



Fig. 1, Mary Georgiana Caroline Filmer, pagina dal *Filmer Album*, anni Sessanta dell'Ottocento, Collezione Paul F. Walter

## Album di famiglia e *scrapbook* vittoriani. Fotografia e femminismo nella seconda metà dell'Ottocento

Federica Muzzarelli

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, all'interno di pratiche di tipo fotografico, furono sperimentate delle esperienze originali, in controtendenza con il clima pittorialista a quel tempo praticamente omologante, che fecero del nuovo mezzo uno strumento di creatività e di resistenza agli stereotipi di genere. Queste esperienze, che hanno goduto di un recente interesse nella saggistica e, soprattutto, nelle esposizioni museali, mancano ancora di un complessivo inquadramento sia dal punto di vista del loro significato all'interno della storia della fotografia, sia dal punto di vista di una lettura che, muovendo da una prospettiva di genere, ne valorizzi in pieno il contributo. In particolare, ciò che si intende qui analizzare è un insieme di attività realizzate a partire da materiale fotografico, che sono state tradizionalmente escluse dai manuali e dalle ricerche ufficiali della disciplina in quanto connotate dalla dimensione del privato ed etichettate come esempi di creatività amatoriale, come estranee alla storia dell'arte. In una sintetica ed efficace definizione, Carol Armstrong ha chiamato le donne fotografe dilettanti dell'Ottocento, quelle che curarono e allestirono la memoria familiare, "The archivists of family photography"<sup>1</sup>. Di fatto, le ambizioni di autorappresentazione e di autoaffermazione delle donne, almeno fino a quando le rivendicazioni femministe degli anni Sessanta e Settanta non hanno aperto le prime vere possibilità del loro accesso ai sistemi culturali e

sociali, sono state il più delle volte declinate nei generi dell'autoritratto<sup>2</sup> e della fotografia da album di famiglia, così come nella scrittura la forma diaristica ha a lungo rappresentato un orizzonte quasi esclusivamente femminile, e per questo motivo comunemente ritenuto di serie B. Ma in una visione della storia dell'arte che si apre oggi ai contributi di esperienze anche non classicamente autoriali, e comunque capaci di raccontare contesti marginali ed extra-istituzionali, l'analisi e l'approfondimento di questo tipo di pratiche risulta quanto mai necessario e utile in vista di una più ampia e inclusiva visione e comprensione dei fenomeni della contemporaneità. In questo quadro di riferimento, la rilettura di alcune pratiche fotografiche amatoriali realizzate dalle donne nell'Ottocento, seppure rimaste degli esercizi privati nei loro contesti di appartenenza, offrono l'occasione per nuove riflessioni<sup>3</sup>. Come è stato già scritto, quella marginalità a cui le donne furono relegate, e da cui assistevano al dibattito pubblico dell'arte, permise loro di sperimentare un'idea di fotografia che nell'Ottocento pittorialista era ben al di là dall'essere compresa: la possibilità di essere un potente strumento identitario e la capacità di attivare i territori dell'evasione fantastica e della concretizzazione degli immaginari che, invece, venivano loro negati nella vita reale. Non sentendosi rappresentate dall'immagine che la storia aveva loro imposto, fatta di sottomissione e di subalternità, alcune donne attribuirono a quel nuovo strumento, finalmente disponibile e acquistabile sul mercato, il compito di negoziare l'invisibilità a cui erano state destinate. E dal momento che le fotografie usate negli *scrapbook* vittoriani erano spesso prodotte con l'aiuto di familiari e amici, o anche acquistate presso studi commerciali, c'è in queste pratiche pionieristiche una messa in discussione di uno dei più radicati principi

del canone tradizionale dell'arte moderna: l'autorialità. E, se il ready-made du-champiano sarà il punto di non ritorno del rifiuto dell'autorialità intesa come primato della produzione materiale diretta dell'opera d'arte da parte dell'artista, già nel collage cubista l'ansia di uscita dalla piatta bidimensionalità del quadro, il desiderio di inserzione diretta della realtà (in questo caso frammenti di carta e tela cerata) e quindi la negazione della totale originalità del prodotto artistico avevano aperto la strada alla rottura di convenzioni indiscusse fino a quel momento.

Di fatto:

“la tecnica del collage servì ad annullare ogni sospetto di ritorno alla pittura tradizionale e ad aprire un terreno di confronto con le semplificazioni dell'arte popolare e infantile”<sup>4</sup>.

Questa semplificazione operativa, del collage e del ready-made, che serviranno a ridimensionare se non ad annullare l'obbligo per l'artista del Novecento di produrre un manufatto originale, si accompagnò di fatto a una rivalutazione delle esperienze creative minori, di serie B, come l'arte popolare, quella infantile e, potremmo aggiungere, l'arte fatta dalle donne, appunto. Così, che i primi esempi di *scrapbook* femminista riguardassero le esperienze di donne ottocentesche che utilizzarono immagini prodotte da altri, e dunque di protagoniste non etichettabili come fotografe in senso letterale, è qualcosa che appare pionieristico. E che le auroriali sperimentazioni concettuali del mezzo fotografico (che passa dall'utilizzo della fotografia più che dalla, o oltre alla, produzione della fotografia stessa), in specie nelle sue implicazioni autobiografiche, identitarie e dell'immaginario, si siano sovrapposte a uno dei più radicali mutamenti culturali di sempre, quello portato dalla rivoluzione femminista, è

infine e ancora qualcosa di trasgressivo e, dunque, di non casuale.

“Under-funded, under-exhibited, understudied, under-represented” è stata una definizione adatta a descrivere la storia delle donne nella storia della fotografia fino a pochi decenni fa<sup>5</sup>. Oggi, all'interno di un crescente interesse per il rapporto tra donne e fotografia, favorito a livello internazionale dall'espansione progressiva dei Gender e dei Feminist Studies che si sono affermati nel mondo anglosassone tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento<sup>6</sup>, si è consolidata una prospettiva di lettura delle immagini fotografiche in chiave femminista anche quando queste non siano nate con obiettivi dichiaratamente tali. La prospettiva e le premesse qui adottate sono condivise dalla studiosa americana Claire Raymond che, nel saggio dal titolo *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, ha individuato un'esigenza di femminismo nel lavoro di diverse donne che hanno usato e praticato la fotografia, nonostante queste fossero appartenenti a periodi storici, a correnti artistiche e, soprattutto, a culture e società differenti<sup>7</sup>. Si deve da un lato affrontare e prendere in carico la questione della storia delle donne, che racconta di una loro marginalizzazione pressoché totale dalle strutture e dalle istituzioni del potere, così come da quelle culturali per quanto riguardava le ambizioni artistiche; ma dall'altro si devono proporre interpretazioni critiche ed estetiche del loro lavoro che verifichino l'esistenza di poetiche volta a volta condivise, stimolate e rese urgenti dalla condizione storica di marginalizzazione. Si tratta di una pratica fotografica che oltrepassa il problema della produzione materiale dell'opera ma che, senz'altro, si posiziona in modo tangente ai territori dell'identità e della autorappresentazione i quali, storicamente, socialmente e politicamente sono stati

quelli che più hanno connotato e definito l'esclusione delle donne. Una marginalità forzata<sup>8</sup>, dotata però proprio per questo di una possibilità di azione e di libertà imprevedibili; una marginalità storica e culturale che, una volta sabotata per ridare alle donne attenzione e centralità, finalmente si è trasformata in una riconsegna del ruolo che non avevano fino a quel momento potuto avere, dimostrando che in realtà ci sono sempre state, ma non hanno avuto voce né possibilità di raccontarsi. Questa è l'idea ribadita anche recentemente da Luce Lebart e Marie Robert nell'ambizioso progetto di tracciare una storia mondiale delle donne e la fotografia, dichiarando esplicitamente di inserirsi nel processo di rilettura femminista che da circa quarant'anni attraversa la storia della fotografia<sup>9</sup>: perché prescindere dai contesti sociali e culturali, reclamare uno spazio autonomo rispetto a una dimensione completamente dominata dall'identità maschile significò per le donne elaborare una riscrittura femminista della storia<sup>10</sup>. Per mettere in pratica questa azione di sabotaggio al sistema partirono dall'osservazione di ciò che era loro più vicino e più immediatamente indagabile, ciò in cui si rispecchiavano la loro condizione esistenziale e i loro desideri repressi: i legami famigliari, la ritualità quotidiana, l'indagine autobiografica, la ricerca identitaria. Così, negli album di famiglia o *scrapbook*, realizzati dalle donne tramite un'originale pratica di contaminazione della fotografia con altri linguaggi (cioè di *mixed media*), poté emergere una dimensione autobiografica e una rivendicazione di autonomia ed emancipazione di genere. A proposito degli *scrapbook* di epoca vittoriana Patrizia Di Bello afferma:

“Leurs productions sont destinées à être exposées dans des albums qui ne sont

pas seulement des *scrapbooks*, privés ou sentimentaux, mais des outils sociaux, par lesquels les femmes tissent et définissent des réseaux communautaires fondés sur des affinités communes, en échangeant dessin, poèmes et, par la suite, photographies”<sup>11</sup>.

È da sottolineare come anche nella microstoria dei *photobook* (intesi come libri editi o autoprodotti in cui la fotografia è protagonista, sia unita con altri linguaggi sia da sola)<sup>12</sup> le condizioni sociali, culturali ed economiche siano stati fattori determinanti, che aiutano a comprendere la rarefazione delle presenze delle autrici donne e l'esigua storicizzazione di cui sono state fatte oggetto. Allo stesso modo si deve tenere presente come l'interesse e lo studio dei libri fotografici come forma di creatività artistica siano processi relativamente recenti, e ciò è forse dovuto in parte anche alla rimozione di una pratica considerata vicina al dilettantismo. Solo tra il 2004 e il 2014, infatti, la ricostruzione della storia del libro fotografico, inteso in un'accezione molto larga, ha trovato il suo momento apicale nella trilogia curata da Martin Parr e Gerry Badger<sup>13</sup>. In conseguenza del fatto che pochissime donne erano state incluse nel lavoro di Parr e Badger, il gruppo internazionale “10x10 Photobooks” (fondato nel 2012 proprio per approfondire questa dimensione artistica e editoriale) ha iniziato una serie di attività e di pubblicazioni destinate a colmare il vuoto, prima con focus sulla produzione artistica recente e quindi con una ricognizione storica culminata nel volume dal titolo *What They Saw. Historical Photobooks by Women 1843-1999*<sup>14</sup>, curato da Russet Lederman e Olga Yatskevich. Come le curatrici del volume hanno sottolineato, non sono stati solo i volumi di Parr e Badger a tenere in scarsa considerazione il lavoro delle donne, ma anche le altre (poche)

pubblicazioni sul tema si sono limitate a includere protagoniste già conosciute senza alcuno sforzo di allargamento della ricerca e della conoscenza. Eppure, ancora, le figure di donne vittoriane autrici di pionieristici *scrapbook* tra il 1860 e il 1870 vengono dimenticate anche da Lederman e Yatskevich. Probabilmente perché, nonostante tutto, l'idea di non avere materialmente realizzato le fotografie che entrarono negli album (aspetto per altro non da escludersi assolutamente per tutte le immagini usate) è ancora un limite per l'attribuzione di un'intenzione di artisticità all'operazione medesima.

Venendo invece alle iniziative che hanno permesso una graduale riscoperta della passione e della costanza con cui le aristocratiche vittoriane avevano prodotto *scrapbook* e album fotografici grazie alla tecnica del fotocollage<sup>15</sup> come forma di *gender politics*<sup>16</sup>, si deve arrivare alla mostra *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*<sup>17</sup>, tenutasi nel 2010 al MoMA di New York. Situandosi in una tradizione, soprattutto femminile, di forme autobiografiche come diari, *journals*, *commonplace books* e *calling cards* album<sup>18</sup>, lo *scrapbook* propriamente detto, cioè un album realizzato con ritagli di fotografie mescolate ad altri tipi di immagini e testi scritti, si andò definendo proprio con l'invenzione della fotografia e, in particolare, con le prime forme di fotografia ritrattistica più economica, e di minore formato, rappresentate dalle *carte-de-visite*<sup>19</sup>. Grazie anche alla facile reperibilità delle *carte-de-visite* e al loro essere adatte a rimanere custodite dentro a degli album, tra le donne aristocratiche di età vittoriana si diffuse appunto la moda di un uso combinato di fotografia frammista a disegni, schizzi e scrittura. Una moda che, evidentemente, funzionava come una pratica identitaria e simbolica<sup>20</sup>, che sfruttava anche lo sviluppo delle tecniche

di riproduzione fotomeccanica tramite cui la fotografia divenne sempre più protagonista all'interno di riviste e pubblicazioni editoriali specializzate. Le riviste femminili, che già ospitavano suggerimenti e lezioni per disegnare, dipingere e realizzare idee creative, a poco a poco inclusero la fotografia nelle pratiche di *mixed media*, insegnando a colorarla, decorarla e a contamarla con fiori, disegni e acquerelli<sup>21</sup>. In particolare, a partire dal 1863, alcune pubblicazioni femminili come "The Lady's Newspaper" (ma anche "The Queen" o "The Lady's Own Paper") fecero al loro interno largo uso di immagini fotografiche per parlare di moda, celebrità, passatempi ed eventi culturali; e questo significò costruire un repertorio visivo che divenne familiare per le donne lettrici, oltre che fornire loro modelli e ispirazioni creative per la realizzazione dei loro album privati. Ma, anzitutto, questo fenomeno influenzò la costruzione stessa della loro identità e la consapevolezza di una loro prospettiva di genere: non è un caso che l'album divenne una presenza ricorrente e una sorta di status symbol nella ritrattistica fotografica delle donne. Tra i casi più noti di questa occorrenza simbolica si trova una pagina dell'album di Lady Mary Georgiana Caroline Filmer<sup>22</sup> in cui alcuni ritratti costituiscono una composizione a croce intervallata da disegni acquerellati di fiori, farfalle e scritte che indicano i protagonisti dei ritratti. In uno dei ritratti, quello in cui compaiono Lady Adela Larking e Lady Eleanor Savage, le due donne sono immortalate mentre si accingono a sfogliare un album di *carte-de-visite* in un esemplare esercizio di metalinguaggio e di autorappresentazione di genere (fig. 2). L'immagine è costruita attorno agli sguardi delle donne che si rivolgono al fotografo (che così è chiamato dentro l'immagine stessa), mentre sulle gambe di una di loro compare un album



Fig. 2  
 Mary Georgiana  
 Caroline Filmer,  
 pagina dal *Filmer  
 Album*, anni Sessanta  
 dell'Ottocento,  
 Albuquerque,  
 University of New  
 Mexico Art Museum

fotografico aperto. Il ritratto risulta dunque un invito alla performance fotografica e suggerisce una relazione interattiva, più tattile e fisica che visiva, che è senz'altro un'idea ancora decisamente originale nella comprensione del fotografico. Considerati a lungo non artistici, come del resto le *carte-de-visite*, anche gli *scrapbook* sono stati dimenticati dagli studiosi e dal mondo della ricerca<sup>23</sup> ma, grazie agli approcci transdisciplinari e alla diffusione degli studi visuali e culturali, anche queste forme marginali di creatività cominciano

a essere studiate, in questo caso dando modo di apprezzarne l'uso proto-concettuale della fotografia, in grado di rivelare poetiche condivise e politiche di autorappresentazione sociale e culturale. Eppure, ancora nel 1939 Lady Clementina Tottenham decideva di tagliare e staccare dagli album originali i ritratti fotografici che la nonna, Clementina Hawarden, aveva realizzato tra la fine anni Cinquanta e il 1865, anno della precoce morte. L'intenzione maldestra della Tottenham, fare entrare quelle singole fotografie nelle colle-

zioni del Victoria & Albert Museum con la dignità delle opere da conservare e valorizzare, tradisce un evidente stereotipo: l'album di fotografia di famiglia, anche se decisamente trasgressivo come poi si è rivelato quello della Hawarden, non poteva godere dello statuto di opera d'arte, legato com'era a pratiche dilettantistiche, amatoriali, femminili ed extra-artistiche: "to see prints in an album is to see them as non-art"<sup>24</sup>. Come è noto, dagli anni Settanta del Novecento, e soprattutto grazie al lavoro di scavo e di interpretazione di Carol Mavor, Lady Clementina Hawarden ha iniziato a essere compresa e studiata<sup>25</sup>. Multimediale e pluri-autoriale, lo *scrapbook* vittoriano è "unquestionably of its era, and yet [...] remarkably modern"<sup>26</sup>. Nonostante si tratti di una produzione elitaria e riservata a un mondo socialmente privilegiato, ciò che gli *scrapbook* raccontano è infatti un tentativo di evasione da un mondo in cui alle donne spettavano rigide limitazioni spaziali, culturali e politiche<sup>27</sup>.

Patrizia Di Bello ha definito l'album fotografico uno degli spazi della femminilità<sup>28</sup>, ma lo spazio e la sua rappresentazione sono uno degli elementi degli *scrapbook* vittoriani su cui le prospettive di lettura di genere si fanno più interessanti: come è noto, all'interno delle dinamiche sociali dell'epoca, alle donne era riservato l'ambito del domestico, del privato e della cura familiare<sup>29</sup>; e a pratiche considerate marginali come quella di allestire album fatti di montaggi di immagini, schizzi, fotografie e scrittura era attribuito un ruolo di relazione sociale e pubblica. Non è un caso, dunque, che il salotto stesso, lo spazio domestico ma aperto alle visite, divenne uno dei luoghi più rappresentati negli album realizzati tra il 1860 e il 1870 dalle donne dell'alta società britannica, proprio in virtù del fatto che esso era il palcoscenico sul quale le donne vittoriane potevano

esprimersi e sperimentare le loro relazioni sociali. Erano, dunque, spazi domestici e sociali al tempo stesso in cui le inserzioni di realtà, gli elementi presi direttamente dalla vita quotidiana coincidevano con quel recupero delle zone marginali dell'arte in cui anche le donne erano confinate. Parlando dell'invenzione del collage cubista di Picasso e Braque, Maria Mimita Lamberti ha affermato:

"da queste derive kitsch la sperimentazione dei papier collé accetta con ironia i precedenti del secolo appena trascorso, con il recupero dell'effetto decorativo dei collage: i fiori secchi e i memorabilia incollati negli album fotografici, i paraventi e gli oggetti d'uso comune abbelliti dal paziente dilettantismo domestico femminile"<sup>30</sup>.

Il *kitsch*, l'anti-autorialità e il dilettantismo si proponevano quindi come vie di fuga e come scardinamento di un paradigma dell'arte ufficiale ormai non più difendibile nella sua immobilità. In quanto marginali e amatoriali queste pratiche poterono essere esercitate liberamente e, senza costrizioni e lontane da giudizi di valore, diventarono femminili per definizione e strumenti di *gender politics*, raccontando una performance vittoriana e aristocratica della femminilità. Constance Sullivan ha scritto:

"for everyone photography was the quest of the amateur, a category within which women were immanently comfortable"<sup>31</sup>.

I fotocollage erano in grado di comunicare subito i gusti e la psicologia della padrona di casa, al tempo stesso ricostruendo per i posteri lo spazio dei riti e dei simboli culturali e visivi dell'epoca vittoriana. Ma per le donne vittoriane quello era soprattutto lo spazio dell'immaginario, in cui la fotografia poteva concretizza-

re in immagine i sogni e i desideri, avverabili solo sulle pagine degli *scrapbook*, dove anche i rapporti prospettici e l'omogeneità referenziale perdevano di significato<sup>32</sup>. Condividendo con i *tableaux-vivants* la messa in scena teatrale della realtà, il montaggio degli elementi (ritagli fotografici, disegni, cartoline o piccoli inserti dal vero) permise che negli *scrapbook* si costruisse una narrazione fantastica fatta di evasione dalla quotidianità: una ricostruzione virtuale di un mondo ristretto nelle stanze e negli spazi domestici delle abitazioni vittoriane<sup>33</sup>. Non diluire l'esperienza degli *scrapbook* vittoriani insieme alle tante pratiche vernacolari e dilettantistiche che con la fotografia sono state e vengono fatte, e che certamente negli ultimi decenni hanno ricevuto sempre maggiore interesse e curiosità, significa rivendicarne una specificità che si radicalizza in una contestualizzazione precisa e circoscritta<sup>34</sup>. Questa consapevolezza è determinante al fine di uscire dall'ambiguità di una patente di ingenuità e naïveté (elementi che pure sono certamente presenti) attribuita all'operare artistico delle donne ottocentesche. Ma per fare questo è necessario oltrepassare l'impostazione modernista e formalista che studiosi come Beaumont Newhall e Helmut Gernsheim hanno rappresentato a lungo nella storia della fotografia e ribaltare il punto di vista metodologico: non limitandosi all'analisi dell'immagine in sé e al suo valore estetico, ma valorizzandone l'uso e la necessità, la diffusione e i significati anche sociali e, nel nostro caso, di genere<sup>35</sup>. Guardati insieme, gli album vittoriani riescono a raccontare tanto gli spazi e gli oggetti domestici quanto le strade cittadine e gli sport più praticati, gli hobby e i passatempi alla moda<sup>36</sup>. Ma, al tempo stesso, tramite la fotografia, veicolano messaggi di aspirazione individuale, rivendicazione sociale e volontà di autodeterminazione nel proiettarsi secondo identità e ruoli

diversi, spesso anche con una dose di umorismo e ironia decisamente originali. Tutto questo nonostante l'album di fotocollage vittoriano contraddicesse alcune delle svolte radicali che la fotografia avrebbe portato nella rivoluzione novecentesca: quella di essere un'arte popolare (rimase una pratica aristocratica), riproducibile (furono pezzi unici), globale (ebbe una diffusione territoriale limitata). Un ultimo aspetto che caratterizza gli *scrapbook* vittoriani riguarda, infine, il metodo della loro fruizione. Anziché imitare la preminenza dei valori visivi e formali del quadro, come gran parte della fotografia pittorialista ottocentesca si sforzava di fare, così come gli album di *carte-de-visite* anche gli *scrapbook* vittoriani introducevano l'identità tattile nel rapporto tra fruitore e oggetto. L'esperienza della fotografia come oggetto d'affezione, consolidata nell'Ottocento dall'uso dei preziosi dagherrotipi custoditi in astucci e scatole, venne valorizzata al massimo negli album che sollecitavano in chi li apriva, sfogliava, leggeva, toccava (e non solo guardava), un'attitudine performativa e relazionale. Nella realtà artistica ottocentesca, dove la preminenza del quadro e del segno iconico erano indiscusse, l'ingresso di un'esperienza concettuale come quella della fotografia, incollata e mescolata in album e *scrapbook*, appare oggi dirimente. Il racconto che l'autrice organizzava, tramite le pagine degli *scrapbook* messe in successione, introduceva l'elemento della interazione con il lettore, con il tempo della fruizione e con le reazioni emotive in una performance estesa lungo quanto l'azione di sfogliare l'album e in un'interattività tra autrice e lettrice molto più spinta di quanto la staticità di un quadro o di una fotografia appesa potevano suggerire<sup>37</sup>. Anne Higonnet, inserendo il paragone con la stesura di un'altra pratica a lungo marginalizzata perché tipicamente femminile come quella del diario, conte-



Figg. 3-5  
Charlotte Milles,  
pagine dal *Milles  
Album*, 1860-74,  
Austin, Gernsheim  
Collection, Harry  
Ransom Center,  
University of Texas



stualizza gli *scrapbook* all'interno di una tradizione in cui le donne hanno dovuto esercitarsi per dare significato alla definizione del femminile grazie a una performance che iniziava già con la realizzazione pratica dello *scrapbook* e proseguiva nella sua esibizione e fruizione<sup>38</sup>.

Oltre al più noto attribuito a Lady Filmer, due *scrapbook* vittoriani, tra i tanti, possono essere portati quali esempi di quanto sopra affermato: un primo curioso caso di studio è quello fornito da Lady Charlotte Milles (1835-1927), autrice di

un album in cui compaiono fotocollage realizzati tra il 1860 e il 1874 combinando fotografie (*carte-de-visite* e ritratti provenienti da stampe di altri formati) e disegni colorati ad acquerello<sup>39</sup>. Secondo la moda, anche nell'album di Milles i ritratti dei famigliari sono i protagonisti dei fotocollage, e vengono poi accostati ai volti della Famiglia Reale e di altri dignitari della corte della regina Vittoria. Ma, come ha notato Lindsay Smith, tutti i principi delle gerarchie nella narrazione patrilineare, e gli stereotipi che riducevano sem-



pre le donne al margine, al silenzio o all'assenza, sono ribaltati da questa diletta di fotografia: i ritratti delle donne sono in evidenza e non si assegna, invece, alcun particolare rispetto o preminenza alle immagini che ritraggono gli uomini illustri<sup>40</sup>. Così facendo, l'effetto di ribaltamento degli stereotipi (che passano anche da norme compositive e dimensionali) permette ai fotocollage di Milles di:

“question hierarchy rather than to reinforce it. It is to make us aware of the circumstances through which hierarchies are perpetuated by presenting us with a visual uncanniness which denies a ‘straight’ referential reading”<sup>41</sup>.

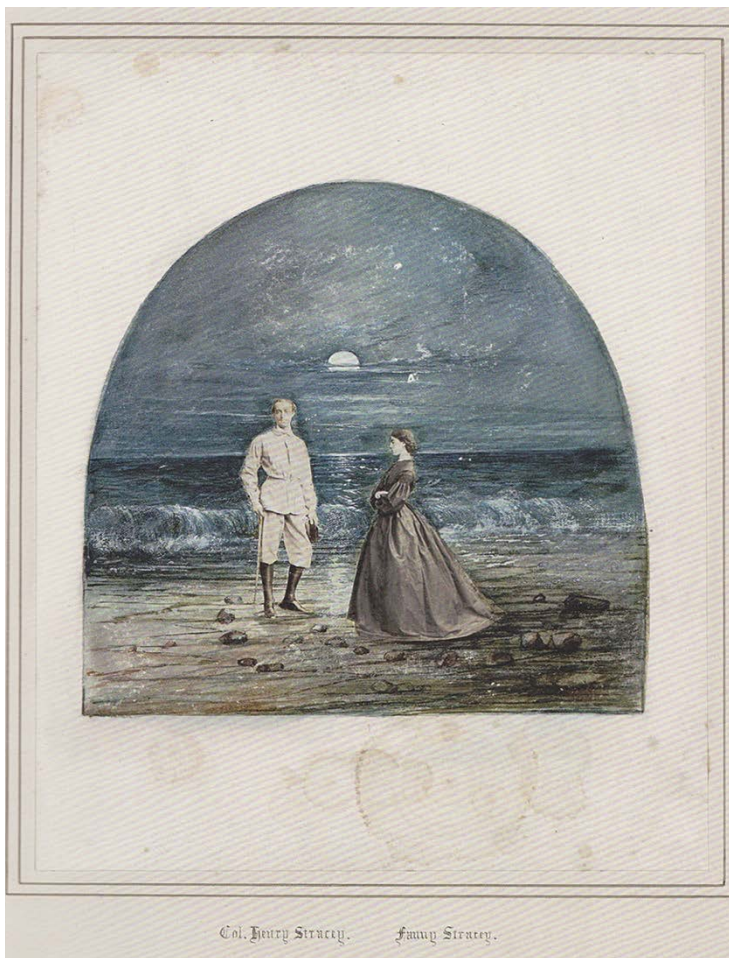
La fotografia aveva il compito di cristallizzare e dare identità visibile alla cerchia familiare e alle ambizioni sociali, attuando però al loro stesso interno un sovvertimento gerarchico e dimensionale. L'intervento pittorico e manuale aveva il compito, invece, di ricreare scenari fantastici e palcoscenici virtuali in cui immergere i

personaggi ritratti. Non ci sono dunque pretese di obiettività pura, né di aggiornamento forzato della fotografia alle regole della pittura, come si verificò nei combine printing di Rejlander o di Robinson<sup>42</sup>. Ciò che interessava a Milles, come alle altre aristocratiche vittoriane autrici di *photobook*, era costruire uno scrigno di memorie e di ambizioni, di riscrittura della propria storia ma, così facendo, accedere anche a una riscrittura della storia di tutte le donne. E se pure lo facevano grazie a condizioni indubbiamente privilegiate rispetto a tante altre donne, come nelle forme tradizionali di scrittura autobiografica e amatoriale, cioè nei diari, così negli album poterono passare dei contenuti trasgressivi per quell'epoca.

Vale poi la pena citare anche lo *scrapbook* di Georgina Berkeley (1831-1919) al quale il Museo d'Orsay di Parigi, dove sono custodite le pagine sciolte dell'originale album, ha dedicato nel 1997 una mostra dal titolo *Album de collages de l'Angleterre Victorienne*. Costituito da 108 tavole realizzate a partire dal 1868 fino al

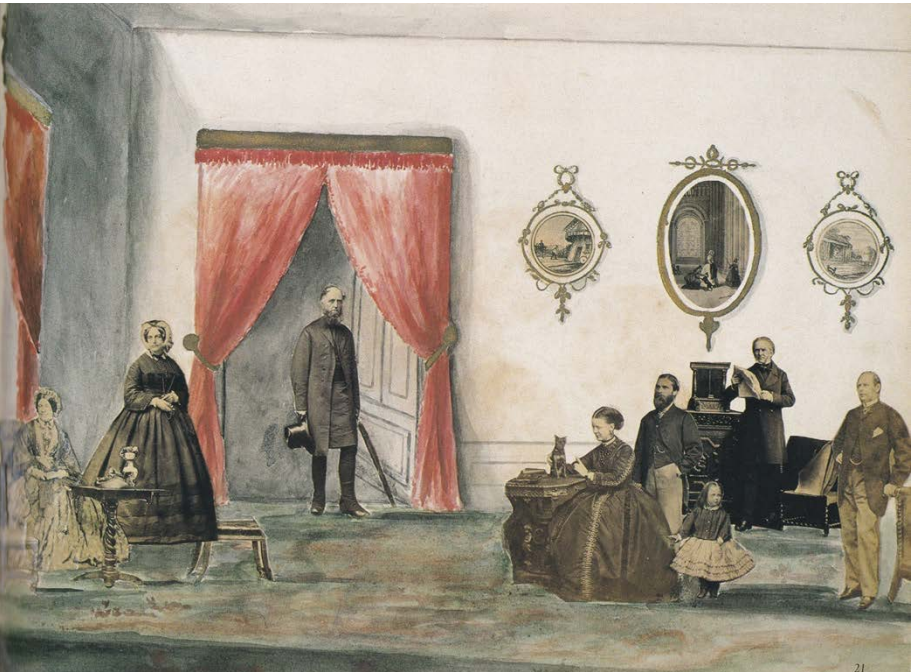
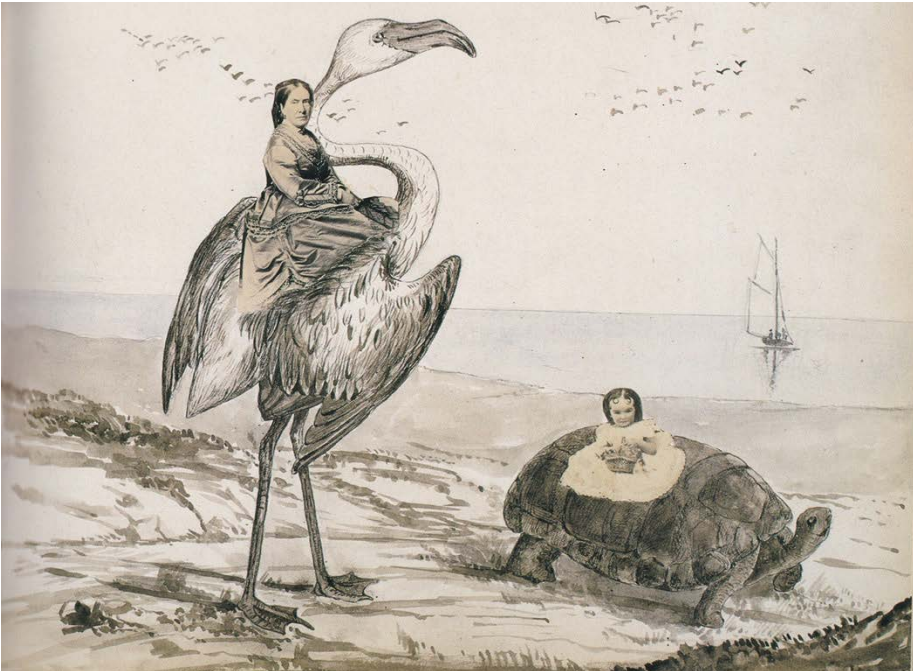
Fig. 6  
Charlotte Milles,  
pagina dal *Milles  
Album*, 1860-74,  
Austin, Gernsheim  
Collection, Harry  
Ransom Center,  
University of Texas

Figg. 7-8  
Georgina Berkeley,  
pagine dal *Berkeley  
Album*, 1866-71,  
Parigi, Museo  
d'Orsay



1871, che combinano ritratti fotografici (di famigliari e conoscenti) con interventi manuali dai colori accesi e con piccole didascalie alle immagini, l'album di Georgina Berkeley rappresenta in pieno quello spirito fin qui descritto di una volontà diffusa delle donne di elaborare degli spazi di creatività alternativa, utilizzando da metà Ottocento la fotografia e altri *mixed media* in funzione di esercizio identitario e di politica femminista<sup>43</sup>. Grazie alla potenza evocatrice della fotografia che “transfiguree par les ciseaux, l'intéressait comme

une matière brute qu'elle exploitait selon sa fantaisie”<sup>44</sup>, Georgina Berkeley sperimenta la possibilità di raccontare legami, amicizie, rapporti, ma anche psicologie e attitudini personali, immettendo i protagonisti di questo racconto, o meglio le loro sembianze fotografate, all'interno di scenari fantastici, immaginari, completamente virtuali. La virtualità dell'esperienza, favorita dalla traccia indicale della fotografia, fa sì che nel suo album sia possibile concretizzare il desiderio di viaggiare in mongolfiera, suonare strumenti



Figg. 9-12  
Georgina Berkeley, pagina dal *Berkeley  
Album*, 1866-71, Parigi, Museo  
d'Orsay





musicali in un cabaret, eseguire numeri da circo, spostarsi sul dorso di elefanti, ma anche vedere la propria effigie stampigliata su eleganti porcellane blu, sul carapace di una tartaruga, dentro lampade cinesi. Lavorando con fotografie di cui, a volte, si può individuare il fotografo o lo studio professionale, mentre altre l'autore rimane anonimo, Georgina ricostruisce il suo mondo e lo racconta dal suo originale punto di vista.

A pieno titolo, forzando gli spazi della modernità e a partire dalla loro posizione stretta ai margini delle strutture del potere sociale e politico, il fotocollage e gli *scrapbook* divennero per le aristocratiche vittoriane uno strumento di identità e di *gender politics* in cui corpo, performatività e azione costituirono la

piattaforma a partire dalla quale costruire l'atto creativo.

“Dans l'Angleterre du XIX<sup>e</sup> siècle – scrive Di Bello – femmes et photographes se situent aux marges de la créativité et de l'expression artistique. Et pourtant, c'est une marge fertile, à la pointe du progrès esthétique”<sup>45</sup>.

Libere da confronti e costrizioni, si presero il privilegio di “être indisciplinées” e così di “acquérir une compréhension privilégiée du nouveau médium”<sup>46</sup>, manipolando in modo trasgressivo lo spazio e il tempo, e agendo in quell'unico dominio del sé che era costituito dall'album fotografico. Il femminismo delle aristocratiche vittoriane, che composero *mixed media* album nella patriarcale In-

ghilterra degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, è rintracciabile nella loro capacità di individuare la potenza performativa della fotografia, in grado rappresentare comportamenti che, nella vita quotidiana, non avrebbero potuto attuare con lo stesso coraggio e anche con la stessa impudicizia. Gli *scrapbook* furono un esercizio circoscritto storicamente e socialmente, circolarono in ambienti in cui si condividevano riti, abitudini, aspirazioni e cultura visuale; ma

da quel cerchio iper-connotato da cui provenivano riescono a raccontare anche quale desiderio di rottura delle convenzioni e quale bisogno di emancipazione dagli stereotipi le donne tentavano di esprimere. Una forma di politica identitaria raggiunta con un anticipatorio uso concettuale della fotografia e dando vita ad azioni, esperienze e idee che solo l'arte contemporanea avrebbe reso praticabili nell'orizzonte di una nuova estetica<sup>47</sup>.

1 Carol Armstrong, *From Clementina to Käsabier: The Photographic Attainment of the "Lady Amateur"*, "October", IV (91), 2000, p. 103. Sul tema vedi anche Grace Seiberling, *Amateurs, Photographs, and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

2 Cfr. Marion Beckers, Elisabet Moortgat, *Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle, in Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, a c. di Guy Cogeval et al., Parigi, Hazan, 2015, pp. 173-189.

3 Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 256-261.

4 Flavio Fergonzi, *Collage futuristi, e oltre*, in *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, a c. di Maria Mimmita Lamberti, Maria Grazia Messina, Milano, Electa, 2007, p. 35.

5 Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press, 1994, p. 10.

6 Tante le pubblicazioni sul tema di arte e femminismo, qui si citano soltanto: Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1981; Griselda Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the History of Art*, Londra, New York, Routledge, 1988; Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londra, Thames and Hudson, 1990; Amelia Jones, *Seeing Differently. A History and Theory of Identification in Visual Arts*, Londra, New York, Routledge, 2012; *A Companion to Feminist Art*, a c. di Hilary Robinson, Maria Elena Buszek, New York, John Wiley & Sons, 2019.

7 Claire Raymond, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, Abingdon, New York, Routledge, 2017. Vedi anche Federica Muzzarelli, *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, a c. di Cristina Casero, Milano,

Postmedia books, 2021.

8 Sulla ricostruzione della storia delle donne e la fotografia si aggiungono qui soltanto: Anne Tucker, *The Woman's Eye*, New York, Alfred A. Knopf, 1973; Constance Sullivan, *Women Photographers*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1994; Boris Friedewald, *Women Photographers from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*, Monaco, Londra, New York, Prestel, 2014; *Une histoire mondiale des femmes photographes*, a c. di Luce Lebart, Marie Robert, Parigi, Les Éditions Textuel, 2020; Clara Bouveresse, *Les femmes photographes*, Parigi, Actes Sud, 2020.

9 *Une histoire mondiale des femmes photographes*, cit., p. 12. Un sintetico, ma efficace, excursus sulla fortuna critica del fotografo delle donne si ha in Ulrich Pohlmann, *Elle vient, la nouvelle femme photographe!*, in *Qui a peur des femmes photographes?*, cit., pp. 277-287.

10 Emma Lewis, *Photography. A Feminist History*, Londra, Ilex-Tate, 2021, p. 13.

11 Patrizia Di Bello, *Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870): de la marge à l'avant-garde*, in *Qui a peur des femmes photographes?*, cit., p. 65.

12 Patrizia Di Bello, Colette Wilson, Shamooin Zamir, *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, Londra, New York, I.B. Tauris, 2012; Silvia Bordini, *Photobook. L'immagine di un'immagine*, Milano, Postmedia Books, 2020. Su questo tema si veda anche, per l'ambito italiano, Miryam Criscione, *Il libro fotografico in Italia. Dal dopoguerra agli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2020.

13 Martin Parr, Gerry Badger, *The Photobook: A History*, 3 voll., Londra, Phaidon, 2004, 2006 e 2014. Dedicato alla storia del photobook è anche *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, (Göteborg, Hasselblad Center, 2004; New York, ICP, 2005), a c. di Andrew Roth, Göteborg, Hasselblad Center, 2004.

- 14** *What They Saw. Historical Photobooks by Women 1843-1999*, a c. di Russet Lederman, Olga Yatskevich, New York, 10x10 Photobooks Inc., 2021. Per informazioni sul Gruppo 10x10 vedi: <https://10x10photobooks.org/about/>.
- 15** Anne Higonnet, *Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, a c. di Norma Broude, Mary D. Garrard, Boulder, WestView Press, 1992, pp. 171-85.
- 16** Si ricorda che il primo fotomontaggio della storia, dal titolo *The Two Ways of Life*, fu realizzato da Oscar Gustav Rejlander nel 1857. Sullo scrapbook vittoriano si vedano anche Françoise Heilbrun, *Ouvrages de Dame: un "Art brut" avant la lettre à l'usage de la bionne société*, in *Album de collages de l'Angleterre Victorienne*, a c. di Françoise Heilbrun, Michael Pantazzi, Parigi, Éditions du Regard, 1997, p. 11; e Grace Seiberling, *op.cit.*, p. 102-03.
- 17** La mostra *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* fu organizzata dall'Art Institute of Chicago nel 2009. Passò poi al Metropolitan Museum of Art di New York e all'Art Gallery of Ontario, sempre nel corso del 2010. Il catalogo della mostra è a cura di Elizabeth Siegel con contributi di Marta Weiss e Patrizia Di Bello: *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, (Chicago, Art Institute of Chicago, ottobre 2009 – gennaio 2010; New York, Metropolitan Museum of Art, febbraio – maggio 2010; Toronto, Art Gallery of Ontario, giugno – settembre 2010), a. c. di Elizabeth Siegel, New Haven, Londra, Yale University Press, 2009.
- 18** Cfr. <https://www.scrapbook.com/articles/history-of-scrapbooking>.
- 19** Elizabeth Anne McCauley, *A.A.-E. Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph*, New Haven, Londra, Yale University Press, 1985; Federica Muzzarelli, *Formato tessera. Storia, arte e idee*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- 20** Lindsay Smith, *The Politics of Focus: Women, Children and Nineteenth-Century Photography*, Manchester, Manchester University Press, 1986, pp. 57-58.
- 21** Patrizia Di Bello, *Photographs, Albums, Women's Magazines*, in Ead., *Women's Albums and Photography in Victorian England*, Londra, New York, Routledge, 2007, pp. 53-76.
- 22** Si tratta della pagina 48 del *Filmer Album* (1864 circa), University of New Mexico Art Museum, Albuquerque. Del *Filmer Album*, realizzato nella metà degli anni Sessanta dell'Ottocento e della cui consistenza non si è certi, sono conservate pagine sciolte presso il Wilson Centre for Photography, il Museo d'Orsay di Parigi, lo University of New Mexico Art Museum di Albuquerque e la Collection of Paul F. Walter. La vicenda sulla conservazione dell'album è significativa: probabilmente si tratta dell'oggetto che venne messo all'asta da Christie's di Londra nel 1973 ma che, andato invenduto, venne appunto smembrato in fogli poi dispersi in diverse collezioni e musei.
- 23** Beaumont Newhall, *History of Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1949 (trad.it., *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1982).
- 24** Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England*, cit., pp. 10-11.
- 25** Carol Mavor, *Pleasure Taken. Performance of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham NC, Duke University Press, 1995; e Carol Mavor, *Becoming. The photographs of Clementina Hawarden*, Durham NC, Duke University Press, 1999.
- 26** Elizabeth Siegel, *Society Cutups*, in *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, cit., p. 13.
- 27** *Ibidem*.
- 28** Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England*, cit., pp. 26-27. Per questa espressione Di Bello si dichiara in debito nei confronti di: Griselda Pollock, *Modernity and the Space of Femininity*, in Ead., *Vision and Difference*, cit., 1988, p. 50-90.
- 29** Catalina-Ionela Rezeanu, *The relationship between domestic space and gender identity: Some signs of emergence of alternative domestic femininity and masculinity*, "Journal of Comparative Studies in Anthropology and Sociology", II (6), 2015, pp. 9-29.
- 30** Maria Mimmita Lamberti, *Pittura e collage, o delle unioni di fatto*, in *Collage/Collages dal Cubismo al New Dada*, cit., p. 246.
- 31** Constance Sullivan, *op.cit.*, p. 102.
- 32** Elizabeth Siegel, *op.cit.*, p. 32. Molto interessante a proposito di come il montaggio delle immagini, in queste pratiche private, abbia favorito l'allontanamento dalla referenzialità naturalistica in direzione di associazioni mentali e di contenuti concettuali, è la riflessione proposta da Francesca Alinovi sui fotomontaggi di Oscar Gustav Rejlander e il loro scardinamento della prospettiva rinascimentale al fine di creare uno spazio frammentato e discontinuo che li metteva in diretta corrispondenza con la poetica preraffaellita (vedi Francesca Alinovi, Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 47-49).
- 33** Marta Weiss, *The Page as Stage*, in *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, cit., p. 37. Wiess ricorda anche che la performance teatrale/fotografica non si limitava alla messa in pagina del fotocollage, ma riguardava anche le fasi della seduta fotografica dei parenti o amici, usati come modelli, fino alla lettura e all'atto dello



sfogliare pagina per pagina l'album nelle case in cui si era ospiti (pp. 40-41). Nel contesto di metà dell'Ottocento la commistione tra il realismo della nuova tecnica fotografica e la magia delle illusioni e delle manipolazioni fantastiche e teatrali favorì quello che Max Milner chiamò il "meraviglioso scientifico", in Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Parigi, Presses Universitaires De France, 1982, (trad.it. *La fantasmagoria*, Bologna, Il Mulino, 1989).

**34** Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, in *Thinking Photography*, a c. di Victor Burgin, Londra, Macmillan, 1982, pp. 84-109.

**35** Tra gli studiosi internazionali che hanno adottato questa metodologia di analisi si veda John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Londra, Macmillan, 1988.

**36** Attraverso la lettura degli scrapbook si può seguire uno spaccato della vita ma anche della cultura visiva e dei riferimenti culturali della classe aristocratica dell'Inghilterra vittoriana.

**37** Marta Weiss, *op.cit.*, p. 41.

**38** Anne Higonnet, *Secluded Vision*, "Radical History Review", 38, 1987, pp. 16-36.

**39** Le 21 pagine sciolte dell'album appartengono alla Helmut and Alison Gernsheim Collection presso l'Harry Ransom Humanities Research Center della University of Texas di Austin.

**40** Lindsay Smith, *op.cit.*, pp. 58-59.

**41** Ivi, p. 59.

**42** Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson sono considerati i primi autori di fotomontaggio o *combine printing* nell'Ottocento, con *The Two Ways of Life* (1857) il primo e con *Fading Away* (1858) il secondo.

**43** Ci sono anche casi di *scrapbook* realizzati da uomini, come l'album di Sir Edward Blount del 1873, conservato nella collezione Gernsheim presso la University of Texas di Austin, ma è indubbio che nell'Inghilterra vittoriana la collazione di fotografie, pitture e scritte in forma di album fosse una passione prettamente femminile.

**44** Michael Pantazzi, *Profils Perdus*, in *Album de collages de l'Angleterre Victorienne*, cit., p. 7.

**45** Patrizia Di Bello, *Femmes et photographies en Grande-Bretagne*, cit., p. 75.

**46** *Ibidem*.

**47** Christine Poggi, *In defiance of Painting: Cubism, Futurism, and the Invention of Collage*, New Haven, London, Yale University Press, 1992, p. 32.