

SILVIA PAOLI

RITRATTO FOTOGRAFICO DEGLI ATTORI A MILANO
TRA OTTO E NOVECENTO.
STRATEGIE DI RAPPRESENTAZIONE

1. *La fotografia tra realtà, convenzioni ottico-chimiche e finzione. Il ritratto*

Sin dall'epoca della sua invenzione, la fotografia è stata oggetto di aspettative, desideri e intenzioni che ne hanno determinato, di volta in volta, percezioni e definizioni. Nel periodo delle origini doveva rendere il mondo reale con immediatezza e precisione, qualità per le quali si diffuse ben presto capillarmente. Apprezzata per la sua 'oggettività' negli ambienti scientifici, letterari e artistici, fu al centro di numerosi interrogativi: come collocarla, o classificarla, rispetto alle altre arti? Quale ruolo darle all'interno della cultura? O nel sistema dell'arte?¹ Questioni sempre aperte e che hanno fatto sì che la fotografia fosse investita, nel corso della sua storia, da molteplici sguardi, da parte della tecnica, delle scienze, dell'arte e della ricerca interpretativa, della memoria e della costruzione della storia, ponendosi all'incrocio di diversi saperi, discipline e pratiche fino ai giorni nostri.

La fotografia – ne siamo oggi più consapevoli – dà forma tangibile a fatti, luoghi e persone e, con le sue specificità tecniche e linguistiche, ne propone (nel senso latino del 'porre davanti') modalità di visione 'costruite', modellate, orientando la percezione e la comprensione. Il suo indubbio 'potere' nel presentarci il reale, nell'autenticarlo,² ha portato però a considerarla, a livello generale, un equivalente dell'oggetto/soggetto ripreso, senza che siano valutati altri punti di vista e che ci si interroghi sulle modalità con cui essa è legata alla finzione (il 'dar forma', appunto, dal verbo latino *fungere*) nel mettere in atto strategie di rappresentazione e costruzione dell'immagine. Nell'Ottocento, e

1. Cfr. C. BAUDELAIRE, *Salon de 1859. Le public moderne et la photographie*, in *Curiosités esthétiques. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, vol. II, pp. 254-263.

2. «Nella Fotografia [...] io non posso mai negare che *la cosa è stata là* [...]». Il nome del noema della Fotografia sarà quindi 'È stato'» (R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 78).

per buona parte del Novecento, i fotografi propongono il reale secondo i principi della mimesi, ma nel far questo mettono in atto, anche inconsapevolmente, diverse strategie affinché la realtà venga percepita come ‘vera’. Il reale è il ‘vero’ e come tale va ripreso e mostrato. Tra i pionieri ci fu però chi se ne rese ben presto conto: Hippolyte Bayard nei suoi autoritratti del 1840 intitolati *Le noyé* metteva consapevolmente in scena la propria morte per annegamento – con ampiezza di riferimenti alla tradizione pittorica – protestando contro le autorità accademiche francesi che non avevano riconosciuto la sua invenzione.³ Uno dei primi ritratti, quindi, è insieme finzione, gesto di affermazione culturale e gesto politico.

Negli stessi anni, grazie a Daguerre, si afferma la dagherrotipia che ha tra le sue più diffuse applicazioni proprio il ritratto, possibile sin dal 1841-1842 grazie a miglioramenti tecnici che consentono di ridurre i tempi di posa. La precisione, l’esattezza, l’estrema nitidezza sono le caratteristiche che ne determinano il successo. Un’opposta tendenza si afferma con la calotipia, un’invenzione messa a punto da Talbot che dà inizio alla fotografia in senso moderno, basata sulla coppia negativo-positivo, replicabile, a differenza del dagherrotipo, e pronta per essere diffusa. Il calotipo, al contrario del dagherrotipo, accentuava le masse chiaroscurali, dando vita a immagini – e ritratti – apprezzati soprattutto da chi aveva una formazione in ambito artistico e non accettava l’‘eccesso di visione’ del dagherrotipo, il suo far vedere qualsiasi cosa. Se il dispositivo ottico che presiede all’apparecchio fotografico – la camera oscura – ripropone la visione spaziale della prospettiva rinascimentale e ‘ritaglia’, con l’inquadratura, una porzione di realtà, con questa tutto viene ripreso, senza possibilità di selezione. Sin dalle origini, quindi, saranno messe a punto strategie d’intervento per correggere il dato reale – anche l’assenza di colore, per esempio – e diverse tecniche di ritocco e manipolazione perché il reale si avvicini al ‘vero’. L’esattezza, ottenuta con meccanismi ottico-chimici, frutto di un’ininterrotta sperimentazione, trova così dei correttivi in altrettanti meccanismi e strategie d’intervento a posteriori volti a ‘dar forma’ a ciò che si vuole venga visto, di quanto – troppo o troppo poco – viene ripreso. Precisione ottico-chimica e finzione sono strettamente legate fra loro sin dai tempi dell’invenzione della fotografia, in un intreccio di ambivalenze che ne costituiscono il portato di originalità e innovazione alla base anche dei suoi successivi sviluppi.

La grande affermazione del ritratto fotografico avverrà tuttavia con il consolidarsi del procedimento tecnico detto ‘del collodio’ a metà degli an-

3. Sugli autoritratti di Bayard cfr. G. BATCHEN, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, Cambridge (Massachusetts)-London, MIT Press, 1999, pp. 157-173.

ni Cinquanta dell'Ottocento. I fotografi lavorano ora in grandi atelier, e costruiscono il ritratto in studio adottando standard e stilemi della tradizione pittorica. Fondali, arredi e suppellettili scelti *ad hoc*, a seconda della persona ritratta e del suo *status* sociale e professionale, contribuiscono all'impianto scenografico. La messa in scena include pose prestabilite e una ben studiata distanza tra il soggetto e l'obiettivo. I formati scelti per la stampa sono soprattutto il *cabinet* e la *carte de visite*, quest'ultima ampiamente diffusa grazie ai bassi costi di produzione.

Si fa però strada, nei fotografi più colti, la necessità di approfondire l'indagine psicologica attraverso lo studio del volto e delle espressioni, al di là delle convenzioni: scompare quindi la scenografia, l'obiettivo si avvicina e predominano i primi piani. Tra gli esempi più illustri, i ritratti di Nadar, che sceglie l'essenzialità, con immagini di grande forza espressiva, andando oltre gli stilemi della *mise en scène* da lui per altro ben conosciuti.⁴ Agli stessi anni si data la fotografia 'pittorica', tappa importante di una storia che ha visto dialogare ma anche contrapporsi fotografia e arte. Tra i suoi esiti, influenzati dalla pittura accademica di soggetto allegorico, letterario, storico, vanno comprese anche le fotografie di scene e di *tableaux vivants* appositamente costruiti per essere ripresi, fotografie che non prevedevano manipolazioni ottico-chimiche, ricercando sempre la massima nitidezza, ma che tuttavia ricorrevano alla costruzione scenica, talvolta anche attraverso il montaggio di più negativi.⁵

Con la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento si afferma il nuovo procedimento tecnico alla gelatina sali d'argento che consente di ridurre i tempi di ripresa (e di posa) a frazioni di secondo, procedimento tecnico che perdurerà per tutto il secolo successivo. Nasce così l'istantanea, appellativo dato alla fotografia di ripresa del movimento, che tuttavia viene comunque frazionato in istanti. La sua tecnologia presiedette alle riprese di tutti i soggetti, e quindi anche al ritratto in studio, ma la categoria dell'istante connoterà in particolare la fotografia applicata al movimento e alla vita cittadina – un vero e proprio genere –, per la quale si perseguirà sempre l'ideale della massima oggettività e trasparenza, al contrario di quanto avverrà in altri campi, come quello del ri-

4. Tra i suoi ritratti, la famosa serie dedicata al mimo Charles Deburau in veste di Pierrot, tra cui l'immagine *Pierrot photographe*, sulla finzione teatrale della stessa fotografia cfr. F. HEILBRUN-M. MORRIS HAMBURG-P. NÉAGU, *Nadar. Les années créatrices. 1854-1860*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994, tav. 8.

5. Un'analisi esemplare delle problematiche sottese alla fotografia pittorica fu condotta da Marina Miraglia: cfr. M. MIRAGLIA, *Fotografia pittorica 1889/1911*, Milano, Electa, 1979. Un percorso analogo a quello della fotografia pittorica fu seguito dalla scena di genere, che mise in atto modalità rappresentative e spesso stereotipate di persone, luoghi, costumi di culture regionali e nazionali diverse.

tratto, dove avranno largo spazio invece strategie di manipolazione e costruzione dell'immagine.⁶

Pietro Coccoluto Ferrigni (noto come Yorick), avvocato, giornalista e critico teatrale, nella sua conferenza tenuta il 26 maggio 1889 a Firenze in occasione della fondazione della Società fotografica italiana, mostrava di aver ben intuito l'eccesso di 'visione' della fotografia e la sua invadenza verso il soggetto, anticipatrice di quello che poi sarebbe stato l'agire del cronista reporter:

La fotografia è già troppo inframmettente, troppo petulante, e ha lo sguardo veramente acuto [...]. L'obiettivo della macchina fotografica vi scorge [...] vi segue, vi perseguita [...] vi scaraventa sulla lastra in un'immagine che serberà poi sempre la vostra fisionomia in quel dato momento, in quel particolare stato d'animo, in quella occasione [...]. È una faccenda che sbigottisce e sgomenta.⁷

Sul finire del secolo la fotografia 'artistica' prende le distanze dalle convenzioni ottico-chimiche dell'istantanea e dai suoi 'dogmi', legati alla massima nitidezza e alla precisione, per elaborare visioni 'poetiche' basate su scelte selettive e interpretative del reale e del soggetto da riprendere. Enrico Thovez, critico letterario, in un articolo dedicato alla fotografia presente all'Esposizione nazionale di Torino del 1898, dirà:

In realtà la fotografia è tutt'altro che una fedele immagine [sic] del vero [...] può essere un'arte solo a patto di essere come tutte le altre arti, *poesia* [...] ora, in nessun'arte un temperamento poetico può e deve esplicitarsi quanto nella fotografia [...]. Infatti [...] nella fotografia basta la sola capacità intellettuale; a tutto il resto pensano le lenti e i reagenti chimici [...] i fotografi, acciecati dal volgare criterio che la perfezione risiedesse nella nettezza delle linee, nella precisione [...] sono riusciti a sopprimere i cieli, le nuvole, la vaporosità dei piani lontani e con essi quella poesia che per caso vi si trovava [...] Si capisce facilmente come questa fotografia fatta in base ai dogmi manuali ottico-chimici [...] di poetico non avesse nulla [...] Non ci può essere dunque fotografia poetica se non fatta da poeti [...] e la scelta è tutto: in essa deve rivelarsi tutta la personalità dell'autore, la sua sensibilità artistica e sentimentale [...]. Un campo immenso è aperto in terra, in mare e nei cieli all'arte fotografica.⁸

6. Cfr. A. GUNTHER, *Esthétique de l'occasion. Naissance de la photographie instantanée comme genre*, «Études photographique», 2001, 9, pp. 65-87.

7. YORICK [P. FERRIGNI], *Conferenze*, Livorno, Giusti, 1903, pp. 127-128.

8. E. THOVEZ, *Il pensiero di un critico d'arte sulla fotografia del 1898*, «Luci e ombre», 1926, pp. 7-9, cit. in P. COSTANTINI-I. ZANNIER, *Luci ed ombre. Gli annuari della fotografia artistica italiana 1923-1934*, Firenze, Alinari, 1987, pp. 74-75. Lo stesso principio di selezione del reale fu ribadito da uno dei maggiori protagonisti della fotografia artistica italiana, Guido Rey: «il fotografo [...] cercò di costringere la figurazione del moto entro limiti decorosi ed armoniosi, di rappresentare la vita nei momenti in cui appare con dignità e con grazia; di rendere il vero, non quale

Se la fotografia in sé non seleziona è quindi necessario che lo faccia il fotografo, in modo da uscire dai condizionamenti ottico-chimici (i 'dogmi') e andare oltre, verso la suggestione 'poetica' di cui sono capaci gli autori della fotografia artistica internazionale.

2. Indicazioni e riflessioni su fotografia e ritratto nei trattati pubblicati a Milano

La trattatistica in ambito fotografico si sviluppa parallelamente all'evoluzione e alla diffusione della stessa fotografia, introducendo sempre più riflessioni di carattere estetico accanto alle trattazioni di tipo tecnico, anche in relazione alla fotografia di ritratto. Milano vede l'apertura dei primi atelier di ritratto sin dai primi anni dall'invenzione e il 'pioniere' e ritrattista Alessandro Duroni si fa editore, nel 1845, del trattato di Marc Antoine Gaudin, tradotto da Carlo Jest.⁹ L'autore francese, anch'esso dagherrotipista, indica le condizioni per avvicinare il ritratto fotografico a quello pittorico: devono essere curate la disposizione e la composizione della figura nell'ambiente, la posizione del volto, con lo sguardo, 'vita del ritratto', gli abiti, i fondali, che devono favorire lo stacco coloristico dell'incarnato e i contrasti tonali, il mobilio e gli accessori. Si deve poi scegliere la direzione della luce, importante per mettere in risalto i lineamenti e l'espressione; l'inquadratura, che deve essere frontale, con il soggetto al centro ed equidistante dall'obiettivo e dal fondale. Vi è quindi una sorta di pre-visualizzazione, d'individuazione 'simbolica' che accomuna fotografo e pittore: le operazioni che entrambi compiono coincidono e il punto di vista scelto, frontale, mette in evidenza il riferimento all'unica matrice linguistica, la prospettiva rinascimentale. Il trattato di Désiré Van Monckhoven, tradotto ed edito da Carlo Antonini, descrive invece come deve essere l'atelier,

esso corre per la via, ma quale lo discerne l'occhio acuto dell'artista. Fu una sana reazione contro la volgarità fotografica» (G. REY, *Fotografia inutile?*, in «Luci e ombre», 1925, pp. 5-10, cit. in COSTANTINI-ZANNIER, *Luci ed ombre*, cit., p. 65). L'annuario «Luci e ombre» (1923-1932), pubblicato da «Il corriere fotografico», proseguirà le riflessioni sulla fotografia artistica dopo la chiusura della rivista «La fotografia artistica» (1904-1917), su cui cfr. P. COSTANTINI, «*La fotografia artistica*» 1904-1917. *Visione italiana e modernità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

9. M.A. GAUDIN, *Trattato pratico di fotografia. Esposizione compiuta dei processi relativi al dagherrotipo*, Milano, presso l'editore Alessandro Duroni, 1845. Per un regesto dei trattati fotografici pubblicati a Milano cfr. G. MAGISTRELLI, *Tra fotografia ed editoria: dalla sperimentazione alla consapevolezza tecnica nella trattatistica fotografica a Milano*, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, a cura di S. PAOLI, Torino, Allemandi, 2010, pp. 53-64. Sulla trattatistica italiana in ambito fotografico, cfr. I. ZANNIER-P. COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*, Milano, Franco Angeli, 1985. Su Duroni, cfr. S. PAOLI, *Alessandro Duroni (1807-1870)*, in *Lo sguardo della fotografia*, cit., pp. 282-283.

all'ultimo piano di un palazzo, con una grande vetrata su una parete laterale e sul soffitto, per garantire un'abbondante illuminazione, sempre laterale; indica poi che vi devono essere molti accessori, colonne, balaustre, tavoli, poltrone, fino a descrivere quali sono gli abiti più adatti da indossare e le tipologie di poggiatesta utili per garantire un'adeguata posizione del volto.¹⁰

Degno di nota è il trattato del 1876 di Hermann Vogel che mette in evidenza come il dagherrotipo abbia dato 'di più' e quindi 'troppo' rispetto alla pittura; il pittore può scegliere e non dipinge tutto ciò che vede, la fotografia invece «riproduce tutte quelle piccolezze, che sono d'imbarazzo, in un quadro, con la stessa esattezza con cui riproduce la cosa principale ossia l'uomo».¹¹ Vogel ricorda quindi quella che era stata un'«obiezione estetica» nei confronti della dagherrotipia che non seleziona gli elementi essenziali della composizione come fa la pittura. Le 'imperfezioni' furono quindi affidate ai ritocicatori, artigiani miniatori.

Negli anni Novanta, un anno prima del celeberrimo trattato di Carlo Brogi,¹² esce anche il libro di Pacifico Paolozzi dove per la prima volta si tratta specificamente dello sguardo e degli aspetti psicologici del ritratto. Nella parte II del volume si dice: «il fotografo deve rendersi abile a ritrarre il modello collo sguardo animato da un'idea, da una sensazione». Nel ritratto quindi il fotografo deve far emergere la parte dell'uomo «esprimente la vita», per rappresentare il modello in modo «verace ed espressivo», senza preoccuparsi troppo delle questioni tecniche ormai semplificate; «facciamo», continua, «che il ritratto di una persona sia lo specchio di un'anima vivente»: deve venir fuori il «principio vitale [...] tutte le passioni dell'uomo»; il fotografo può fare «tante pose significanti del modello quante sono le passioni cui va soggetto e che si riflettono nello sguardo»; non bisogna lavorare con fretta e fare ritratti a raffica:

Il fotografo ritrattista deve studiare l'uomo, le sue tendenze, le sue virtù, i suoi vizi e le sue passioni, deve badare soprattutto che l'occhio sia animato [...] sono necessarie molte cure, devesi avere un grande amore per l'arte e possedere un gusto artistico non comune e la quasi perfetta conoscenza dell'uomo, delle sue tendenze e delle sue abitudini.¹³

10. D. VAN MONCKHOVEN, *Trattato generale di fotografia*, Milano, Antonini, 1865; cfr. anche MAGISTRELLI, *Tra fotografia ed editoria*, cit., p. 61.

11. H. VOGEL, *Gli effetti chimici della luce e la fotografia nelle loro applicazioni alla scienza, all'arte e all'industria*, Milano, Dumolard, 1876, pp. 19-20; cfr. MAGISTRELLI, *Tra fotografia ed editoria*, cit., p. 62.

12. C. BROGI, *Il ritratto in fotografia. Appunti pratici per chi posa*, Firenze, Salvatore Landi, 1895; cfr. M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018, pp. 32-42.

13. P. PAOLOZZI, *Dello sguardo umano in ordine alla fotografia considerato dal suo lato fisico e psicologico*, Milano, Galileo, 1894, pp. 28-31: il volume raccoglie articoli pubblicati su «Il dilettante

3. *I grandi studi fotografici di ritratto e il teatro a Milano: Varischi & Artico e Emilio Sommariva*

La fotografia di ritratto si diffuse ampiamente, sin dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, tra tutte le categorie professionali, tra l'aristocrazia e la borghesia cittadina, divenendo ben presto specchio delle trasformazioni e dell'ascesa sociale, economica e politica dei suoi appartenenti, strumento di consolidamento e di promozione dello *status* raggiunto. Nessuna grande famiglia, nessun professionista si sottrasse al rito del ritratto in studio, iniziando così a formare una collezione personale di fotografie, spesso raccolte in eleganti album per farne mostra. Le grandi esposizioni tenutesi a Milano tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento contribuirono a questa diffusione, dedicando ampio spazio alla fotografia, anche di ritratto: alle Esposizioni riunite del 1894, nell'apposita sezione animata da Giovanni Binaghi, direttore del Circolo fotografico lombardo, erano presenti i maggiori artisti del periodo, così come all'Esposizione internazionale del 1906, dove la fotografia fu accolta tra le mostre temporanee.¹⁴ Nel 1894 veniva fondata a Milano, da Rodolfo Namias e Mario Ganzini, la rivista «Il progresso fotografico», che avrebbe fornito molte indicazioni, non solo tecniche, sul ritratto.¹⁵ Sul finire del secolo, gli studi professionali, l'editoria, le ditte contavano ormai in città numerosissime presenze ed erano più di un centinaio gli studi professionali, tra cui vanno ricordati i grandi atelier, specializzati anche nel ritratto, di Alessandro Duroni, con i successori Icilio Calzolari e Guigoni & Bossi; di Giulio Rossi, Leonida Pagliano, Giovan Battista Ganzini, Deroche & Heyland, Spagliardi & Silo, Achille Ferrario, Luigi Montabone.¹⁶

Nel corso del Novecento si afferma a Milano nel campo della fotografia di teatro lo studio Varischi & Artico, fondato nel 1902 da Giovanni Artico

di fotografia» (cfr. S. PAOLI, *La fotografia a Milano. Il periodo della gelatina bromuro d'argento*, «AFT», VI, 1990, 12, p. 50 nota 18).

14. Cfr. G. GINEX, *Arti grafiche, pubblicità e fotografia alle Riunite*, in *Milano 1894. Le Esposizioni riunite*, a cura di R. PAVONI e O. SELVAFOLTA, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana, 1994; S. PAOLI, *Il Circolo fotografico lombardo: associazionismo e cultura fotografica alla fine dell'Ottocento*, in *1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il 'ricetto fotografico' di Brera*, catalogo della mostra a cura di M. CERIANA e M. MIRAGLIA (Milano, 17 febbraio-25 aprile 2000), Milano, Electa, 2000, pp. 68-75; S. PAOLI, *La fotografia all'Esposizione internazionale del 1906*, in *Milano verso il Sempione. La città di Napoleone e della Belle Époque. Viaggio nella storia nell'arte e nel paesaggio*, a cura di R. CORDANI, Milano, Celip, 2006, pp. 212-219.

15. Namias fu inoltre autore di numerosi trattati fotografici sin dal 1894: cfr. ZANNIER-COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia*, cit., pp. 319-350.

16. Sulla fotografia a Milano nell'Ottocento e sugli studi professionali cfr. *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca*, cit., pp. 272-306. Il volume contiene i profili biografici di oltre cento fotografi, redatti a partire dalle fonti d'epoca.

(1868-1930), Arturo Varischi (1864-1923) e Angelo Pettazzi, specializzato nel ritratto.¹⁷ Dopo studi di chimica, Artico aveva lavorato presso l'atelier di Leone Ricci fondato nel 1882, rinomato e pluripremiato per i ritratti, poi da lui stesso rilevato e proseguito con il nuovo nome. Già nel 1903 la guida della città di Ernesto Marini annovera la ditta tra le più importanti per il ritratto infantile e per quello delle «personalità politiche, scientifiche, letterarie, artistiche».¹⁸ L'atelier è specializzato nel ritratto di musicisti, scrittori, attori e cantanti lirici, ricevendo in questo ambito molte committenze. Oltre ai ritratti in studio, esegue servizi fotografici sulle scene dei teatri, prima tra tutte La Scala (fig. 1).¹⁹ Tra i protagonisti dei ritratti in studio compaiono Tina Di Lorenzo (fig. 2), Mercedes Brignone (fig. 3), Rosina Storchio, Adelaide Ristori, Cleofonte Campanini, Francesco Pastonchi, Jules Massenet, Flavio Andò, Renato Simoni, Gerolamo Rovetta, Ruggero Leoncavallo, Giovanni Verga, Giannino Antona Traversi. Sempre nel 1903 lo studio ottiene la medaglia di bronzo dalla Famiglia Artistica, che Giovanni Artico frequentava, sensibile com'era agli ideali culturali e politici – socialisti – del circolo. Era inoltre amico degli scultori Ludovico Pogliaghi, Eugenio Pellini, Antonio Mazzucotelli, ma anche del grande fotografo Emilio Sommariva che eccellerà nel ritratto delle grandi attrici fino al primo dopoguerra. Nel 1906 Varischi e Artico partecipano all'Esposizione internazionale a Milano con il gruppo della fotografia 'artistica', in una mostra presieduta da Tarcisio Pogliani e Rodolfo Namias. Per i loro ritratti ottengono il Grand Prix, eccellendo nella «fotografia tradizionale della figura» nella loro «interessantissima serie di ritratti dei maggiori nostri artisti lirici e drammatici, di una finezza di esecuzione veramente eccezionale».²⁰ A differenza di Giovan Battista Ganzini, cui viene riconosciuto il primato per i ritratti al pigmento e alla gomma, Varischi e Artico – parte anch'essi del gruppo 'artistico' – sono premiati per il loro stile raffinato, ottenuto rimanendo fedeli alla nitidezza dell'«istantanea» e del procedimento alla gelatina sali d'ar-

17. Cfr. S. PAOLI, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, in «AFT. Rivista di storia e fotografia. Semestrale dell'Archivio Fotografico Toscano», XII, 1996, 24, pp. 52-65; ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 112-143.

18. E. MARINI, *Milano illustrata*, Milano, La poligrafica, 1903, pp. 333-334.

19. Numerose fotografie della ditta Varischi & Artico dedicate agli attori di teatro sono conservate alla biblioteca Livia Simoni del teatro alla Scala. La biblioteca, formata grazie al lascito di Renato Simoni che comprendeva 54.000 volumi, ha opere di pregio come le cinquecentine (363) e un archivio con 2.255 bozzetti, 6.959 figurini, 3.000 locandine teatrali, libretti d'opera, carteggi, manoscritti musicali, incisioni e 7.000 fotografie (cfr. <https://www.museoscala.org/il-museo/la-biblioteca-livia-simoni/>; ultimo accesso: 21 marzo 2021).

20. D. GIUDICI, *Le mostre fotografiche*, in «L'Esposizione illustrata di Milano 1906. Giornale ufficiale del comitato esecutivo», ottobre 1906, dispensa 308, p. 304; PAOLI, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, cit., p. 64 nota 22.

gento. Il loro stile non prevede manipolazioni in fase di ripresa e si qualifica per l'inquadratura sapiente, che passa dalla figura intera, anche di tre quarti o di profilo, ai primi piani, sempre attenta alle caratteristiche psicologiche, così come per la creazione di un ambiente che esalti lo *status* ma soprattutto la personalità del soggetto ripreso. Dedicano quindi molta cura all'allestimento dell'atelier, attrezzato con luci, fondali, mobili e arredi di gusto eclettico, dallo 'stile impero' al barocchetto, al neomoresco di Carlo Bugatti e alla Secessione viennese, proseguendo la tradizione ottocentesca del ritratto in studio. I loro ritratti vengono consegnati ai clienti come stampe alla gelatina sali d'argento montate su cartoncini di formati che vanno dal 'Margherita' (126x80 mm.) al 'Salon' o 'Cabinet' (250x175 mm.), fino al 'Promenade' (210x100 mm.) e al 'Boudoir' (220x133 mm.), secondo le tipologie in voga. Sono editi su molte riviste come «Il secolo XX. Rivista popolare illustrata» che nel 1902 pubblica i ritratti delle attrici Olga Giannini, Elisa Severi, Nella Montagna; «L'illustrazione italiana», che nel 1907 propone ritratti di attori o interi servizi di scena, come quello per *La vedova allegra* di Franz Lehar, con Emma Vecla (figg. 4-5) rappresentata al teatro Dal Verme; «Varietas», che offre interi servizi fotografici sulle attrici, come le serie su Tina Di Lorenzo, nel 1905, e Dina Galli, nel 1906. La rivista «Ars et Labor. Musica e musicisti», tra il 1906 e il 1907, pubblica le loro fotografie di paesaggi, di vedute e di mostre automobilistiche così come «Vita d'arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna», tra il 1909 e il 1910, presenta loro servizi di moda nelle rubriche dedicate al costume.²¹ La posizione professionale ormai consolidata fa sì che Giovanni Artico si impegni in anni successivi anche sul fronte della difesa della professionalità dei fotografi e dell'istruzione, fondando a Milano nel 1912 la Scuola professionale fotografica. Lo studio ha in seguito numerose committenze, non solo nel campo del ritratto. Nel 1923 Giovanni Artico viene nominato fotografo pontificio dopo aver già eseguito molti ritratti di prelati e del pontefice Benedetto XV. Lo studio viene poi portato avanti dagli eredi, dopo la morte di Giovanni, ed è ancora oggi attivo nell'ambito della fotografia di ritratto.²²

Emilio Sommariva (1883-1956)²³ inizia a lavorare in proprio a Milano ne-

21. Cfr. *ivi*, pp. 56-60; ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 112-143.

22. Lo Studio Artico fu riaperto dopo la guerra nel 1947 da Carlo Artico, figlio del fondatore Giovanni, ed è oggi specializzato in ritratti per l'infanzia (cfr. <http://www.ritrattistudio-artico.milano.it/>; ultimo accesso: 21 marzo 2021). Conserva un archivio storico con documenti e stampe fotografiche originali, vincolato dalla Soprintendenza archivistica e catalogato da chi scrive nel 1996. Fotografie dello Studio Artico sono conservate anche al Civico archivio fotografico di Milano (cfr. www.fotografieincomune.it; ultimo accesso: 21 marzo 2021).

23. Per la sua biografia e per i ritratti delle grandi attrici cfr. *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910-1930*, a cura di G. GINEX, Busto Arsizio, Nomos, 2004.

gli stessi anni in cui viene fondato lo studio Varischi & Artico, inserendosi nell'ambito della fotografia 'artistica' con uno stile che lo avvicina decisamente agli ambienti pittorici, da cui proviene per formazione. È infatti figlio di un pittore e fotografo, Luigi, e si forma presso l'accademia di Brera e i vivaci circoli artistici dell'epoca, in particolare la Famiglia Artistica. Nel 1902 è aiutante nello studio di Giovan Battista Ganzini che lascia nello stesso anno per aprire un proprio atelier di ritratto, sempre a Milano, ampio e pienamente attrezzato. Lo studio si afferma immediatamente ed espande il proprio raggio d'azione anche alla fotografia di opere d'arte, di paesaggio, d'architettura e d'industria, oltre a divenire luogo di incontro tra pittori, artisti e poeti come Aroldo Bonzagni, Umberto Boccioni, Cesare Tallone, Giuseppe Mentessi, Emilio Longoni, Gaetano Previati, Adolfo Wildt, Carlo Fornara. Sommariva si qualifica ben presto come uno dei maggiori rappresentanti della fotografia 'artistica' ottenendo grandi riconoscimenti: nel 1911 viene premiato alle Esposizioni internazionali dell'industria e del lavoro organizzate per i centocinquanta anni dell'Unità d'Italia, a Roma e a Torino, ove espone ventidue fotografie tra le quali i ritratti di Lyda Borelli e Cesare Tallone, di cui aveva seguito i corsi a Brera. Tallone spesso lo chiama nel suo studio per fotografare le sue opere e nel 1911 gli chiede di fotografare Borelli di cui ha appena finito il ritratto (fig. 6). Lei è al culmine del successo e già ritratta da molti, ma Sommariva si differenzia dai precedenti fotografi ritrattisti studiando un'ambientazione raffinata: lo studio di Tallone diventa un vero e proprio set che la inquadra al centro, in un prezioso costume da Salomè, tra il ritratto dell'attrice e cantante Lina Cavalieri e quello del senatore Ettore Baldini, a sinistra, e il pittore, collocato vicino al margine destro, di profilo. La fotografia andrà insieme ad altri ritratti all'Esposizione di Torino del 1911. Lyda Borelli sarà ritratta dal Sommariva fino al 1913 e al suo ingresso nel cinema. Il grande fotografo saprà interpretarne la straordinaria personalità imprimendo ai ritratti la sua originale cifra stilistica e andando oltre la rigidità delle convenzioni ottocentesche. Gli arredi in studio vengono ridotti all'essenziale, dando invece importanza allo sfondo su cui deve risaltare la figura che spesso, nei suoi ritratti, è in piedi, a mostrare una nuova consapevolezza. I fondali sono di straordinaria qualità, da lui stesso dipinti, probabilmente anche con l'aiuto di amici pittori, e scelti di volta in volta in base al rapporto da creare con la figura e con la luce. L'inquadratura è quindi studiata attentamente, con primi piani che scolpiscono il viso tra luci e ombre (fig. 7) o con pose pensate per dare risalto alla figura e al volto, come nel ritratto in cui l'attrice si guarda in uno specchio, vestita in seta bianca cangiante (fig. 8). Sommariva segue le indicazioni sull'uso della luce adottate nell'ambito della fotografia 'artistica' e pittorica, indicazioni che impongono una luce 'guidata', non diffusa – come nel ritratto ottocentesco – con l'uso di ottiche speciali per ottenere aloni sfumati lungo i contorni del-

la figura. Nel 1911 inizia a posare per lui anche Maria Melato, di cui esegue uno straordinario ritratto dal titolo *Misterioso* (fig. 9) ove l'attrice è Lolette ne *La donna nuda* di Henry Bataille: fulcro della composizione è qui lo sguardo, intenso, in un volto circondato dal nero profondo del copricapo e della veste il cui profilo scuro si staglia netto sul fondale fortemente illuminato, dipinto a larghe pennellate. La fotografia è una stampa al carbone, tecnica 'inalterabile', impreziosita da pigmenti colorati e propria di coloro che aderiscono alla fotografia 'artistica'. Numerose saranno le attrici, le cantanti, le danzatrici e le protagoniste del mondo delle arti e dello spettacolo a essere da lui riprese in raffinati ritratti, tra cui basti citare Dianne Karenne, pittrice, musicista, attrice; Irma Gramatica, che ebbe moltissimi ritratti come Lyda Borelli; Mercedes Brignone, Gina Favre e la famosa danzatrice Mata Hari. Quest'ultima nel 1911 è al teatro alla Scala per il balletto del v atto di *Armida* di Gluck, ove interpreta il Piacere, e poi ancora per *Bacco e Giambrinius* di Romualdo Marengo nel 1912, sempre alla Scala. Grazie alla sua fama Sommariva ritrarrà anche i maggiori intellettuali, artisti e scrittori dell'epoca, tra cui Ada Negri, Filippo Tommaso Marinetti, Margherita Sarfatti, Ugo Ojetti, Luigi Majno, Luigi Mangiagalli, Filippo Turati, Vespasiano Bignami, Emilio Gola, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini. Convinto dal fotografo Mario Perotti e dal pittore Mentessi, partecipa all'Esposizione di Londra dedicata alla fotografia artistica nel 1922 con novanta fotografie e vince il primo premio: si afferma così quale protagonista indiscusso del panorama internazionale, partecipando poi anche al London Salon of Photography per diversi anni, dal 1922 al 1930. Oltre a veder pubblicate le sue immagini su «La fotografia artistica» – che nel 1916 gli dedica la copertina con un raffinato ritratto dell'attrice cinematografica Elena Makowska (fig. 10), da lui ritratta più volte dal 1914 – e su «Luci ed ombre», continua a partecipare, premiato, alle esposizioni italiane – tra cui le Biennali di Monza – e ottiene ulteriori riconoscimenti internazionali. Partecipa ai Salon internazionali di fotografia di Madrid, Saragozza, New York, Seattle, Barcellona, Edimburgo, Bruxelles e viene segnalato sulla rivista londinese «Photograms of the Year», annuario della fotografia artistica mondiale, dove nel 1927 si sottolinea la straordinaria qualità dei suoi ritratti e si dice come abbia raggiunto il controllo dei valori tonali nel 'ricordo di Rembrandt'.²⁴ Nel 1926 viene nominato fotografo dei reali italiani, che lo premieranno diverse volte fino al 1938, quando il 'brevetto della Real casa' gli sarà ritirato a

24. Cfr. «Photograms of the Year», 1927, p. 11, cit. in *Divine. Emilio Sommariva fotografo*, cit., p. 34 e nota 70. Nei trattati dell'epoca è illustrato il ritratto 'alla Rembrandt', tipico della fotografia 'artistica': cfr. R. NAMIAS, *Enciclopedia fotografica*, Milano, Edizione de «Il progresso fotografico», 1913, pp. 144-145.

causa del suo rifiuto di iscriversi al partito nazionale fascista. Sfollato, riprenderà l'attività di fotografo ritrattista già nel 1944 a Milano, in via Montenapoleone, dedicandosi però anche alla pittura. Smetterà di fotografare nel 1951, ma lo studio sarà condotto dagli eredi fino al 1979.²⁵

Le peculiarità del suo stile, la sua cultura hanno grande influenza su molti altri professionisti nell'ambito della fotografia di ritratto: tra costoro vanno ricordati Gigi Bassani (1871-1956) e Mario Castagneri (1892-1940). Milanese, frequentatore del Circolo fotografico lombardo, Bassani si dedicò al ritratto, alle opere d'arte, al paesaggio e alla 'scena di genere'. Nel 1901 rilevò lo studio Montabone insieme a Carlo Fumagalli e nel 1910 lo studio Strazza. Nello stesso anno divenne fotografo ufficiale del teatro alla Scala ove, nel 1912, riprese Mata Hari in *Bacco e Gamberinus* di Romualdo Marengo. Nel 1922 lo Studio fotografico-artistico di Bassani si unì alla ditta Crimella-Castagneri-Zani e nacque la società SFR AI (Studi Fotografici Riuniti Artistico Industriali), molto attiva ma di breve durata poiché si sciolse nel 1924. Da allora Bassani continuò il proprio lavoro in autonomia.

Castagneri, di Alessandria, si trasferì con la famiglia a Milano e dal 1910 lavorò nello studio di Bassani ove si specializzò nel ritratto e nella fotografia industriale. Nel 1915 aprì il suo primo studio fotografico e nel 1918 incontrò l'attrice Maria Melato, che ritrasse molte volte nel corso della sua carriera, in diverse pose e costumi e con uno stile molto vicino a quello di Sommariva. Riprese poi molti artisti, scrittori, imprenditori, protagonisti del mondo dello spettacolo quali la danzatrice Ida Rubiňštejn, in ritratti apprezzati e pubblicati su riviste o annuari come «Luci e ombre». Nel 1920 fondò la ditta Crimella-Castagneri-Zani e nel 1921 divenne fotografo ufficiale della Scala. Partecipò con Bassani alla SFR AI dal 1922 al 1924, ottenendo nel frattempo diversi riconoscimenti e proseguendo poi come ditta individuale. Nel 1926 documentò la stagione lirica e di balletto alla Scala per l'ultima volta. Dopo brevi incursioni nella fotografia futurista che lo portarono anche a esporre, nel 1934 abbandonò la fotografia per dedicarsi al restauro di dipinti.²⁶

25. Il fondo Emilio Sommariva è conservato alla Biblioteca nazionale braidense. Acquisito nel 1979 dagli eredi del fotografo, consta di 2.789 positivi originali e di 45.000 negativi su vetro e pellicola piana, dei *Libri inventario* e di altri documenti relativi all'attività professionale. La biblioteca del Comune di Lodi conserva un altro piccolo fondo di 200 positivi (cfr. D. FALCHETTI, *Il fondo Emilio Sommariva alla Biblioteca nazionale braidense*, in *Divine. Emilio Sommariva fotografo*, cit., pp. 189-192).

26. Cfr. V. BARBIERI, *I fotografi Mario Castagneri, Mario Crimella e Dino Zani: un sodalizio artistico nella Milano degli anni Venti*, tesi di laurea magistrale in Editoria, Culture della comunicazione e della moda, Facoltà di Studi umanistici, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017 (relatore: prof. Silvia Paoli). Fotografie di Gigi Bassani sono conservate presso il Museo teatrale alla Scala, il Civico archivio fotografico di Milano e in collezioni private. Fotografie di Mario Castagneri si

4. *Note sulla fotografia di scena per il primo cinema a Milano: Leopoldo Metlicovitz e Luca Comerio*

Leopoldo Metlicovitz (1868-1944), triestino, si avvicinò all'ambiente teatrale milanese già negli anni Novanta dell'Ottocento: fu infatti scenografo e costumista del teatro alla Scala, oltre che cartellonista e illustratore di libretti d'opera, spartiti, calendari e riviste (lavorava alla Ricordi dal 1891). Fotografo e collezionista, utilizzò quest'arte come strumento propedeutico per la realizzazione delle proprie opere cartellonistiche e pittoriche, sia lavorando su prove da lui stesso realizzate, sia studiando fotografie di altri autori. Tra i soggetti da lui immortalati, molte modelle o attrici (in abiti contemporanei o in 'costumi storici' e di scena) che illustrano il campo d'indagine e di applicazione dell'artista, che spazia dalla pubblicità commerciale al mondo del teatro e del cinema. Nella sua collezione sono presenti diverse fotografie dedicate ai primi set cinematografici, tra cui quello de *La Divina Commedia di Dante Alighieri-Inferno*, diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan nel 1911 e prodotto dalla Milano Films, o un'intera sequenza dedicata al set de *I Pagliacci*, film muto del 1915 diretto da Francesco Bertolini, prodotto da Mediolanum Film e basato sulla celebre opera di Ruggero Leoncavallo (1892).²⁷ All'interno della collezione compaiono anche fotografie di Luca Comerio (1878-1940), ritrattista, fotografo di architettura ma soprattutto reporter testimone di diversi avvenimenti tra cui i moti milanesi del 1898, il traforo del Sempione e l'Esposizione del 1906, il terremoto di Messina e Reggio del 1908, la guerra di Libia, la prima guerra mondiale. Nel 1907 ha iniziato l'attività di cineoperatore, proseguita anche in Libia e poi ricominciata a Milano, dove apre uno studio in via Serbelloni 4 e una ditta foto-cinematografica, la Comerio Films, attrezzata per film a soggetto, nei prati di Turro (1914), ditta poi chiusa nel 1921. Oltre all'attività filmica, Comerio fotografa anche le scene dei propri film, ove è evidente l'impostazione scenografica di tipo teatrale strettamente legata, ancora, alla pratica del ritratto in atelier di derivazione ottocentesca che caratterizza l'attività fotografica in studio dei fotografi italiani almeno fino alla prima guerra mondiale.²⁸

registrano alla Fondazione Alinari per la fotografia, alla biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, al Museo teatrale alla Scala, all'archivio fotografico della Triennale di Milano e presso la Famiglia.

27. La collezione fotografica di Leopoldo Metlicovitz, pervenuta in dono al Civico archivio fotografico di Milano nel 2018, è stata interamente catalogata: <http://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/fondi?nome=Leopoldo%20Metlicovitz> (ove sono visibili le fotografie citate; ultimo accesso: 21 marzo 2021).

28. Cfr. la fotografia del Civico archivio fotografico di Milano, inv. MTL 698, ibid. Su Comerio: *Moltiplicare l'istante. Giuseppe Beltrami, Luca Comerio e Italo Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. DAGRADA, E. MOSCONI e S. PAOLI, Milano, Il castoro, 2007.



Fig. 1. Varischi & Artico, *Rosina Storchio* ne *La Traviata*, ultimo atto, Milano stagione Scala 905-906, 1905-1906, stampa alla gelatina bromuro d'argento (Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, inv. C 597).



Fig. 2. Varischi & Artico, *Tina Di Lorenzo*, 1903-1904, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cartolina (Milano, Castello sforzesco, Civica raccolta stampe Achille Bertarelli, CART.RITRATTI.20.60).



Fig. 3. Varischi & Artico, *Mercedes Brignone*, 1903-1904, stampa alla gelatina bromuro d'argento, cartolina (Milano, Castello sforzesco, Civica raccolta stampe Achille Bertarelli, CART.RITRATTI.20.42).



Fig. 4. Varischi & Artico, *Emma Vecla* (con dedica a Romeo Carugati), 1907, stampa alla gelatina bromuro d'argento (Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, inv. C 599).

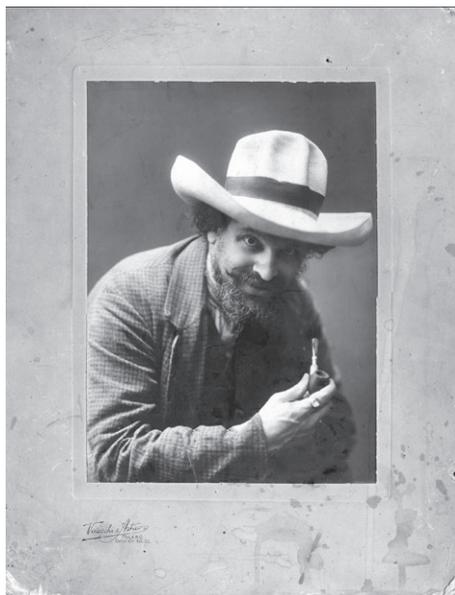


Fig. 5. Varischi & Artico, Ritratto di Romeo Carugati, 1907-1911 ca., stampa alla gelatina bromuro d'argento (Milano, Museo teatrale alla Scala, Biblioteca Livia Simoni, inv. C 600).



Fig. 6. Emilio Sommariva, *Nello studio del pittore*. Lyda Borelli nello studio di Cesare Tallone, 1911, stampa alla gelatina sali d'argento (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 2660).



Fig. 7. Emilio Sommariva, Ritratto di Lyda Borelli, 1911, stampa alla gelatina sali d'argento (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 1424).



Fig. 8. Emilio Sommariva, Lyda Borelli allo specchio, 1912, stampa alla gelatina sali d'argento (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 1425).



Fig. 9. Emilio Sommariva, *Misterioso*. Maria Melato, 1911, stampa al carbone (Milano, Biblioteca nazionale braidense, *Fondo Emilio Sommariva*, inv. 1841).



Fig. 10. Emilio Sommariva, *Elena Makowska, artista della Società Anon. Ambrosio, Torino* (in «La fotografia artistica», XIII, maggio-giugno 1916, copertina).