

LE FOTOGRAFIE DI PIETRO POPPI NELLA RIVISTA «THE WOMAN'S WORLD» DEL 1889.

"Costumi e generi campestri" della Vallata del Reno illustrano la Franciacorta

Elena Maria Canavese

Pietro Poppi, titolare dell'atelier bolognese Fotografia dell'Emilia è tra i protagonisti della fotografia italiana della seconda metà dell'Ottocento. Nel 2016, sul catalogo dell'ultima mostra a lui dedicata, Pierangelo Cavanna ha rivolto una particolare attenzione alla serie "Costumi e generi campestri" realizzata da Poppi tra il 1884 e il 1888. Questo corpus di circa 97 fotografie si distingue infatti dalla precedente produzione per una propria autonomia estetica, rivelatrice del «passaggio fondamentale, e radicale in un autore come Poppi, dalla riproduzione all'invenzione di immagini ex novo»¹. A partire da questa ipotesi ha preso le mosse la mia ricerca che, nel corso del 2017, ha permesso di far emergere alcuni dati interessanti circa la diffusione delle sue fotografie. Una fonte recuperata nel corso dell'indagine, particolarmente stimolante per il mio studio, è un testo della contessa Evelyn Martinengo-Cesaresco, scrittrice italo-inglese che risiedeva a Salò.

Nel 1889 alcune immagini della serie "Costumi e generi campestri" furono utilizzati dalla nobildonna per illustrare il suo articolo *In the Franciacorta*, uscito sulla rivista «The Woman's World», un noto mensile femminile diretto in quegli'anni da Oscar Wilde. Le fotografie di Poppi, benché rappresentassero la realtà contadina dei villaggi della Vallata del Reno, erano state scelte dalla contessa per illustrare i territori della Franciacorta; segno, questo, di una flessibilità della fotografia che, se per definizione rimanda a una specifica realtà, essa può essere sottoposta ad una modificazione semantica. Oggetto del nostro saggio è la collaborazione, finora inedita, tra la scrittrice e il fotografo, le cui rispettive forme espressive - la parola e l'immagine - trovano qui il loro punto di convergenza, non tanto nel medesimo luogo geografico, ma piuttosto nella testimonianza di una comune visione.

*

Quando nel 1888 pubblicava il suo quarto catalogo², il bolognese Pietro Poppi aveva già alle spalle una consolidata carriera di fotografo professionista. A quest'ambito si era avvicinato poco dopo la fine dei suoi studi accademici, nel 1865, in seguito all'abbandono della pittura, dovuto - secondo le ipotesi più recenti - allo scarso profitto che quest'arte gli stava offrendo³. Tuttavia, della sua formazione presso l'Accademia Pontificia di Belle Arti, profondamente influenzata da Francesco Cocchi⁴, professore di prospettiva, e da Francesco Ratti⁵, titolare della cattedra di xilografia, è possibile leggerne le tracce in tutto il suo operato

¹ P. Cavanna, *Catalogo della Fotografia dell'Emilia/Bologna*, in C. Frisoni et al., *Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*, catalogo della mostra (Bologna, San Giorgio in. Poggiale, Biblioteca d'Arte e di Storia, 26 novembre 2015-28 febbraio 2016), Bologna, Bononia University Press, 2015, p. 21.

² P. Poppi, *Catalogo generale della Fotografia dell'Emilia di Pietro Poppi (...)*, 1888, Bologna, Tip. Fava e Garagnani. I cataloghi precedenti (in ordine di pubblicazione) : Idem, *Catalogo della fotografia dell'Emilia/Bologna/Palazzo Rodriguez, via S. Mamolo N. 101 primo. S.l.*, 1871, Bologna, Tip. Fava e Garagnani ; Idem, *Catalogue de la Photographie de l'Emilie (...) de Pietro Poppi*, 1879, Bologna, Tip. Fava e Garagnani; Idem, *Catalogue de la Photographie de l'Emilie (...) de Pietro Poppi (...)*, 1883, Bologna, Tip. successori Monti.

³ P. Cavanna, *op. cit.*, p. 14.

⁴ Francesco Cocchi (1788-1865) ornatista, scenografo bolognese.

⁵ Francesco Ratti (1819-1895), incisore, inventore della "fotosfragistica". Il suo rapporto con Poppi è certificato a nel 1866 a proposito della riproduzione fotografica di 75 quadri della *La Divina Commedia* di Gustave Doré. Cfr. «Monitore di Bologna», 17 aprile 1866, n. 105, citato in R. Cristofori, *Poppi, Pietro (1833-1914)*, in G. Benassati et al., *Fotografia e Fotografi a Bologna, 1839-1900*, catalogo della mostra, Grafis, 1992 p. 277.

fotografico⁶. Nei lavori di Poppi, infatti, si osserva una notevole sensibilità per i forti contrasti, in antitesi alle regole del tempo, così come le corpose nubi, inserite a pennello su quei cieli considerati, forse, troppo poco realistici⁷. Ulteriore segno degli insegnamenti ricevuti in campo scenografico e pittorico, è l'inclusione delle figure, sempre presenti nelle vedute delle piazze, sotto i portici, nei vicoli o affacciati dalle finestre delle case⁸.

La peculiarità degli scatti di Poppi, d'altronde, permise al suo atelier di distinguersi dagli altri che, sebbene fossero soggetti a produrre immagini non prive di stile, lavoravano tutti seguendo un protocollo di operazioni di ripresa pressoché simile⁹.

L'uscita del *Catalogo generale*, nel 1888, sancì l'avvio di una serie di soggetti nuovi, più vicini, per alcune scelte stilistiche, «alla pratica della sua precedente stagione pittorica»¹⁰. Si fa allusione alla sezione dedicata ai "Paesaggi", dove Poppi raccolse gli scatti eseguiti nei villaggi lungo la Valle del Reno. All'epoca, in queste località ancora si conservavano esempi della tradizionale architettura rurale, in particolare nei paesi di Porretta Terme, Lustrola e Borgo Capanne. Sotto la voce "Costumi e generi campestri", il fotografo bolognese aveva poi raccolto un interessante repertorio di scene di vita contadina, che vedeva protagonisti alcuni giovani pastori e pastorelle accuratamente messi in posa¹¹.

Queste novità testimoniavano la volontà in Poppi di rimettere in gioco le sue capacità compositive e inventive. A condizionare la scelta dei soggetti e dell'inquadratura fu poi sicuramente la comparsa sul mercato delle emulsioni alla gelatina bromuro d'argento, più sensibili alla luce e dunque capaci di ritrarre corpi e oggetti in movimento, tanto da essere per lui, come d'altronde per molti fotografi attivi a fine Ottocento, un forte stimolo alla creatività¹².

Propizia per l'atelier Fotografia dell'Emilia fu le possibilità di partecipare con il nuovo repertorio all'Esposizione Emiliana del 1888¹³; grazie a questo evento di respiro nazionale, le sue scene campestri non

⁶ Riguardo all'incidenza della sua formazione sulla sua produzione fotografica Cfr. F. Varignana, *Pietro Poppi. Peintre-Photographe*, in A. Emiliani, et al, *Il tempo dell'immagine: fotografi e società a Bologna 1880-1980*, Torino, SEAT, 1993, pp. 55-70; I. Zannier, *Il grande catalogo di Pietro Poppi*, in F. Cristofori, et. al, *Le collezioni d'arte della Cassa di Risparmio in Bologna. Le fotografie, 1 : Pietro Poppi e la Fotografia dell'Emilia*, Bologna, Cassa di Risparmio di Bologna, 1980, pp. 41-50; R. Grandi, *Pietro Poppi*, in R. Grandi, et al, *Dall'accademia al vero : la pittura a Bologna prima e dopo l'unità*, catalogo della mostra, Casalecchio di Reno, Grafis, 1983, p. 212; P. Cavanna, *op. cit.*, p. 14 ; Vedi anche : F. Marangoni, *Pietro Poppi (1833-1914) fotografo bolognese dell'Ottocento*, (Tesi magistrale in Storia dell'arte contemporanea, relatore S. Susinno), Università di Bologna, a. a. 1998-1999; E. Canavese, *Pietro Poppi, photographe de Bologne (1833-1914) Un professionnel au début du pictorialisme italien*, (Tesi di Master 2 in Storia dell'arte, diretta da M. Poivert), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Parigi, a. a. 2016-2017.

⁷ Cfr. P. Cavanna, *op. cit.*, p.15. Per uno studio degli interventi e manipolazioni successive sulle lastre di vetro, vedi C. Frisoni, *Nel corso del tempo. Breve analisi stratigrafica sulle lastre Poppi*, in C. Frisoni et al., *op. cit.*

⁸ Cfr. P. Cavanna, *op. cit.*, pp. 24-25. Questi tratti peculiari furono indicati anche in : M. Cova, *Due professionisti all'epoca del collodio: Pietro Poppi e Giorgio Sommer*, in M. Falzone del Barbarò et al, *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, catalogo della mostra, Firenze, Alinari, 1989, p. 146; I. Zannier, *Fotografia e immagine della città*, in A. Emiliani et al., *op. cit.*, p. 7; E. Canavese, *op. cit.*, pp. 34-41.

⁹ Cfr. P. Cavanna, *op. cit.*, p.16. ; Vedi anche I. Zannier, *Fotografia e immagine .., cit.*, p. 7; Per una differente lettura dei "canoni" delle vedute Alinari vedi Cfr. G. Fanelli, *La fotografia di architettura degli Alinari 1854-1865. Oltre le convenzioni e gli stereotipi*, in A. C. Quintavalle et al. *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003, pp. 87-119.

¹⁰ P. Cavanna, *op. cit.*, p.21.

¹¹ Cfr. *Ibid.*

¹² Cfr. *Ibid.* Vedi anche A. M. Amonaci, "Il paesaggio toscano e la fotografia a Firenze tra le due guerre - I. Gli antecedenti, e la personalità di Vittorio Alinari", «Artista - Critica dell'arte in Toscana», 2011, p. 218; M. Poivert, *La Photographie pictorialiste en France 1892-1914* (Tesi di dottorato in Storia dell'arte, diretta da J. Vovelle), Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Parigi, p. 81. Si rimanda inoltre alle riflessioni del 1896 di Frederic Dillaye, scrittore e critico di fotografia : «Sitôt que le gélatino-bromure d'argent fit son apparition, la photographie se trouva dégagée d'un seul coup des opérations ennuyeuses, délicates et salissantes qu'entraînait le collodionnage des plaques et leur sensibilisation.» in F. Dillaye, *L'art en photographie avec le procédé au gélatino-bromure d'argent*, Parigi, 1896 p. 8. p. 13.

¹³ Cfr. P. Cavanna, *op. cit.*, p.22. Vedi anche: F. Marangoni, *Pietro Poppi 'pittore paesista e fotografo' e la fotografia dell'Emilia*, «Il Carrobbio: rivista di studi bolognesi», XXVI, 2006, pp.182-183.



Fig. 1.

E. Giberne, *Ploughing in the Franciacorta* (from a Photograph by Pietro Poppi, Bologna), illustrazione dell'articolo *In the Franciacorta*, «The Woman's World», 1889, p. 67. Originale non reperito.



Fig. 2.

E. Giberne, *A girl of the Franciacorta* (from a Photograph by Pietro Poppi, Bologna), illustrazione dell'articolo *In the Franciacorta*, «The Woman's World», 1889, p. 68. Originale non reperito.

tardarono ad entrare in circolazione, passando in poco tempo nelle mani di pittori, d'illustratori e di editori, come testimoniano anche le numerosissime cartoline con immagini tratte dai suoi scatti¹⁴.

La diffusione della serie "Costumi e generi campestri" non si limitò tuttavia al territorio italiano.

Ad appena un anno dall'uscita del *Catalogo generale*, nel gennaio del 1889, alcune di queste fotografie furono pubblicate sul mensile inglese «The Woman's World», alla cui direzione era, da poco più di un anno, il celebre Oscar Wilde¹⁵. I lavori di Poppi, in particolare, illustravano un saggio intitolato *In the Franciacorta*¹⁶, firmato dalla contessa Evelyn Martinengo-Cesaresco¹⁷, nobildonna inglese, trasferitasi in Italia in giovane età e coniugata, nel 1882, con il conte Eugenio Martinengo Cesaresco di Rovato.

Nel secondo Ottocento, gli inglesi furono tra gli ammiratori più appassionati delle ricchezze artistiche e paesaggistiche italiane, tra i quali certamente anche Oscar Wilde. Egli compì diversi viaggi in Italia, dedicando al paese alcuni componimenti poetici quali *Ravenna*¹⁸, scritta nel 1877, e *Sonnet on Approaching Italy*, del 1881. Le rime di quest'ultima poesia descrivono limpidamente lo stupore che invase il cuore del poeta quando, oltrepassando le Alpi, si trovò di fronte alla vasta distesa della pianura Padana:

«I reached the Alps : the soul within me burned,
Italia, my Italia, at thy name:
And when from out the mountain's heart I came
And aw the land for which my life had yearned,
I laughed as one who some great prize had earned»¹⁹.

Con analoga esaltazione, la contessa Martinengo-Cesaresco descrisse i paesaggi della Franciacorta.

Delimitata a nord dalle sponde del lago d'Iseo e ad ovest dal fiume Oglio, la Franciacorta, restava, a quel tempo, un territorio poco conosciuto, che celava al suo interno località ricche di storia, di leggende e di miti locali.

Già in precedenza, la contessa aveva manifestato una singolare attenzione per le tradizioni popolari e per le terre ancora incontaminate dalle forme della modernità. Un esempio sono i suoi studi dedicati alle canzoni folcloristiche italiane, pubblicati nel 1886 col titolo *Essays in the Study of Folk-Songs*. L'uscita del libro meritò gli elogi proprio di Oscar Wilde che, sulla rivista «Pall Mall Gazette», così commentava il saggio della nobile scrittrice : «The Countess Martinengo deserves well of all poets, peasants and publishers. Folklore is so often treated nowadays merely from the point of view of the comparative mythologist, that it is really delightful to come across a book that deals with the subject simply as literature»²⁰.

Il medesimo stile "letterario", come lo definisce Wilde, è proposto anche nel saggio pubblicato su «The Woman's World». In questo scritto, l'autrice non propone un'analisi storico-politica del territorio della

¹⁴ G. Roversi, *La raccolta Poppi. 'Storia', contenuti e note metodologiche*, in F. Cristofori, et. al, *op.cit.*, pp. 160-161. Alcune cartoline con riproduzioni di fotografie attribuite a Poppi sono presenti nel fondo Poppi conservato presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna. Un vasto repertorio di cartoline è attualmente presente sul mercato del web.

¹⁵ «The Woman's World» fu una rivista mensile femminile diretta da Oscar Wilde tra il 1887 e il 1889, pubblicata a Londra dall'editore Cassell and Company. Il periodico era sorto nel 1886 con il nome «Lady's World» allo scopo di informare il pubblico femminile dell'alta società inglese sulle nuove tendenze. Riguardo alla rinnovamento della rivista sotto la direzione di Wilde Cfr. A. Clayworth, *"The Woman's World": Oscar Wilde as Editor*, « Vanarsdel Prize. Victorian Periodicals Review», Vol. 30, n. 2, 1997, pp. 84-101; Vedi anche : O. Wilde, *To Wemyss Reid [April 1887]*, in *The letters of Oscar Wilde*, Londra, Hart D.avis Ruper, 1960, pp. 194-195.

¹⁶ E. Martinengo-Cesaresco, *In the Franciacorta*, «The Woman's world», gennaio 1889, Vol. 2, pp. 67-72.

¹⁷ Evelyn Martinengo Cesaresco (1852-1931) Riguardo alla figura di Evelyn Martinengo Cesaresco Cfr. B. M. Galanti, *Le tradizioni popolari nell'opera di Evelyn Martinengo Cesaresco*, «Lares», Vol. 22, 1956, pp. 156-163.

¹⁸ Il poemetto *Ravenna* vinse nel 1878 l'ambito Newdigate Prize di Oxford. Sempre nel 1878 esce la guida *Ravenna e i suoi dintorni* di Corrado Ricci. Cfr. A. Emiliani, *La cura del bello: musei, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano, Electa, 2008, p. 177.

¹⁹ O. Wilde, *The Poems and fairy tales of Oscar Wilde*, New York , Modern Library, 1896, p. 70.

²⁰ Articolo citato in R.B. Ross, *Complete works of Oscar Wilde*, Boston, The Wyman-Fogg company, 1908, p. 68.

Franciacorta, sebbene si soffermi nel testo su alcune vicende che segnarono il passato di questo luogo. Gli aneddoti e i riferimenti alle figure letterarie e leggendarie legate a queste zone nascono nel suo racconto da un percorso visivo condotto dal terrazzo della sua proprietà in modo apparentemente casuale.

Nel primo numero del 1889 del periodico inglese, l'articolo *In the Franciacorta* occupa sei pagine sulle quali sono distribuiti uniformemente il testo e le illustrazioni. Quest'ultime sono accompagnate da una didascalia suddivisa su due linee, appositamente differenziate dall'utilizzo di due caratteri tipografici diversi. Nella prima linea di titolazione, in grafia maiuscola e carattere grassetto, è indicato il titolo, per esempio "Group of peasants of the Franciacorta"; nella seconda, in grafia minuscola e carattere corsivo, è specificato l'autore della fotografia da cui è stato tratto il disegno : "from a Photograph by Pietro Poppi, Bologna". Si coglie dunque, in tale precisazione, l'intenzione di mettere in risalto il fotografo, considerato il vero interprete dei luoghi e delle persone²¹. Il nome del disegnatore, l'inglese Edgar Giberne²², non era tuttavia stato completamente occultato al lettore il quale poteva leggere la firma autografa all'interno della prima illustrazione.

Ad un primo esame, le quattro fotografie di Poppi offrono una visione concreta e realistica della vita rurale. Insieme a tale funzione di testimonianza, l'atmosfera che permea queste scene agresti suggerisce allo stesso tempo un'esaltazione di valori come la semplicità e l'innocenza, espresse con intensità soprattutto nei gesti e nelle espressioni dei contadini ritratti. I momenti della giornata scelti dal nostro autore, inoltre, invitano a riflessioni sulla ritualità del tempo che, come mostrano le pose delle figure, pare scandito quotidianamente dal lavoro e dal riposo.

Il tono festante e pacifico caratterizza d'altronde l'intera serie "Costumi e generi campestri" composta, oltre che dalle scenette di vita - di cui si presuppone un «meticoloso lavoro definizione della posa»²³ -, anche da numerosi scorci di paesaggio, anch'essi sintomatici di un ricercato senso di quiete.

Si comprende dunque che la contessa aveva selezionato le sue illustrazioni da un bacino d'immagini che, nel complesso, possedevano una nota comune, sebbene ogni fotografia la esprimesse con un suo particolare accento. Ad oggi, è ancora ignoto se Evelyn Martinengo-Cesaresco ebbe modo di consultare il *Catalogo generale* dell'atelier di Poppi oppure se conobbe i suoi scatti attraverso qualche nobile acquirente o nelle mani di un pittore in cerca d'ispirazioni²⁴.

Le didascalie che accompagnavano le fotografie nell'articolo *In the Franciacorta* furono sottoposte a una sostanziale modifica rispetto a quelli indicati nel catalogo dell'atelier emiliano. Prive di una connotazione geografica precisa, ad esclusione di quella indicata nel nome della sezione ("Costumi e generi campestri. Valle del Reno"), i titoli di Poppi si presentano come brevi descrizioni del soggetto rappresentato²⁵.

Nel *Catalogo generale* del 1888, i soggetti scelti dalla contessa sono presentati con le seguenti titolazioni (in ordine di comparsa nell'articolo) : *Un contadino che conduce tre pariglie di buoi aggiogati all'aratro, guidato da altri due bifolchi.* (n. 10011). *Contadina con capra.* (n. 10053) *Gruppo di contadini che hanno caricato la canapa sul carro prima della lavorazione.* (n. 10038) *Una contadina che porta un cesto di vimini in ciascuna mano.* *Un contadino appoggiato al tridente.* (n. 10015)²⁶.

²¹ Per una storia della riproduzione delle fotografie nei testi vedi P. Becchetti, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Colombo, Roma 1983, p. 44. Vedi anche G. Fanelli, *Illustrazioni "d'après photographie" (I; II; III; IV)*, maggio-dicembre 2015 in <http://www.historyphotography.org/saggi_1.html>; T. Gervais, *D'après photographie*, «Etudes photographique», n. 13, luglio 2003, p. 56-85.

²² Edgar Giberne (1850 Epsom, Surrey - 1889). A Epsom, Surrey, nel 1884, sposa Caroline Alexandra Buller, figlia di Lt.-Col. James Hornby Buller e Catherine Anne Williams. Suo cugino, George Giberne (1797-1876), fotografo amatore e artista, prestò servizio come giudice in Bombay.

²³ P. Cavanna, *op. cit.*, p. 21.

²⁴ Si fa riferimento all'Esposizione emiliana del 1888. Vedi nota 13 e 14.

²⁵ Cfr. C. Frisoni, *op. cit.*, p. 35.

²⁶ Di queste traduzioni grafiche non sono stati trovati gli originali.



Fig. 3.

E. Giberne, *In a farmyard of the Franciacorta* (from a Photograph by Pietro Poppi, Bologna), illustrazione dell'articolo *In the Franciacorta*, «The Woman's World», 1889, p. 69. Originale non reperito.



Fig. 4.

E. Giberne, *A group of peasants of the Franciacorta* (from a photograph by Pietro Poppi, Bologna), illustrazione dell'articolo *In the Franciacorta*, «The Woman's World», 1889, p. 71. Originale non reperito.

Nell'articolo, invece, i titoli delle illustrazioni sono i seguenti (in ordine di comparsa nell'articolo) : *Ploughing in the Franciacorta* (p. 67, **Fig. 1**), *A girl of the Franciacorta* (p. 68, **Fig. 2**), *In a farmyard of the Franciacorta* (p. 69, **Fig. 3**), *A group of peasants of the Franciacorta* (p. 71, **Fig. 4**).

Quelli attribuiti da Evelyn Martinengo-Cesaresco sono più concisi rispetto agli originali e riportano sistematicamente l'indicazione "Franciacorta". Se dunque l'autore degli scatti aveva dato maggior rilievo al contenuto dell'immagine, la contessa sembrava piuttosto interessata ad informare il lettore sulla posizione geografica, come ad insistere sull'autenticità dei soggetti ripresi.

Il punto di vista delle fotografie scelte per l'articolo, tuttavia, non agevolava il riconoscimento del contesto; le inquadrature, infatti, riprendevano le scene di vita contadina da una distanza di pochi metri, mostrando solo alcuni scorci delle case rustiche emiliane²⁷.

La preferenza della contessa per le rappresentazioni del lavoro campestre piuttosto che per le vedute generali dei villaggi risulta quindi un'ulteriore indicazione circa le impressioni che la contessa voleva trasmettere attraverso le sue illustrazioni. Il loro scopo infatti sembra non essere quello di far conoscere al lettore le caratteristiche territoriali della Franciacorta ma bensì fornirgli un immaginario dello spirito contadino.

Le campagne della Franciacorta, come quelle della Vallata del Reno, non compariva tra le destinazioni segnalate nelle guide dei viaggiatori, rimanendo dunque nascoste al «turista ordinario»²⁸.

Ad aprire il saggio è una critica a coloro che all'epoca, intraprendendo viaggi a scopo turistico, restavano indifferenti a quei luoghi poco conosciuti che, secondo la contessa, erano invece «così interessanti per il fatto stesso di essere isolati»²⁹ :

« Right and left of the railway line between Milan and Venice lie innumerable little towns and obscure villages, of which the very name is unknown to the ordinary, or even the extraordinary, tourist. The shifting scenes beyond the acacia hedges have nothing to say to him ; he closes his eyes or reads his Tauchnitz, and he is certainly fully content with his ignorance — he would even pity one whose fate should take him to places which he deems so devoid of interest. Yet I think that had these places no other charm, they would have a powerful one in the fact of their isolation.»³⁰

A fine Ottocento, un ristretto pubblico, colto e aristocratico, riconobbe nella semplicità della vita contadina e nella quiete della natura fuori dalle città, un valore della modernità³¹. Molti tra loro, inoltre, videro proprio nel mezzo fotografico lo strumento più adatto per interpretare questi sentimenti che, nei primi anni del Novecento, alimentarono la poetica nel movimento Pittorialista³².

Oltre al paesaggio, a cui la contessa dedica ampie e sentite descrizioni, infatti, era anche la popolazione rurale, custode delle tradizioni e dei costumi, ad affascinarla :

²⁷ Per uno studio sull'architettura rurale italiana si rimanda a G. Pagano, G. Danieli, *Architettura rurale italiana*, Milano, 1936.

²⁸ E. Martinengo-Cesaresco, *In the Franciacorta*, cit., p. 67. «to the ordinary, or even the extraordinary tourist».

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.* «A destra e a sinistra della linea ferroviaria da Milano a Venezia si trovano innumerevoli piccole cittadine ed oscuri villaggi, il nome dei quali è ignoto al turista ordinario, e anche a quello straordinario. Gli scorci che si succedono al di là delle cime delle acacie non gli dicono niente; chiude gli occhi, o legge il suo Tauchnitz, e sicuramente è pienamente soddisfatto della sua ignoranza – anzi compatirebbe un altro portato dal destino in luoghi che lui valuta privi di interesse. Tuttavia io penso che anche se questi luoghi non avessero alcuna attrattiva, sarebbero comunque interessanti per il fatto di essere isolati.» [Trad. dell'A. come tutte le altre che seguono].

³¹ Vedi N. A. Falcone, *Il paesaggio italico e la sua difesa. Studio giuridico-estetico*, Firenze, 1914, p. 69 citato in A. M. Amonaci, *op. cit.*, p. 240.

³² Si ricorda in particolare la produzione fotografica dei fratelli Primoli, della contessa Loredana da Porto Bonin di Vicenza, del Principe Antonio Ruffo della Scaletta di Roma. Questo gruppo di aristocratici furono definiti da Lamberto Vitali "gli irregolari" Cfr. L. Vitali, *La fotografia italiana dell'Ottocento* in P. Pollack, *Storia della Fotografia dalle origini a oggi*, Milano 1959, pp. 266-272.

«Here you may study people who have not lost all distinguishing traits ; you may watch a husbandry which will remind you of the farming of Virgil's days ; you may breathe an air which seems freer, and sleep a sleep which brings more dreamless rest, than when walled in by the uniformity of modern civilized life.»³³

Uno scorcio di questa realtà, lontana dalla vita moderna civilizzata, la scrittrice l'aveva probabilmente riconosciuto proprio nelle fotografie di genere campestre di Poppi. Così come queste scene della vita rurale assumevano il compito di comunicare un sentimento piuttosto che mostrare i luoghi tipici della Franciacorta, così anche le riflessioni contenute nell'articolo intendevano restituire lo spirito e l'atmosfera di queste terre, anziché esporne in modo impersonale la storia locale. I pochi accenni agli avvenimenti passati sembrano infatti essere subordinati alla narrazione delle bellezze paesaggistiche circostanti la villa Martinengo.

Una proprietà della nobile famiglia si trovava per l'appunto in Franciacorta, su un punto panoramico privilegiato che offriva alla contessa la possibilità di ripercorre con lo sguardo tutto il territorio circostante, «un' intera pagina di storia, per chi era in grado di leggerla»³⁴. E l'autrice, come era risaputo al suo tempo, ne aveva tutte le competenze grazie alla sua solida preparazione in ambito storico e letterario³⁵.

Così, semplicemente osservando dalla terrazza, la contessa trovava spunti per arricchire il suo scritto, offrendo al lettore una conoscenza più intima di quella terra. La comparsa degli Appennini nelle ore del tramonto le suggerisce, per esempio, un richiamo ai versi di Percy Bysshe Shelly, scrittore che aveva contemplato a suo tempo quello stesso orizzonte: «Beneath is spread like a green sea The waveless plain of Lombardy,/Bounded by the vaporous air,/Islanded by cities fair³⁶; [...] The far Apennines - which lie/Islanded in the immeasurable air»³⁷.

Come lei stessa afferma nel 1895, nell'introduzione di *Storia della Liberazione d'Italia 1815-1870* un elenco di nomi e date «è cosa altrettanto *priva* di senso che la fotografia di una folla»³⁸. Così, anche per raccontare la Franciacorta, la contessa preferì descrivere le campagne prossime alla sua abitazione senza tacere il suo coinvolgimento affettivo né la sua vena poetica. In un passaggio del testo, il linguaggio si fa più lirico e le descrizioni sembrano quasi ispirate da un quadro o da una fotografia :

« The yellow fields of harvest lie unfolded between them, where men and women are plying the sickle (it is after St John's and before St Peter's Day); while here and there appears a field where the reapers have done, and the gleaners reign in their stead»³⁹.

La contessa accenna dunque ad una situazione di quiete in cui la pausa e il lavoro convivono nella stessa scena. A questa immagine letteraria, ben si accordano le illustrazioni che, come già considerato, ritraggono

³³ E. Martinengo-Cesaresco, *In the Franciacorta*, cit., p. 67. «Vi si possono studiare persone che non hanno ancora perso tutti i loro tratti distintivi; si può osservare un tipo di agricoltura che ricorda i tempi di Virgilio; vi si può respirare un'aria che sembra più libera, e dormire un sonno che porta un riposo senza sogni, più di quando siamo imprigionati nell'uniformità della vita moderna civilizzata».

³⁴ *Ivi.*, p. 68. «The spread-out intervening landscape is one full page of history for him who can read it».

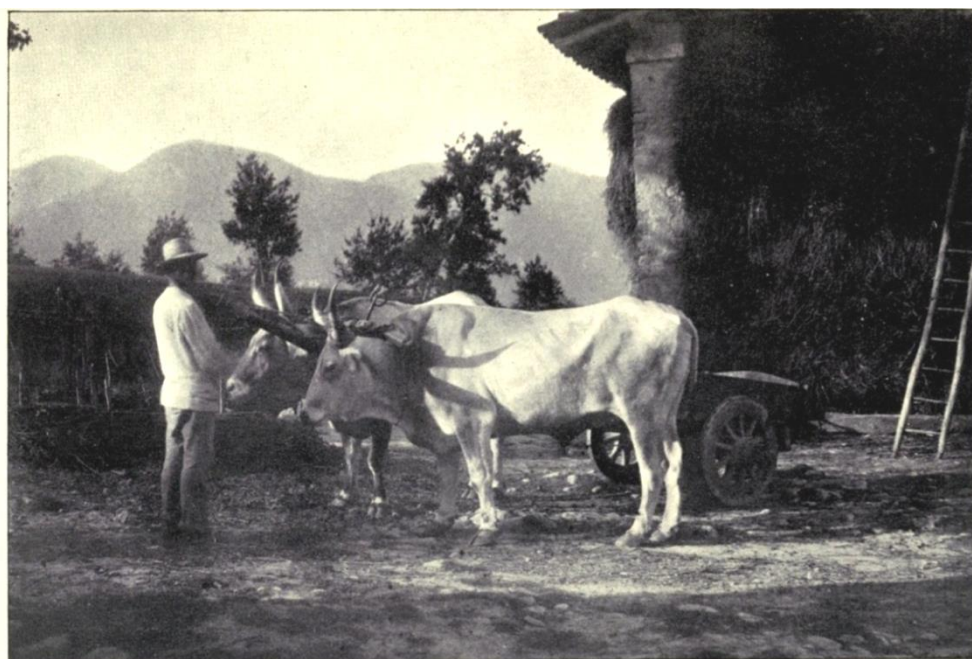
³⁵ La sua ampia cultura fu riconosciuta dallo storico Frederic Harrison (1831-1923) che, in occasione dell'uscita di *The Liberation of Italy 1815-1870*, gli dedicò una positiva recensione, vedi: F. Harrison, *Noticeable Books*, «The nineteenth Century», febbraio 1895, pp. 337-341. Il testo dell'articolo è riportato nell'edizione italiana del libro, vedi: Idem, *Preface*, in E. Martinengo-Cesaresco, *Storia della Liberazione d'Italia 1815-1870*, Milan, Fratelli Treves, 1896, p. IX.

³⁶ Idem, *In the Franciacorta*, cit., p. 69. «Sotto si sponde, come un mare verde, la grande piana della Lombardia, circondata dall'aria nebulosa, punteggiata di splendide città» Si tratta del poemetto *Lines Written Among the Euganean Hills*, composto nel 1818.

³⁷ *Ibid.* «gli Appennini lontani - che si ergono isolati nella veduta aerea immisurabile». Questa citazione è presa invece dalla lirica *The Boat on the Serchio*, composta da Shelley nel 1821.

³⁸ Idem, *Storia della...*, cit., p. V.

³⁹ Idem, *In the Franciacorta*, cit., p. 68. «In mezzo ad essi si schiudono alla vista i gialli campi di frumento, dove uomini e donne mietono (dopo S. Giovanni e prima di S. Pietro) mentre qua e là appare un campo dove l'aratro ha già fatto il suo lavoro, e le spighe stanno al loro posto».



Pietro Poppi.

YOKE-FELLOWS.

Bologna.

Fig. 5.

Pietro Poppi, *Yoke-Fellows (Bologna)*, illustrazione di *Lombard Studies*, 1902, p. 230.
Originale non reperito.



Pietro Poppi.

ROMAN BRIDGE.

Bologna.

Fig. 6.

Pietro Poppi, *Roman Bridge (Bologna)*, illustrazione di *Lombard Studies*, 1902, p. 268.
Negativo presente nel fondo Poppi conservato presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna.

una realtà simile, dove appunto la vita contadina è in armonia con la natura e con il tempo. Sintomo questo di una comune visione che, a pochi anni di distanza, il fotografo e la scrittrice intendevano manifestare attraverso la propria forma di linguaggio. L'influenza della visione fotografica, intesa come possibilità di selezionare la miglior porzione del visibile, è però rintracciabile in alcune descrizioni della contessa.

Sempre all'interno del saggio *In the Francacorta*, l'autrice si sofferma su un punto di vista privilegiato visibile dalla sua terrazza, compiendo quasi un'operazione d'inquadratura fotografica: «I think there is nothing in nature more poetic than a great level tract, seen thus from a point sufficiently lifted above it to reveal its vastness, but not so high as to take from it its individual character and suggestiveness.»⁴⁰

Ancora una volta è possibile avvicinare lo sguardo della contessa a quello di Poppi; la ricerca di un'angolazione che favorisse al contempo la visione estesa e il «carattere individuale» stava, infatti, alla base del lavoro di documentazione delle città del Nord Italia condotto dall'atelier Fotografia dell'Emilia. Tale *modus operandi* era, peraltro, il tratto distintivo che lo differenziava da quello degli altri studi fotografici i quali tendevano invece ad isolare gli edifici dal contesto urbano in cui sorgevano⁴¹.

«Ben nota nella letteratura inglese»⁴², la contessa Martinengo-Cesaresco, aveva avuto modo di conoscere la tradizione letteraria italiana attraverso i romanzi storici di Ann Radcliffe⁴³ e le tragedie di John Webster⁴⁴. Allo stesso tempo si era appassionata alla storia dell'indipendenza italiana - «la famiglia in cui era entrata appartiene ai patrioti lombardi [...] fra i più fidati amici e collaboratori di Cavour e di Vittorio Emanuele»⁴⁵ -, a cui dedicò il libro intitolato *The Liberation of Italy 1815-1870*, pubblicato a Londra nel 1895.

Anche nell'articolo *In the Franciacorta*, la scrittrice fa cenno alla situazione del paese. Il riferimento si può cogliere nella citazione dello scrittore lombardo Cesare Cantù, figura legata alla causa dell'unificazione italiana: «"All the mischief comes", he will tell you, "because the Signori don't live in the country or care about what goes on there»⁴⁶. Il "Signor Commendatore", così lo soprannomina la contessa, proseguiva poi il suo discorso «on his favourite theme: the reestablishment of reverence for God and respect for the father of the family.»⁴⁷

Al di là di quest'ultimo aneddoto, il rimando alle parole di Cantù riguardo all'isolamento delle campagne può essere colto come un invito della scrittrice ad occuparsi innanzitutto delle zone provinciali, al fine ultimo di costruire più saldamente una coscienza d'identità nazionale⁴⁸. A questo stesso scopo la contessa si impegnava a diffondere attraverso i suoi scritti la conoscenza delle tradizioni locali e del patrimonio paesaggistico⁴⁹.

Anche Poppi, forse con meno consapevolezza del contesto politico-sociale italiano, aveva realizzato le sue riprese lungo la vallata del Reno con l'intenzione di promuovere e sensibilizzare alla conoscenza della realtà contadina e dei piccoli borghi.

⁴⁰ *Ibid.* «Penso che non ci sia niente di più poetico nella natura che un'ampia distesa, osservata da un punto sufficientemente alto da consentire di rilevarne tutta l'estensione, ma non così in alto da annullarne il carattere individuale e la suggestività».

⁴¹ Cfr. I. Zannier, *Fotografia e immagine ...*, cit., p. 45. Vedi anche nota 9.

⁴² F. Harrison, *Preface*, cit., p. X.

⁴³ Ann Radcliffe (1764-1823), scrittrice inglese, autrice di romanzi gotici ambientati in Italia.

⁴⁴ John Webster (1580-1625), drammaturgo inglese, autore di due tragedie di soggetto italiano: *The white devil* (1612) e *The duchesse of Malfi* (1616).

⁴⁵ F. Harrison, *Preface*, cit., p. XI.

⁴⁶ E. Marinengo-Cesaresco, *In the Franciacorta*, cit., p. 69. «Tutti i problemi del nostro tempo - raccontava a chi lo incontrasse - si sono creati perché i signori non vivono in campagna e non si preoccupano di quello che vi succede».

⁴⁷ *Ibid.* «con il suo tema preferito - il ristabilimento della devozione a Dio e il rispetto per il padre di famiglia».

⁴⁸ Sulla necessità di sensibilizzare il paese al patrimonio culturale e paesaggistico a fine di costruire una più salda identità nazionale Vedi A. M. Amonaci, *op. cit.* pp. 226-233.

⁴⁹ Tra le pubblicazioni della Contessa riguardanti le tradizioni e la cultura italiana: E. Marinengo-Cesaresco, *Essays in the study of folk-songs*, Londra 1886; Idem, *Lombards Studies*, Londra 1902.

Mosso da principi ispiratori affini a quelli della contessa Martinengo-Cesaresco era il restauratore bolognese Alfonso Rubbiani⁵⁰, personalità con la quale il compaesano Pietro Poppi aveva collaborato per la documentazione delle sue imprese di restauro⁵¹. Una sensibilità, quella di Rubbiani, fortemente influenzata dal pensiero ruskiano, a lui giunto attraverso la mediazione dell'architetto francese Eugène Viollet-le-Duc, maggiore promotore del restauro gotico in Francia. Non si esclude inoltre che lo stesso Ruskin sia stato modello ispiratore della contessa la quale, oltre ad avere in comune la nazionalità, condivideva con lui la passione per la cultura italiana.

Al centro delle preoccupazioni di Rubbiani vi era, innanzitutto, «il problema di una società che nelle forme del suo ambiente urbano, nel suo paesaggio di luoghi e cose, doveva trovare l'orizzonte di riferimento di un'origine»⁵². La risposta al disorientamento degli italiani, Rubbiani l'aveva scorsa nell'epoca medioevale, «nell'aurorale freschezza del gotico, col suo spontaneo accordarsi alla struttura dell'umano»⁵³. La ripresa del periodo gotico, ispirata per l'appunto dal francese Viollet-le-Duc, non consisteva solo nella rivalutazione di uno stile architettonico, ma soprattutto, nel recupero delle strutture intrinseche di quell'universo passato, «il suo tessuto brulicante di contatti personali, di rapporti umani al diapason più alto di intensità perché pervasi dall'ardore della fede, [...] un'umanità mista di "borghesi" e di "artigiani", uniti in un'identità molteplice di "popolo"»⁵⁴.

Gli ideali di Rubbiani, profondamente segnati dalla sua spiritualità di «credente devoto ma libero»⁵⁵, si discostavano tuttavia dalla «logica della cultura dominante della terza Italia»⁵⁶, rilevabile anzitutto nel pensiero di Giosuè Carducci. Quest'ultimo, «pur riconoscendo e sottolineando l'"internazionalità" dell'esperienza medioevale»⁵⁷, difendeva *in primis* «la fiamma della romanità»⁵⁸, da lui considerata il vero fondamento del paese.

Entrambe le posizioni, l'una guidata da «motivazioni di ordine spirituale»⁵⁹ e l'altra dalle forme del mondo classico, sembravano essersi congiunte e amalgamate nelle riflessioni della contessa nell'articolo del 1889. Il saggio *In the Franciacorta*, infatti, sebbene fosse ricco di riferimenti alla religione cristiana, come per esempio il passaggio sulla campana dell'Ave Maria⁶⁰, rivelava nel complesso «un fervore "italico" di rinascimento e di risorgimento»⁶¹, sintomo dell'influenza del pensiero carducciano.

Non a caso, la versione successiva dell'articolo, uscita all'interno della raccolta *Lombard Studies*⁶² nel 1902, riportava alcuni versi del Carducci, definito dalla scrittrice come «uno dei più grandi poeti italiani viventi»⁶³. Nella ripubblicazione del saggio, la contessa Evelyn commemora, inoltre, l'impresa condotta dal Generale Garibaldi «sul fianco del Monte Orfano», rilievo prealpino a sud della Franciacorta. Al noto condottiero si legava tuttavia anche la leggenda di un usignolo il cui canto seppe deliziare «il più grande eroe d'Italia»⁶⁴.

⁵⁰ Alfonso Rubbiani (1848-1913), restauratore, architetto e fondatore dell'*Aemilia Ars*, società per azioni "Protettrice di arti e industrie decorative nella regione emiliana". Sulla personalità di Rubbiani vedi E. Raimondi, *Alle origini dell'Aemilia Ars: Ideologia e poetica*, in C. Bernardini, et al., *Aemilia Ars 1898 - 1903 Arts & Crafts* a Bologna, Milan, A+G, 2001, pp. 21-30.

⁵¹ Vedi M. Cova, *Pietro Poppi*, in M. Falzone del Barbarò et al., *op. cit.*, p. 275. Le fotografie di Poppi apparvero nella monografia di Rubbiani; cfr. A. Rubbiani, *Le tombe di Accursio, di Odofredo e di Rolandino de' Romanzi glossatori nel sec. XIII*, Bologna, 1887 (3 tav. fot. di Pietro Poppi).

⁵² E. Raimondi, *op. cit.*, p. 26.

⁵³ *Ivi.*, p. 24.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi.*, p. 23.

⁵⁶ *Ivi.*, p. 28.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ G. Carducci, *Lo studio bolognese: discorso di Giosuè Carducci per l'ottavo centenario*, Bologna, 1888, p. 9.

⁵⁹ E. Raimondi, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁰ E. Martinengo-Cesaresco, *In the Franciacorta*, cit., p. 71. La citazione riportata dalla contessa è di Thomas Browne. Cfr. T. Browne, *Religio Medici*, Londra 1682, p. 6.

⁶¹ E. Raimondi, *op. cit.*, p. 28.

⁶² Cfr. E. Martinengo-Cesaresco, *Lombards Studies*, cit., pp. 159-177.

⁶³ *Ivi.*, p. 164. «Italy's one great living poet».

⁶⁴ *Ivi.*, p. 167. «to the most peerless hero that ever trod the earth of Italy».



Fig. 7.

E. Guittard, *The Padrona* (Ajaccio), illustrazione di *Lombard Studies*, 1902, p. 176.
Originale non reperito.



Fig. 8.

Autore sconosciuto, *A Brescian Herdsman*, illustrazione di *Lombard Studies*, 1902, p. 164.
Originale non reperito.

Il volume *Lombard Studies*, che raccoglieva undici saggi della contessa Martinengo, è accompagnato da una fotoincisione sul frontespizio e da numerose altre illustrazioni a piena pagina, tutte riprodotte con il recente sistema di stampa tipografica. Nel decennio precedente, infatti, un'importante innovazione nei procedimenti di riproduzione delle illustrazioni aveva eliminato la mediazione del disegnatore, permettendo di corredare periodici e libri con immagini ottenute direttamente dagli originali. Nella raccolta del 1902 compaiono anche due fotografie di Pietro Poppi, nuove rispetto a quelle pubblicate nel 1889 su «The Woman's World».

La prima, intitolata dall'autrice *Yoke-Fellows* (**Fig. 5**) - il nome dell'attrezzo che unisce i due buoi -, è inserita nel saggio *Lombard Agriculture* e raffigura un contadino e due buoi davanti ad un fienile; questo scatto di Poppi presente nel *Catalogo generale* del 1888 con il titolo *Due buoi aggiogati ad un carro condotti da un contadino, con bel fondo di paesaggio*, è inclusa, come quelle pubblicate sul mensile inglese, nella serie "Costumi e generi campestri".

La seconda fotografia di Poppi, invece, è riprodotta all'interno del saggio sulla città di Rimini e ritrae il Ponte d'Augusto e Tiberio, costruzione di epoca romana della città romagnola. La ripresa era stata eseguita da Poppi poco dopo il 1888, comparando infatti col titolo *Roman Bridge* (**Fig. 6**) nella *Appendice I* al catalogo, pubblicata nel 1890⁶⁵. La contessa ebbe dunque modo di consultare il catalogo dell'atelier di Poppi o di visionare le stampe anche dopo l'uscita dell'articolo *In the Franciacorta* del 1889⁶⁶. La scelta delle illustrazioni per la seconda versione non ricade, tuttavia, sulle scene campestri di Poppi, ma bensì su due scatti del francese Guittard⁶⁷ (**Fig. 7; 8**), autore di numerose fotografie diffuse soprattutto nel formato 'carte de visite'.

Le modifiche erano state operate non solo a livello d'impaginazione e nella scelta delle illustrazioni; anche il testo aveva subito delle variazioni ed era stato integrato, come già anticipato, da due nuovi passaggi: l'aneddoto sul Generale Garibaldi e alcuni versi del Carducci. Il poeta italiano, «in his truly Virgilian inspiration "T'amo, O pio bove,"- scriveva la Contessa - speaks of the grave eyes of the ploughing-ox mirroring in their sweet, austere depths the divine green silence of the plain : "Il divino del pian silenzio verde" The words are music and the music is vision»⁶⁸. Insistendo sulla relazione tra "parola" e "visione", questa affermazione fornisce un'importante indicazione sul ruolo delle illustrazioni, e dunque sul rapporto tra il testo e le immagini, secondo l'autrice. Come è emerso dallo studio dell'articolo su «The Woman's World», la scelta delle illustrazioni non nasceva da finalità didattiche, ma dall'esigenza di rappresentare le sue idee, la sua visione. Le fotografie di Poppi, dunque, avevano il compito di evocare un sentimento preciso, quello forse provato passeggiando per le campagne della Franciacorta, tra le case e i fienili dei contadini. Quello stesso sentimento che forse aveva ispirato Poppi percorrendo i villaggi della Vallata del Reno.

⁶⁵ Cfr. Nota in <<http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/12673>>; la fotografia compare nell'Appendice I col titolo *Rimini - Ponte d'Augusto*. Il negativo è conservato presso le Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna. Pietro Poppi, *Rimini - Ponte d'Augusto*, 1888-1890, gelatina bromuro d'argento/vetro 20,9 x 26,8 cm, Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Fondo Poppi inv. 4740.

⁶⁶ Si ipotizza che per la scelta delle illustrazioni nel 1889, la contessa abbia conosciuto il lavoro di Poppi non dal Catalogo ma visionando direttamente le stampe o le loro riproduzioni in formato 'carte de visite'.

⁶⁷ Fotografo d'Aix-en-Provence. Firmò numerose cartoline della città di Ajaccio. Cfr. <<http://bibliotheque-numerique.citedulivre-aix.com>>

⁶⁸ Cfr. E. Martinengo-Cesaresco, *Lombards Studies*, cit., p.164. N.d. T.: «in un momento di ispirazione virgiliana "T'amo, O pio bove", parla degli occhi del bue da aratro che rispecchiano nella loro dolce profondità il verde divino silenzio della pianura: "Il divino del pian silenzio verde" Le parole sono musica e la musica è visione».