento, forse si riconoscono l'ombra di un uomo sull'albero maestro della nave più alta, in cima e poi un'altra sagoma avvolta dentro un mantello vicino ad una garitta alla fine della balaustra. Questa foto, il 30 marzo del 2009 l'ho sottoposta a Piero Becchetti. Ho rintracciato un appunto di quel giorno e, di fronte a questa fotografia il mio Maestro a lungo mi ha parlato delle palle di cannone e della storia delle palle. Sembra un'inezia, eppure hanno determinato la sorte di infinite guerre. Prima erano di



pietra e si sa, fino al 1820. Poi si fondono in bronzo e il modo di combattere, cambia. E qui sta il punto. Napoletani e Piemontesi hanno diversi i cannoni. E la diversità dei cannoni determina vittoria e sconfitta. I cannoni delle truppe borboniche hanno una gittata di un chilometro, quelli Savoia di invece di tre-quattro chilometri. Il merito fu di Giovanni Cavalli, generale di artiglieria di Novara, che inventò il cannone rigato a retrocarica. La canna rigata nel cannone permette al proiettile maggiore precisione e sosta di più nella canna prima di uscire. Nell'assedio di Gaeta la vittoria è Sabauda per merito (o per colpa) dei cannoni a canna rigata. Sono dettagli importanti, le battaglie si sono sempre vinte o perse con artifici o novità. Così in questa fotografia non c'è battaglia ma attesa di battaglia, invito o disciplina ad essere pronti, anche nell'estremo ordine, a combattere. È appena l'alba, dunque, e l'arsenale è lì che aspetta e nel silenzio c'è già l'odore della morte. Da un lato sulla terra il fuoco e a destra il mare tranquillo in attesa del vento.

10. Il cosiddetto Palazzo della Regina Giovanna a Napoli

Cito da *La Sanfelice* di Dumas un lungo periodo che racconta di questo palazzo: «Esiste a Napoli, all'estremità di Mergellina, a circa due terzi della salita di Posillipo, che all'epoca di cui parliamo era una stradina a malapena carrozzabile, esiste, dicevamo, uno strano rudere, che si protende in tutta la sua lunghezza sopra uno scoglio costantemente bagnato dalle onde marine che, durante l'alta marea, penetrano fin dentro le sue sale inferiori; abbiamo detto che quel rudere era strano, e in effetti lo è, giacché è quello di un palazzo che non è mai stato terminato e che è divenuto decrepito senza mai aver conosciuto la vita» (Dumas, p. 73). Poi la storia continua, anzi si può dire che il pathos del romanzo parte da qui, dalla visione di «un uomo avvolto da un ampio mantello che gli nascondeva la parte inferiore del viso» (Dumas, p. 78). Ah, i magnifici trucchi narrativi del mago della penna, Dumas. Raccontare di un rudere vicino alle onde del mare e immergere là dentro la visione dell'uomo avvolto dal mantello nero e di notte. Occhi e visibilità vibrano davanti allo stereotipo così antico e sempre caro a chi legge, perché sembra di muoversi, nell'immaginazione letteraria, in uno spazio che è altro ma è pure casa. Tanto nuova la storia e tanto nota l'atmosfera. E qui, davanti a questa fotografia, c'è anche altro da dire. La fotografia è di Bernoud, siamo negli anni sessanta dell'Ottocento, forse 1865 e stampata proprio da Bernoud e non dal suo assistente Achille Mauri che ne ereditò lo studio. Anni sessanta, dunque, gli anni in cui Dumas era a Napoli Sovrintendente alle antichità così come aveva deciso il Generale Garibaldi. Così, semplice a dirsi, il rudere del palazzo Donn'Anna è in questa foto così come è stato visto da Dumas e come lui lo ha reinventato in spazio scenico dell'avvio della storia della Sanfelice. Certo, la fotografia è diurna (non c'era ancora modo, a quel tempo, di fotografare di notte) ma il rudere è quello, con il suo mare, con i pescatori che si avvicinano e che traghettano verso questa architettura fantasmatica, così simile ormai alla roccia per il suo secolare abbandono. A volte sembra, in questa fotografia, che sia il palazzo, un palazzo per



granchi e pipistrelli e brontosauri e strane creature marine piuttosto che per uomini e donne. Un palazzo che è rudere e che mai ha ospitato vera vita umana. Almeno fino a quel tempo, tranne tracce di fantasmi e di blanda malavita e di cospiratori. Dumas, che aveva occhio attento, da viaggiatore, non si lascia sfuggire l'occasione di infiammare l'occhio del lettore con una visione del genere. Ho visto delle fotografie recenti del Palazzo e questo Palazzo in verità non l'ho mai visto. Oggi è altra cosa. Ora è sede di condomini reticolari e poco chiari e l'accesso comunque resta ancora misterioso e dipende più dal mare che dalla terra. Comunque sia questa foto credo possa essere preziosa per chi a Napoli fa ricerca di storia e, come ho detto, soprattutto di atmosfere. Chi dice che la storia non ha bisogno di atmosfere, pecca di mancanza di immaginazione.



Figura 10. A. Bernoud, *Naples Palais de la Reine Jeanne à Posilipe*, 1860/1870, albumina (cm. 26 x 20).



11. Umberto I o forse suo fratello e i loro travestimenti

Questa fotografia proviene dalla Collezione Becchetti. Credevo fosse Umberto I e invece Laura Danna mi spinge a credere che sia suo fratello. Cito le sue parole da una mail: «Mi è venuto un dubbio riguardando la foto. Potrebbe anche essere il fratello di Umberto I, Amedeo I duca d'Aosta e poi re di Spagna. Sono molto simili ed avevano solo un anno di differenza i due. Umberto era del 1844 e il fratello del 1845. La differenza più evidente sta nello sguardo. Umberto ha sempre gli occhi più spalancati e lo sguardo più freddo e disincantato, mentre il fratello ha le palpebre più gonfie e lo sguardo più da sognatore. L'immagine è scattata fra il 1865 e il 1870 circa». Poi Laura Danna mi dice ancora che era in uso presso i Savoia vestirsi durante il carnevale con i panni dei loro avi, spesso da "Conte Verde o da Carlo Emanuele I". E questo mi fa sorridere. Anzi due cose mi fanno sorridere. Il primo motivo di sorriso è che i regnanti abbiano il gusto, tradizionale e anche popolare del travestimento. Il secondo motivo è che, senza scomodare sarti, sartine e costumisti, loro stessi possiedono gli abiti del proprio travestimento e che questi siano, appunto, quelli dei loro predecessori. La parsimonia è cosa giusta ora, era



Figura 11. Fotografo non identificato, Umberto I (?) Amedeo I duca d'Aosta (?), 1865-1870 ca., albumina (cm. 17,5 x 23)



nella norma allora, nell'Ottocento, anche presso le famiglie regnanti. Ma non è sulla parsimonia che la mia riflessione indugia ma, piuttosto, sul senso del travestimento. Non si vestivano da antichi romani o da combattenti medievali di chissà quale stirpe o nazione, preferivano, nel mostrarsi in costume, rivolgersi al proprio casato, ovvero non allontanarsi dal confine di casa propria. Mille travestimenti hanno inventato gli uomini nei giorni di carnevale, anche e soprattutto irriverenti, per sorridere di se stessi e immaginarsi altro, in altre caricature. I regnanti no, non passano la sponda dell'inverosimile, dell'auto-irrivenza, dell'immaginarsi lontani nel tempo e nello spazio per poche ore. Si mantengono vicini anzi aderenti al casato, alla famiglia, alla propria stirpe. Non è solo parsimonia calzare medesimi stivali e speroni, cappello piumato ed ermellino. È un dire «sono un altro, a vestirmi da carnevale, ma non così distante da quello che sono». Insomma i potenti non amano travestirsi da stallieri, fiorai, cantanti d'opera o avventurieri. Vogliono restare quelli che sono anche nei liberi giorni del carnevale. «Guarda quel grande che vene», scrive Dante nell'*Inferno* (XVIII, 83).

12 e 13. Il terremoto di San Francisco

Due stereoscopie della mia collezione raccontano, con la sintesi propria alle immagini, il



Figura 12. H.C. White, 8718 *Overlooking Kearney St. – Lower burned area from Telegraph Hill – San Francisco Disaster, U.S.A., 1906*, stampa all'albumina “glacée”, formato stereoscopico (mm. 156 x 80).

terremoto di San Francisco del 1906. Mi ripeto: attraverso l'apparecchio stereoscopico la visione è tridimensionale. Così, se si posizionano le immagini nell'apposito visore, la verità percettiva è forte tanto più forte se lo scatto racconta di un momento drammatico. Le stereoscopie sono di marca “White & co.”. Si tratta di un marchio quasi “industriale”, per così dire. Una ditta che accorpava più e più fotografi, spesso rimasti anonimi, che sguinzagliava in giro per il mondo per fare vedere al mondo, appunto, cosa c'era in



giro per il mondo. Quindi li mandavano in Cina, in Mongolia, in Giappone, a Taormina, insomma dovunque a catalogare visioni del pianeta. I primi reporter di professione. Le immagini sono scattate a giugno del 1906, mentre il terremoto è stato il 18 aprile. Un mese e mezzo dopo, dunque lo scatto rispetto al disastro. Il terremoto fu catastrofico non tanto per le vittime, quanto per le architetture e l'assetto della città che sembrava agli occhi di tutti moderna e avveniristica. Insomma un colpo all'immagine, un po' come il più recente crollo delle Torri Gemelle a New York.



Figura 13. H.C. White, 8709 Looking down california St. – Ferry Bulding in distance – San Francisco Disaster, U.S.A., 1906, stampa all'albmina “glacée”, formato stereoscopico (mm. 156 x 80).

Cosa colpisce di queste due stereoscopie, ripeto indimenticabili se viste con l'apparecchiatura loro. Colpisce una visione melodrammatica accanto a una visione operosa. Mi spiego meglio. In una stereoscopia c'è un vecchio in primo piano che dà le spalle alle rovine e cammina con il suo bastone. Il vecchio è un lavoratore, si avverte dalla muscolatura e dall'abbigliamento. Un lavoratore non misero, credo artigiano o negoziante, con il gilet e i pantaloni di stoffa robusta, forse fustagno. Il vecchio che si lascia alle spalle le rovine e il suo passo è fermo ma è vecchio, da bastone. Tutto è perduto per lui, il suo lavoro, forse la sua casa. Nell'altra stereoscopia invece altra è la storia. Molti piccoli uomini si avvicinano alle rovine della città, non se ne allontanano come quel vecchio. Sono tutti più o meno ben vestiti, hanno cappelli signorili e alcuni addirittura una valigia da lavoro. Vanno verso la città, non se ne allontanano, sono giovani. Segno che hanno voglia di ricominciare, di costruire di nuovo sulle macerie del vecchio. Due immagini, stesso anno, stesso fotografo con due sottili messaggi contrastanti. E dato che la stereoscopia entra molto nel cervello (sta vicino agli occhi, è tridimensionale, ci si isola dal mondo quando la si guarda), il messaggio semplice è chiaro ed emotivo: dove c'è qualcosa che finisce, subito c'è qualcosa che ricomincia. Ah, beato l'ottimismo chiaro in fotografia.



14 e 15. Calotipie di Messina

Silenziose e sole e in compagnia di altre fotografie, ho trovato dentro un album queste due piccole calotipie di Messina. Per chi non pratica la fotografia antica, sono solo due fogli sgranati e vaghi e poco definiti di un angolo di mondo. Per chi pratica fotografia, invece, sono due tesori. La calotipia è il primo procedimento su carta della virtù fotografica, fu inventata da Talbot nel 1841. Il negativo era di carta e da questo negativo si tiravano un certo numero di positivi, non molti in verità. La calotipia sostituisce il dagherrotipo e anticipa la scoperta o l'invenzione del negativo di vetro. Dura poco la poetica pratica, complice il cloruro di sodio, perché i fotografi sognavano per le loro immagini maggiore definizione. La calotipia ha i connotati del sogno un po' appannato, di colore seppia e qualche volta più bruno. Ci sono varianti nei procedimenti ma il risultato è sempre simile: la verità



Figura 14. Fotografo non identificato, Duomo di Messina, 1842/1847, calotipia (mm. 75 x 84).

La luce che si aggrappa alla carta e la luce che non si fissa alla carta ma si dissolve quasi nella trama della carta stessa. La calotipia dunque è un processo molto antico per la storia della fotografia. Sono insomma fra le prime fotografie del mondo, almeno di carta. Pochi erano i fotografi, delicatissima la strumentazione e anche la chimica ad essa correlata. Poche le calotipie superstiti e pure i negativi calotipici. E fra queste poche, due sono arrivate davanti ai miei occhi. Per un cacciatore di fotografie la preda è ambita. A metà fra l'araba fenice e il drago di Socotra. Due calotipie della stessa città, Messina e un interno, il Palazzo del Senato, mai visto in fotografia. Mai visto così, pieno di frammenti e ruderi del terremoto del 1783. Le due calotipie si possono datare prima e forse molto prima del 1848 per due dettagli minimi ma importanti. Avviciniamo gli occhi a quella del Duomo. Il Duomo è sempre quello, con il campanile antico che poi verrà demolito nel 1863 e la fontana e i portali ma a destra, quasi invisibile ad occhio nudo c'è un'ombra, una evanescenza di inferriata e lo storico quasi si dispera perché il



fotografo non ha spostato anche di poco l'ottica un po' più a destra. Bene, quella evanescenza di inferriata appartiene al monumento di Carlo III di Spagna, opera del Serpotta, che poi viene distrutto nel 1848 durante i moti antiborbonici in città. La calotipia dunque è precedente al 1848. Ma potrebbe essere anche di molto precedente, anche 1842, 1843. Forse solo un restauro attento potrebbe svelare il mistero. Esiste una calotipia del Duomo di Messina di Richard Calvert Jones del mese di aprile del 1846. Non esiste altro, almeno finora. Perché la storia della fotografia è un po' così, reperire dal naufragio del tempo, frammenti di un mondo che si è inabissato. E a poco a poco questi frammenti vengono a galla, mai a completare l'affresco, in verità, ma almeno a definirne i contorni e isole e chiazze. E poi il Palazzo del Senato. Anche questa calotipia può essere datata prima del 1848. E ora spiego perché. Il Palazzo del Senato a Messina viene scosso e lesionato dal terremoto di Messina del 1783. Viene scosso ma non crolla e al suo interno si conservano i frammenti di ciò che cade, pietre, bugne, capitelli, mattonelle. E si conserva questo tappeto di detriti nel cortile, fino al 1848, quando il Palazzo del Senato viene finalmente restaurato. Così, anche per questa calotipia la data decisiva è 1848, ovvero precedente. Ma potrebbe essere anche, come nel caso di quella del Duomo, del 1842, 1843 e così via. Ma quello che mi turba e mi commuove non è solo la datazione, anche se è funzionale a quello che sto per raccontare. È piuttosto

che il Senato è così come il terremoto del 1783 lo ha segnato. E qui il punto. Anche se la fotografia è ottocentesca, la realtà raccontata – l'interno di un palazzo governativo pieno di ruderi e sopravvissuto a un flagello – è un'immagine settecentesca. Sembra un paradosso ma non è così. La fotografia è del 1842/1847 ma la realtà raccontata è del 1783. E qui mi infiammo per vizio di cervello di letteratura. Goethe arriva a Messina nel 1786 e vede Messina piagata dal terremoto e malconcia. E così racconta: «Ci siamo svegliati, è vero, con il sole splendido e in un albergo più simpatico, ma ci siamo sempre ritrovati in questa sventurata Messina. Nulla di più tetro della così detta "Palazzata", una

serie di grandi palazzi a falce di luna, che incorniciano la spiaggia per il tratto di un quarto d'ora. Erano tutti edifici a quattro piani e costruiti in pietra; di questi, alcune facciate sono rimaste ancora in piedi fino al sommo della cornice, altre son crollate fino al terzo piano, al secondo, al primo; in



Figura 14. Fotografo non identificato, Messina, interno del Palazzo del Senato dopo il terremoto del 1783, 1842/1847, calotipia (mm. 135 x 90).



modo che tutta questa serie di palazzi, un tempo così superbi, adesso si presenta allo sguardo orribilmente sfregiata e bucherellata, poiché l'azzurro del cielo si vede attraverso quasi tutte le finestre». (Goethe, p. 312) Così, con queste parole e altre della sua cronaca di viaggio, immagino Goethe entrare anche lì, dentro il cortile del Palazzo del Senato e muoversi tra quelle scale, tra le inferriate divelte a guardare il cielo dalle finestre che non hanno più pareti alle spalle. Ecco, questa fotografia, contiene lo sguardo del cammino di Goethe dentro la città terremotata. È lo sguardo di Goethe. È opera dell'Ottocento ma è del Settecento. "E in verità era ammirevole vedere come le vie eran tutte sgombre di macerie, e come il calcinaccio veniva accumulato nell'ambito dei muri crollati, e come le pietre, viceversa, eran sovrapposte in ordine lungo le case, lasciando libero il centro delle vie, restituite al traffico e alla circolazione." (Goethe, p. 315). Goethe è entrato dentro quel Palazzo del Senato e ha visto quelle pietre diroccate e i muri lesionati e i calcinacci, lui con il suo passo certo. Le stesse cose che ha visto lui in questa fotografia vediamo noi.

Vorrei, vorrei

Vorrei ancora raccontare e scrivere degli scatti di Bourne sull'Himalaya del 1866, dell'ingresso al Circo Equestre a Roma nel 1880 del Conte Primoli, della collina di Dogali in Eritrea piena delle croci dei caduti del 1887 dei Fratelli Nicotra e del castello di Coca a Segovia fotografato da Laurent, ma guardo il numero delle cartelle scritte e rallento perché c'è il rischio di stancare chi legge. Poi altre e altre e altre fotografie come panoplie scatenano argomento per questa rivista. Così mi fermo e, secondo tradizione, traccio una conclusione.

16. Il Fotografo e la sua Libertà

Non a caso scrivo Fotografo maiuscolo e Libertà pure. Perché tra le discipline d'arte quella fotografica, è la più libera. È figlia dello sguardo e del cammino e anche dello stupore. È artificio che si spaccia per verità. È invenzione che diventa storia. Si muove nella vita ma la oltrepassa. È fragile (nell'Ottocento le albumine sembrano veramente ali di farfalla appiccicate su cartoncino), ma resiste al tempo. Vuole fermare la vita che è mutevole e già, nell'atto di fermarla, la vita, con lo scatto, diventa un'altra vita. I fotografi non cercano la verità ma l'immodestia dell'invenzione e dell'assurdo. Von Gloeden ha fotografato Taormina come se fosse Arcadia, seminata da ragazzi nudi in peplo con flauti di Pan fra le labbra. E tutti sono accorsi a Taormina a cercare di vedere fra le ginestre questi ragazzi pastori come ai tempi del Ciclope. E l'idea di Roma di fine Ottocento nel nostro immaginario è così come il Conte Primoli ce l'ha raccontata, della mondanità che diventa poesia, fra cavalcate, passeggiate, balli. La fotografia non cerca la verità ma solletica l'immaginazione. Lo storico che impara a vedere fotografia, riscalda la sua pagina. Il mezzo fotografico non giova alla conoscenza, ma all'immaginazione. La pagina scritta, se è visibile, se nei caratteri prende vita la vita appunto, diventa



pagina importante. L'occhio di chi scrive si infiamma di battaglie e velieri e mare e carrozze. Chi scrive di storia, se maneggia l'immagine, riscalda la sua pagina di cose non solo dette e sapute ma sentite. Emozione estetica è percepire, con i sensi. C'è un sapere ma soprattutto un sentire. Sapere delle palle di cannone è un conto, vederle pronte a seminare morte, è un altro. Così immaginare Garibaldi con un logoro cappello. E sentire il fruscio del sipario all'Opera di Parigi. E poi in silenzio accompagnare Goethe per le strade di Messina.

Figura 15. Fotografo non identificato, *Un fotografo nel suo atelier*, 1880 ca., albumina (cm. 19,5 x 25,4).





Abstract

La Fotografia dell'Ottocento è un pezzo vivo di storia che circola ancora. La Fotografia antica scatena racconti attraverso la pratica della meditazione. Qui si vedono ancora: Dumas, Garibaldi, il Foyer dell'Opera di Parigi prima dell'inaugurazione, l'eruzione del Vesuvio del 1872, le Piramidi con la Sfinge ancora sepolta nella sabbia, le Barricate di Palermo del 1860, Samurai, il terremoto di San Francisco, lo sguardo possibile di Goethe a Messina.

The Photographs of the 19th century is a still living piece of history. Old photographs rouses stories with the practice of meditation. Here is possible to see: Dumas, Garibaldi, The Opera House of Paris before opening, the eruption of Vesuvio in 1872, the Pyramids of Egypt with the sphinx buried in the sand, Samurai, San Francisco disaster, the imaginary glance of Goethe in Messina.

Bibliografia

- AA.VV., *Album Sicilia, Viaggio ottocentesco di Eugène Sevaistre* (con un racconto di Roberto Alajmo), Palermo, Kalos, 2007.
- AA.VV., *Palermo 1860. Stereoscopie di Eugène Sevaistre*, Palermo, Kalos, 2006.
- Un viaggio fra mito e realtà Giorgio Sommer Fotografo in Italia 1857-1891*, a c. di M. Miraglia e U. Pohlmann, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992.
- G.C. Abba, *Da Quarto al Volturno, Noterelle di uno dei Mille*, Palermo, Sellerio Editore, 1993.
- C. Agrati, *I Mille nella Storia e nella leggenda*, Milano, Mondadori, 1933.
- R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- P. Becchetti, *Fotografi e Fotografia in Italia, 1839-1880*, Roma, Quasar, 1978.
- P. Becchetti, B. Brizzi, *Roma in tre dimensioni*, Roma, Editore Colombo, 2004.
- W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, Roma, Skira, 2001.
- T. Bennett, *Photography in Japan 1853-1912*, Tokyo, Tuttle Publishing, 2006.
- P. Bonneville, *La Photographie japonaise sous l'ère Meiji 1868-1912*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2006.
- G. Bufalino, *Gioacchino Iacono Francesco Meli, Comiso ieri, immagini di vita signorile e rurale*, Palermo, Sellerio, 1978.
- G. Bufalino, *Il tempo in posa*, Palermo, Sellerio, 1992.
- C. Calci, *Garibaldi e i suoi tempi, Immagini dei protagonisti*, Roma, Baldi Editore, 2008.
- I. Calvino, *L'avventura di un fotografo*, in *Gli amori difficili*, Torino, Einaudi, 1970.
- G. Caneva, *Trattato pratico della fotografia*, Firenze, Alinari, 1985, (ristampa anastatica dell'ed. del 1855).



- J. Delanoe, *Les Pionniers de la Photographie*, Paris, Terre De Brume Editions, 1996.
- A. Dumas, *La Sanfelice*, Milano, Adelphi, 1999.
- A. Dumas, *Viva Garibaldi*, Torino, Einaudi, 2002.
- M. Du Camp, *Attraverso l'Oriente con Flaubert*, Palermo, Novecento, 1986.
- M. Du Camp, *Orient & Italie, Souvenirs de voyage et de lectures*, Librairie Académique Didier et C., Paris, Libraires Editeurs, 1868.
- M. Falzone del Barbarò, *Diario Fotografico di Vittorio Emanuele III e di Elena di Savoia*, Torino, Umberto Allemandi, 1987.
- M. Falzone del Barbarò, et al., *Le Fotografie di W. von Gloeden*, Milano, Fotolibri Longanesi, 1980.
- G. Fanelli, B. Mazza, *Italie dans le miroir de la photographie au XIX siècle, le grand tour*, Paris, Nicolas Chaudun Editeur, 2014.
- G. Fanelli, B. Mazza, *Alphonse Bernoud*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2012.
- G. Fanelli, *L'Italia virata all'oro attraverso le fotografie di Giorgio Sommer*, Firenze, Pagliai Polistampa, 2007.
- Felice Beato, *Viaggio in Giappone 1863-1877*, a c. di C.G. Phillipp et al., Milano, Federico Motta Editore, 1991.
- M. Frizot, *A New History of Photography*, Köln, Konemann, 1998.
- P. Galassi, *Prima della Fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Garibaldi, *Arte e storia*, a c. di S. Pinto, A.M. Arpino, Firenze, Centro Di, 1982.
- 1860-1861, *Garibaldi Rivoluzione delle Due Sicilie, Album fotografico*, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 2007.
- Geishe e Samurai. Esotismo e fotografia nel Giappone dell'Ottocento*, a cura di F.P. Campione et al., Prato, Giunti, 2013.
- J.W. Goethe, *Viaggio in Italia 1786-1788*, Firenze, Sansoni Editore, 1980.
- R. Hershkowitz, *The British Photographer abroad the first thirty years*, London, Robert Hershkowitz, 1980.
- E. Herrigel, *Lo zen e il tiro con l'arco*, Milano, Adelphi, 1975.
- Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, a c. di D. Palazzoli, con una intervista a L. Sciascia di G. Giordano, Milano, Bompiani, 1987.
- Infanzie. I molteplici aspetti dell'infanzia in un secolo di fotografia*, a c. di L. Danna, Torino, Associazione per la Fotografia Storica, 2013.
- J.A. Keim, *Breve Storia della Fotografia*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1976.
- A. Mandarino, G.C. Pagliasso, *L'altro di sé, maschere e travestimenti nella fotografia dal 1850 al 1940*, a c. di L. Danna, Torino, Associazione per la Fotografia Storica, 2003.
- J. White Mario, *Garibaldi e i suoi tempi*, illustrato da Edoardo Matania, Milano, Treves, 1887.
- V. Mirisola, *Era Palermo*, Palermo, Lanterna Magica Edizioni, 2008.
- D. Mormorio, *Gli scrittori e la fotografia*, prefazione di L. Sciascia, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- F. Nadar, *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, 2004.
- F. Nadar, *Nadar*, Torino, Einaudi, 1973.
- A. Nemiz, *Capuana, Verga, De Roberto fotografi*, prefazione di L. Sciascia, Palermo, Edikronos, 1982.
- B. Newhall, *Storia della Fotografia*, Torino, Einaudi, 1984.
- M.A. Pellizzari, *Percorsi della Fotografia in Italia*, Roma, Contrasto, 2011.



- L.J. Schaaf, *Sun Pictures from Talbot to Turner*, New York, Hans P.Kraus jr. Fine Photographs, 2006.
W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.
W. Settimelli, C. Ciapanna, *Storia avventurosa della Fotografia*, Perugia, Effè, 1976.
M. Sgalambro, *De mundo pessimo*, Milano, Adelphi, Roma, 2004.
Storia D'Italia. Annali 2, L'immagine Fotografica 1845-1945, Torino, Einaudi, 1979.
P. Valery, *Discorso sulla Fotografia*, Napoli, Filema edizioni, 2005.
L. Vitali, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.
C. Worswick, J. Morris, *Japan Photographs 1854-1905*, New York, A. Pennwick/A. Knopf Book, 1979.
I. Zannier, *Il Sogno della Fotografia*, Milano, Skira, 2006.

Le immagini nel testo provengono da collezione privata.