



DOTTORATO DI RICERCA IN

PAESAGGI DELLA CITTA' CONTEMPORANEA.  
POLITICHE, TECNICHE E STUDI VISUALI

CURRICULUM:  
STUDI VISUALI

La fotografia di Julia Margaret Cameron  
tra il 1864 ed il 1875.  
Paesaggi interiori e sinfonie preraffaellite  
al collodio umido

Tutor: Enrico Menduni

Candidata: Eleonora Vasco

CICLO XXX (2014-2017)

# Indice

|   |    |
|---|----|
| <b>Prefazione</b>   | 5  |
| <b>Introduzione</b>   | 7  |
| 1. Scoprire Julia Margaret Cameron                                    | 7  |
| 2. L'800 e il mestiere fotografico al femminile                       | 15 |
| 3. La fotografia ai tempi di Julia Margaret Cameron                   | 19 |
| <i>GALLERIA DI RIFERIMENTO DELL'INTRODUZIONE</i>                      | 21 |
| <br>  |    |
| <b>CAPITOLO I</b>   |    |
| Il mondo di Julia Margaret Cameron.                                   | 22 |
| 1. Accenni di una vita avventurosa                                    | 22 |
| 1.1 Figlia dell'Impero  | 25 |
| 1.2 Le sorelle Paddle e la loro ascesa                                | 27 |
| 1.3 Little Holland House e il periodo londinese                       | 36 |
| 1.4 Dimbola Lodge, Freshwater Bay e l'Isola di Wight                  | 40 |
| 1.5 In viaggio verso Ceylon   | 44 |
| 2. La donna che diede anima alle sue opere fotografiche               | 46 |
| 3. Coltivare la Bellezza  | 51 |
| 4. La dilettante fotografa del Sublime                                | 58 |
| <i>GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO I</i>                         | 63 |
| <br>  |    |
| <b>CAPITOLO II</b>  |    |
| <i>It really is wonderful how she puts her spirit into people.</i>    |    |
| La fotografia di Julia Margaret Cameron.                              | 76 |
| 1. Toccare con mano le opere di Julia Margaret Cameron                | 77 |
| 2. Il primo contatto con la fotografia, <i>lisping and stammering</i> | 80 |
| 3. La stampa, <i>the most nervous part of the whole process</i>       | 71 |
| 4. Pantheon fotografico di uomini e donne dell'età vittoriana         | 76 |
| 4.1 Un nuovo vocabolario fotografico                                  | 92 |

|   |     |
|---|-----|
| 4.2 Fotografare il sacro  | 94  |
| 4.3 Illustrazioni, poemi, profeti e sibille                               | 99  |
| 4.4 Le donne di Julia.  |     |
| Famose o sconosciute: per tutte l'elogio della femminilità                | 104 |
| 4.5 La gamma espressiva di Julia Margaret Cameron                         | 112 |
| 4.6 Gli uomini di Julia, eroi culturali                                   | 117 |
| 5. Gli album fotografici  | 119 |
| 5.1 <i>For my beloved Sister Mia. The Mia Album</i>                       | 120 |
| 5.2 <i>To Sir John Herschel from his Friend Julia. The Herschel Album</i> | 130 |
| 6. L'illustrazione fotografica degli <i>Idylls of the King</i>            | 138 |
| <i>GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO II</i>                            | 155 |

### CAPITOLO III

Spazi di una fotografa. I luoghi di Julia Margaret Cameron.

|   |     |
|---|-----|
| 1. Ammaliata dall'Isola di Wight                                  | 221 |
| 2. Dimbola Lodge nel passato...                                   | 224 |
| 3. ...e nel presente  | 226 |
| 4. Tramutare spazi vittoriani in spazi fotografici                | 230 |
| 4.1 L'analisi degli <i>Annals of My Glass House</i>               | 231 |
| 4.2 La scoperta della Glass House                                 | 233 |
| 5. Il Crystal Palace e l'architettura della luce                  | 235 |
| 6. Adibire lo studio: alla ricerca degli ingredienti fondamentali | 237 |
| 7. Gli anni delle <i>Glass Houses Streets</i>                     | 242 |
| <i>GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO III</i>                   | 247 |

### CAPITOLO IV

*Photographs to electrify you with delight and startle the world.*

|  |     |
|--|-----|
| Il rapporto di Julia Margaret Cameron con il pubblico. | 273 |
| 1. La critica delle esibizioni                         | 273 |
| 2. Il successo nell'errore                             | 278 |
| 3. Lasciare il segno                                   | 284 |

|   |     |
|---|-----|
| 4. Il confronto con i contemporanei                             | 286 |
| 4.1 Uniti dalla passione fotografica                            | 288 |
| 5. Alla corte di Henry Cole. Cameron a South Kensington         | 291 |
| 5.1 Dai primi passi alla collezione del South Kensington Museum | 292 |
| 5.2 <i>Electrify and Startle</i>                                | 298 |
| 5.3 <i>Fortune as well Fame</i>                                 | 300 |
| 5.4 L'ultimo contatto con il V&A                                | 305 |
| 6. Alcune esposizioni moderne                                   | 306 |
| 6.1 Julia Margaret Cameron al Science Museum                    | 306 |
| 6.2 Julia Margaret Cameron al V&A                               | 310 |
| 6.3 Ulteriori esposizioni                                       | 314 |
| 6.4 Dividere l'indivisibile                                     | 316 |
| <i>GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO IV</i>                  | 321 |
| <br>  |     |
| <b>Riflessioni conclusive e sviluppi futuri</b>                 | 350 |
| <br>  |     |
| <b>Indice delle tavole citate, in ordine di apparizione</b>     | 354 |
| <br>  |     |
| <b>Bibliografia</b>   | 368 |
| <br>  |     |
| <b>Sitografia</b>   | 392 |
| <br>  |     |
| <b>Elenco delle mostre citate</b>                               | 395 |



## Prefazione

Le fotografie di Julia Margaret Cameron mi hanno sempre emozionato.

Il primo contatto è avvenuto una decina di anni fa studiando per l'esame di "Storia e critica della fotografia" di Enrico Menduni, finché il mio interesse è cresciuto esponenzialmente, tanto da farmi prendere la decisione di dedicare il mio progetto dottorale alla sua figura di artista - donna - di metà '800. Durante i primi due anni di ricerca, ho capito che Julia Margaret Cameron ha sempre sviluppato un forte legame con i luoghi dove è cresciuta, dove ha vissuto e che ha frequentato. E' così che ho deciso di trascorrere il mio terzo anno di ricerca all'estero, precisamente in Gran Bretagna, dove non solo sono conservate quasi tutte le sue opere, ma dove lei ha passato i suoi anni più produttivi. Per il momento in cui terminerò questo progetto dottorale, non sarò riuscita a visitare il luogo dove Cameron ha trascorso gli ultimi anni della sua vita, Ceylon, né la sua città natale, Calcutta, ma avrò vissuto a Londra e sull'Isola di Wight, suo fertile terreno di produzione.

Ho seguito le sue tracce, mi sono mossa nei suoi luoghi cercando di ritrovare il suo spirito e le sue parole nelle case che abitò, nelle strade che descrisse, nelle stazioni da cui partì. Purtroppo, alcune delle case o degli ambienti in cui visse o che frequentò non esistono più, come Little Holland House o il Crystal Palace. Forse per sopperire ad alcuni gap che la storia inevitabilmente crea, gli inglesi hanno maniacalmente conservato molto del suo operato (così come hanno fatto in generale per tutta la loro storia) e questo mi ha permesso di poter vedere e toccare con mano le sue creazioni.

Sebbene in UK la figura di Julia Margaret Cameron sia oggi molto conosciuta, la critica ai suoi tempi divise il suo giudizio, che spesso risultava negativo. Parte dello scopo di questo progetto è dimostrare che questa donna, considerata in molte occasioni solo un'eccentrica inglese - più o meno amabile secondo i punti di vista - era in realtà un'artista di notevole sofisticazione e abilità. Inoltre, la mia ricerca vorrebbe dimostrare che lavorò deliberatamente e consapevolmente per raggiungere i suoi risultati finali (ovvero i ritratti con effetti *soft focus*), e che quasi mai si è potuta dire soddisfatta nella sua continua ricerca della foto perfetta. Fissato questo obiettivo, ho scelto di visitare personalmente tutte le mostre recenti, che l'hanno riportata in auge e fatta conoscere al pubblico più giovane e non di origini inglesi.

In questo progetto utilizzerò spesso le parole di Julia Margaret o dei suoi contemporanei, in lingua originale. Sappiamo che Cameron scrisse tante lettere, com'era tipico del suo tempo. Nel citare il suo frammento autobiografico inedito, *Annals of My Glass House*, sono tornata al

manoscritto autentico piuttosto che alle varie edizioni e stampe in circolazione da più di un secolo.

Dovunque io citi la stessa autrice ho conservato il suo modo di scrivere e la sua punteggiatura particolare (o la sua assenza), il suo uso frequente di lettere maiuscole e anche le sue correzioni.

Spero che questa mia scelta possa far scaturire nel lettore le stesse emozioni che ho provato durante questi anni di studio e che lo possa avvicinare a questa geniale fotografa del XIX secolo, che a mio avviso meriterebbe di essere pienamente conosciuta e apprezzata di più anche in Italia.

# Introduzione

## 1. Scoprire Julia Margaret Cameron

Questa tesi nasce dal desiderio di approfondire la figura di un'artista, vissuta in epoca vittoriana, che produsse un tale corpus di opere da essere considerata, da molti, la prima donna fotografa della storia: Julia Margaret Cameron. Ho scelto di restringere il campo di ricerca ai fertili anni che ella trascorse in territorio britannico (il periodo compreso fra il 1864 e il 1875); di questo lasso di tempo rimangono oggi stampe fotografiche di valore inestimabile.

Questo progetto chiude tre anni di studio, di ricerca e di continue interazioni con un paese estero, la Gran Bretagna, ed un anno trascorso fra Londra, Bradford, Portsmouth e l'Isola di Wight.

La decisione è stata presa dopo aver constatato che in Italia esiste pochissimo materiale che possa essere di supporto ad un ricercatore interessato ad approfondire la figura di questa artista.

Gli enti con cui sono entrata in contatto, prima dall'Italia, e poi in terra inglese, sono stati moltissimi. Volendo citare solo quelli che ritengo siano stati i più rilevanti per la mia tesi, primo nella lista è certamente il Victoria & Albert Museum, che non solo mi ha permesso di entrare in diretto contatto con alcuni dei più grandi studiosi della fotografa (Colin Ford e Marta Weiss), ma mi ha anche accolto nella sua biblioteca per svariati mesi, la National Art Library.

A Bradford, l'Insight Research Centre dell'ex National Media Museum mi ha concesso di visionare di persona e toccare con mano alcuni dei più preziosi reperti. Il suo staff, diretto da Michael Terwey, mi ha supportato nel periodo di visione delle fonti, che si è protratto per diverso tempo.

La Portsmouth University (in particolare nelle persone di Charlotte Boyce e Patricia Pulham) mi ha accolto come PhD Student nella School of Social, Historical and Literary Studies per seguire il corso "Victorian Literature and Visual Culture", che mi ha permesso di approfondire la cultura letteraria e visuale dell'epoca vittoriana, al fine di comprendere appieno il momento storico e artistico in cui si formò Cameron.

Sull'Isola di Wight, la Julia Margaret Cameron Trust (l'associazione che si occupa di mantenere vivo il ricordo della casa in cui la fotografa abitò), mi ha fornito tutto il materiale necessario per studiare lo spazio dove si sviluppò l'arte fotografica dell'artista nel suo periodo più creativo e per tentare la ricostruzione (seppur virtuale) dello studio, ormai perduto.

All'interno del Dimbola Museum & Galleries ho potuto conoscere l'ambiente in cui Julia visse con la sua famiglia e dove accolse molti dei suoi modelli, illustri e non. Per questo, l'aiuto di Brian Hinton, Rachel Tait, Kate Tiley e Gail Downey Middleton è stato veramente fondamentale.

Non ultima, la British Library mi ha autorizzato alla consultazione di una notevole quantità di volumi, anche rari, preziosi e datati, consentendomi di ampliare molto la bibliografia su cui ho basato la mia ricerca.

Ogni fase del mio lavoro (e tutti gli scambi epistolari, telefonici e di persona) sono avvenuti in lingua inglese, così come tutto ciò che ho studiato, approfondito e in parte riportato in questa tesi è perlopiù materiale a cui ho dovuto dedicare tempo per la traduzione e (in alcuni casi) l'interpretazione dall'inglese ottocentesco.

Nonostante le ovvie difficoltà che a volte ho dovuto affrontare, è stata una bellissima esperienza, che ripeterei senza esitazioni.

Ritengo importante dar vita al mio progetto con una breve introduzione, il cui scopo è quello di guidare il lettore fornendogli non solo una mappa dei temi che seguiranno, ma anche aiutandolo a contestualizzare il periodo storico e artistico inglese che andrò ad analizzare.

La fotografia, all'inizio del XIX secolo, era una pratica in via di sperimentazione. Verso la metà del secolo, l'utilizzo di un procedimento di sviluppo in cui s'impiegavano lastre al collodio umido accomunava le attività dei più famosi pionieri del Regno Unito: William Henry Fox Talbot e Roger Fenton. La regina Victoria e il suo consorte, Albert, si appassionarono a quest'arte molto in fretta e concessero il beneplacito reale alla Photographic Society of London nel 1854, a un anno dalla sua fondazione: la grande storia del medium in terra anglosassone era cominciata.

Quello in cui si formò e visse Julia Margaret Cameron fu quindi un ambiente fertile e pieno di promesse, nonostante il mestiere fotografico fosse riservato essenzialmente al genere maschile. Un accenno all'analisi del mestiere fotografico al femminile nell'800 servirà per comprendere con quanta difficoltà - ma anche con che energia - un piccolo numero di donne inglesi si batterono per cercare di emergere in un lavoro riservato ai loro compagni o, più in generale, all'altro sesso. Cameron visse in un periodo anche di grandi cambiamenti per la sua terra natia: quando John Stuart Mill scrisse il suo influente e dirompente saggio *The Subjection of Women*, dedicato a posizioni progressiste e innovative nei confronti del ruolo delle donne nella società<sup>1</sup> - siamo intorno al 1870 - la carriera della donna stava raggiungendo l'apice, incedendo tra le prime scintille delle rivendicazioni femministe delle suffragette e la vecchia osservanza vittoriana.

---

<sup>1</sup> Cfr. John Stuart Mill, *The Subjection of Women*, Londra, Longmans, Green, Reader & Dyer, 1870.

Il Capitolo I traccia il profilo della vita di Julia Margaret Cameron, sorprendentemente avventurosa per una donna del suo tempo. Julia sviluppò - durante l'intera esistenza - un fortissimo legame verso le terre in cui visse: venuta al mondo in una colonia britannica, rimase però molto legata alle sue radici; fu l'isola bagnata dal Mare del Nord e dal Mar Celtico a rubarle il cuore appena vi si trasferì, in età ormai adulta, e ad essere sempre per lei la vera patria.

Poiché lo sviluppo di Cameron spiega il perché di alcune sue scelte per la realizzazione di molti dei suoi scatti, ritengo che una panoramica della sua storia personale, fortemente contestualizzata, sia assolutamente essenziale: nel suo caso, fattori sociali e storia fotografica si intrecciano e si riversano sulla sua arte. Il sistema di valori di Julia fu quello del primo periodo vittoriano; ella fu donna di profonda fede religiosa, madre e sposa esemplare, e se ebbe preoccupazioni, furono quelle umanissime della famiglia, specialmente nei riguardi del marito, per il quale rinunciò alla carriera in Inghilterra e che seguì a Ceylon perché potesse tornare nella terra che amava e morire tra i suoi figli; ma fu lei a precederlo, scomparendo là nel 1879.

Analizzando la biografia, appare subito chiaro che ella attraversò le contraddizioni, le inquietudini e le angosce della società vittoriana partendo da una situazione di superiorità che le proveniva dalla sua condizione sociale e dalla sua autonomia intellettuale. L'influenza delle sorelle Pattle (Julia Margaret era la terzogenita, nata nel 1815) fu tale da spingere penne celebri quale quella di William Makepeace Thackeray a coniare il termine *Pattledom*. Tutte le sorelle furono inviate in tenera età presso la nonna in Francia, allo scopo di ricevere un'educazione adeguata al proprio rango. Un'erudizione spigliata, basata soprattutto sulla poesia e sulla letteratura, fece di Julia Margaret un dinamico personaggio in attesa di un mezzo - che si rivelò essere poi quello fotografico - attraverso cui far scorrere grandissime energie.

Virginia, la più bella tra le sorelle, si sposò nel sontuoso Eastnor Castle e divenne Lady Somers;<sup>2</sup> Maria ('Mia') fu ricordata negli anni a venire come la nonna di Vanessa Bell e Virginia Woolf;<sup>3</sup> Sara sposò Thoby Prinsep e fornì al pittore George Frederick Watts studio e dimora a Little Holland House, nel quartiere londinese di Kensington. In questo luogo nacque un circolo, dove la domenica trascorrevano il loro tempo i letterati Alfred Tennyson, Thomas Carlyle, W.M. Thackeray e George Eliot; i pittori Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e William Holman Hunt; il critico d'arte John Ruskin e lo studioso Benjamin Jowett; insieme a molti altri, noti e

---

<sup>2</sup> Immortale è il suo ritratto eseguito da George Frederic Watts nel 1860 oggi custodito nella Watts Gallery di Guildford, Inghilterra.

<sup>3</sup> Da Maria Pattle, che sposò nel 1837 John Jackson, ha inizio la complessa genealogia che la porterà ad essere ricordata come la nonna della famosa scrittrice Virginia Woolf. Maria e John ebbero quattro figli: Adeline Maria, George Corrie, Mary Louisa e Julia Prinsep. Quest'ultima sposò in prime nozze Herbert Duckworth nel 1867, da cui ebbe tre figli: George Herbert, Stella e Gerald de l'Etang. Dopo la morte del marito (avvenuta nel 1870), si risposò con Leslie Stephen nel 1878. Ebbero quattro figli: Vanessa, Julian Thoby, Adeline Virginia, Adrian Leslie. Sia Vanessa che Virginia presero il cognome dei rispettivi mariti, diventando Vanessa Bell (sposando, nel 1907, Arthur Clive Heward Bell) e Virginia Woolf (sposando, nel 1912, Leonard Sidney Woolf).

meno noti. Il Pattledom era lì riunito, e Julia Margaret Cameron era tra loro. Julia non era bella, ma aveva altre finissime doti: divideva le sue migliori qualità tra l'intelligenza, la spontaneità e tanta generosità.

Ventunenne, incontrò Charles Hay Cameron, giurista della Compagnia delle Indie Orientali e uomo di lettere, già vedovo e molto più anziano di lei, che sposò due anni più tardi a Calcutta. Presto la coppia si stabilì nella città indiana per curare gli interessi economici, legati alle loro piantagioni di caffè nella valle di Dimbula,<sup>4</sup> nell'isola di Ceylon.

All'interno dell'alta società anglo-indiana, Julia Margaret si distinse per la personalità forte e originale, che mal tollerava le eccessive restrizioni dell'etichetta. Traferitasi con il marito a Londra nel 1848, Cameron fu presto introdotta ad una vasta cerchia d'illustri artisti e letterati, molti dei quali diverranno in seguito suoi amici e consiglieri, oltre che modelli.

Ritengo essenziale avvicinarmi a Cameron anche come animatrice ed esponente del milieu culturale da lei fortemente voluto e creato sull'isola di Wight dal 1860 al 1875. Di questo cenacolo intellettuale scrisse persino la sua famosa pronipote Virginia Woolf, regalando alla letteratura l'unica commedia teatrale mai scritta di suo pugno, *Freshwater*.

Mi soffermerò quindi sulle connessioni esistenti fra i lavori di Cameron e i Preraffaelliti: non si trattò solo di un'amicizia coltivata all'interno della classe intellettuale; il gruppo le fornì (in parte) materia sensibile per le sperimentazioni. Secondo Federica Muzzarelli, essi certamente le suggerirono vari temi e composizioni, ma a differenza dei loro dipinti, precisi e quasi metallici nella resa dei particolari e delle forme (tanto da essere considerati quasi fotografici), gli effetti morbidi e sfumati della Cameron privilegiavano un'atmosfera leggera e idealizzante, vicina all'arte dell'amico pittore George Frederic Watts. «Affine quindi nella poetica misticheggiante e simbolista dei preraffaelliti, la Cameron se ne allontanò nelle scelte stilistiche».<sup>5</sup> Utilizzare il «Rembrandt like chiaroscuro»<sup>6</sup> - come lo definisce Naomi Rosenblum - ed eliminare i particolari più realistici, era per lei un modo di innalzare i suoi soggetti «al di fuori del tempo e dello spazio, e perciò partecipi dell'assolutezza metafisica del Sublime».<sup>7</sup> Secondo l'interpretazione di Michael Bartram e di Luigi Paolo Finizio, invece, Cameron dimostrò di essere vicinissima al gusto e all'estetica dei preraffaelliti. Tale influsso è ravvisabile non solo nella scelta dei soggetti e nell'importanza attribuita alla figura umana (che tende a occupare l'intero fotogramma), ma

---

<sup>4</sup> Fertile distretto nella parte centrale dell'isola di Ceylon. Cfr. Garrett Champness Mendis, *Ceylon today and yesterday; main currents of Ceylon history*, Colombo, Associated Newspapers of Ceylon, 1957.

<sup>5</sup> Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Monteveglio, Atlante, 2007, cit., p. 26.

<sup>6</sup> Naomi Rosenblum, *A world History of Photography*, New York - London, Abbeville Press Publishers, p. 74.

<sup>7</sup> Francesca Alinovi, Claudio Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Editrice Quinlan, 2006, cit., p. 69.

anche nella commistione delle emozioni che scaturiscono dai suoi scatti, dove il mix di misticismo, dolcezza e sensualità dà vita ad una composizione di grande impatto.<sup>8</sup>

In primo luogo furono le fotografie, non le sue parole, di cui comunque mi servirò, a comunicare le sue idee. Come affermava D.H. Lawrence, è nella loro arte che gli artisti lasciano il loro messaggio. «Never trust the artist - ammoniva - trust the tale».<sup>9</sup>

Il Capitolo II intende analizzare approfonditamente tutto il materiale fotografico prodotto da Cameron sull'Isola di Wight tra gli anni 1864 e 1875. Il trasferimento avvenuto nel 1860 a Freshwater Bay, su quest'isola, fu decisivo per la sua carriera artistica. I primi mesi presso la nuova casa furono segnati da una profonda crisi personale; nel 1863 la figlia Julia ed il genero Charles Norman pensarono di fornirle una distrazione regalándole un grande apparecchio fotografico di legno a lastre e tutto l'occorrente per allestire una camera oscura. All'età di 48 anni, letteralmente presa dal sacro fuoco dell'arte fotografica, Cameron intraprese un'intensa attività, rivendicando con i propri lavori una tecnica molto personale, che la rese presto celebre. Il primo successo, il ritratto di una bambina - *My First Success. Annie* - arrivò nel gennaio del 1864, dopo una serie di tentativi falliti sia a causa delle prolungate pose richieste ai modelli, sia della scarsa padronanza tecnica. L'intensa soddisfazione che ricavò dal primo trionfo la indusse, da quel momento in poi, a dedicarsi alla fotografia con tutta se stessa, più di quanto già non facesse.

Nello sforzo di comprendere al meglio l'intera produzione di Cameron, uno sguardo attento alle fotografie di donne di Cameron - oltre alle sue immagini di uomini - mi ha permesso di studiare quella che è la porzione più ampia della produzione di quest'artista. L'attenzione su quest'aspetto del suo lavoro rivela anche il rapporto complesso della fotografa con il suo tempo: a metà del XIX secolo, la società britannica viveva cambiamenti tecnologici, economici e sociali su larga scala, che hanno sfidato molti dei capisaldi esistenti, inclusi quelli dei ruoli stabiliti per i due sessi.

L'anno in cui si inaugurò la grande stazione Victoria a Londra - che consentiva di recarsi al lavoro o di fuggirne; che aprì la strada all'età dei pendolari e ad un aumento della popolazione nelle grandi città<sup>10</sup> - coincise con il trasferimento di Julia Margaret dalla capitale inglese verso l'Isola di Wight: nel 1860. Mentre sorgeva l'Inghilterra industrializzata - solo tre anni dopo, nel

---

<sup>8</sup> Michael Bartram, Luigi Paolo Finizio (a cura di), *La fotografia e i Preraffaelliti*, catalogo della mostra a cura degli stessi autori, Manifestazioni Rossettiane 1982-1983, Città del Vasto, 1983, p. 60.

<sup>9</sup> D.H. Lawrence, *Studies in classic American Literature*, London, Martin Secker, 1924, p. 90.

<sup>10</sup> Asa Briggs, *L'età del progresso. L'Inghilterra fra il 1783 e il 1867*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 504.

1863, fu inaugurata la prima metropolitana di Londra<sup>11</sup> - la fotografa scelse di ritirarsi su un'isola dove la pressante morale inglese cedeva il posto ad atteggiamenti meno rigidi, in cui era concessa e ritenuta adeguata una certa dose di trasgressività. I ritratti di donne di Cameron mostrano la sua profonda sensibilità verso i valori che a quel tempo erano in corso di cambiamento. Riprendendo l'immagine figurativa descritta da Gabriele D'Autilia, del mezzo fotografico che ha suonato, come un *basso continuo*,<sup>12</sup> la colonna sonora degli eventi storici che si sono succeduti, soprattutto dalla seconda metà del Novecento, permettendo di comprendere meglio il cambiamento del ruolo della donna attraverso l'analisi delle immagini, posso azzardare un'estensione di tale concetto: considerati i primi passi svolti dal medium nel XIX secolo, anche il cambiamento del ruolo della donna vittoriana si sarebbe potuto comprendere in misura minore senza il supporto delle immagini del periodo giunte sino a noi (e soprattutto senza le immagini realizzate da fotografi come Cameron).

In questo panorama rientrano le foto di giovani donne, modelle preferite ma non celebri: tra le altre si può annoverare Mary Hillier, «cameriera promossa poi ad assistente, che affascinava la Cameron soprattutto per la sua parvenza fine e angelicata, ma al tempo stesso sensuale; tanto identificata nei ruoli che interpretava davanti all'apparecchio fotografico da essere soprannominata “Mary Madonna”»<sup>13</sup> (è lei la protagonista di tante lastre famose come *Madonna and two children* e *The Day Dream*). Musa fu anche Mary Ryan che, da figlia di un mendicante quale era, fu adottata da Cameron e divenne una delle sue cameriere. Anche per lei la fotografa allestì scenografie elaborate e idealizzanti, come appare in *After the Manner of Perugino* e *The Gardener's Daughter*. Tra le modelle ci fu poi una giovane (ma non più giovanissima) Alice Liddle, già ispirazione letteraria per Lewis Carroll. Superbamente intenso è anche lo sguardo dei ritratti di Julia Prinsep, nipote di Cameron, madre di Virginia Woolf e soggetto di alcune delle lastre più famose e affascinanti.

Il capitolo vuole anche porre l'accento sui temi fondamentali del suo lavoro, tra cui la ricerca delle emozioni attraverso i volti dei *vip* del suo tempo. Secondo Helmut Gernsheim, l'artista venerava i suoi talentuosi conoscenti: in primis Tennyson, il poeta laureato del Regno Unito. Cameron amava i protagonisti della letteratura e con il suo obiettivo immortalò gran parte dei suoi amici illustri, anche loro - in un certo senso - trasformati in eroi: Herschel, Tennyson, Watts, Taylor, e tanti altri.

---

<sup>11</sup> Asa Briggs, *Iron Bridge to Crystal Palace: Impact and Image of the Industrial Revolution*, London, Thames and Hudson, 1979, p. 136.

<sup>12</sup> Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012, p. XV.

<sup>13</sup> Muzzarelli, *op. cit.*, p. 25.



Oltre a realizzare vari album dedicati ad amici e parenti, che sono oggi pezzi importanti della storia della fotografia Cameron, frequentando i suoi illustri vicini di casa, oppure invitando nella sua dimora l'élite vittoriana, creò anche fantasiose immagini cristallizzate dalla fotografia, in cui ognuno interpretava una parte, perlopiù scene tratte dal teatro o dalla letteratura. Per citare uno degli esempi più calzanti, nel 1874 Tennyson chiese a Julia Margaret Cameron di illustrare una delle sue opere, gli *Idylls of the King*, raccolta di poemi ispirati alle leggende arturiane. La poesia fortemente immaginosa di Tennyson alimentava già da oltre dieci anni l'opera di Cameron; entusiasta della nuova commissione, ci si dedicò anima e corpo.

Il Capitolo III parte dalla recente scoperta (del 2015) di Marta Weiss di una fotografia della *glass house* di Cameron (lo studio) per prendere in esame il suo contesto operativo: l'isola di Wight, Freshwater Bay e lo spazio creativo in cui nasceva la sua arte, comparando quest'ultimo con quello dei suoi contemporanei.

Sino a tempi recenti nessuna fonte visiva era trapelata circa il laboratorio in cui l'artista ospitava i suoi modelli e realizzava le sue opere, nonostante fosse possibile avvalersi delle descrizioni che sono contenute nella biografia di Cameron, seppur incompleta e frammentata. Poter oggi disporre di elementi in più mi ha consentito di far ipotesi che tentano di spiegare le sue scelte stilistiche, il rapporto dei modelli con lo spazio che li avvolge, le pose fatte loro assumere da Cameron, gli effetti dati alle sue fotografie e quanto, in generale, lo stretto rapporto con la *glass house* abbia fortemente influenzato quest'artista. Nel contempo, questo *modus operandi* è stato certamente (almeno in alcuni casi) il seme da cui sono germogliate le pesanti critiche alle sue lastre.

Tramite l'analisi testuale della sua autobiografia ho ritenuto essenziale studiare la "geografia" della casa appartenuta a Cameron: con un percorso di volontario ma parziale distacco dai compiti di moglie e madre (lo studio si trovava all'interno della proprietà di Freshwater), l'artista trasformò alcuni degli spazi della sua dimora vittoriana in luoghi atti allo sviluppo della sua arte: «I turned my coal-house into my dark room, and a glazed fowl house I had given to my children became my glass house!». <sup>14</sup>

Ho deciso di recarmi sull'Isola di Wight per creare una connessione tra passato e presente: riconoscere i luoghi dove sono state scattate alcune delle foto più significative e confrontarli con le testimonianze del loro aspetto del passato. Mia principale intenzione in questo capitolo

---

<sup>14</sup> Julia Margaret Cameron, *Annals of my Glass House*, 1874, p. 2. Il manoscritto originale fa parte della collezione della Royal Photographic Society.

Negli anni, è stato ristampato interamente in: Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, London, Gordon Fraser, 1975, pp. 180-183; Beaumont Newhall (a cura di), *Photography: Essays and Images*, New York, Museum of Modern Art, 1980, pp. 134-139; Mike Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Boston, Little, Brown and Company, 1984, pp. 154-157; Violet Hamilton, *Annals of My Glass House: Photographs by Julia Margaret Cameron*, Seattle, University of Washington Press, 1996, pp. 11-16.

è stata quella di creare una mappa contemporanea di ricordi che affondino le radici in emozioni lontane.

Il Capitolo IV intende contestualizzare approfonditamente il ruolo della fotografa all'interno del panorama artistico del periodo e chiarire quale fosse il suo rapporto con il pubblico. Alla sua figura - tra le prime donne ammesse alla Royal Photographic Society - è stato riservato un trattamento a volte più distratto, se comparato a quello dei pionieri della tecnica fotografica e nonostante ella sia sempre citata, seppur in maniera più o meno incisiva, in alcuni dei più famosi testi di storia della fotografia.<sup>15</sup> In diversi scritti, ai suoi colleghi di sesso maschile viene dedicato più spazio e si sottolinea più la loro bravura che gli aspetti aneddotici e del carattere: è il caso ad esempio di Oscar Gustave Rejlander, di Henry Peach Robinson e di Lewis Carroll. L'unica donna inglese menzionata, oltre a Cameron, è Lady Clementina Hawarden. Comparando ciò che viene detto di entrambe e tenendo conto che la Hawarden utilizzò il mezzo fotografico solo per ritrarre la sua famiglia in vistosi abiti vittoriani, la critica fu molto più feroce nei confronti degli scatti di Cameron, quasi a voler seppellire l'audacia, la forza e l'originalità dei suoi ritratti.

Dall'altro lato, è essenziale ricordare quanto poco sia rimasto di Hawarden, Robinson, Rejlander e Carroll all'interno della storia fotografica: i ritratti di Cameron, invece, fanno parte della nostra cultura visuale, esattamente come quelli di Nadar. Tuttavia, la rimozione è comunque avvenuta: potrebbe essere stata causata innanzitutto da un pregiudizio sessista e in secondo luogo perché spesso considerata una hobbista con pretese eccessive. Questa è - a parer mio - una grande contraddizione della storia della fotografia, su cui cercherò di far luce.

Con la contemporanea riscoperta delle prime tecniche di stampa fotografica (come, ad esempio, quella della carta salata e dell'albumina), la produzione artistica dei fotografi che per primi si misurarono con esse (tra cui c'è ovviamente anche Cameron) sta suscitando grandissimo interesse in tutto il mondo. Illustri istituti museali, come il Musée d'Orsay di Parigi, il Museum voor Schone Kunsten Gent, la National Portrait Gallery di Londra, il Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia di Madrid, hanno dedicato alla fotografa britannica delle personali, soprattutto a partire dalla fine del XX secolo; oppure posseggono nella loro collezione permanente alcuni dei suoi scatti, come nel caso del MoMA e del Metropolitan Museum of Art di New York, del J.

---

<sup>15</sup> E' citata, ad esempio, nei capitoli dedicati ai primi periodi della fotografia in Helmut Gernsheim, *The Origins of Photography*, New York, Thames & Hudson, 1982; in Rosenblum, *op. cit.*; in Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1984 (in cui si tenta di far parlare più le immagini di Cameron che di raccontare la storia in sé), e ancora in Susan Sontag, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1987 (a pag. 32, Sontag la cita con un interessante paragone con Diane Arbus) e in Italo Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carocci, 2007. Per fare un nome, manca in Rosalind Krauss, *Storia e teoria della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

Paul Getty Museum di Los Angeles e del Musée d'Orsay. In America è da annoverare la collezione delle sue opere creata da Gernsheim e conservata nell'Harry Ransom Centre, ad Austin; ma è in Inghilterra che è contenuto il maggior numero di stampe di Cameron: precisamente a Bradford, nell'ex National Media Museum. In questi mesi si sta effettuando il trasferimento di buona parte del materiale conservato a Bradford presso il Victoria and Albert Museum (V&A) di Londra, che già possiede un'ingente collezione di foto, in virtù dello stretto legame esistente in vita con l'artista.

Questo capitolo si propone, infatti, di indagare anche il rapporto che Cameron intrecciò con Henry Cole, primo illuminato direttore del V&A che le permise di esporre le sue opere. E' grazie a lui e alla sua apertura verso la fotografia artistica se molte delle sue opere sono oggi perfettamente conservate all'interno di un'illustre istituzione museale.

In occasione del bicentenario della nascita di Cameron e del 150° anniversario dalla mostra ospitata nel 1865 dall'ex South Kensington Museum (oggi V&A), nel 2015 sono state numerose le esibizioni in programma a lei dedicate in terra anglosassone, tra cui *Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy* al Science Museum di Londra (24 settembre 2015 - 28 marzo 2016), ma soprattutto *Julia Margaret Cameron* al V&A (28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), che si preannunciava come una delle retrospettive più attese degli ultimi anni. Nello stesso periodo, anche il suolo francese, nella cornice del Musée d'Orsay e del Musée de l'Orangerie, dedicava alle donne fotografe nella storia una mostra dal titolo provocatorio: *Qui a peur des femmes photographes?* (14 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016). Suddivisa in due parti, cronologicamente continuative, la *Première partie: 1839-1919* raccoglieva alcuni scatti di Cameron.

## 2. L'800 e il mestiere fotografico al femminile

Constance Sullivan, nell'introdurre il suo catalogo *Women Photographers*,<sup>16</sup> osserva quanto fosse difficile, per una donna del 1800, trovare il linguaggio giusto per comunicare la consapevolezza delle mille difficoltà incontrate nel realizzare immagini con una macchina fotografica: questione che dona alla giubilante dichiarazione del *My First Success* di Julia Margaret Cameron - scritto sul suo ritratto di Annie del 1864 - l'intensità emotiva di un messaggio in bottiglia.

Gli inventori della fotografia, e più tardi coloro che la praticavano, ebbero sempre grandi speranze per il medium, ponendolo tra la scienza e l'arte. Tuttavia, nel 1839, quando fu introdotto al mondo, non esisteva uno "standard" per la pratica fotografica, né risultati da perseguire o

---

<sup>16</sup> Constance Sullivan (a cura di), *Women Photographers*, New York, Harry N. Abrams, 1990.

modelli a cui rifarsi, come nel caso delle altre discipline: nessuno sapeva ancora quali strade dovessero essere percorse. Idealmente, in quel momento entrambi i sessi erano allo stesso livello: nessuno sapeva esattamente dove la ricerca fotografica li avrebbe portati, o cosa avrebbe significato, nello schema più ampio del progresso e della scoperta di se stessi. Come afferma D’Autilia, la macchina fotografica fu il primo strumento, nato nell’Ottocento, che permise di immortalare tecnicamente la realtà attraverso la chimica e la fisica, richiedendo un intervento minimo dell’uomo e che, già alla fine del XIX secolo, permise l’affermazione delle tecniche di riproducibilità e ripetitività (e la conseguente minaccia di omologazione culturale), che saranno proprie dei fenomeni di massa della società industriale del Novecento.<sup>17</sup>

Per tutti, la fotografia era un gioco per coloro che potevano perdere tempo, i culturi - o *amateur* - categoria in cui le donne erano considerate intrinsecamente a proprio agio. Nessuno si aspettava che avessero successo in qualcosa, se non come dilettanti: avrebbero dovuto sentirsi realizzate esclusivamente prendendosi cura della propria famiglia o, al massimo, gioire nel far cose solo per il gusto di farle.

In territorio inglese si concentrò un particolare gruppo di donne che agli albori della pratica fotografica si dedicarono alla conoscenza e all’utilizzo del medium fotografico.

Prima fu Constance Talbot, moglie dell’inventore della fotografia, William Henry Fox Talbot: fin dal maggio del 1839 preparava alcune delle *mousetraps* di suo marito - così chiamava le fotocamere disseminate attorno agli edifici e i terreni di Lacock Abbey - e realizzò varie immagini seguendo le “ricette” di suo marito.<sup>18</sup> In Scozia, dove il brevetto di Talbot non era valido, Frances Dunlop Monteith, moglie di un avvocato di Edinburgo, nel 1845 realizzò un calotipo all’interno del circolo fotografico di Sir David Brewster.<sup>19</sup>

Un’altra di queste iniziali entusiaste ed abili donne fu Anna Atkins, particolarmente concentrata sulla fotografia come mezzo per promuovere i suoi interessi botanici. Suo padre, lo scienziato John George Children, assecondò la figlia fin dall’infanzia nella sua grande passione per la scienza e la natura. Children era amico di John Herschel che, tra i suoi molti contributi alla fotografia, inventò il processo della cianotipia nel 1842: Atkins ebbe quindi accesso a un delicato ed elegante metodo con cui collezionare ed illustrare sistematicamente i vari campioni naturali.<sup>20</sup>

Usando questo sistema, produsse migliaia di fotogrammi con la confidenza di chi conosce bene

---

<sup>17</sup> Cfr. Gabriele D’Autilia, *L’indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

<sup>18</sup> Hans P. Kraus Jr., *Anna Atkins*, in «Sun Pictures: Early British Photographs on Paper», Catalogue One, New York, Hans P. Kraus Jr., 1984. E’ doveroso sottolineare che il lavoro di Lady Talbot non è giunto fino a noi.

<sup>19</sup> Ciò deriva dalle indagini di Gordon Baldwin verso gli album di Sir David Brewster presso il Department of Photography al J. Paul Getty Museum, Malibu.

<sup>20</sup> Larry J. Schaaf, *Sun Gardens: Victorian Programs by Anna Atkins*, New York, Aperture, 1986, p. 48. Schaaf va molto a fondo nel ricercare il rapporto tra il padre di Atkins e Talbot.

l'argomento: Atkins posizionava le piante su carta sensibile per renderle immediatamente riconoscibili e per dare un forte impatto alla loro specificità. La sua era un'arte di precisione e discernimento, che dipendeva dalla sua abilità di riconoscere i campioni dall'unicità dei loro contorni e dalla densità relativa alla loro sostanza materiale. Nell'ottobre 1843 aveva scelto alcune delle sue *silhouettes* per il suo primo libro illustrato *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, pubblicato in modo privato dal 1843 al 1853. Il suo testo precedette *The Pencil of Nature* di Talbot, pubblicato nel giugno 1844. Da quel momento, le tinte chimiche sgargianti cominciarono ad invadere gli armadi e gli appartamenti di molte case vittoriane.

Fu la passione per la conoscenza che spinse Atkins verso la chimica della fotografia; Herschel diede il benvenuto alle donne nel circolo degli scienziati e riconobbe i loro contributi in molti campi, tra cui, appunto, quello della fotografia. Egli diede grande credito anche al lavoro della chimica scozzese Elizabeth Fulhame, che studiò i composti sensibili alla luce e che, con il suo *An Essay on Combustion* del 1794, provò che la chimica necessaria al processo fotografico era stata raggiunta già circa cinquant'anni prima degli annunci di Daguerre e Talbot nel 1839. Nonostante la correttezza di Herschel, la brutale schiettezza di Fulhame nel riferirsi alla comunità scientifica maschile fa capire quali fossero le posizioni delle donne che sperimentavano in modo serio.<sup>21</sup>

Molti vittoriani trovavano l'apprendimento non solo sgradevole, ma addirittura inadatto per entrambi i sessi. Pochissime tra le prime fotografie realizzate dalle donne sono così ricche di conoscenza come quelle di Anna Atkins, e se la botanica era un campo dove Atkins e la sua socia Anne Dixon ricevettero un modesto benvenuto,<sup>22</sup> la ricerca del (più sentimentale) segreto linguaggio dei fiori aveva ferventi fanatici. Tra questi possiamo considerare gli album spensierati di Mary Georgiana Caroline, Lady Filmer. Accanto alle visioni scientificamente precise di Atkins, le foglie negli album di Lady Filmer sembrano piacevoli e superficiali. Tuttavia, il suo humor è ancora oggi molto attraente, in particolare se unito ai suoi poteri di libera associazione, che hanno una palese schiettezza psicologica. Lady Filmer era vicina ai circoli di corte della regina Victoria e i suoi fotomontaggi contengono molte *cartes-de-visite* di membri reali, che tagliava e incollava all'interno di disegni e acquerelli. La sua libertà nell'esagerare lo spazio, scalare o disgiungere le immagini richiama le configurazioni oniriche di altri artisti dell'epoca vittoriana, come Lewis Carroll fece nel suo *Alice in Wonderland*.

Molte donne vittoriane realizzarono i loro lavori fotografici all'ombra dei circoli familiari: tra loro c'era Lady Clementina Hawarden. La sua vita londinese si svolgeva nella sua gabbia d'orata

---

<sup>21</sup> *Ibidem*. Schaaf cita come fonte il saggio di Mrs. Fulhame, *An essay on Combustion with a View to a New Art of Dying and Painting*, London, J. Cooper, 1794.

<sup>22</sup> Nel circolo di Atkins c'era un'altra botanica *amateur*, Anne Dixon (1799-1864), moglie di un vicario e amica d'infanzia di Atkins. Poco si sa di lei, ma certamente contribuì al testo *Photographs of British Algae*.

di Kensington, con i suoi parapetti, balconi e interni baciati dal sole. Ella compose scene sensuali scegliendo le sue figlie come modelle, ritraendo i loro sguardi languidi e appassionati che giacevano velati sotto gli abiti eleganti; esplorò i cambi di umore fluttuanti della gioventù, e documentò l'emergere di un potere sessuale cosciente e le sue origini nell'infanzia, esprimendolo tramite un linguaggio di *outfit e déshabille*.

Conoscitori di passione e drammi, i vittoriani hanno sempre provato piacere nell'elevare i membri del proprio circolo per trascendere i semplici attori: fu così che la famiglia e gli amici di Julia Margaret Cameron divennero parte della sua galassia di grandezza. I titoli *Stella* e *Cassiopeia* comunicano chiaramente questa volontà: gli eterei sguardi dei suoi modelli sembrano rimanere sospesi nel tempo. Secondo Colin Ford, Cameron cercò nei visi umani «the mighty influence of the mystery of beauty»: il suo incantesimo segreto, leggero e sottile.<sup>23</sup> Cameron trasformò tutti i suoi modelli in ammaliatori, persino il suo parroco, l'allegro Rector of Freshwater, Reverend J. Issacson, per il quale nel 1864 cercò una magia sottile, ottenuta sfumando la definizione del suo viso servendosi di un'inquadratura più vicina della linea focale della lente (Fig. 0.1).<sup>24</sup>

Per onorare il matrimonio di suo figlio, fece un ritratto regale alla nuora Birdie mentre indossava l'abito nuziale con rifiniture di pelliccia che, se da una parte esaltava le sue bellezze, dall'altro realizzava il programma ideale di Cameron: sacrificare tutto pur di vedere i suoi figli al fianco di una ragazza di nobile mente e natura (Fig. 2.151).<sup>25</sup>

Come il vincolo del matrimonio, anche gli infanti erano ugualmente sacri, perché vedeva in essi l'infanzia di Cristo. I bambini a volte sono stati ritratti in composizioni che scardinano le precedenti concezioni del tema, come succede in *Prayer and Praise* (Fig. 0.2). Non è quindi sorprendente vedere tra le sue opere volti infantili catturati con effetti di incandescenti dissolvenze, come il particolare ritratto del 1867 di *Hallam Tennyson* (Fig. 0.3).

Solo agli uomini famosi riservò spesso, oltre a scatti superbi, anche una buona dose di “banalità”: tutti loro, racchiusi nel frame dei loro ritratti, apparivano soli e descritti dalla loro serietà, dai loro pensieri impegnativi, dalle pose gravi, lontani da ogni composizione poetica o da riferimenti mitologici.

---

<sup>23</sup> Colin Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, Wokingham, England, Van Nostrand Reinhold, 1975, p. 35.

<sup>24</sup> Mike Weaver, *Whisper of the Muse. The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1986, p. 57.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 66.

### 3. La fotografia ai tempi di Julia Margaret Cameron

All'inizio del 1860, la scala industriale della produzione di fotografie era senza precedenti. L'arte, come scrivono Cox e Ford, non più appannaggio di soli *wealthy amateurs dilettante*,<sup>26</sup> era diventata ormai pienamente parte del mondo del commercio. I ritratti aprirono la strada e presto gli studi dei fotografi commerciali divennero una caratteristica onnipresente della vita culturale vittoriana. Il censimento del 1851 aveva elencato 51 fotografi professionisti in tutto il Regno Unito, mentre dieci anni più tardi il numero era salito a più di 250. Le *cartes-de-visite* erano a buon mercato e per questo il pubblico ne chiedeva e ne faceva fabbricare in numero davvero elevato, per avere una miniatura del proprio ritratto.<sup>27</sup> Questo ha permesso all'immagine fotografica di posizionarsi all'interno di un nuovo mercato che accumulava tutte le classi sociali, che ora potevano usufruire della stessa forma di rappresentazione dei più ricchi.<sup>28</sup>

La scrittrice Anne Isabella Thackeray ha così descritto alcune delle caratteristiche di queste fotografie popolari:

A vision arises before one of the throng of gentlemen and ladies, dining-room chairs, small tables and plaster pedestals to which photography has accustomed us, and of the devices by which popular artists have imagined how to give both dignity and repose to their sitters. You may choose both or either, at your will. If dignity is desired, the plaster column is brought into requisition; if repose is considered more characteristic, the dining-room chair and the small ricketty table are produced.<sup>29</sup>

Cameron trovava di poco gusto le fotografie realizzate con questa formula e pensava che tali ritratti - prodotti da uomini che si potevano dire poco più che commercianti - non potessero essere né sintomo del progresso industriale, né del blando, borghese valore che l'arte andava assumendo; erano l'esatto contrario di quanto cercava di ottenere, ovvero dimostrare che la fotografia facesse parte della *fine art*. Julia percepiva la crisi d'identità che accompagnava la rapida industrializzazione della fotografia: era essa un'arte, una scienza o semplicemente un ramo della tecnologia industriale? E soprattutto: doveva servire l'amatore o il professionista di mentalità imprenditoriale? Il dibattito sullo stato culturale del medium raggiunse un momento *clou* durante la Great International Exhibition del 1862. I Royal Commissioners proposero che,

---

<sup>26</sup> Julian Cox, Colin Ford, *Julia Margaret Cameron: The Collected Photographs*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2003, cit., p. 44.

<sup>27</sup> Cfr. William Darrah, *Cartes de Visite in Nineteenth-Century Photography*, Gettysburg, Penn., W.C. Darrah, 1981. Per approfondire l'argomento cfr. anche Elizabeth Anne McCauley, *A. A. E. Disderi and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1985.

<sup>28</sup> Vedi Helmut Gernsheim, *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*, London, Thames and Hudson, 1988, pp. 193-194. Gernsheim nota come il prezzo medio di una *carte-de-visite* di una celebrità o di una figura pubblica nei primi anni del 1860 poteva variare da uno shilling ad uno shilling e sei pence, somma indicativamente pari a un decimo dello stipendio settimanale di un domestico.

<sup>29</sup> Anne Isabella Thackeray, *Toilers and Spinsters and Other Essays*, London, Smith, Elder & Co., 1874, cit., p. 227.

delle quattro categorie stabilite - *raw materials, machinery, manufactures and fine art* - la fotografia dovesse essere inserita in una sottosezione delle *machinery*.<sup>30</sup>

Le stampe, i disegni e le incisioni furono facilmente ammesse alla categoria delle *fine art*, ma le macchine fotografiche, i dispositivi ottici, le apparecchiature di elaborazione e le stampe dovevano essere esposte vicino alle nuove invenzioni ferroviarie, agli utensili agricoli e alle macchine industriali pesanti.<sup>31</sup>

La comunità fotografica era ovviamente in tumulto: si stava negando l'ingresso della fotografia in quella categoria di opere artistiche che prima di tutte l'aveva ispirata. Il problema più sentito era che la natura meccanicistica della fotografia, che richiedeva il supporto di una macchina per essere creata, come delle lenti e tanti processi laboriosi, minava la sua pretesa di entrare a far parte dell'olimpo artistico. Assediati da un esercito di fotografi scontenti, i Commissari annullarono la proposta e fornirono alla fotografia una propria classificazione, che, tuttavia, non fece ottenere i risultati sperati. Le stampe furono appese in uno spazio angusto e in pessime condizioni climatiche, precisamente all'interno della cupola di vetro del padiglione. Il caldo eccessivo e l'esposizione continuata ai fumi tossici provenienti dagli arredi fieristici freschi di pittura fu una combinazione letale per molte di esse, che furono danneggiate.<sup>32</sup> La fotografia faceva il suo primo ingresso pubblico in abiti malconci e nessuno aveva fatto niente per sostenere la sua causa affinché si affermasse come arte.

La posizione di Cameron in questo dibattito era molto chiara. Julia era ben consapevole del crescente conflitto che si stava sviluppando tra gli imperativi commerciali e gli ideali artistici, e quando si rivolse alla fotografia, reagì cosciente di prendere su di sé tutto il peso che poteva derivare dal voler distinguere e promuovere il suo lavoro come *fine art*.

---

<sup>30</sup> Steve Edwards, *Photography, Allegory, and Labor*, in «Art Journal», Volume 55, estate 1996, pp. 38-44.

<sup>31</sup> Linda Aimone, Carlo Olmo, *Le esposizioni universali 1851-1900*, Torino, Umberto Allemandi & C., 2012, p. 48.

<sup>32</sup> Christopher Dresser, *Development of Ornamental Art in the International Exhibition*, London, Day and Son, 1862.



*GALLERIA DI RIFERIMENTO DELL'INTRODUZIONE*

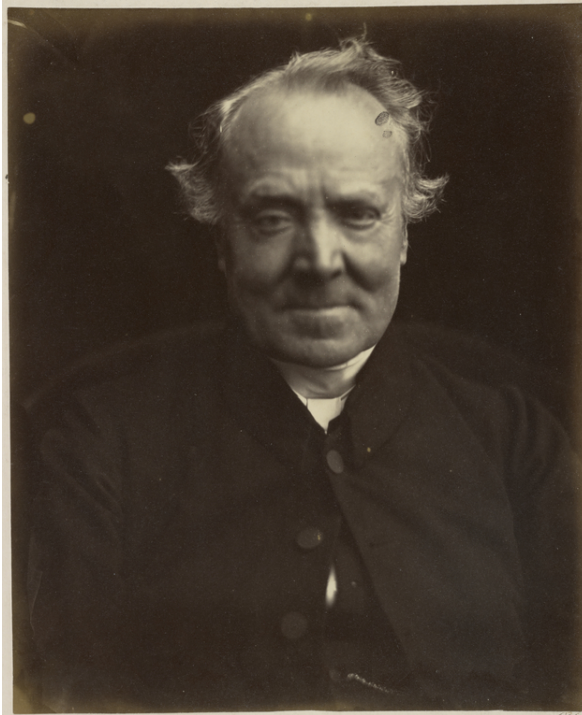


Fig. 0.1 - Julia Margaret Cameron,  
*Reverend J. Issacson*, 1864



Fig. 0.2 - Julia Margaret Cameron,  
*Prayer and Praise*, 1865



Fig. 0.3 - Julia Margaret Cameron,  
*Hallam Tennyson*, 1864

## CAPITOLO I

### Il mondo di Julia Margaret Cameron.

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

Virginia Woolf, *Freshwater*.<sup>33</sup>

#### 1. Accenni di una vita avventurosa

Queste parole immaginarie, fatte idealmente recitare al poeta più importante dell'epoca vittoriana, Alfred Tennyson, sono destinate ad essere lette in versione comica. Provengono da una commedia in un unico atto del 1923, intitolato *Freshwater*, che ritrae la vita in un villaggio sull'Isola di Wight, al largo della costa meridionale d'Inghilterra, mezzo secolo prima.

Durante gli anni '60 e '70 del 1800, Tennyson e la sua amica Julia Margaret Cameron vissero l'uno accanto all'altra. La commedia è l'unica opera teatrale della pronipote di Cameron, la famosa Virginia Woolf, scrittrice del Circolo di Bloomsbury, le cui (affettuose) parole satiriche fanno trapelare uno spaccato delle loro "ordinarie" giornate. Assunto il titolo di *poeta laureato* della regina Victoria (lo divenne nel 1850), Tennyson fu perseguitato dai turisti e dai procacciatori di autografi, che cercò continuamente di eludere. Come Cameron scrisse in una lettera del 25 maggio 1860 al marito: «The tradesmen cheat him - the Visitors look at him - Americans visit him - Ladies pester & pursue him - enthusiasts dun him for a bit of stone off his gate - These things make life a burden and his great soul suffers from these stings».<sup>34</sup> Né Tennyson né sua moglie, Emily, riuscirono mai ad arginare questa "problematica" fama.

Oltre a Tennyson, Cameron - sua vicina di casa - era un altro dei personaggi di *Freshwater*, così come lo furono vari dei loro ospiti, tra cui spiccavano il pittore George Frederic Watts e la sua giovane moglie, Ellen Terry, che più avanti diverrà una celebrata attrice vittoriana. La personalità di

---

<sup>33</sup> Virginia Woolf, *Freshwater*, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1976, cit., p. 8.

<sup>34</sup> Julia Margaret Cameron a Charles Hay Cameron, 25 maggio 1860, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, Londra.

Cameron era decisamente melodrammatica<sup>35</sup> e in molti ebbero l'impressione che recitasse di continuo. Uno dei suoi più grandi meriti è quello di aver saputo sfruttare queste sue caratteristiche, trasformando ognuno dei suoi momenti dedicati alla fotografia in un *set teatrale*: verso la fine dei suoi 15 produttivi anni come fotografa, ognuna delle sue composizioni sarebbe di per sé diventata un evento spettacolare.

Cameron ha vissuto e lavorato in un periodo di grandi traguardi per la cultura della Gran Bretagna. Fu fortemente influenzata dall'ambiente dell'alta società che amava frequentare e dal gusto artistico e letterario che vi circolava. L'Inghilterra vittoriana era un paese relativamente piccolo, con soli venti milioni di abitanti.<sup>36</sup> Decine di migliaia di cittadini inglesi non vivevano nella madrepatria e praticavano le loro professioni di insegnanti, avvocati e medici nelle tante colonie dell'Impero britannico, che stava crescendo. Il numero di persone istruite residenti in Gran Bretagna - tenuto conto che l'istruzione era riservata solo a coloro che potevano permetterselo - per gli standard di oggi era incredibilmente basso. L'élite abitava a Londra e la maggior parte dei suoi componenti si conosceva abbastanza bene, nonostante questa città fosse la più grande d'Europa fin dalla fine del XVII secolo. Lo stesso accadeva per gli artisti, che erano costantemente in contatto anche perché il loro numero non era così alto. All'interno di questo ambiente assai sofisticato, Cameron ha giocato un ruolo di primo piano. Date le sue eccentriche abitudini di vita e il suo modo di vestire insolitamente colorato, pochi - tra coloro che l'hanno incontrata - hanno dimenticato la sua personalità. Parecchi - testimoni preziosissimi per il mio studio - ne hanno scritto.

Questo capitolo prende in prestito molte di queste parole. Brian Hill sostenne fermamente che nessuno, come chi ha vissuto la stessa epoca di Cameron, ne potrebbe realizzare un quadro più vivo.<sup>37</sup>

Queste descrizioni mi hanno permesso di scavare fino alle radici della sua arte. Sorprendentemente, Cameron ha scritto poco di se stessa, lasciando la sua stessa biografia incompleta,<sup>38</sup> ma è sempre stata un'ottima corrispondente, come nota la sua amica Anne Thackeray Ritchie:

---

<sup>35</sup> Carol Mavor definisce Cameron come una moderna performer, sia da un punto di vista esistenziale (sono noti i suoi comportamenti eccentrici, come accompagnare gli amici alla stazione con una tazza di tè, indossare d'estate abiti di velluto rosso, inserire i suoi domestici vicino al Principe di Prussia nei suoi album), sia professionale (fu una grande regista di set teatrali, estremamente complessi). Carol Mavor, *Pleasures Taken: Performances of Sexuality and Loss in Victorian Photographs*, Durham, N.C., Duke University Press, 1995, p. 45.

<sup>36</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, nota 3, p. 11. Secondo un censimento del 1861, la popolazione di Galles e Inghilterra si aggirava su questa cifra. Dieci anni dopo, nel 1871, era cresciuta a 22,723,000.

<sup>37</sup> Brian Hill, *Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait*, New York, St. Martin's Press, 1973, pp. 16-17.

<sup>38</sup> Affrontando il tema secondo cui la fotografia pone problemi diversi rispetto ad altri oggetti di storia, Gabriele D'Autilia nota che i fotografi «sono spesso muti, preferiscono esprimersi attraverso le immagini e scarsi sono quindi i loro archivi "scritti"». Trovo che questa osservazione sia decisamente calzante in virtù della minima quantità di scritti che Cameron ci ha lasciato (l'analisi della sua biografia conferma che ha sempre puntato a creare, regalare, vendere foto, e che abbia pensato di scrivere qualche pagina delle sue memorie solo dopo 10 anni di carriera). D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, p. XX.

Mrs. Cameron's correspondence never ceased – however interesting her visitors were and whatever the attractions of the moment might be. She would sit at her desk until the last moment of the dispatch. Then, when the postman had hurried off, she would send the gardener running after him with some packet labelled 'immediate'. Soon after, the gardener's boy would follow pursuing the gardener with an important postscript, and, finally, I can remember the donkey being harnessed and driven galloping all the way to Yarmouth, arriving as the postbags were being closed.<sup>39</sup>

Una Taylor, figlia del caro amico di Cameron Sir Henry Taylor, scriveva: «Of her daily letters - her journal intime - by her own desire, none are extant. They, with all their vivid sympathies and graphic delineations of passing events and persons, are commemorated only in the injunction to consign them to oblivion.»<sup>40</sup> Naturalmente non tutto è andato distrutto: Colin e Ford ne riportano esemplari pregiati.<sup>41</sup> Concordo pienamente con il loro punto di vista: le sue lettere sono talvolta terribilmente difficili da decifrare (Fig. 1.1). Io stessa, prima ancora di leggere il loro saggio, mi sono imbattuta in una serie di manoscritti di quest'artista, scoprendone la calligrafia quasi illeggibile. Come molti altri scrittori vittoriani usavano fare, Cameron inoltre scrisse spesso su pezzi di carta non vergini, utilizzandone tutti gli spazi vuoti, compresi gli angoli e i bordi.

Il sapore di questa scrittura (che racconta il suo carattere, così come i suoi processi mentali), possono essere carpi se si legge l'apertura interamente frammentata di una lettera, indirizzata alla sua amica Jane Senior il 29 giugno 1865.<sup>42</sup>

Each day & every day & all day I have made sundry strong vows to write again to your good Brother Hastings & also to you - but the stream of Time has been so swollen by all sorts of accessory floods & rivulets & drippings from all sources that literally I have been delayed with much work & seemed to neglect those of whom I thought perpetually I won't address brother Hastings thro' you I will only say here that I gratefully feel all his loving kindness & shall write to him & tell him how it is that Australia has been given up - Bombay given up - & how Ceylon is reverted to – once more What will come to pass I know no more than those unborn creatures of the year 2000 who perhaps are already surveying with pity the world as it now is – just as two hundred years ago ~~our ancestors~~ had we seen our ancestors contending with difficulties of getting from London to York in 4 days time we should have pitied them - Ewen's destiny is an anxious thought & until that thought takes shape & form he is a victim I think At present he has gone to the Bay to see the crowds who on this Coronation day flock to this side of the Island for in the Isle of Wight this is a general holiday every shop shut and every one abroad.<sup>43</sup>

La carriera fotografica di Julia Margaret Cameron cominciò quando era ormai vicina ai cinquant'anni, nel 1863/1864, e si svolse per un periodo relativamente breve, contemporaneamente all'ultima fase del movimento dei preraffaelliti che era nato nel 1848.

---

<sup>39</sup> Anne Thackeray Ritchie, *From Friend to Friend* (a cura di Emily Ritchie), London, John Murray, 1919, p. 23.

<sup>40</sup> Una Taylor, *Guests and Memories*, London, Humphrey Milford, 1924, cit., p. 225.

<sup>41</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 509.

<sup>42</sup> La lettera contiene inoltre informazioni affascinanti circa il rapporto di Cameron con il denaro e la sua necessità di guadagnare con la sua arte. Per approfondire l'argomento, *Ivi*, pp. 498-501.

<sup>43</sup> La copia originale di questa lettera è conservata nell'Insight Research Centre dell'ex National Media Museum di Bradford.

Julia Margaret Cameron entrò nel mondo della Royal Academy e delle mostre d'arte adottando il medium fotografico (che si stava imponendo come mezzo di espressione assecondando il gusto dell'epoca, amante del dettaglio e dei particolari realistici) e che stentava a far valere i propri diritti d'arte. La sensibilità artistica di Cameron si era formata molto tempo prima, sotto l'influenza della letteratura e dell'estetica romantica; le sue fotografie - che precorrono il *soft focus* - si distaccano pertanto dallo stile del periodo.

Da lei si sarebbe voluta una messa a fuoco più incisiva e meno ambiziosa, ma se ne ebbero morbide sfocature e determinazione a volontà; la punzecchiarono per la tecnica e avrebbero preteso che il suo lavoro non fosse nè retribuito nè pubblicato; in quanto donna, si attirò anche il disprezzo di molti uomini che non vollero prenderla sul serio.

Tradizionalista in arte come in religione, inquadrò il proprio ruolo sociale nella cornice convenzionale dei rapporti fra uomini e donne e, con tutta la sua forza vitale, rimase sempre un'artista donna, piuttosto che una femminista.

Non è facile perciò ricostruire la sua storia interiore e la sua esperienza artistica basandosi esclusivamente su alcuni dati cronologici che, nel suo caso, risulterebbero poco significativi o addirittura fuorvianti. Oltre ai già citati Alfred Tennyson e ad Henry Taylor, anche Holman Hunt, Sir John Herschel e George F. Watts, e inoltre Dante Gabriel e William Michael Rossetti, Aubrey de Vere, Robert Browning, Garibaldi, Charles Darwin, Oscar Gustave Rejlander, Lewis Carroll, David Wilkie Wynfield furono solo alcuni tra i personaggi del tempo che ella incontrò nel corso della vita. Attraverso i racconti, i ricordi e le intime descrizioni nei diari e nelle lettere di tutti quelli che le sono stati più vicini, ritengo di essere riuscita a tracciare il miglior ritratto di questa donna che, agli occhi dei contemporanei, sembrò imporsi più per la straordinarietà del carattere che per la magnificenza dei suoi esiti artistici.

### 1.1 Figlia dell'Impero

Il primo ritratto attualmente conosciuto della fotografa vittoriana Julia Margaret Cameron è un dipinto del periodo romantico francese (Fig. 1.2). Realizzato intorno al 1818 da Jean-François Garneray, uno studente della bottega di Jean-Luis David, il quadro mostra un'elegante famiglia borghese. La madre è reclinata con grazia su una panchina, mentre le sue quattro figlie più grandi si appoggiano a lei. Secondo Victoria Olsen, Julia Margaret è probabilmente la bimba all'estrema sinistra della tela, con le braccia piene di fiori.<sup>44</sup> Le giovani sono tutte vestite in egual modo, in abiti

---

<sup>44</sup> Victoria Olsen, *From Life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*, London, Aurum Press Ltd, 2003, p. 11.

da reggimento con maniche gonfie e balze intorno agli orli. I fiori sono ovunque: grandi mazzi inquadrano il gruppo familiare e i petali sembrano riversarsi fuori dalle braccia e dai grembi delle ragazze. La composizione si concentra senza dubbio sul gruppo tutto al femminile di madre e figlie, enfatizzato dal gran volume di tessuto dei loro vestiti, dalle pose e dai fiori che ne fanno un tutt'uno. Il padre, unico elemento maschile, si erge al di là della panchina in abiti scuri, solo con il volto rivolto verso lo spettatore, mentre il corpo è nella direzione opposta.<sup>45</sup>

I genitori di Julia Margaret, Adeline de l'Etang e James Pattle, nacquero e si promisero amore eterno nelle colonie indiane, nonostante la loro educazione si fosse costruita almeno in parte in Europa, secondo l'usanza delle famiglie coloniali. Insieme diedero vita ad un *clan* che fu risolutamente e orgogliosamente inglese fino alla fine del secolo, fonte primordiale di bellezza ed eleganza. Il fascino della loro famiglia appariva già chiaro in questo primo ritratto.

Julia Margaret, educata da una nonna che visse lontana dal marito e che - circondata da sei sorelle alle quali fu estremamente vicina - fu fondatrice di un nucleo familiare che incluse generazioni di donne famose e indipendenti, visse una vita piena e avventurosa, dimenticando cosa le imponeva la società e trovando tutto il supporto necessario dalle donne che la attorniavano.

Il ritratto di Garneray è romanticismo allo stato puro: a partire dalla studiata informalità del gruppo familiare fino alle basette byroniane di James Paddle. Le figlie sono delle vere e proprie miniature della madre, fatto che rivela l'ipotesi di una cultura ove le donne borghesi e i loro figli condividevano tratti di debolezza, vulnerabilità ed innocenza. Il ritratto è un chiaro esempio del mondo in cui Cameron visse, dove anche una famiglia anglo-indiana come i Pattle assume le sembianze di una famiglia borghese europea.<sup>46</sup> Non c'è nessun rimando all'India in questa rappresentazione. E' allora interessante comparare questo primo ritratto di Julia Margaret con l'ultimo: un ritratto della fotografa scattato dal figlio nel 1874 (Figg. 1.3 e 1.4). A quel tempo, Julia Margaret era ormai una professionista consolidata, una donna di 59 anni con tutti i figli cresciuti: una matrona inglese. Il ritratto la vede avvolta in uno scialle: una figura solida che riempie tutta l'inquadratura. I suoi capelli sono brizzolati e non acconciati; le sue mani sono segnate dal tempo, soprattutto sulle nocche; la sua espressione è ferma - certamente non fredda - ma senza l'accento di un sorriso e segni di resa verso l'obiettivo. Come la maggior parte dei lavori di Julia Margaret, il ritratto emerge da uno sfondo profondamente scuro, senza nessun dettaglio che riveli elementi come il tempo o lo spazio, eccetto per lo scialle di origine indiana. Sebbene il ritratto del 1874 non rappresenti al meglio l'essenza della Cameron fotografa, esso non poteva essere più distante

---

<sup>45</sup> Secondo Olsen, la posizione in cui è ritratto James Pattle sarebbe una rappresentazione letterale dell'assenza paterna: una persona vivente, ma in qualche modo superfluo alla schiacciante potenza femminile che dominava la casa.

<sup>46</sup> Nel 1818, la città di Calcutta contava numerosi pittori degni di rispetto che accettavano commissioni dalle istituzioni inglesi, ma i Pattle preferirono chiaramente commissionare il loro ritratto direttamente ad un artista europeo.

dall'elegante maternità che Garneray aveva dipinto decenni addietro. Il ritratto fotografico realizzato dal figlio rivela una donna dalla personalità intensa, che aveva fortemente combattuto contro le istituzioni fotografiche per i precedenti dieci anni e che aveva corteggiato così tanto le celebrità del suo tempo da convincerli a posare per lei. Cameron è cambiata, naturalmente, ma lo stesso è accaduto al suo tempo.

## 1.2 Le sorelle Paddle e la loro ascesa

Julia Margaret Cameron nacque Julia Margaret Pattle l'11 giugno 1815, sette giorni prima che la battaglia di Waterloo ponesse fine alla devastante guerra napoleonica tra Inghilterra e Francia. Con la vittoria dell'Inghilterra, gli equilibri del XVIII secolo poterono dirsi definitivamente conclusi. Sebbene la regina Victoria non fosse ancora nata, l'era Vittoriana era già alle porte; dalla fine del secolo, la regina sarebbe stata imperatrice delle Indie e avrebbe regnato sul primo impero effettivamente globale.

L'industrializzazione in Inghilterra era già ben avviata, trasformando la struttura delle classi e spostando la tradizionale base del potere dalle zone agricole alla capitale. Ispirato dalle rivoluzioni già avvenute in Francia e in America, il Romanticismo era nel pieno del suo splendore in Inghilterra e in Francia: molti europei stavano mettendo in discussione le tradizioni consolidate dal XVIII secolo, che andavano dai principi di crescita ed educazione dei bambini sino al culto religioso. I Romantici guardavano alla natura con occhi nuovi e vedevano la bellezza, il Sublime, o Dio. Nel 1815 Samuel Coleridge, Mary e Percy Shelley e Jane Austen erano nel pieno delle loro carriere. Era decisamente un'ottima annata per nascere inglesi.

Tuttavia, Julia Margaret non nacque nella verdeggiante isola di William Blake e l'esito delle guerre napoleoniche deve aver molto preoccupato i suoi genitori, mentre erano in attesa della nascita della loro terza figlia. James Pattle e Adeline de l'Etang vivevano a Calcutta, allora capitale dell'Impero Britannico in India. James era un eccentrico uomo inglese e un impiegato di alto rango della British East India Company. Adeline era la bellissima figlia di emigrati francesi, nata e cresciuta nella colonia francese di Pondicherry, a sud di Madras, sulla costa orientale dell'India. L'eredità inglese, francese e indiana di Julia Margaret si riflesse ovviamente sulla sua cultura.

Il padre di Adeline e nonno di Julia Margaret, il Cavaliere Antoine de l'Etang, proveniva da una famiglia nobile da tante generazioni. A tredici anni era stato fatto paggio alla corte di Versailles per la giovane Marie Antoinette e più tardi divenne membro della Guardia del Corpo di Luigi XVI. Leggende familiari raccontavano che il Cavaliere si fosse molto avvicinato alla sovrana, e che lei gli fece dono di una miniatura di se stessa, che alla sua morte fu posta nella sua tomba. Ciò che è

certo è che fu improvvisamente esiliato da Versailles per servire in un reggimento di cavalleria a Pondicherry, a partire dal 1780 circa. Dopo essere stato fatto prigioniero dagli inglesi, trascorse il resto della sua carriera in India al servizio della British East India Company.

Nel 1788 il Cavaliere sposò Thérèse Joseph Blin de Grincourt: la nonna di Julia Margaret. A Calcutta nacquero le loro tre figlie, che sposarono ognuna un inglese. Da due generazioni la famiglia era quindi *inglese* e faceva parte di una classe elitaria di impiegati pubblici britannici, che vivevano come aristocratici in una terra colonizzata. Julia Margaret sembra essersi sempre considerata inglese, ma non mise piede in Inghilterra fino a quando non divenne una giovane donna. Crebbe parlando inglese, francese e hindi, che era usualmente utilizzato per rivolgersi ai dipendenti nella regione bengalese dell'India dove visse. In seguito imparò anche il tedesco, abbastanza bene da pubblicare delle traduzioni da questa lingua.

La famiglia Pattle era molto benestante, se non ricca per gli standard coloniali. Abitava in una grande casa nella facoltosa Garden Reach, un sobborgo di Calcutta.<sup>47</sup> All'interno di un eterogeneo gruppo di espatriati, James Pattle aveva la reputazione di essere particolarmente eccentrico, caratteristica che sua figlia Julia Margaret presto condividerà. Virginia Woolf, che amava i racconti scabrosi, ebbe l'opportunità di raccontare la leggenda di quest'uomo, suo bisnonno:

[He] was a gentleman of marked, but doubtful reputation, who after living a riotous life and earning the title of 'the biggest liar in India', finally drank himself to death and was consigned to a cask of rum to await shipment to England. The cask was stood outside the widow's bedroom door. In the middle of the night she heard a violent explosion, rushed out, and found her husband, having burst the lid off his coffin, bolt upright menacing her in death as he had menaced her in life. 'The shock sent her off her head then and there, poor thing, and she died raving'. [...] After 'Jim Blazes' had been nailed down again and shipped off, the sailors drank the liquor in which the body was preserved, 'and, by Jove, the rum ran out and got alight and set the ship on fire! And while they were trying to extinguish the flames she ran on a rock, blew up, and drifted ashore just below Hooghly. And what do you think the sailors said? "That Pattle had been such a scamp that the devil wouldn't let him go out of India!"'.<sup>48</sup>

Questa storia non è interamente vera. La nave che trasportava il corpo di James Pattle in Inghilterra, pronto per la sepoltura, naufragò a largo delle coste dell'India, mentre Adeline Pattle morì poco dopo, ma non in questo modo drammatico. Provocatoriamente, in questo passaggio Woolf suggerisce più di quanto dice quando descrive il cadavere del suo bisnonno, usando l'espressione "minacciando sua moglie come l'aveva minacciata in vita". La fonte di Woolf era un'amica, la

---

<sup>47</sup> Nel 1772, Calcutta era diventata la capitale dell'Impero britannico, sviluppata dagli inglesi sul modello occidentale, con le strade disposte a griglia e gli edifici pubblici progettati con lo stile neoclassico (pienamente ravvisabile nelle colonne e nelle cupole). Sulle rive del fiume Hooghly, su cui la città era sorta, proliferavano le dimore dei governatori coloniali inglesi, i campi di cricket e le piazze d'armi per i concorsi militari. I britannici dominavano il centro città, dove vivevano e lavoravano in una comunità europea internazionale di commercianti dal Portogallo, dall'Olanda e dal Mediterraneo. Vedi Olsen, *op. cit.*, p. 13.

<sup>48</sup> Virginia Woolf, Roger Fry, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, London, Hogarth Press, 1926, p. 13.



compositrice Ethel Smyth, nonché leader del movimento femminista delle suffragette in Gran Bretagna. Suo padre conobbe personalmente James Pattle a Calcutta e sosteneva che il suo comportamento lasciasse fortemente a desiderare nei confronti della moglie, che lo perdonava di continuo.<sup>49</sup>

La primogenita dei Pattle, chiamata come la madre, era nata nel 1812: tra il 1812 ed il 1829, Adeline mise al mondo dieci figli, di cui solo sette femmine raggiunsero l'età adulta. Dopo Adeline nacque James, l'unico maschio, che morì prima del suo primo compleanno. Julia Margaret arrivò nel 1815, seguita da Eliza, che sopravvisse per soli quattro anni, e Sara. Maria e Louisa vennero al mondo fra il 1818 e il 1821. Adeline ebbe poi Virginia, Harriet e Sophia in rapida successione nel 1827, 1828 e 1829.

Alle giovani furono dati tutti nomi inglesi, forse per rafforzare la loro flebile connessione con la terra d'origine, lontana dalle influenze culturali della realtà coloniale. I nomi delle sette sopravvissute - Adeline, Julia, Sara, Maria, Louisa, Virginia e Sophia - si sono ripetuti nel tempo all'interno dell'albero genealogico della famiglia. All'epoca era in vigore una tradizione particolarmente forte nel nominare le figlie come le sorelle della loro genitrice.

Nel caso di Julia Margaret, la sua figlioccia e nipote Julia Jackson continuò la tradizione, e la stessa figlia di Julia Jackson, Virginia Woolf, fu battezzata Adeline Virginia Stephen, in nome delle zie materne e delle prozie. C'è una fortissima storia di legami tra sorelle: Julia Margaret e le sue consanguinee erano così affiatate tra di loro che Thackeray<sup>50</sup> coniò il termine "Pattledom" per descriverle; Virginia e Vanessa Stephen formarono il nucleo del gruppo di Bloomsbury cinquant'anni dopo.

Le ragazze Pattle ricevettero un'educazione non convenzionale, anche per gli standard coloniali. Era usanza delle famiglie britanniche in India inviare i figli nella madrepatria per i loro primi anni di vita e per ricevere un'istruzione adeguata. Il clima indiano era ritenuto poco salutare per i bambini ed era considerato un chiaro dovere da parte del genitore allontanarli quanto prima. Ciò appare assolutamente ragionevole se si pensa che almeno un terzo della popolazione europea moriva a Calcutta a causa della malaria o del colera. Questi primi anni trascorsi in Europa o in Inghilterra, inoltre, sviluppavano legami che avrebbero permesso di mantenere un forte senso di nazionalità. Nessuna sorpresa nel sapere quindi che i Pattle decisero di mandare all'estero le loro figlie, dopo i primi anni di vita; fecero solo una scelta alquanto inusuale facendo ricevere alle ragazze un'educazione di stampo francese anziché inglese. Le sorelle furono infatti accolte dalla nonna, che viveva al numero 1 di Place St. Louis a Versailles, nonostante suo marito, il Cavaliere,

---

<sup>49</sup> Ethel Smyth, *Impressions that remained*, New York, Alfred A. Knopf, 1946, p. 476.

<sup>50</sup> William Makepeace Thackeray è tra i più credibili candidati che ebbero l'onore di coniare il fortunato termine, ma ve ne sono altri. Virginia Woolf, ad esempio, dà questo credito ad Henry Taylor; vedi Woolf, Fry, *op. cit.*, p. 2.

fosse stabilmente in India, dove rimase fino all'anno della sua morte, nel 1840. Nonostante queste separazioni fossero pratiche coloniali abituali, non significava che non creassero traumi. Più tardi, quando Julia Margaret, ormai lei stessa matrona coloniale, mandò i suoi figli in Inghilterra per la loro salute e istruzione, affidò ad alcune delle sue lettere sopravvissute al tempo la descrizione del dolore e delle difficoltà creati da questi distacchi.

Sembra che, a Versailles, Julia Margaret e le sue sorelle fossero in gran parte autodidatte e non sorvegliate, libere di seguire i propri fervidi entusiasmi. Spesso si narra che vagassero da sole per la campagna intorno a Versailles, fermandosi a pregare ogni volta che si sentivano colpite dall'immensa grandezza della natura.<sup>51</sup> Julia Margaret provò amore per la natura e i paesaggi nel corso di tutta la sua vita, nonostante lo manifestasse più nelle sue lettere che nelle sue fotografie. Era anche una cristiana devota, pur essendo amica di molti dei non credenti più famosi dell'epoca vittoriana, da Charles Darwin a Thomas Carlyle. La sua fede trovava origine nella Chiesa anglicana, alla quale suo padre doveva essere appartenuto. Certamente la religione è stata un ingrediente fondamentale della sua cultura ed esempi ne sono le rappresentazioni della Vergine Maria: i suoi studi ossessivi di Madonna con bambino erano insoliti nell'arte inglese dell'Ottocento; sottomise le sue passioni e il suo orgoglio al volere degli altri e, innanzitutto, a quello di Dio. Che le sue fotografie riflettano la fede religiosa e il senso tradizionale del ruolo della donna nella famiglia non deve sorprendere, se si considera che ella entrava nella maturità nel 1840.

Julia Margaret aveva una natura ardente ed emozionante: divenuta adulta scrisse le proprie preghiere per occasioni speciali, come la nascita del suo primo figlio e descrisse le sue fotografie come «the embodiment of a prayer».<sup>52</sup> A dire il vero, la formazione religiosa e tutti i doveri che ne conseguivano furono elementi importanti della maggior parte delle educazioni femminili del XIX secolo. Le ragazze vittoriane dotate di intelletto furono spesso attratte dalla religione come unica ragione accettabile per studi seri o per forti sentimenti. Vivere secondo le nozioni rigorose del dovere era un imperativo sempre presente per i vittoriani di classe borghese, e le donne erano particolarmente vulnerabili alle sue richieste. Per citare un esempio letterario, il conflitto che vivevano le eroine di George Eliot - Dorothea Brooke e Maggie Tulliver - si rispecchiava profondamente nella loro autrice, la quale si convertì alla religione durante l'adolescenza, per poi perdere la fede in età adulta. Il conflitto che Eliot descrive, individuava la maggior parte delle vite delle donne vittoriane, e anche Julia Margaret fu costretta a decidere tra le richieste del dovere, che derivavano dalla sua famiglia, e la sua arte.

Oltre alla religione, l'educazione delle ragazze Pattle comprese tutte le abilità sociali che si addicevano a chi apparteneva alla classe dell'alta borghesia. Oltre ad amare la letteratura e la

---

<sup>51</sup> Vedi, ad esempio, Brian Hill, *op. cit.*, p. 28.

<sup>52</sup> Cameron, *op. cit.*, p. 5.

musica, Cameron adorò il teatro; per varie generazioni la sua famiglia organizzò regolarmente rappresentazioni teatrali amatoriali all'interno delle proprie abitazioni. Da qui derivò la sua capacità di mettere in scena modelli per lunghe esposizioni fotografiche, e di indirizzare gli umori e le espressioni dei soggetti, per donare alle lastre un maggiore effetto drammatico.

Le sorelle Pattle furono probabilmente avviate anche all'arte del disegno e certamente impararono ad apprezzare l'arte nei musei d'Europa. Sia Julia Margaret che sua sorella Sara furono strettamente associate a pittori per la maggior parte delle loro vite. Il figlio di Sara, Valentine Prinsep, divenne un pittore vittoriano ben considerato, membro della Royal Academy e del circolo di artisti di Holland Park. Poco sappiamo purtroppo dell'educazione artistica delle ragazze e, sorprendentemente, nessuna prova è sopravvissuta fino a noi per dimostrare che Cameron abbia mai espresso la sua arte tramite il disegno o la pittura: non uno schizzo né un acquerello ai margini di una lettera. Ciò è particolarmente strano durante un'era in cui le giovani donne della loro stessa classe sociale dovevano esibire abilità artistiche di questo genere per essere, in un certo senso, considerate "realizzate".

Nonostante sia la vita che il lavoro di Julia Margaret confermino quanto importanti furono per lei le sue sorelle, quanta la loro infinita bellezza e quanto leggendario il loro legame, sono (sorprendentemente) sopravvissuti pochi documenti che possano fornirci dettagli su questo argomento. Ci è giunta solo una lettera di Cameron ad una delle sorelle e nessuna delle coetanee sembra aver lasciato un diario o un ricordo scritto a lei dedicato. La fotografa donò alle sue sorelle vari dei suoi album, eppure, secondo la letteratura accademica, è sopravvissuto un unico ritratto effettuato da Julia Margaret a Maria Jackson<sup>53</sup> e, secondo Olsen, un'unica lettera scritta da Julia a Maria il 6 febbraio 1878.<sup>54</sup> In un'altra lettera datata 10 aprile 1867,<sup>55</sup> Cameron fa riferimento ad una fotografia di sua sorella Virginia: stando al testo di Olsen del 2003,<sup>56</sup> non è mai stata ritrovata nessuna stampa ad essa riferibile. Durante il mio anno di ricerca all'estero sono approdata negli archivi dell'Ashmolean Museum di Oxford, dove potrebbe essere stato conservato per anni proprio il ritratto di Virginia Somers-Cocks di cui scrive Julia (Fig. 1.5), senza un'esatta catalogazione. Olsen e Ford, due grandi studiosi di Cameron che sono soprattutto grandi biografi della sua vita, da me contattati in seguito alla scoperta, sembrano concordare sulla probabilità che il ritratto sia proprio quello mancante.

La storia dei rapporti della famiglia Pattle si basa sulle memorie e sui gossip che ci provengono da altre fonti, contemporanee o meno. Nonostante la vita di questa donna sia stata segnata dalla

---

<sup>53</sup> Ora nella collezione dell'Art Institute of Chicago.

<sup>54</sup> Oggi conservata nella Berg Collection of English and American Literature della New York Public Library.

<sup>55</sup> Le lettera fa parte della Royal Photographic Society, HS 5:165.

<sup>56</sup> Olsen, *op. cit.*, nota 33 del Cap. 1.

separazioni dai cari, la sua educazione in Francia potrebbe averla avvicinata alla nonna e alle sorelle, con le quali trascorse la maggior parte della sua infanzia ed ebbe un legame strettissimo. Visse però fortemente distante dal padre e dalla madre, dalle zie e dagli zii; fatto, questo, che pesò enormemente su Julia Margaret. Per il resto della sua vita cercò continuamente di gestire le separazioni, che avvenivano inevitabilmente tra se stessa e suo marito, le sue sorelle, i suoi cari amici e i suoi bambini. Mandò i propri figli in Inghilterra, e le sue ansie li seguirono in tutto il mondo. Scrisse lettere su lettere supplicando i suoi amici di venirla a trovare, promettendo lei stessa le proprie visite, sperando di riavvicinare a lei tutti i suoi cari, che la vita spingeva agli angoli del vasto Impero Britannico. I suoi amici viaggiarono avanti e indietro tra l'India e l'Inghilterra; suo marito gestì delle proprietà a Ceylon, motivo per cui i due si separavano ogni volta per quasi un anno; i suoi figli si unirono all'esercito e al servizio civile e girarono letteralmente il globo.

La separazione di Julia dai suoi genitori in India fu solo il primo passo di una vita fatta di infiniti periodi di abbandono. Le fotografie sono notevolmente utili per transcendere distanze tra le persone e alleviare i dolori della separazione: rendono l'assente presente. Soluzione questa che potrebbe essere stato un potentissimo antidoto psicologico per Julia Margaret, che prese in mano l'arte fotografica nel momento in cui i suoi figli lasciarono la sua casa; ma alla fine lei stessa si separò dall'Inghilterra e dalla sua carriera fotografica per riunirsi con la sua famiglia a Ceylon.

Negli anni donò importanti album fotografici - bellissime summe del suo lavoro - alle sue sorelle Maria e Virginia. La storica dell'arte Joanne Lukitsh osserva che: «photographs in one album were not unique to that album, but could be viewed by another sister in another location, thus serving the desire for communication and intimacy across distances demonstrated in the Pattle sisters' voluminous correspondence».<sup>57</sup> Diventare una fotografa professionista, fotografare i bambini e i parenti, organizzare dei veri *setting fotografici*, scrivere agli amici e ai parenti del suo lavoro e invitarli a partecipare: queste possono essere state effettivamente delle ottime strategie per affrontare le distanze inevitabili e i distacchi di una vita coloniale vittoriana.

Altra eredità che l'infanzia lasciò a Cameron fu una preferenza per il filone francese all'interno del mix multinazionale delle sue eredità culturali. La nonna di Julia, la franco-indiana Madame de l'Etang, fu molto amata dalle sue nipoti e visse abbastanza per vedere sposata una delle sue pronipoti. Era lei, non sua figlia Adeline Pattle, la vera matriarca di tutta la famiglia. Le giovani Pattle divennero loro stesse proprio grazie a questa importante figura. Ci si poteva aspettare che il loro cognome provenisse da uno dei libri di Dickens; queste giovani donne sono state trattate come regine e si aspettavano di essere obbedite. Il sangue dei de l'Etangs dava loro grande sicurezza.

---

<sup>57</sup> Joanne Lukitsh, *Album Photographs on Museum Walls: The Mia Album*, in *For my best beloved Sister Mia: An album of photographs by Julia Margaret Cameron* (a cura di Therese Mulligan), Albuquerque, New Mexico, University Of New Mexico Art Museum Press, 1994, cit., p. 30.

Essere contemporaneamente inglesi, francesi e vivere in India significava essere stranieri in qualsiasi luogo; questo le faceva sentire diverse, uniche.

Cento anni dopo la permanenza di Julia Margaret e delle sue sorelle nelle stanze di Versailles, raccogliendo qualunque apprendimento fosse prontamente disponibile nei romanzi e nelle conversazioni, la loro discendente Virginia Woolf scrisse un romanzo in cui immortalò questo suo patrimonio familiare. In *To the Lighthouse* ci ha donato un bellissimo ritratto di sua madre,<sup>58</sup> Julia Jackson Stephen, figlioccia e una delle modelle preferite di Cameron. Nel romanzo, come nel ritratto biografico della sua prozia - *Freshwater* - Woolf continua a intrecciare il mito e la realtà, trasportando la sua discendenza materna francese in versione italiana e rimarcando l'importanza mitica di questa eredità familiare: «Had she not in her veins the blood of that very noble, if slightly mythical, Italian house, whose daughters, scattered about English drawing-rooms in the nineteenth century, had lisped so charmingly, had stormed so wildly, and all her wit and her bearing and her temper came from them, and not from the sluggish English, or the cold Scotch».<sup>59</sup>

Quegli anni in Francia furono molto importanti per Julia e le sue sorelle. Prive di radici ma piene di gusto e raffinatezza, le sorelle Pattle si aggrapparono alla loro *frenchness* anche quando decisero di trascorrere la loro vita tra gli altri due poli da cui provenivano: l'Inghilterra e l'India. Con il cuore *addestrato* a Versailles, amarono sempre la bellezza, l'arte e la letteratura, ma rifiutarono il mercantilismo della loro comunità inglese in India. L'Inghilterra e la Francia, il denaro e l'arte, la realtà e l'ideale lottarono, cercando di dominare Julia Margaret per buona parte della sua esistenza.

In Francia, Julia incontrò il primo dei tanti membri del mondo artistico e culturale vittoriano che svolsero un ruolo molto importante nella sua vita: William Makepeace Thackeray, il celebre scrittore e giornalista, nato anche lui in India. Egli trascorse gran parte della sua giovinezza a Parigi, dove nel 1832 conobbe il Paddledom. Thackeray corteggiò varie delle sorelle di Julia, ma non fu mai attratto da lei, trovandola bizzarra ed eccentrica. Anni dopo, sua figlia Anne riportò il commento del padre quando questo seppe che Cameron accompagnò un amico alla stazione ferroviaria, portando con sé una tazza di tè e agitandola mentre camminava lungo la piattaforma. «My father, who had known her first as a girl in Paris, laughed and said: 'She is quite unchanged'».<sup>60</sup>

Cameron presto incontrò qualcuno la cui fama era già affermata nel mondo della scienza: Sir John Herschel. Il suo genio era tale che aveva goduto di una brillantissima carriera a Cambridge, eletto membro della Royal Society già durante gli anni di studio. I due si incontrarono a Cape of Good

---

<sup>59</sup> Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, London, Hogarth Press, 1927, p. 17.

<sup>60</sup> Anne Thackeray Ritchie, *From Friend to Friend*, p. 4.

Hope,<sup>61</sup> nel 1836. Divennero amici molto presto: alla South African National Library di Cape Town c'è la testimonianza del passaggio di Cameron, nell'ottobre successivo, nella casa dei coniugi Herschel, situata a Feldhausen Rd, Claremont, Cape Town.<sup>62</sup> L'uomo svolse un ruolo assolutamente fondamentale nella vita di Julia: fu il primo a raccontarle dell'invenzione della fotografia. Anni più tardi, Cameron scrisse: «From my earliest girlhood I had loved and honoured him. I was then residing in Calcutta, and scientific discoveries sent to that then benighted land were water to the parched lips of the starved, to say nothing of the blessing of friendship so faithfully evinced».<sup>63</sup>

A Cape Town conobbe un'altra persona assai importante, colui che diventò suo marito: Charles Hay Cameron, giurista seguace del riformatore Jeremy Bentham, di 20 anni più anziano, anche lui in Sudafrica per ristabilirsi dopo la febbre malarica che colpì tanti europei durante la stagione dei monsoni indiani, particolarmente dura nel 1836.

Tutte le sette sorelle Pattle si maritarono con uomini di una certa posizione sociale: sei con uomini britannici che avevano fatto carriera in India e una con un visconte inglese.

Tornato in Inghilterra dopo aver scritto una relazione ufficiale sugli stabilimenti e le procedure giudiziarie di Ceylon, Charles nel 1834 si candidò con successo per diventare il primo membro inglese della Indian Law Commission (istituita in 1833); aiutò quindi Lord Macaulay a scrivere il nuovo Indian Penal Code. Charles e Julia si sposarono a Calcutta nel 1838. Nonostante non fosse mai stato maritato in precedenza, Charles aveva un figlio, nato dodici anni prima da una donna il cui nome è a noi ancora sconosciuto.<sup>64</sup> La vicinanza di Julia a Herschel è dimostrata anche dal fatto che lo scienziato divenne il padrino della prima e unica figlia femmina dei Cameron, Julia, nata nel dicembre 1838; anche gli Herschel diedero questo nome alla loro seconda figlia, nata nel 1842.

I saggi di estetica *On the Sublime and Beautiful* scritti da Charles Hay Cameron (1835) contribuirono enormemente alla formazione artistica di Julia Margaret, che a sua volta condivise i principi morali e umanitari del marito, impegnato soprattutto nel campo della riforma delle leggi e attivo, dal 1843 al 1848, nelle più importanti commissioni in India (oltre alla Indian Law Commission già nominata: Council of Education for Bengal, Council of India); con lui lavorò infaticabilmente e con grande spirito di iniziativa in attività di tipo filantropico, come la raccolta nel 1846 a favore delle vittime della carestia irlandese.

---

<sup>61</sup> Come molti europei che vivevano e lavoravano in India, anche i Pattle trascorrevano i periodi di convalescenza dalle malattie in Sudafrica. Olsen, *op. cit.*, p. 27.

<sup>62</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 14.

<sup>63</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 5.

<sup>64</sup> John Beaumont, *Charles Hay Cameron (1795-1880): Benthamite Jurist*, Freshwater, Isle of Wight, Julia Margaret Cameron Research Group, 2002, p. 6.

Nonostante lo spirito umanitario, non c'era niente di straordinario o insolito nel desiderio di sposarsi *bene*. Per le donne di media-alta società del XIX secolo era molto difficile, e non del tutto rispettabile, guadagnarsi da vivere. Avevano poche possibilità di accedere all'istruzione superiore e non erano autorizzate a trovare spazio tra i professionisti. Naturalmente, anche i genitori più prosperosi incoraggiavano le loro figlie a sposarsi e raggiungere maggiori possibilità economiche ed uno status sociale più elevato. Come mogli, i loro doveri principali erano di crescere una famiglia numerosa e gestire le mansioni della servitù. Alcune, però, stavano cominciando a porsi delle domande: «Why have women passion, intellect, moral activity - these three - and a place in society where no one of the three can be exercised?» si chiedeva Florence Nightingale nel suo saggio del 1852, *Cassandra*.<sup>65</sup>

Il matrimonio di Julia Margaret con un uomo in una tale posizione sociale le assicurò la libertà di muoversi ben oltre le mura della sua casa, nonostante la nascita di sei figli.

Entro pochi anni dal matrimonio, Julia e Charles scalarono la società anglo-indiana. Julia divenne una figura di spicco, un punto di riferimento per tutta la comunità: conosceva tutti e sia gli abitanti che i visitatori la consideravano una personalità importante.

Tuttavia, dopo soli cinque anni (per ragioni non ancora chiare) lasciarono la loro prosperosa vita di Calcutta. E' probabile che Charles dovette ritirarsi dalle scene per le complicazioni che la malaria gli lasciò per tutti gli anni successivi della sua vita; entrambi speravano che avrebbero potuto vivere con la rendita che veniva loro dalle piantagioni di caffè a Ceylon. Anni dopo Ritchie scriveva che «Mr. Cameron had amassed a considerable fortune while in India, which he had invested in coffee estates in Ceylon».<sup>66</sup> Le coltivazioni non diedero tutti i profitti sperati e i Cameron furono a corto di soldi - con alterne vicende - per il resto della loro vita.<sup>67</sup>

Un altro possibile fattore che contribuì alla decisione dei Cameron di tornare in Inghilterra poteva anche essere la lontananza dei due figli più grandi, Julia e Eugene. I genitori di Julia Margaret erano entrambi morti nel 1845 ed alcune delle sue sorelle erano già tornate in Gran Bretagna: l'attenzione della famiglia stava passando ormai dall'India all'Inghilterra.

---

<sup>65</sup> Florence Nightingale, *Cassandra and Other Selections from Suggestions for Thought* (a cura di Mary Poovey), London, Pickering and Chatto, 1991, cit., p. 205.

<sup>66</sup> Anne Thackeray Ritchie, H.H. Hay Cameron, *Alfred, Lord Tennyson and His Friends*, London, T. Fisher Unwin, 1893, p. 10.

<sup>67</sup> Quello che all'epoca veniva chiamato Ceylon, è oggi lo Sri Lanka. La sua principale fonte di profitto deriva dal raccolto del tè - coltivato sull'isola dal 1849 - e dal caffè, introdotto durante l'occupazione olandese nel XVII secolo. Furono gli inglesi, che governarono Ceylon dal 1795 al 1948, a fare del caffè un elemento importante. Quando, nel 1859, fu pubblicata un documento con le 169 piantagioni di caffè presenti nell'isola, una terra intorno alla regione di Dimbula (anche scritta *Dimbola* o *Dimboola*), nella Dikoya Valley, era stata soprannominata "Cameron's Land". Si trattava del primo terreno acquistato da Cameron, sperando che i profitti avrebbero reso così bene da permettergli di vivere con tutta la sua famiglia in Inghilterra. La *Coffee Planters Directory* del 1872 mostra che acquistò un'altra grande proprietà, chiamata Rathoongodde, di circa 2.000 ettari, di cui 225 in coltivazione. Vedi Victoria Olsen. *op. cit.*, p. 32.

Dopo essersi trasferiti a Londra nel 1848 e dopo aver soggiornato per due mesi nella casa di Lord Lennox a Chesham Place, Belgrave Square, nel quartiere londinese di Mayfair, dove era nato il loro quinto figlio Charles Hay, i Cameron si stabilirono nella zona di Ephraim Common di Tunbridge Wells, nella regione del Kent, a 40 miglia a sud-est di Londra.

### 1.3 Little Holland House e il periodo londinese.

A Tunbridge Wells, i Cameron abitarono vicino ad un'altra celebrità vittoriana, Sir Henry Taylor e sua moglie Alice. Oltre ad essere un anziano e rispettato funzionario del Colonial Office, Taylor era conosciuto come l'autore dei versi drammatici di *Philip van Artevelde* (1834) e del saggio satirico *The Statesman* (1836). All'epoca aveva già raggiunto notevoli successi.

Dopo alcuni mesi dal loro arrivo, Taylor scriveva a suo padre:

Mrs. Cameron... keeps showering upon us her 'barbaric pearls and gold' - India shawls, turquoise bracelets, inlaid portfolios, ivory elephants, &c., and how she writes us letters of six sheets long all about ourselves, thinking that we can never be sufficiently sensible of the magnitude of our virtues. And for our part, I think that we do not find flattery, at least of this kind (for hers is sincere), to be so disagreeable as people say it is; and we like her and grow fond of her.<sup>68</sup>

Quando Taylor si spostò nel sud della capitale inglese, a Mortlake, i Cameron lo seguirono, trasferendosi nell'East Sheen nel 1850. Fu qui che Julia incontrò Anne Thackeray per la prima volta, colei che lasciò il più alto numero di testimonianze di Julia Margaret e del suo mondo. Anne scrisse di lei più di tutti i loro contemporanei sia per la loro amicizia, sia poichè aveva ereditato dal suo famosissimo padre, William Makepeace Thackeray, una grande dote nello scrivere (come è inciso sulla pietra commemorativa a lei dedicata nella St. Agnes Church di Freshwater: «Her writing reveals the inheritance of genius»).

La sua «charming impressionist writing»<sup>69</sup> porta alla vita il mondo culturale del loro tempo e soprattutto lo straordinario ruolo di Julia Margaret, il cui carattere, gli amici, i familiari e i modelli sono tutti vividamente descritti:

My own first meeting with Mrs. Cameron was one summer's day when my father took my sister and myself to Sheen to see an old friend lately returned from India. I remember a strange apparition in a flowing red velvet dress, although it was summer time, cordially welcoming us to a fine house and some belated meal when the attendant butler was addressed by her as 'man' and was ordered to do many things for our benefit;

---

<sup>68</sup> Henry Taylor, *Autobiography of Henry Taylor 1800-1875*, London, Longman, Green, 1888, Vol. II, cit., p. 49.

<sup>69</sup> Queste parole appartengono a Virginia Woolf, che dedicò un affezionato ritratto della sua *Aunt Anne* nel personaggio di Katherine Hilbert, nel suo testo *Night and Day*, pubblicato nel 1919, l'anno in cui Anne Thackeray Ritchie morì. Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1972, p. 42.



to bring back the luncheon dishes and curries for which Mrs. Cameron and her family had a speciality. When we left she came with us bareheaded, with trailing draperies part fo the way to the station as her leind habit was. A friend of mine told me how on one occasion she accompanied him the same way carrying a cup of tea which she stirred as she walked along.<sup>70</sup>

Anne Thackeray così descrisse il primo impatto con le sei sorelle: «To see one of this sisterhood float into a room with sweeping robes and falling folds was almost an event in itself... They had unconventional rules for life which excellently suited themselves, and which also interested and stimulated other people. They were unconscious artists, divining beauty and living with it».<sup>71</sup>

A una definizione della personalità di Cameron possono giovare gli elementi della sua biografia che, trascurati o visti in termini di isteria femminile, sono in effetti espressione consapevole di un modo particolarissimo di intendere la vita e l'arte. Rinomata per il suo stile teatrale, che comprendeva leggendari atti di generosità che si riversavano su coloro che la circondavano, Cameron era sempre vestita «in defiance of fashion in flowing artistic draperies and bright-colored Indian shawls - entrambi, scrive Lord David Cecil - usually in a state of disorder».<sup>72</sup>

Nel 1854 i Cameron si trasferirono di nuovo, nell'Ashburton Cottage di Putney Heath: fu durante questi anni che Julia conobbe i Tennyson (a loro volta amici di Taylor), che vivevano non molto lontano, a Twickenham. Il 14 ottobre del 1850, Emily Tennyson descriveva Julia come «a delightful picture in her dark green silk with wide open sleeves, the dress fastened by a silk cord round the waist».<sup>73</sup>

Entro tre anni dal loro ritorno in patria, i Cameron erano diventati intimi con due dei più famosi scrittori britannici. Julia fu una delle poche donne che Tennyson frequentò al di fuori della sua famiglia per il resto della sua vita. Da qui in avanti, la donna ebbe la possibilità di esprimere la sua vitalità e di soddisfare le sue esigenze culturali a contatto con tutti quei personaggi che meglio rappresentavano la società tardo-romantica inglese, condividendo con loro l'amore per il teatro, le feste, i travestimenti in costume. Essi furono anche maestri, ispiratori, consulenti, critici e modelli per la sua feconda attività fotografica.

Nel 1859 Julia entrò anche a far parte dell'Arundel Society, fondata nel 1848 per la promozione dello studio dell'arte con il fine di raccogliere e pubblicare una collezione di riproduzioni - acquerelli, disegni, fotografie - di opere del XIV, XV e XVI secolo.

---

<sup>70</sup> Hester Fuller Thackeray, Violet Hammersley, *Thackeray's Daughter*, Guernsey, Guernsey Press and Star, 1951, p. 110.

<sup>71</sup> Henrietta Garnett, *Anny: A Life of Anny Thackeray Ritchie*, London, Chatto & Windus, 2004, cit., p. 23.

<sup>72</sup> Lord David Cecil, *Introductory Essay*, in *A Victorian Album: Julia Margaret Cameron and Her Circle* (a cura di Graham Ovenden), London, Secker & Warburg, 1975, p. 2. Apparentemente, Cecil si basa sulla descrizione di Cameron che fa Anne Thackeray Ritchie (interamente citata in Colin Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, London, National Portrait Gallery Publications, 2003, p. 20).

<sup>73</sup> James O. Hoge (a cura di), *Lady Tennyson's Journal*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1981, cit., p. 21.

La zona di Putney era agevole non solo perché nei paraggi delle abitazioni di due esponenti di spicco del mondo culturale di allora, ma anche relativamente vicina ad una delle sorelle più giovani di Julia: Sarah Pattle, la quale aveva sposato - come Julia d'altronde - una figura importante dell'amministrazione britannica dell'India, Henry Thoby Prinsep, di 24 anni più anziano. Tornati in Inghilterra cinque anni prima dei Cameron, Thoby e Sara abitavano nell'elegante zona di Mayfair. Con loro vivevano le altre due sorelle Pattle ancora non maritate, Sophia e Virginia. L'ultima, della quale molti cantarono la bellezza, sposò il Visconte Eastnor, poi Lord Somers, nel 1851. Quest'ultimo, amante dell'arte, fu uno dei tre vice presidenti della Photographic Society of London quando fu fondata nel 1853 (e che poi, nel 1894, divenne la Royal Photographic Society). Abbiamo dei documenti che attestano che egli si dilettò con l'arte fotografica (si tratta della corrispondenza tra William Henry Fox Talbot ed il suo amico Lord Lansdowne, dove Eastnor viene definito «one of the best of Photographers»<sup>74</sup> e «so distinguished a photographer»<sup>75</sup>).

Si dice che Eastnor si innamorò di Virginia osservando il suo ritratto realizzato dal pittore Watts<sup>76</sup> (Fig. 1.6), il quale, all'incirca negli stessi anni, ne realizzò anche uno di Julia Margaret (Fig. 1.7).

La casa dei Prinsep si trovava al numero 9 di Chesterfield Street ed era un luogo di incontro per la maggior parte dei politici, degli artisti e degli scrittori più famosi di Londra: una delle prime prede di Sara Pattle fu proprio Watts, il cui studio era ubicato a pochi passi, precisamente a Charles Street. *England's Michelangelo*, il Michelangelo d'Inghilterra, come Watts si definì dopo il 1844, ripagava la famiglia dell'ospitalità portando grande fama e ritraendo le giovani donne, che erano naturalmente molto lusingate. «I was never dazzled by any other painter's brush... all other brushes were like bootbrushes to me», scrisse Virginia a Mary Fraser Watts molti anni dopo.<sup>77</sup> Data la preziosità di questi ricordi, abbiamo testimonianze fotografiche che Julia, ad esempio, portò sempre con lei un ritratto in miniatura di Virginia dipinta da Watts, all'interno del suo orologio da tasca (Fig. 1.8).

I Prinsep nel 1851 si trasferirono nella *dower house* della magnifica Holland House, denominata Little Holland House (Fig. 1.9); Julia e suo marito Cameron abitavano circa tre miglia più a ovest. Mentre Charles era spesso costretto a letto dai suoi dolori e dalla cura che ogni giorno doveva

---

<sup>74</sup> Lettera di Lord Lansdowne a William Henry Fox Talbot, senza data, Fox Talbot Museum, Lacock, England. Cox, Ford, *op. cit.*, p. 17.

<sup>75</sup> Lettera di William Henry Fox Talbot a Lord Lansdowne, 5 gennaio 1855, Collection of Camellia PLC, Maidstone, Kent, England. Citato in Cox, Ford, p. 17.

<sup>76</sup> «The portrait of Mrs. Prattle [sic] impressed [Eastnor] so deeply that he sought her personal acquaintance, and soon made her his wife». *Birmingham Evening Despatch*, 8 agosto 1904, citato in Wilfrid Blunt, *England's Michelangelo, a Biography of George Frederic Watts*, London, Hamish Hamilton, 1975, p. 74.

<sup>77</sup> Mary S. Watts, *George Frederic Watts: The Annals of an Artist's Life*, New York, Hodder and Stoughton, 1912, Vol. I, p. 122.

affrontare,<sup>78</sup> Julia era costantemente in compagnia della sorella Sara e del gruppo di uomini celebri di cui si attorniava - quasi tutti personaggi che più tardi avrebbe ritratto. Qui, il circolo a cui Sara aveva dato i natali raggiunse il suo apogeo, per diventare - nelle parole di Ford - una specie di *Victorian Bloomsbury*.<sup>79</sup> Watts divenne una presenza fissa: gli venne fornito uno studio per permettergli di trasferirsi definitivamente. Egli decorò le stanze e i corridoi con i suoi affreschi allegorici, utilizzando le sorelle Pattle come modelle. La sua presenza e le sua attività agirono come un potentissimo magnete per i visitatori di Sara, quando, di domenica pomeriggio, apriva i saloni della sua casa. Altri pittori visitarono Little Holland House, tra questi c'erano Edward Burne-Jones, 'Dicky' Doyle, Holman Hunt, Frederic Leighton e Coutts Lindsay; gli scrittori Robert Browning, Thomas Carlyle, George Eliot, Tennyson e, naturalmente, Thackeray. C'erano musicisti come Charles Halle, Joseph Joachim, Adelina Patti; scienziati come Herschel e, occasionalmente, anche politici, tra cui Benjamin Disraeli e W. E. Gladstone. Era quel periodo in cui, come disse l'autore Americano Henry James nel 1877, «art in England had become a great fashion».<sup>80</sup> Per l'illustratore e romanziere George Du Maurier, Londra era il migliore luogo per incontrare «the nobilitee, the gentree, the litherathure, polithics and art of the counthree, by jasus! It's a nest of proeraphaelites, where Hunt, Millais, Rossetti, Watts, Leighton etc, Tennyson, the Brownings and Thackeray etc and tutti quanti receive dinners and incense, and cups of tea handed to them by these women almost kneeling».<sup>81</sup>

Le conversazioni artistiche scorrevano a Little Holland House e Ritchie scriveva delle sorelle Pattle:

At a time when a young lady's wildest aspirations did not reach beyond crinolines and frisettes, Mrs. Cameron and other members of her family... realized for themselves the artistic fitness of things, the natural affinity between use and beauty, and being a very beautiful and interesting family of sisters, they were able to live out their own theories and to illustrate them... among other gifts, some of these ladies had that of uniting Paris art and the draperies of Raphael into a happy combination for their own daily wear and use. To see one of the sisterhood float into a room with sweeping robes and falling folds, was almost an event in itself, and not to be forgotten.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> «Ten drops of Jeremie's opiate every morning, a dose of creosote zinc and gum Arabic before his meals and a dose of quinine after» era la ricetta che Julia somministrava a Charles, secondo Lady Ritchie. Citato in Ritchie, *Friend to Friend*, p. 17.

<sup>79</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 21.

<sup>80</sup> Henry James, *The Picture Season in London 1877*, ristampato in *The Painters Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts* (a cura di John L. Sweeney), Madison, University of Wisconsin Press, 1989, p. 130.

<sup>81</sup> Daphne Du Maurier (a cura di), *The Young George Du Maurier: A Selection of His Letters*, 1860, Garden City, New York, Doubleday, 1952, p. 112, citato in Leonee Ormond, *George Du Maurier*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969, p. 103.

<sup>82</sup> Anne Thackeray Ritchie, H. H. Hay Cameron, *Alfred, Lord Tennyson and His Friends*, p. 13.

L'uso che Ritchie fa della parola *beauty* è significativo. Le sorelle Pattle dedicarono gran parte della loro vita alla Bellezza (con la B maiuscola) e la parola stessa deve essere stata da loro molto utilizzata:<sup>83</sup> la ricerca della bellezza governava la loro scelta di amici, mobili, decorazioni e vestiti. Julia doveva essere una presenza che non passava inosservata. Anni dopo, la vedova di Watts la descrisse nella biografia del marito:

From any mention, even by name, of the habitués at Little Holland House, the name of Mrs. Cameron... cannot be omitted. To all who knew her she remains a unique figure, baffling all description. She seemed in herself to epitomise all the qualities of a remarkable family, presenting them in a doubly distilled form. She doubled the generosity of the most generous of the sisters, and the impulsiveness of the most impulsive. If they were enthusiastic, she was so twice over; if they were persuasive, she was invincible.<sup>84</sup>

Dopo aver vissuto a Little Holland House, i Tennysons e i Cameron lasciarono Londra per divenire il fulcro culturale di un altro luogo, per quanto più rurale, a circa 150 chilometri di distanza.

#### 1.4 Dimbola Lodge, Freshwater Bay e l'Isola di Wight.

Nel 1853, Alfred e Emily Tennyson, preoccupati per il clima umido che si respirava nella loro casa di Twickenham, si innamorarono di una residenza georgiana sulla piccola e meridionale Isola di Wight.

La tenuta dei Tennyson, denominata "Farringford" (Fig. 1.10) era stata costruita nel 1806 in un punto tranquillo ad ovest dell'isola; godeva di una bella vista su Freshwater Bay, «with its rocks and caves, its gull-haunted cliffs and sheep-cropped downs».<sup>85</sup> Quando i Tennysons decisero di affittarla, Emily scrisse a Cameron che «the ivied house among the pine trees is ours».<sup>86</sup> Dopo poco l'acquistarono; anche quando Alfred decise di costruire un'altra casa ad Aldworth, nelle vicinanze di Oxford, per sfuggire ai turisti che lo tormentavano a Freshwater, non volle mai vendere Farringford.

Desidero citare ancora una volta Ritchie, che scrive: «There is a photograph I have always liked, in which it seems to me the history of this home is written, in sunlight, in the flashing of a beam, in an instant, and for ever. It was taken in the green glade at Farringford. Hallam and Lionel

---

<sup>83</sup> Per Julia Margaret Cameron, l'uso fu così significativo che la sua ultima parola, prima di morire nella sua casa di Ceylon, fu proprio «Beautiful».

<sup>84</sup> Mary S. Watts, *op. cit.*, Vol. I, pp. 204-205.

<sup>85</sup> Henry Taylor, *op. cit.*, p. 213.

<sup>86</sup> Hester Thackeray Fuller, *Three Freshwater Friends: Tennyson, Watts, and Mrs. Cameron*, Newport, Isle of Wight, The County Press, 1933, cit., p. 6.

Tennyson stand on either side of their parents. The father and mother and children come advancing towards us»<sup>87</sup> (Fig. 1.11).

I Cameron visitarono spesso i Tennyson sull'Isola di Wight. Il primo soggiorno prolungato di Julia avvenne nel 1859, quando Charles Cameron tornò nelle sue proprietà di Ceylon con i suoi due figli più grandi, Eugene e Ewen. Julia, con i due figli più giovani, Hardinge e Charlie Hay, si trattenne più del solito e si innamorò di Freshwater, che dava il suo meglio nella primavera avanzata e nella prima estate. «This island might equal your island now for richness of effects», scrisse al marito.<sup>88</sup> Impulsiva come sempre, comprò due *bow window cottages* limitrofi da un marinaio del posto, Jacob Long. «As she has only half of her family with her she has taken two houses», scherzava Henry Taylor.<sup>89</sup>

I Cameron acquistarono i cottages il 3 ottobre 1860, nominandone uno “Dimbola”, in onore delle loro proprietà a Ceylon e l'altro “Sunnyside”. Da quel momento, la storia artistica di Cameron si legò strettamente a quel luogo. La nuova residenza aveva una meravigliosa vista sul mare ed era molto più congeniale al suo spirito romantico. Qui la Cameron visse gli anni più importanti e fertili della sua attività di fotografa. Dieci anni più tardi, i coniugi costruirono una torre gotica per unirli, denominando la residenza, ora una sola, “Dimbola Lodge” (Fig. 1.12). Un mese dopo l'acquisto, i Tennyson decisero di abbattere alcuni alberi per creare una strada che potesse collegare i due terreni senza dover percorrere strade esterne. Julia creò un cancello privato sul retro di Dimbola, esistente ancora oggi (la Fig. 1.13 mostra come appariva, nella foto di Vic Kettle, nel 1975; le Figg. da 1.14 a 1.17 mostrano il cancello - e il viale alla sua destra - come apparivano a luglio 2017). Con le due famiglie ormai stanziate in questo tranquillo rifugio balneare a quattro miglia dalla terraferma inglese, in quella che veniva definita “the Garden Island”, lo scenario divenne l'equivalente rurale del salone di Little Holland House di Sara Prinsep. L'elenco di artisti, scrittori, accademici, scienziati e politici che visitarono Freshwater nel decennio successivo è infatti veramente lungo. Alcuni di loro - tra i quali il fratello di Tennyson, Horatio, Philip Stanhope Worsley (il traduttore dell'Odissea), Ritchie, Watts e i Prinsep - fecero addirittura costruire, oppure acquistarono, delle case nel quartiere. Fortunatamente, molti di questi residenti (o visitatori) hanno lasciato un segno senza eguali della vita in questo circolo culturale. Il poeta, critico letterario e biografo Sir Edmund Gosse, per esempio, pensava: «It was a splendid exclusive society which circled more or less around Tennyson... They lived in a radiance of mutual admiration».<sup>90</sup> Lo scrittore irlandese e teologo Wilfrid Ward, che aveva una

---

<sup>87</sup> Anne Thackeray Ritchie, *Records of Tennyson, Ruskin, and Browning*, London, Macmillan, 1892, pp. 40-41.

<sup>88</sup> Julia Margaret Cameron a Charles Hay Cameron, 25 maggio 1860, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London.

<sup>89</sup> Henry Taylor, *op. cit.*, p. 5.

<sup>90</sup> Blunt, *op. cit.*, p. 123.

casa vicino a Cowes, sulla punta a nord dell'isola, affermò che Freshwater era un magnete ben più potente di Little Holland House. Ci si dovrebbe chiedere come Sara Prinsep reagì alle sue parole, che mettevano a confronto Freshwater con i saloni letterari di Parigi dell'era Napoleonica e della Restaurazione:

The Freshwater society of those days approached nearer to realizing the purpose and ideal of a French salon than any social group I have myself known in England. It is, of course, startling to compare people who met in the most informal way in the green lanes of the Isle of Wight, and at the houses of friends who were for the most part in no sense people of fashion, with such Parisian a coterie as was grouped around Madame Recamier and Chateaubriand. Nevertheless, it appears to me that the ideal of the salon, which has proved so impossible to realize in London, was largely realized in Freshwater. We had our Chateaubriand in Tennyson and, surprising as the comparison may be, we had our Madame Recamier in Mrs. Cameron. The essential work of gathering together the interesting people who were to form the Tennyson society, the enthusiasm for the hero and for genius in general, was Mrs. Cameron's part, as it was Madame Recamier's.<sup>91</sup>

Un altro visitatore l'ha descritto in maniera ancora più chiara: «Everybody is either a genius or a painter or peculiar in some way! Is there nobody commonplace?»<sup>92</sup> domandava Caroline Stephen alla sua amica Ritchie.

Nonostante Tennyson cercasse di evitare tutti i suoi accaniti ammiratori, accolse comunque i numerosi intellettuali che avevano raccolto il suo invito: William Allingham, George Granville Bradley, W.H. Lewis Carroll, Charles Darwin, George du Maurier, Charles Kingsley, Edward Lear, Henry W. Longfellow, Sir Henry Taylor, Henry Halford Vaughan, Anne Thackeray Ritchie, Anthony Trollope, G.F. Watts stesso (che più tardi costruì la sua casa a Freshwater) e molti altri frequentatori abituali di Little Holland House. Alcuni di questi uomini e donne di cultura pubblicarono reminiscenze che comprendevano capitoli su Farringford, e spesso vi erano citazioni circa l'eccentrica, volitiva, ma anche generosa e sensibile vicina di casa di Tennyson. «A remarkable woman. Visitors were attracted to her hospitable home in Freshwater no less by her own talents than by the reputation of her venerable husband»,<sup>93</sup> scrisse Henry Cotton nelle sue memorie, che sposò la bella cameriera e modella di Julia Margaret, Mary Ryan (Figg. 1.18 e 1.19), modella di molti studi religiosi (Fig. 1.20).<sup>94</sup> Non è sorprendente che questa fervida attività celebrata abbia solleticato e ispirato le menti di tanti scrittori, che non solo ci hanno lasciato a testimonianza i loro ricordi, ma anche le loro opere di finzione. Longfellow scrisse un poema sull'Isola di Wight; Anne Thackeray Ritchie conosceva bene Dimbola e Farringford, visto che,

---

<sup>91</sup> Wilfrid Ward, *Tennyson at Freshwater*, in «The Dublin Review», gennaio 1912, p. 68.

<sup>92</sup> Hester Thackeray Ritchie (a cura di), *Thackeray and His Daughter: The Letters and Journals of Anne Thackeray Ritchie*, London, Harper and Brothers, 1924, p. 138.

<sup>93</sup> Henry John Stedman Cotton, *Indian and Home Memories*, London, T.F. Unwin, 1911, cit. p. 52. Il testo contiene molti ritratti realizzati da Julia Margaret Cameron. Vedi anche la lista delle illustrazioni a p. 11.

<sup>94</sup> I più bei ritratti di questa coppia sono tutti contenuti nel testo di Cox e Ford, *op. cit.*, pp. 452-453. Un esempio ne è la Fig. 1.17. Per approfondire il loro rapporto, vedi Olsen, *op. cit.*, p. 196.

dopo la morte del padre, Julia Margaret invitò lei e sua sorella Minnie a passare del tempo con lei. Thackeray Ritchie ha creato il suo romanzo *From an Island* (1877), ispirandosi ai luoghi che frequentava, proprio come aveva fatto con *Old Kensington*. Questa volta, le identità dei residenti e dei visitatori erano sottilmente mascherati. Più tardi, nel 1935, Virginia Woolf scrisse la già citata commedia di un solo atto, *Freshwater*, in cui Julia Margaret e Charles Cameron, Tennyson, Watts, Ellen Terry, una cameriera chiamata Mary e perfino la regina Victoria erano presenti, con i loro veri nomi.<sup>95</sup>

In realtà, sembra che il vero fulcro dell'accoglienza fosse Julia, sempre piena di energie, capace di organizzare la vita di tutti: della famiglia, dei residenti e dei visitatori. I Cameron e i Tennyson condividevano molti momenti della loro vita quotidiana, e di solito cenavano alle 7 «and only got up from dinner at 11. All this while the most brilliant conversation»,<sup>96</sup> seguendo le volontà di Julia.

Descrivendo una di queste occasioni, quando Anne Thackeray Ritchie, Henry Taylor e Tennyson erano tra gli ospiti della cena, quest'ultimo scrisse:

The whole range of poetry comprised, every immortal poet brought to life, and living again in the glowing and wise breath of Alfred Tennyson, in the quotations from Henry Taylor's rich and faithful memory. Each one recited favourite passages from Beaumont and Fletcher, favourite sonnets of Shakespeare's, all that was finest in my adored Wordsworth, and the god of poetic fire, Milton. They were like two brilliant fencers crossing their rapiers, or flashing their foils, giving and evading clean thrusts.<sup>97</sup>

I visitatori di *Freshwater* hanno spesso commentato queste ampie conversazioni. Lo scrittore e biografo cattolico Wilfrid Ward lo ricordava come «stamped by the simplicity, directness and wide range of interests which marked Tennyson himself. He gave the tone to his company. We all felt, moreover, in those days that we were in the making of history».<sup>98</sup>

Charles Kingsley ricordò invece una particolare occasione, quando Tennyson discusse di vari argomenti, «and walked up and down for hours smoking furiously, and affirming that tobacco was the only thing which kept his nerves quiet».<sup>99</sup>

Lo spiritualismo, argomento che affascinava molti all'epoca, fu un altro tema costante: l'amico di Tennyson, James Mangles, notò quanta curiosità c'era in Tennyson a questo proposito.<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> Una commedia ambientata nella *Freshwater* di Cameron, ma in chiave più moderna, è *Tennyson's Gift* di Lynne Truss (London, Hamish Hamilton, 1996). Altro titolo liberamente ispirato agli anni di Julia sull'Isola di Wigh è *After Image* di Helen Humphries (London, Bloomsbury Publishing, 2000).

<sup>96</sup> Lettera di Julia a Mr. Digby (il tutor di Hallam e Lionel Tennyson tra il 1868-69). Citato in Hallam Tennyson, *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, London, Macmillan & Co., 1898, Vol. II, p. 84.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> Wilfrid Ward, *Tennyson at Freshwater*, in «Dublin Review», 150, gennaio 1912, p. 70.

<sup>99</sup> Kingsley scrisse a proposito della sua visita a Farringford l'8/9 novembre 1859. Sia lui che Tennyson erano grandi fumatori. Charles Kingsley, *His letters and memories of his life*, London, Macmillan and Co., 1877, Vol. II, p. 72.

<sup>100</sup> Ann Thwaite, *Emily Tennyson: the poet's Wife*, London, Faber & Faber, 1996, p. 264.

Come già visto, la vita dei Cameron a Freshwater cominciò quando Charles e i suoi due figli più grandi si trovavano a Ceylon. A quanto pare, il cuore di Charles appartenne a quel luogo per tutta la sua esistenza. Forse Julia Margaret, preferendo vivere in Inghilterra e il più vicino possibile al centro della sua vita culturale, portò la sua famiglia all'Isola di Wight non solo per essere vicino ai Tennysons, ma per tentare suo marito con un luogo il più possibile simile a Ceylon. La sua strategia funzionò per quasi due decenni e permise che Dimbola Lodge e Farringford divenissero il palcoscenico isolano per quel Bloomsbury vittoriano nato a Mayfair.

Alla fine, però, Charles vinse la battaglia.

### 1.5 In viaggio verso Ceylon

Inaspettatamente, nell'ottobre del 1875 i Cameron lasciarono Freshwater per Ceylon.<sup>101</sup> Le ragioni della loro improvvisa partenza sono state - e sono ancora - motivo di ricerche. Julia stava finalmente godendo di un notevole riconoscimento: gli *Idylls* di Tennyson, che per richiesta dell'autore aveva illustrato erano stati pubblicati, e alcune sue mostre si stavano tenendo a Londra e in altri luoghi. Inoltre, la sua poesia *On a Portrait* sarebbe stata presto pubblicata sul *Macmillan's Magazine*.<sup>102</sup>

Certamente non fu facile lasciare tutto e trasferirsi nuovamente. La decisione potrebbe essere stata determinata a causa del persistere di un attacco fungino a quasi tutte le piantagioni di caffè di Ceylon, che aveva privato i Cameron della loro principale fonte di reddito. Vivere a Ceylon era meno costoso che rimanere in Inghilterra ed avrebbero anche potuto dare sostegno pratico e morale a tre dei loro figli: Ewen, Charles Hay ed Henry Herschel Hay, che stavano lavorando sodo per cercare di salvare la fortuna della famiglia. Infatti, da lì a poco, il tè e il caffè sarebbero diventate le principali esportazioni dell'isola.<sup>103</sup>

Altra motivazione della loro tempestiva partenza potrebbe ricercarsi nel fatto che il quarto figlio, Hardinge - allora segretario privato del governatore di Ceylon - era in vacanza in Inghilterra. La sua presenza potrebbe aver spinto i genitori a decidere di intraprendere il viaggio accompagnati

---

<sup>101</sup> Per quello che si propone questa tesi, limiterò la mia discussione agli anni più produttivi, quelli trascorsi in Inghilterra. Dopo il trasferimento a Ceylon, Cameron produsse una dozzina di immagini, ma non con la stessa frequenza. Per approfondire l'argomento, rimando a Jeff Rosen, *Cameron's Photographic Double Takes*, in Julie F. Codell e Dianne Sachko Macleod (a cura di), *Orientalism Transposed: The Impact of the Colonies on British Culture*, London, Ashgate Publishing Limited, 1998.

<sup>102</sup> Scritto nel settembre 1875, il poema fu pubblicato nel *Macmillan's Magazine XXIII*, febbraio 1876, p. 372; riprodotto in Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 158 e in Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 185.

<sup>103</sup> Una delle marche di tè ancora esportate dallo Sri Lanka è chiamata *Dimbula*, in nome della piantagione che i Cameron possedevano una volta. Un esempio si può trovare su questo sito: [http://www.northern-tea.com/product/ceylon\\_dimbula\\_tea.asp](http://www.northern-tea.com/product/ceylon_dimbula_tea.asp).



proprio da lui, visto che gli anni li vedevano sempre più anziani. Nonostante l'apertura del canale di Suez nel 1869 il viaggio continuava ad essere sempre molto lungo; ma per Charles tornare a Ceylon sarebbe stato senza dubbio fonte di felicità.

Nonostante tutte le elucubrazioni possibili, la spiegazione di Henry Taylor è probabilmente la migliore:

Mr. and Mrs. Cameron have taken their departure for Ceylon, there to live and die. He had bought an estate there some thirty years ago when he was serving the Crown there and elsewhere in the East, and he had a passionate love for the island, to which he had rendered an important service in providing it with a code of procedure... He never ceased to yearn after the island as his place of abode, and thither in his eighty-first year he has betaken himself, with a strange joy. The design was kept secret, - I believe even from their dearest relatives.<sup>104</sup>

Anche se non abbiamo nessuna prova di ciò, la vita culturale di Ceylon deve aver indebolito moltissimo l'energia vitale di Julia. Le celebrità che aveva implorato di venire a farle visita a Londra o a Freshwater, difficilmente avrebbero potuto raggiungerla nella lacrima dell'India. Abbiamo però le testimonianze della pittrice botanica Marianne North, che visse con i Cameron e descrisse il luogo idilliaco in cui vivevano:

Their house stood on a small hill, jutting out into the great river which ran into the sea a quarter of a mile below the house. It was surrounded by cocoa-nuts, casuarinas, mangoes, and bread-fruit trees; tame rabbits, squirrels, and Mina-birds ran in and out without the slightest fear, while a beautiful tame stag guarded the entrance: monkeys with gray whiskers, and all sorts of fowls, were outside.<sup>105</sup>

In un tale ambiente (Fig. 1.21), lontano da Freshwater Bay, Cameron deve aver creato una dimora che ricordava Dimbola Lodge. North la osservava fotografare i *natives*, come entrambe chiamavano gli abitanti (così come Cameron aveva ribattezzato i residenti dell'Isle of Wight *peasants*), ma la sua carriera fotografica si poteva dire ormai al termine e, comparando il lavoro in terra inglese con Ceylon, quantitativamente non c'è paragone. Per quanto ne sappiamo ad oggi, North è stata l'unica personalità di una certa levatura che Cameron ha fotografato a Ceylon. Nonostante il rientro della famiglia in Inghilterra nel 1878 per quattro settimane di «turmoil, sickness, sorrows, marriages, and deaths»,<sup>106</sup> non rividero mai più Freshwater.

Cameron, che con la freschezza di sempre stava già maturando nuovi progetti, il 26 gennaio del 1879 morì dopo un'improvvisa e brevissima malattia nel bungalow familiare di Glencairn, nella Valle Dikoya, a Ceylon. Suo marito morì l'anno successivo. Entrambi furono sepolti nel cimitero

---

<sup>104</sup> Henry Taylor, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>105</sup> John Addington Symonds (a cura di), *Recollections of a Happy Life: Being the Autobiography of Marianne North*, New York, Macmillan, 1894, Vol. I, p. 314.

<sup>106</sup> Una Taylor, *op. cit.*, p. 385.

di St. Mary's Church a Bogawantalawa, vicino Glencairn, dove ancora sono visibili le loro tombe (Fig. 1.22).

Il *The Times* (4 marzo 1879) ha così riassunto la sua vita, il suo carattere e il suo lavoro:

Mrs. Cameron appealed to a still wider public by her perfectly original photographic work and subject pictures in which, after a daring fashion of her own, forfeiting the sharpness of definition which ordinary photographers strive for, and which is one of the things artists most dislike in photographic portraiture, and having the advantage of sitters usually distinguished for intellectual gifts or personal graces, she produced a series of heads and groups quite unique in their suggestiveness, the most picture-like photographs certainly which have been given to the world, and some of them among the best extant portraits of their distinguished originals, which included, among a host of other notables, the Poet Laureate, Sir Henry Taylor, Sir John Herschel, Herr Joachim, Mr Spedding and the Rev Mr Brookfield.

Mrs. Cameron's singular ardour of enthusiasm, the energy with which she flung herself into whatever she undertook, her rare forgetfulness of self and readiness to help others, endeared her to a wide circle of friends, while her devotion to her family was for her a love which nothing ever diminished, not even her departure to a distant island, whither her affection for her children carried her at a time of life when the long journey and the difficulties and discomforts of forming a new home would to most women have been insurmountable.<sup>107</sup>

Il 7 marzo 1879, *The Photographic News* ha citato tutto questo, approvando. Erano passati quattordici anni da quando avevano esposto le immagini fuori fuoco di questa fotografa. Nel frattempo, il gusto del pubblico si era rivoluzionato e le immagini di Mrs. Cameron erano diventate le più ricercate e costose della storia della fotografia.

Dopo la sua morte, uno dei testimoni oculari degli straordinari anni di Freshwater, V.C. Scott O'Connor, ha pubblicato le sue reminiscenze di Dimbola, ormai avvolta del silenzio:

The house is silent now and tenantless. All its old feverish life and bustle are stilled as is the heart which beat here in true sympathy with every living creature that came within its reach needing such succor. Her pretty maids, her scholars, her poets, her philosophers, astronomers, and divines, all those men of genius who came and sat willingly to her while in a fever of artistic emotion she plied the instruments of her art, - they have all gone, and silence is the only tenant left at Dimbola.<sup>108</sup>

## 2. La donna che diede anima alle sue opere fotografiche

Durante una carriera vibrante, che fiorì in poco più di un decennio, Julia Margaret Cameron ha creato un corpo di opere che si colloca tra i migliori risultati dell'arte fotografica del tempo. Ciò che la differenzia dagli altri uomini e donne che hanno potuto rapportarsi nell'800 con le camere fotografiche, sono certamente la forte intensità dei suoi sentimenti ed il suo idealismo, grandi qualità che l'hanno portata a farsi strada nel suo mestiere. Armata di una volontà di ferro e di uno

---

<sup>107</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 97.

<sup>108</sup> *The Century Magazine*, novembre 1897, p. 3.

zelo irrefrenabile, Cameron eccelse in una forma d'arte che era quasi impraticabile per le donne vittoriane e dove era assai difficoltoso raggiungere una forma di riconoscimento.

Pur essendo professionalmente all'avanguardia, la società la relegò spesso al ruolo di dilettante. Ella rispose preferendo sempre la pubblicazione delle proprie opere sotto il proprio nome; nulla infatti poteva essere più remoto dal suo carattere che l'uso di uno pseudonimo. Secondo Weaver, è straordinario, senza nessun dubbio, che - colei che lui riteneva essere il maggior fotografo britannico del secolo XIX - fosse una donna.<sup>109</sup> John Stuart Mill scriveva in quel tempo (nel già citato *The Subjection of Women* del 1869) che le donne avrebbero potuto sviluppare una propria letteratura solo se avessero abitato in un paese separato e non avessero mai letto i libri degli uomini.

Cameron nacque nella generazione delle grandi narratrici vittoriane che annoverava le sorelle Bronte e George Eliot. A differenza della maggior parte delle scrittrici, ella però ebbe figli e nipoti che accudì e curò senza sosta. Sappiamo della sua ansia per la salute del figlio Ewen che aveva problemi agli occhi e conosciamo il suo aspetto terribilmente invecchiato e l'aria distrutta mentre vegliava al capezzale della figlia Julia ammalata.<sup>110</sup>

In gran parte autodidatta, ha creato fotografie destinate a trascendere le apparenze e parlare direttamente allo spirito umano. Le sue immagini erano audaci in scala e rivoluzionarie nel design: chiedevano molto alla neonata arte fotografica.

Tutte le immagini che riporterò all'interno di questa tesi rivelano l'ampiezza della sua espressione, in un'odissea creativa che è cominciata nel 1864 sull'Isola di Wight, e che si è conclusa con la sua morte nel 1879 sulle colline di orientali di Ceylon.<sup>111</sup>

Il lavoro di Cameron ha generato una vasta letteratura in lingua inglese (perlopiù) e ispirato tantissimi commenti che pochi altri fotografi del XIX secolo hanno ricevuto, nonché successive generazioni di scrittori e di storici. Partendo dalla critica a lei riservata mentre era in vita,<sup>112</sup> al testo di Virginia Woolf e Roger Fry del 1926,<sup>113</sup> fino alla monografia del 1948 di Helmut Gernsheim, i

---

<sup>109</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 14.

<sup>110</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 87.

<sup>111</sup> Per un altro punto di vista sulla biografia di Cameron oltre a quello di Olsen, vedi anche Amanda Hopkinson, *Julia Margaret Cameron*, London, Virago Press, 1986. I suoi ultimi anni sono stati oggetto di discussione in Ismeth Raheem e Percy Colin Thome, *Images of British Ceylon: Nineteenth Century Photography of Sri Lanka*, Colombo, Sri Lanka, stampa privata, 2000; Lori Cavagnaro, *Julia Margaret Cameron: Focusing on the Orient*, in «Library Chronicle of the University of Texas at Austin 26», no. 4, 1996 pp. 116-43; Joanne Lukitsh, 'Simply Pictures of Peasants': *Artistry, Authorship, and Ideology in Julia Margaret Cameron's Photography in Sri Lanka, 1875-1879*, in «Yale Journal of Criticism», 9, autunno 1996, pp. 283-308; G. Thomas, *Bogawantalawa, the Final Resting Place of Julia Margaret Cameron*, in «History of Photography», 5, aprile 1981, pp. 103-104.

<sup>112</sup> Per una panoramica più dettagliata della critica di cui Cameron fu oggetto, vedi il Capitolo IV.

<sup>113</sup> Woolf, Fry, *op. cit.*

ritratti di Cameron sono stati oggetto di grandissime discussioni, che non marciavano sempre nella stessa direzione.

Fry era così colpito dal lavoro di Cameron e dalle sue implicazioni per il potenziale della fotografia come forma d'arte, tanto da concludere il suo saggio in *Victorian Photographs* augurandosi che la National Portrait Gallery cominciasse presto ad espandersi anche verso il mondo della fotografia: «One day we may hope that the National Portrait Gallery will be deprived of so large a part of its grant that it will turn to fostering the art of photography and will rely on its results for its records instead of buying acres of canvas at great expense by fashionable practitioners in paint».<sup>114</sup>

Nel 1927, un anno dopo la pubblicazione del testo di Woolf e Fry, la Royal Photographic Society di Londra organizzò una mostra di 120 fotografie di Cameron. In seguito, per rivedere in pubblico le opere di Julia Margaret fu necessario attendere più di quarant'anni, fino al 1971, quando il fotografo e regista inglese Tristram Powell progettò una mostra di ottantaquattro sue fotografie alla Leighton House di Londra,<sup>115</sup> associato ad un programma di revisione e allargamento di *Victorian Photographs* (1973); in tale occasione diresse anche un documentario per la BBC.

Questi studi parziali risvegliarono un interesse diffuso per il lavoro di Cameron. Nel 1974, i discendenti di Sir John Herschel decisero di vendere l'eccezionale album di 94 fotografie che era stato donato all'astronomo nel 1864, ed era poi rimasto nelle mani della famiglia Herschel per un secolo.<sup>116</sup>

Se la National Portrait Gallery non aveva ancora realizzato l'idea di Fry, con l'acquisto dell'Herschel Album si fece un grosso passo in avanti verso la volontà di ritrovare il passato fotografico nazionale. Nel novembre del 1975, l'istituzione organizzò una mostra, corredata da una guida, *The Herschel Album*, e da un libro di accompagnamento, *The Cameron Collection*,<sup>117</sup> che fu ben accolta dal pubblico. Durante la mostra, la monografia pionieristica redatta da Helmut Gernsheim fu rivista e ripubblicata; lo stesso storico visitò Londra per una *lecture* alla Gallery.

Interpretazioni più recenti dell'opera di Cameron includono i testi di Mike Weaver,<sup>118</sup> Joanne Lukitsh,<sup>119</sup> Sylvia Wolf<sup>120</sup> e Victoria Olsen,<sup>121</sup> che hanno notevolmente contribuito alla

---

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>115</sup> La mostra, allestita nella casa dell'eminente artista vittoriano Lord Leighton, è stata recensita dal *The Evening Standard* il 17 marzo 1971, p. 17.

<sup>116</sup> L'album fu venduto alla casa d'aste londinese di Sotheby's il 18 ottobre 1974.

<sup>117</sup> Colin Ford, *The Herschel Album: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, London, National Portrait Gallery, 1975 e, dello stesso autore, il già citato *The Cameron Collection*. Un comunicato stampa che descrive l'acquisizione dell'Herschel Album dalla National Portrait Gallery è stato rilasciato il 15 maggio 1975, firmato dall'allora direttore, John Hayes.

<sup>118</sup> Vedi i già citati *Julia Margaret Cameron 1815-1879* e *Whisper of the Muse: The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*.

<sup>119</sup> Vedi specialmente Joanne Lukitsh, *Cameron: Her Work and Career*, Rochester, N.Y., International Museum of Photography at George Eastman House, 1986; *The Thackeray Album: Looking at Julia Margaret Cameron's Gift to*

comprensione del successo di Cameron. Tuttavia, meno del 40% della sua produzione totale è stata approfondita nella letteratura durante gli ultimi trent'anni, e gran parte di quanto è stato scritto sull'artista si è verificato senza conoscenza del corpo completo del lavoro. Il catalogo di Julian Cox e Colin Ford, per questo, può essere ritenuto una vera bibbia per gli studiosi di Cameron.<sup>122</sup> L'opera magna di questi studiosi rappresenta oggi l'unica, particolareggiata raccolta di ciò che si conosce di Julia Margaret Cameron. Incredibilmente massiccio, il catalogo assembla e presenta l'intera gamma della produzione fotografica di Julia Margaret.<sup>123</sup> Le immagini al suo interno rappresentano la prova tangibile di una brillante quanto stravagante carriera, i fatti concreti del contributo di Cameron alla storia del medium fotografico.

Studiando a fondo questo testo, credo di essere riuscita a comprendere la tenacia che Cameron mantenne durante i processi fotografici e la persistenza con cui si è approcciò alla materia, rivisitandola negli anni. Cameron non era una dilettante, un amatore casuale, ma senza dubbio un'artista seria, che lavorava molte ore per raggiungere i successi che si proponeva.<sup>124</sup> Da una lettera del 1865 di Anne Thackeray Ritchie scritta a Walter Senior, sappiamo che «Mrs. Cameron sits up till two o'clock in the morning over her soaking photographs».<sup>125</sup> Se - come molti artisti nella storia - non riuscì a guadagnare abbastanza denaro per far fronte a tutte le sue spese, non fu certo per mancanza di dedizione o di duro lavoro. Nonostante l'ovvia frustrazione, Cameron mantenne un certo spirito filosofico a proposito della sua mancanza di successo finanziario. Lei stessa scriveva: «If one believes as I do in the doctrine of compensation one soon accepts the evidence that God gives the material things of this world to some & the spiritual & intellectual riches to others & that the combination of gifts is very uncommon».<sup>126</sup>

Gli studi ripetuti di Cameron a proposito di un soggetto che le piaceva sconfinavano quasi nell'ossessione, come testimoniano, ad esempio, i più di 50 studi della singola figura della nipote Julia Jackson e di suo figlio, o i suoi 32 ritratti del poeta e drammaturgo Henry Taylor, e le sue molteplici varianti sulla Madonna con bambino. Visto nel suo complesso, il valore di queste sequenze, che mostrano l'indagine continua dell'artista di un tema o di un modello, è infinitamente rivelatore sia del soggetto che del fotografo e invita anche a valutare il rapporto che intercorre tra di loro.

---

*Her Friend Anne Thackeray*, in «Library Chronicle of the University of Texas at Austin 26», no. 4, 1996, pp. 32-61; *Julia Margaret Cameron 55*, London, Phaidon Press, 2001.

<sup>120</sup> Sylvia Wolf, *Julia Margaret Cameron's Women*, New Heaven and London, Yale University Press, 1998.

<sup>121</sup> Olsen, *op. cit.*.

<sup>122</sup> Cox, Ford, *op. cit.*

<sup>123</sup> Pur non essendo così recente (2003), il testo può considerarsi, a mio avviso, uno dei più completi in assoluto.

<sup>124</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 216, in cui l'autrice si riferisce ai censimenti del 1861 e del 1871, che nei loro registri non riflettono alcun cambiamento nello stato professionale di Cameron: anche dopo il solidificarsi della sua carriera, Cameron è stata sempre definita *wife*, senza che nessuna occupazione fosse delineata alla voce "professione".

<sup>125</sup> Hester Thackeray Ritchie, *op. cit.*, p. 138.

<sup>126</sup> Lettera di Cameron a Miss Osborne, giugno 20, 1875, Art Institute of Chicago, n. 1969484.

Come ha scritto Cameron, «the history of the human face is a book we don't tire of if we can get its grand truths & learn them by heart».<sup>127</sup> Era un'artista assolutamente singolare, preparata ad esplorare e indagare un soggetto alla ricerca di tutte le possibili verità sfuggenti, fotografandolo più e più volte nella stessa sessione. Commentando uno dei tanti studi della sua domestica, Mary Hillier, Watts ha sottolineato la propensione di Cameron a lavorare in un modo così ripetitivo che non avrebbe giovato alle sue vendite: «you have had that view of head & identical expression over & over again, for the purposes of sale repetition will not do».<sup>128</sup> Come scrisse Watts, contemporaneo di Julia, le singolari strategie di produzione delle immagini e i metodi creativi di Cameron non hanno sempre accolto il favore del pubblico, soprattutto quello interessato ad acquistare le opere d'arte.

Nel 2003, Cox e Ford così scrivevano nelle prime pagine del loro testo, augurandosi che altri potessero proseguire il loro lavoro:

We believe that the long list of scholars who have written about Cameron's work in the century and a quarter since she died will continue to grow and that her work is unlikely ever to be ignored again, as it was for a period after her death and in the decades immediately following World War II. It is our fervent wish that future authors, students, and lovers of art photography will benefit from the collation of prints and evidence that we have presented here.<sup>129</sup>

Il testo di Cox e Ford offre tantissimi spunti su cui riflettere, e su cui ancora non si è fatta luce, come loro stessi asseriscono: «the catalogue is, of course, incomplete. Right up to publication date, hitherto unknown prints continued to come to light, and this process of discovery is likely to continue».<sup>130</sup>

Cameron fu molto generosa nel donare le sue fotografie ai personaggi pubblici, ai familiari, agli amici e ai servitori. Alcuni hanno ricevuto stampe di valore chiaramente minore, degli *scarti* che comunque, oggi, sarebbero di altissimo pregio. Altre stampe invece - di solito le immagini di maggior successo - furono acquistate da gallerie e mostre. Poiché alcuni di questi mecenati non avevano alcun legame con l'artista, tali pezzi sono difficilissimi da tracciare. I due autori sono fiduciosi di aver ritrovato tutte le stampe conservate nelle istituzioni pubbliche, ma certamente altre sono ancora nelle mani di privati. La loro speranza di trovare altri pezzi storici potrebbe avverarsi negli anni successivi; un esempio potrebbe essere il ritratto dell'eminente poetessa vittoriana

---

<sup>127</sup> Lettera di Cameron a Samuel Gray Ward, 16 giugno 1869, Houghton Library, Harvard University, bMS Am 1465 [176].

<sup>128</sup> Lettera di George Frederic Watts a Julia Margaret Cameron, senza data, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London, Watts MS. Collection.

<sup>129</sup> Cox, Ford, *The complete Photographs*, pag. 5.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

Christina Rossetti, figlia dell'italiano Gabriele Rossetti e sorella di Dante Gabriel. Esiste una documentazione che attesta che sia stata realizzata,<sup>131</sup> ma nessuna stampa è stata (ancora) trovata.

Cameron è anche nota per aver registrato il copyright per un numero significativo di immagini per le quali le stampe non esistono più o non è stato ancora possibile individuarle.<sup>132</sup>

Dal 2003, almeno in Inghilterra, tanto si è fatto per (ri)portare sotto i riflettori del mondo Julia Margaret Cameron, mentre in Italia è artista quasi del tutto sconosciuta. Forti delle recenti scoperte, come quella di Marta Weiss di cui si parlerà nel Capitolo III, si auspica il ritrovamento di una buona percentuale delle immagini "mancanti" e che l'eco di tali accadimenti giunga anche nel Bel Paese, suscitando l'interesse per questa affascinante fotografa vittoriana.

Anche se le ricerche non portassero ad ulteriori scoperte (idea alquanto improbabile), la fama di Julia può certamente continuare a sopravvivere nel tempo, come Roger Fry ha profetizzato: «Mrs. Cameron's photographs already bid fair to outlive most of the works of the artists who were her contemporaries».<sup>133</sup>

### 3. Coltivare la Bellezza

Il conclamato anticonvenzionalismo di Cameron, la sua sfrenata eccentricità, così come l'imprevedibilità dei suoi comportamenti e la tendenza all'autoesaltazione, trovano cittadinanza in quell'acceso individualismo che era il tratto caratterizzante dell'artista preraffaellita.

Per questi artisti, nell'arte - come nella vita - era bandito e contraddetto qualsiasi riferimento al senso comune, tutto era e doveva essere eccezionale e irripetibile, e innalzato di tono, tanto - come spiega Di Castro - da assurgere a una dimensione auratica.<sup>134</sup> Era la presunzione di un'élite culturale di alto censo che, di fronte ai nuovi problemi sociali innescati dalla nascente rivoluzione industriale, voleva rifugiarsi nei giardini incantati di un paradiso ormai perduto.

Dentro questo spazio appartato per pochi intimi, dominava la Bellezza come signora assoluta, valore immutabile ed eterno, fonte ispiratrice dell'arte come della vita, i cui atti erano scelte estetiche di estrema e rarefatta perfezione. Il culto preraffaellita del Bello andava ben al di là del ristretto ambito teorico della critica e del creare arte: si legava, infatti, con radici forti e inestricabili alla letteratura, al teatro e alla poesia, per coinvolgere tutto il gusto dell'epoca.

---

<sup>131</sup> In una delle liste delle sue foto, il coperchio di una scatola riporta: *No. 24 Christina Rossetti profile*. Tuttavia, il negativo è mancante. Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 15.

<sup>132</sup> Per un maggiore approfondimento, rimando a Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 496-497.

<sup>133</sup> Woolf, Fry, *op. cit.*, p. 15.

<sup>134</sup> Federica Di Castro, *La pittura preraffaellita e il gusto*, in «La fotografia e i Preraffaelliti», Giornale dell'Istituto nazionale per la grafica, Roma, 1984.

Quando nel 1851 si sciolse la Pre-Raphaelite Brotherhood, gli artisti continuarono la loro abitudine di frequentarsi e vivere nelle loro dorate comunità. Hunt, Woolner, Taylor, Ryan, Aubrey de Vere, Tennyson, Browning, Watts (e, ovviamente, Cameron) erano ospiti assidui del salotto di Sara Prinsep a Little Holland House, ma anche di Cameron a Freshwater, la quale, in quel tempo, seppur pienamente immersa in questo clima culturale, non aveva ancora iniziato a fotografare. In questi luoghi le serate si protraevano all'infinito in dotte conversazioni sul Sublime, sulle fonti iconografiche della pittura, su quelle stilnovistiche e arturiane della poesia e della letteratura. Spesso si recitavano poesie, magari fresche di penna o scelte fra quelle più suggestive degli autori preferiti: Keats, Shakespeare, Tennyson. Cameron usava allietare le proprie serate con *pieces* teatrali o *tableaux vivants*, atti a far rivivere i fasti delle opere italiane del 1400: le donne, come avverrà poi nelle sue fotografie, indossavano in queste occasioni abiti morbidi e di fattura rinascimentale, del tutto anomali rispetto alla moda del tempo, che prevedeva attillati corpetti e rigide crinoline.<sup>135</sup>

La ricerca del Bello si sviluppava come l'esigenza di tornare a quella purezza delle origini che, ancora non contaminata dal fare accademico e di maniera, aveva conosciuto forme artistiche di straordinaria grandezza, in cui arte e natura si fondevano in perfetta sintonia.

Ruskin, nel suo moralismo estetico, si opponeva a ogni idealizzazione del Bello naturale sentito come espressione della perfezione e dell'immanenza del divino nel creato. Le prime declinazioni preraffaellite, in aperta polemica con le accademie neoclassiche, puntavano su una resa minuta del particolare, nitido e perfetto nella sua definizione realistica; l'uso del colore tradiva però l'emozione del sentimento artistico, perché si avvalevano di gamme livide, di violetti e di verdi smaltati.

La fotografia, per il suo straordinario potere di mimesi naturalistica - reso più evidente dalla nuova tecnica del collodio umido - conosce in questo periodo uno dei momenti di massimo contatto con la pittura. I soggetti su cui i fotografi professionisti dell'epoca si soffermano sono ricorrenti anche nella pittura dei preraffaelliti: studi di rocce, di alberi, di fiori, paesaggi piatti, piccole figure nei boschi ombrosi, ruderi invasi dal verde.

Affrontando questi temi, Scott Archer, Francis Frith, Roger Fenton e Francis Bedford, poichè legati al gioco della domanda e dell'offerta del mercato, sembravano tastare il polso del gusto vittoriano per testimoniare quanto fosse diffuso e apprezzabile questo genere fotografico cui essi attinsero. Il fascino trainante del viaggio per ricercare le radici della propria spiritualità cristiana, la volontà di studiare dal vero le scene di alcuni suoi quadri, spinsero Holman Hunt a visitare la

---

<sup>135</sup> A questo proposito, mi è stata molto utile la mostra *Undressed: A Brief History of Underwear* tenutasi al V&A dal 16 aprile 2016 al 12 marzo 2017. Cfr. <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/undressed-a-brief-history-of-underwear>.



Palestina (1854-1856) quasi negli stessi anni in cui Frith compiva il medesimo pellegrinaggio (1856-1859) per una campagna fotografica destinata a guadagnargli onori, fama e ricchezza.

Se i professionisti ci comunicavano il gusto dell'ambito culturale in cui si muovevano, diverso e più significativo appare il destino dei "dilettanti" capaci non solo di farsi interpreti di quel gusto, ma di contribuire, con la propria personalità, alla definizione della cultura visiva della propria epoca. Senza dubbio, a prescindere dal veicolo espressivo che utilizzava, Cameron - i cui primi scatti risalgono come già ricordato al 1863 circa - nel bene e nel male, assolse a questo ruolo con una piena consapevolezza. Dal suo diario traspare la volontà di catturare tutta la bellezza che le si fosse presentata davanti, soprattutto quando cominciò a giocare con la macchina fotografica. Come osserva Weaver, nel sottolineare i debiti culturali e compositivi di Cameron nei confronti della pittura preraffaellita, la critica ha sempre propeso per un'interpretazione piuttosto riduttiva del suo percorso; il fatto che ella abbia usato come veicolo espressivo un medium considerato meccanico, le attribuisce, quasi automaticamente, un ruolo subalterno, non certo di protagonista, testimone o interprete della cultura vittoriana.<sup>136</sup>

Cameron - per età - precedeva di quasi una generazione i preraffaelliti; poiché ne conosceva personalmente molti, si tende a dimenticare che non era una loro contemporanea e che, se la sua carriera iniziò dopo la loro, la sua sensibilità si era formata già prima.

Il suo stile non fu mai, come il loro, rifinito e curato nei particolari, né i suoi temi ebbero mai la stessa morbosità; ma in comune con essi ella ebbe il desiderio di un'interpretazione tipologica della Bibbia, della quale studiò i personaggi, ritrovandone incarnazioni tra i suoi celebri amici o tra i parenti. Secondo questa lettura, possiamo definire biblico il personaggio o il fatto delle scritture che può avere corrispondenti in altri, dalla tipologia analoga o opposta; Davide, per esempio, è un anticristo. Questi accostamenti implicano non soltanto una lettura critica della Bibbia o una particolare interpretazione di essa, ma anche una visione cristiana della psicologia dei personaggi biblici. Nell'accostamento di questi personaggi è possibile infatti rintracciare infiniti aspetti del comportamento cristiano. Per questo motivo le fotografie di Cameron sono state considerate vagamente *allegoriche* da Rosen - ma forse è più appropriato definirle *tipologiche* - allusive di un profondo senso biblico.<sup>137</sup>

Se si mostrò poco sensibile verso la ricerca ossessiva dei particolari cara ai preraffaelliti, non disdegnò però, come loro, di ispirarsi alla storia artistica, isolandone iconografie particolarmente note che venivano dalla pittura quattrocentesca italiana e fiamminga e, in seguito, anche da altri maestri: Raffaello, Perugino e Reni; mentre, per lo studio della luce, sentì come affine la

---

<sup>136</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 136.

<sup>137</sup> Cfr. Jeff Rosen, *Julia Margaret Cameron's 'fancy subjects': Photographic allegories of Victorian identity and empire*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

sensibilità di Rembrandt. Cameron era, inoltre, socia dell'Arundel Society, i cui fini erano quelli di far conoscere l'arte italiana dei secoli XIV, XV e XVI attraverso i *media* più disparati, dal disegno all'acquerello, dalla fotografia alla cromolitografia.

Ella maturò una vasta esperienza visuale, a cui certo giovò anche la lettura assidua dei fondamentali testi di Elisabeth Eastlake e di Anna Jameson.<sup>138</sup>

Le incisioni di Marcantonio Raimondi, le famose fotografie dei cartoni di Raffaello ad Hampton Court realizzate nel 1859 da Caldesi e Montecchi, le incisioni di Lasinio dagli affreschi del Camposanto di Pisa, le tavole di Francesco Giangiaco che riportavano a pure linee di contorno gli affreschi di Raffaello in Vaticano, l'interesse di Hunt, Watts ed Aubrey de Vere per la pittura italiana e specie per autori come Pinturicchio e Beato Angelico, così come con ogni probabilità i numerosi acquerelli che, acquistati dall'allora South Kensington Museum e particolarmente noti al pubblico londinese, ebbero una particolare circolazione negli ambienti artistici,<sup>139</sup> sono tutti elementi che contribuirono a una maggiore puntualizzazione delle scelte di Cameron, frequentatrice abituale di questo museo ed amica del fondatore, oltre che primo direttore, Henry Cole, che ne accolse alcune delle prime opere.<sup>140</sup>

Ad eccezione del caso di Beatrice Cenci, chiaramente ispirata, nella posa e nell'ingenua, inconsapevole lussuria dello sguardo, al presunto Reni della Galleria nazionale d'arte antica di Roma, è difficile indicare fonti precise per le prime composizioni fotografiche di Cameron. Ella tendeva piuttosto a prediligere particolari iconografie come, ad esempio, la *Mater amabilis* - cui si ispirano alcune sue Madonne - o il tema della penitente e del suo riscatto, derivato dalla rappresentazione di S. Maria Maddalena. Vi si sovrappongono però, come osserva Weaver,<sup>141</sup> significati diversi, allusivi a volte a simbologie opposte; accade cioè che, mentre i rimandi iconografici, pur se generici, indicano una precisa codificazione artistica, la storia viene poi allontanata e sfumata, per far posto a un sentimento intensificato, che si risolve spesso nella laicizzazione del divino, capace di esprimere l'inquietudine dell'essere umano, in bilico fra esigenze dello spirito e diritti della carne.

Ciò che Cameron ci suggerisce attraverso la produzione del suo primo periodo artistico (1864-1866), può definirsi, con un termine preso in prestito da Roland Barthes,<sup>142</sup> come *studium*, il che equivale a dire che la sua vena artistica non trovò modo di esprimersi al meglio, rimanendo strettamente legata alla cultura del tempo, senza particolari colpi d'ala. Tuttavia, anche se ancora

---

<sup>138</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 18

<sup>139</sup> *Ivi*, p. 38.

Vedi anche il sito del V&A: <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-23/the-arundel-society-techniques-in-the-art-of-copying/>.

<sup>140</sup> Vedi Capitolo IV, Par. 5.

<sup>141</sup> *Ivi*, pp. 23-24.

<sup>142</sup> Roland Barthes, *La camera chiara* (1980), Torino, Einaudi, 2003, pp. 27-28.

*in nuce*, già in questi anni, vi sono nelle sue composizioni alcune peculiarità espressive che la differenziano in termini di assoluta originalità rispetto a quello di altri autori, come ad esempio Rejlander e Robinson, considerati il fiore all'occhiello della fotografia inglese dell'epoca.

Rejlander, più che per i ritratti di finissima qualità, è passato alla storia della fotografia per le sue grandi composizioni di contenuto storico e allegorico (*The Two Ways of Life*, 1847, Fig. 1.23), che rivelano in lui la formazione scolastica e la lunga pratica di copista dai grandi maestri del passato. Cameron si ispirava ad una fotografia più diretta: questi fotomontaggi di Rejlander, estremamente pretenziosi (che nel proprio stile retrò, secondo Bartram, apparivano datati, salvo che per l'iter creativo,<sup>143</sup> rispetto al gusto preraffaellita che si opponeva a tutti i convenzionalismi di un fare di maniera), erano per lei molto lontani.

Lo stesso può dirsi di Robinson, le cui opere - ispirate a un'estetica di tipo tradizionalista malgrado le notevoli affinità di temi con la contemporanea pittura preraffaellita,<sup>144</sup> non costituivano un contributo espressivo di particolare rilievo, ma denunciavano spesso i propri limiti, definendosi come un'eco minore di una sensibilità vissuta come per riverbero. In Cameron possiamo scorgere invece, pur fra mille incertezze, una maggiore consapevolezza critica delle fonti storiche con le quali si raffrontava e nelle quali calava con più evidenza le proprie problematiche e la sensibilità di un'intera società e della sua cultura. Vi sono inoltre già presenti i termini di un linguaggio fotografico estremamente personale, fatto di contrapposizioni di luci e di ombre e della volontà di concentrare l'attenzione sui personaggi ritratti, capaci di veicolare i messaggi sottili, eppure così spessi, del suo animo.

In parte vicine a questo primo gruppo di opere, sotto diversi punti di vista, sono quelle dedicate da Cameron (1870-1875) all'illustrazione della poesia e a quella di Tennyson in particolare che, malgrado le indubbie qualità di ricchezza d'immaginazione e delicatezza di sentimento,<sup>145</sup> risentono fortemente del gusto dell'epoca e denunciano inoltre i limiti del mezzo fotografico nell'arduo compito dell'interpretazione di un testo poetico. Nonostante Cameron, negli *Idylls of the King*, faccia propria la tendenza dell'illustrazione dell'epoca a ripercorrere il senso del testo, in piena autonomia espressiva e in chiave più ideale che non di pedissequa trascrizione letterale o narrativa, la tendenza realistica della rappresentazione fotografica mal si accorda agli elementi fantastici e vagamente moraleggianti del testo di Tennyson, la cui atmosfera irreali viene mortificata e rimpicciolita. Sugli *Idylls of the King* (che saranno meglio analizzati nel Capitolo II), Gernsheim diede un giudizio riduttivo; Coventry Patmore osservò come, nonostante gli sforzi di Cameron per trasportare le proprie composizioni nella regione del puro ideale, le immagini

---

<sup>143</sup> Bartram, *La fotografia e i preraffaelliti in Inghilterra 1850/1875*, in *La fotografia e i Preraffaelliti*, pp. 17-25.

<sup>144</sup> *Ivi*, pp. 32-35.

<sup>145</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, pp. 33-34.

conservassero intatto il proprio realismo.<sup>146</sup> Davanti a fotografie come *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*, se dimentichiamo per un attimo che si tratta di un'illustrazione di Tennyson e la osserviamo per ciò che veramente rappresenta, ovvero l'abbraccio di due amanti, rimaniamo coinvolti dalla tenerezza, dall'abbandono e dalla struggente passione della scena: esattamente il messaggio poetico che Cameron voleva trasmettere.

Se il contributo personale di Cameron alla narrativa preraffaellita ha avuto soprattutto il valore, per altro altissimo, di documento e specchio fedele della società vittoriana, dei suoi gusti e delle sue aspirazioni, non altrettanto può dirsi dei suoi ritratti, degni di figurare, per la loro qualità, accanto a quelli dei più grandi ritrattisti di tutti i tempi: di un Hill, ad esempio, o di un Nadar. Essi si ispiravano al concetto di Sublime, nell'accezione romantica allora offertane da Charles Cameron.<sup>147</sup>

Nei volti di Cameron traspaiono atteggiamenti pensierosi, sguardi intensi, rivolti, più che all'esterno, all'interno della propria coscienza; espressioni verso uno sforzo di autodefinizione, aspirazione alla grandezza e al bello che tendono però anche a delineare un ritratto intimo, di particolari stati d'animo che potremmo definire eterni, perchè profondamente connaturati alla spiritualità dell'essere umano. L'intento, come ella stessa afferma, era quello di rendere la grandezza interiore dell'uomo con la stessa fedeltà con cui si potevano fermare i tratti esteriori e, per far ciò, era necessario eliminare tutto ciò che potesse distrarre l'attenzione dai suoi volti. Non si trattava di rappresentare, attraverso gli stereotipi della fotografia professionale, l'orgoglio e il prestigio di una classe sociale al potere, ma di scavare negli angoli più reconditi dell'anima di chi posava per lei; stabilire con l'altro un rapporto fortissimo, capace di raccontare la storia del soggetto stesso con la fotografa.

E' sintomatico che, scrivendo del ritratto di Herschel, Cameron non faccia nessun accenno alla circostanza della ripresa, ma si dilunghi sul grande affetto, sulla profonda stima e deferenza, che aveva provato verso questo grande uomo, durante tutto il periodo della loro amicizia, in termini che rendono legittima la lettura che Mike Weaver offre del ritratto.<sup>148</sup> Egli, come per quello di Charles Cameron, scorge un preciso riferimento alla simbologia implicita nella rappresentazione michelangiolesca dei profeti: Herschel e il marito Charles, uomini d'intensa spiritualità, svolsero nella vita di Cameron quella funzione illuminante ed edificatoria che è propria della figura biblica del profeta e, incarnando quasi un'ideale figura paterna, ispirarono, mossero e solleccarono la sua poetica e l'intensa spiritualità delle sue opere.

---

<sup>146</sup> Coventry Patmore, *Mrs. Cameron's Photography*, in «Macmillan's Magazine», XIII, 1866, p. 231. Citato in Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 20.

<sup>147</sup> Cfr. Charles Hay Cameron, *Two Essays. On the sublime and beautiful, and on dueling*, London, Jeotson and Palmer, 1835.

<sup>148</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 90.

Cameron fa suo uno dei temi centrali della poetica preraffaellita, quello d'ascendenza stilnovistica, della donna angelicata, espressione terrena della bellezza divina «venuta da Cielo in terra a miracol mostrare»,<sup>149</sup> ispiratrice di ogni azione umana volta al bene. Le sue figure femminili si avvicinano molto a quelle di Dante Gabriel Rossetti, poiché ricche di un'intensa e svariata simbologia. Inquadrature strette che convogliano l'attenzione sull'intensità degli sguardi, pettinature libere e disinvolute, capelli spioventi sulle spalle in ammassi luminosi, carichi di lussuria quanto lo erano di pudicizia le acconciature della moda di allora, con chiome aderenti al capo. E' soprattutto un modo comune di presentare la figura, perché gli autori divergono profondamente per il sentimento del femminile: Rossetti propende per una forte intensificazione della voluttà carnale, cui Cameron oppone un profondo sentimento d'ammirazione per la purezza e la verginità. Comuni restano soltanto la malinconia e l'enigma dell'esistenza.

L'estatica fissità sognante che traspare nello sguardo della modella che posa per *A Beautiful Vision* (Fig. 1.24) trova il proprio corrispondente in opere e titoli rossettiani come *The Day Dream* (Fig. 1.25) e *Dante's Dream* (Fig. 1.26); le teste che, come ali di cherubino, fanno da sfondo e incorniciano la figura centrale di *Whisper of the Muse* (Fig. 1.27) non sono molto lontane da quelle di *Morning Music* (Fig. 1.28), con la parallela funzione di una maggiore definizione della simbologia nella scena raffigurata.

Secondo Weaver, le convergenze stilistiche tra Cameron e i preraffaelliti possono dirsi molto rilevanti. Quando ella cominciò a fotografare, la stagione eroica dei preraffaelliti era ormai finita; già a partire dai tardi anni '50 dell'800 la pennellata di Millais, che pure era rimasto più a lungo fedele ai dettami di Hunt, diventa più morbida e larga. Non diversamente, Cameron con la scelta del *soft focus* sottolinea come la fotografia, in quanto processo meccanico, prescinde automaticamente dalla linea di contorno, riconosciuta dai preraffaelliti come un'astrazione intellettualistica che aveva poco in comune con la realtà.<sup>150</sup> Anche Ruskin, rivedendo in parte le sue primitive e drastiche posizioni critiche, concedeva ora maggiori margini all'interpretazione riconoscendo come il compito dell'artista fosse quello di attribuire al soggetto trattato un grado di dignità diverso, direttamente proporzionale alle capacità del soggetto di assorbire e riflettere la bellezza del creato. Il tratto caratteristico di Cameron e di Rossetti nell'interpretare la bellezza puntava, più che sulla definizione del particolare, sulla comunicazione di uno stato d'animo o di un sentimento, procedendo attraverso una narrazione ideale.

La modernità del linguaggio fotografico di Cameron anticipava di vari anni le affermazioni teoriche dell'eminente critico e fotografo inglese Peter Henry Emerson sull'uso del *soft focus*,

---

<sup>149</sup> Dante Alighieri, Michele Barbi (a cura di), *Vita Nova*, XXVI, verso 8, Torino, Einaudi, 1997, p. 44.

<sup>150</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 66.

con un'accezione però più intensa che si avvaleva di un approccio tonale decisamente drammatico, causato dalle violente giustapposizioni di chiaroscuri.

A dieci anni dalla morte di Cameron, nel 1889, Emerson nel suo *Naturalist Photography for Students of Art*,<sup>151</sup> sottolineava quanto la nitidezza dell'immagine che si forma sulla retina non sia mai costante; a una messa a fuoco degli oggetti su cui si fissa la nostra attenzione corrisponde una sfocatura degli oggetti collocati perifericamente. Una fotografia diretta e non artificiale, unita all'adozione del *soft focus* come mezzo per avvicinarsi al modo di vedere veritiero dell'occhio umano, sono i cardini fondamentali di quell'insegnamento emersoniano destinato a raccogliere proseliti fino alle soglie della prima guerra mondiale.

C'è da chiedersi se l'esempio di Cameron possa in qualche modo aver influito sulle scelte estetiche di Emerson. Il fatto che egli fece analizzare le sue lenti ottiche e che ne abbia apprezzato le qualità - unico tra i fotografi dell'epoca - rende questa ipotesi assolutamente legittima.<sup>152</sup> Certo è che le fotografie di Cameron preannunciano con straordinaria puntualità le teorizzazioni di Emerson: bagnate di luce, le sue figure emergono dagli spazi che le circondano carichi di ombre e le isolano da qualsiasi elemento che possa agire come fattore di disturbo; l'uso del *soft focus* concentra il nostro sguardo in quello del personaggio ritratto, lasciando nel vago i contorni del volto e i capelli, che si rivelano spesso solo dall'incidenza soffusa e graduata della luce, per dei risultati dalla formidabile forza espressiva.

#### 4. La dilettante fotografa del Sublime

Julia Margaret Cameron e suo marito Charles avevano in comune con i Taylor e i Tennyson una notevole conoscenza dell'estetica. Nel suo trattato *An Essay on the Sublime and Beautiful*, Charles Cameron analizza diversi aspetti critici che si ritrovano alla base del modo di intendere la fotografia da parte di sua moglie;<sup>153</sup> Bellezza, Virtù, Passione vengono trattate con criteri dell'estetica ottocentesca. Il rapporto tra morale e arte è implicito nell'importanza che il famoso filosofo del XVIII secolo, Edmund Burke, attribuiva al sentimento dell'angoscia, o alla sua versione più lieve, il dolore. L'aspetto sublime e l'aspetto doloroso, per il sentimento, tendono a identificarsi, aprendo la porta a quel revival dell'interpretazione cristiana del sublime che impregna di sé il secolo successivo.

---

<sup>151</sup> Cfr. Peter Henry Emerson, *Naturalist Photography for Students of Art*, London, S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1889.

<sup>152</sup> Margaret Harker, *Julia Margaret Cameron*, London, William Collins Sons and Company, 1983, p. 59.

<sup>153</sup> Charles Hay Cameron, *op. cit.*, p. 40.

Nel suo saggio, Charles Cameron si concentra sulle qualità di «unconquerable fortitude» e di «tender remembrance» quali caratteri tipici, rispettivamente, del Sublime e del Bello. Secondo questa visione, il travaglio e l'agitazione devono finire e cedere il posto alla «perfect calmness», prima che l'«act of reflection», l'atto della riflessione, possa avere luogo. La riflessione, il far coincidere la causa con l'oggetto, l'effetto con le sensazioni, è propria di una mente che contempla il bello e il sublime. Le opere d'arte sono effetti delle sensazioni umane. Ma le sensazioni agiscono in due modi: da un lato, con un atto di riflessione o di immaginazione, portano alla mente i sentimenti del soggetto dell'opera; dall'altro evocano «genius and skills» dell'autore dell'opera, cioè quei fattori dai quali parte la sensazione.

Senza riferirsi direttamente alle arti visive, egli discusse le proprietà metaforiche e figurative del linguaggio sulla base dell'affermata teoria dell'associazionismo. Le arti visive, e tra esse la fotografia, potevano essere discusse in termini di distinto e indistinto, di chiarezza e di oscurità.<sup>154</sup> Le offese attribuite dalla critica ai lavori della moglie Julia, accusata di «artistic ignorance» e di sciatteria nell'esecuzione, derivavano da una scarsa comprensione dei proponimenti che Julia Margaret voleva realizzare, abbracciando - in parte - anche i principi teorizzati dal marito.

Dopo il 1850 Lewis Carroll si recò nell'East Sheen per fotografare la famiglia Taylor e Ewen, uno dei figli di Cameron; anni dopo, quando Julia aveva preso a interessarsi di fotografia, i due discussero la questione della messa a fuoco, se questa dovesse essere perfetta o leggermente imprecisa: «Hers are all taken purposely out of focus – some are very picturesque – some merely hideous – however, she talks of them as if they were triumphs of art».<sup>155</sup> Carroll riconosceva che le messe a fuoco di Cameron erano frutto di una decisione consapevole, ma che le sue sfocature fossero sistematicamente perseguite è contestato dal figlio di lei, Henry Herschel Hay, che affermava fosse un errore credere che sua madre cercasse deliberatamente questi effetti nelle sue opere. Quel che Julia Margaret si proponeva era un risultato artistico, non importava con quali mezzi: secondo Henry Herschel Hay, in fotografia - come in altre forme d'arte - il procedimento non conta, tutto sta nel risultato finale.<sup>156</sup> La madre, rivolgendosi ai suoi critici nelle sue lettere, difendeva le sue posizioni, domandandosi cosa fosse la messa a fuoco e chi avesse il diritto decidere quale fosse legittima e quale no.<sup>157</sup>

---

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>155</sup> Helmut Gernsheim, *Lewis Carroll Photographer*, London, New York, Dover Publications, 1969, p. 60.

<sup>156</sup> Marie A. Belloc, *The art of photography. Interview with Mr H. Herschel Hay Cameron*, in *The Woman at Home*, Vol. IV, 1897, p. 586.

<sup>157</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, 31 dicembre 1864, riprodotto in Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, pp. 140-141.

Questo accadeva nel 1864, all'inizio della sua carriera. Nel 1868 Henry Peach Robinson reclamava per sé questo diritto, pur se un'anonima "Lady Artist and Photographer" cercò di controbattere.<sup>158</sup>

La controversia non era affatto nuova. Quando John Ruskin giudicava Millais e Turner come tendenzialmente propensi il primo per una visione perfetta, il secondo per una sorta di miopia, non faceva che preparare il terreno per una disputa fra il dagherrotipo e il calotipo. Quando Cameron cominciò a servirsi del procedimento al collodio, messo a punto da Frederick Scott Archer, Ruskin, che era stato fautore del tratto netto e preciso del dagherrotipo, le scrisse in una lettera che la fotografia non lo interessava più.<sup>159</sup> Non era attratto dall'effetto di scarsa definizione che, a parer suo, il nuovo procedimento offriva, in contrasto con la chiarezza di dettagli che gli aveva fatto apprezzare il precedente. Da studioso della natura quale egli era, Ruskin si professava cieco di fronte al potenziale artistico della fotografia. A essa si era accostato in quanto copia fedele della natura e, come tale, possibile modello per la pittura, mentre i calotipisti Hill e Adamson consideravano le loro riprese come opere di pittura autosufficienti. Lady Eastlake discordava su diversi punti dalla posizione di Ruskin, ma quel che maggiormente interferiva con le sue idee sui valori pittorici era l'insistenza di lui sulla quantità di informazioni che un quadro doveva fornire. Preoccupata per la qualità di bellezza, grazia e dolcezza, per lei contava soltanto l'effetto complessivamente nobile ed era quindi contraria all'impostazione ruskiniana del "pensiero" in pittura; poteva accettarlo soltanto nelle illustrazioni, nelle scene di vita quotidiana, nella caricatura, non nell'arte "elevata". Per raggiungere un effetto di nobiltà era necessario lasciar fuori più di un dettaglio e isolare le caratteristiche più illustri del soggetto.

E' in questo contesto che si colloca la disputa fra Henry Peach Robinson (1830-1901) e Julia Margaret Cameron. Se due fotografi più recenti, Peter Henry Emerson (1856-1936) e Alvin Langdon Coburn (1882-1966) giunsero alla comprensione della sua opera, fu perchè percepivano la fotografia come mezzo di espressione grafica piuttosto che come strumento intrinsecamente legato alla realtà, così da occuparsi più di massa che di linee, di distanza in funzione di effetto, di morbidezza come fattore emotivo e della creazione di fuggevoli effetti nelle espressioni del volto e della natura.

Emerson, il quale giunse alla conclusione che l'effetto del fuori fuoco di Cameron - ottenuto inizialmente per caso - divenne in seguito una scelta tecnica ben precisa dell'artista, così scriveva in un suo articolo:

---

<sup>158</sup> *Lady Artist and Photographer*, in «The Illustrated Photographer», I, 25 settembre 1868, pp. 418-419.

<sup>159</sup> E.T. Cook e Alexander Wedderburn, *The Works of John Ruskin*, Londra, George Allen, 1912, Vol. XXXVII, p. 734.



The 'Jamin' working at F/6 had no small diaphragms, abominations introduced later on by a scientist and invaluable to such an one, but utterly useless to the artist – nay fatal, as I have proved scientifically. In addition, though the image appeared sharp on the screen, owing to the positive chromatic aberration, the picture would be out of focus when taken. It was therefore impossible for Mrs. Cameron to get what is technically known as the 'sharpest focus'. Still, having learnt from this experience, in after years she did not work with the sharpest focus obtainable with the Rapid Rectilinear Lens. Having produced out-of-focus results at first by accident, she was artist enough, and so well advised, that she determined to imitate that effect; a determination fulfilled later on when she became possessed of an 18 by 22 Dallmeyer Rapid Rectilinear Lens - one of the triumphs of Photographic Optics. She used this lens at large aperture, so that her son, an experienced photographer, says it is almost impossible to distinguish the pictures taken with the two instruments as regards the quality of focus - but this I think an error. All her work was taken direct, indeed she claimed that as a merit, and she was right. Enlargements, as I first pointed out, are false in many elemental qualities. Mrs. Cameron gave very long exposures, ranging in duration from one to five minutes. This method was brought up against her as a matter for raillery by jealous craftsmen. Unable, with all their appliances, to produce work comparable to hers, the photographers of commerce sought every pretext to be little her pictures, but all in vain, for many of them possess those undying qualities of art which artists immediately recognized, and after all it is in their hands that the final judgment in such matters rests. All that can be said against her is that she used too short a focus lens for her 15 by 12 plates.<sup>160</sup>

Cameron, del resto, si inseriva perfettamente nel filone principale della grafica inglese del XIX secolo, fatta soprattutto di acquerelli, incisioni all'acquatinta e fotoincisioni. Il critico del secolo scorso Philip Gilbert Hamerton non trovò alcuna difficoltà a valutare le sue opere positivamente. Secondo Hamerton, la fotografia, come veniva praticata a quei tempi, era opposta allo spirito dell'arte, vale a dire letterale, incapace di scegliere (Charles Cameron aveva definito questo aspetto come "atteggiamento intrigante", «obtrusive aptitude»), essa era in posizione inferiore. Hamerton scrisse che il massimo dell'accostamento alle belle arti realizzato finora da un fotografo era stato raggiunto proprio da Cameron, sgonfiando l'intriganza del dettaglio fotografico e mettendo i propri soggetti fuori fuoco, per conferire loro una caratteristiche analoghe alle misteriose oscurità di certi vecchi quadri.<sup>161</sup>

Analogamente un anonimo critico di Cameron, in una rivista che riproduceva una delle sue fotografie, lodava la profondità dei chiaroscuri dell'opera:

The breadth, to use a technical word, which she gives to her subjects is of a character that may even be called grand. The unnatural depth of the shadow on the upper lip is disguised by the softness of its outline... With this quality of breadth is united a wonderful richness of chiaroscuro. The great error and ignorance of the modern pre-Raffaellites in this country, the absence of aerial perspective, cannot be committed by nature. On the contrary, the effect of atmosphere is here exaggerated, but exaggerated with the happiest effect. The purity, depth, and variety of the halftones in the print before us are such as almost to drive an artist, if he should seek to imitate them, to despair.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Peter Henry Emerson, *Mrs. Julia Margaret Cameron*, in «Sun Artists», n. 5, London, W. Arthur Board, 1890, p. 37.

<sup>161</sup> Philip Gilbert Hamerton, *Thoughts about Art*, Londra, Macmillan and Co., 1875, pp. 64-65.

<sup>162</sup> George Wharton Simpson, *Studies from Life by Mrs. Cameron*, in «Art Pictorial and Industrial», Vol. III, 1872, pp. 25-26.

Cameron sentiva che la fotografia poteva rivaleggiare meno bene con la pittura che con la scultura o il bassorilievo. La stessa enfasi da lei posta nel modellare le pose dei suoi soggetti ci lascia intendere che avrebbe voluto studiare il nudo più di quanto abbia fatto con i suoi modelli infantili e con qualche madonna largamente drappeggiata. A lei non era consentita la madonna *lactans* e meno che mai il nudo maschile o femminile. Ma la morbidezza del suo contorno, lo splendore delle superfici, i suoi drappaggi e il modo in cui i suoi modelli ci vengono incontro, distaccandosi dallo sfondo, suggeriscono un paragone con l'opera degli scultori John Gibson e Thomas Woolner, proprio in quel periodo in cui erano tanto famosi i marmi del Partenone. Il suo senso tattile, come Cameron lo descrisse, era largamente sviluppato in rapporto alla sua percezione visiva.

Secondo l'opinione di Hamerton non si era mai visto nulla di simile a queste fotografie, anche se egli avanzava dei dubbi sulla possibilità di paragonare fotografia e pittura; l'obiezione che pesava largamente, più di ogni altra, era la necessità di un modello reale: non era possibile fotografare un'intenzione, ma era possibile dipingerla.<sup>163</sup> Sebbene Cameron realizzò fotografie d'intenzioni, è anche vero che si accostò moltissimo alla tecnica pittorica.

Mai come in quegli anni infiammava la diatriba che vedeva la fotografia in opposizione o in emulazione alla pittura. Dopo secoli, il pregiudizio contro l'obiettivo è vivo ancor oggi; l'obiettivo - si dice - non ha anima, non sente, non penetra, e i ritratti di Cameron hanno dovuto spesso cedere a quelli del pittore G.F. Watts, anche se, nel modo di procedere, i due hanno più punti di contatto che non di diversità. Sia Watts che Cameron prendevano a modello Tiziano, Tintoretto e Rembrandt e lavoravano contro la tendenza preraffaellita del realismo e della sua resa definita. L'uno e l'altra avevano rapporti personali con i modelli che posavano per loro, e ciò non era né professionale né commerciale, ma squisitamente dilettantesco.

John Forbes White, fotografo e critico scozzese, distingueva fra i ritratti di routine di certi mestieranti e quelli di Watts, che si ispiravano anche alle foto realizzate da Cameron: «Take the portrait of Tennyson, and compare it with any of the well-known photographs of the poet. How soulless are these latter beside the work of Watts, into which, while preserving an excellent likeness, the artist has infused something of the intellect of Shakespeare, and the dignity (we say it with reverence) of the representations, as given by some of the old masters, of our Lord».<sup>164</sup>

Aveva riconosciuto chiaramente l'intento spirituale di Watts, quello stesso che si può riconoscere nell'opera di Cameron.

---

<sup>163</sup> Philip Gilbert Hamerton, *The Graphic Arts*, Boston, Roberts Brothers, 1882, p. 9.

<sup>164</sup> Veri Vindex, *Thoughts on Art; And Notes on the Exhibition of the Royal Scottish Academy of 1868*, Edimburgo, Alexander Hislop and Co., 1868, p. 64.

## GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO I

The bad <sup>6</sup> Photos I never  
like to sell at all  
at any price - and  
as to reducing the price  
of the good ones if I  
were to do that I simply  
must literally shut  
up shop - or go to Jail -  
so many have written  
to me to propose the  
reduced price as being  
likely to cause a greater  
sale - but of course  
the greater sale would  
have to be met by

Fig. 1.1 - Lettera di Julia Margaret Cameron a Jane Senior, 1865

Fig. 1.2 - Jean-François Garneray, *La famiglia Pattle*, 1818



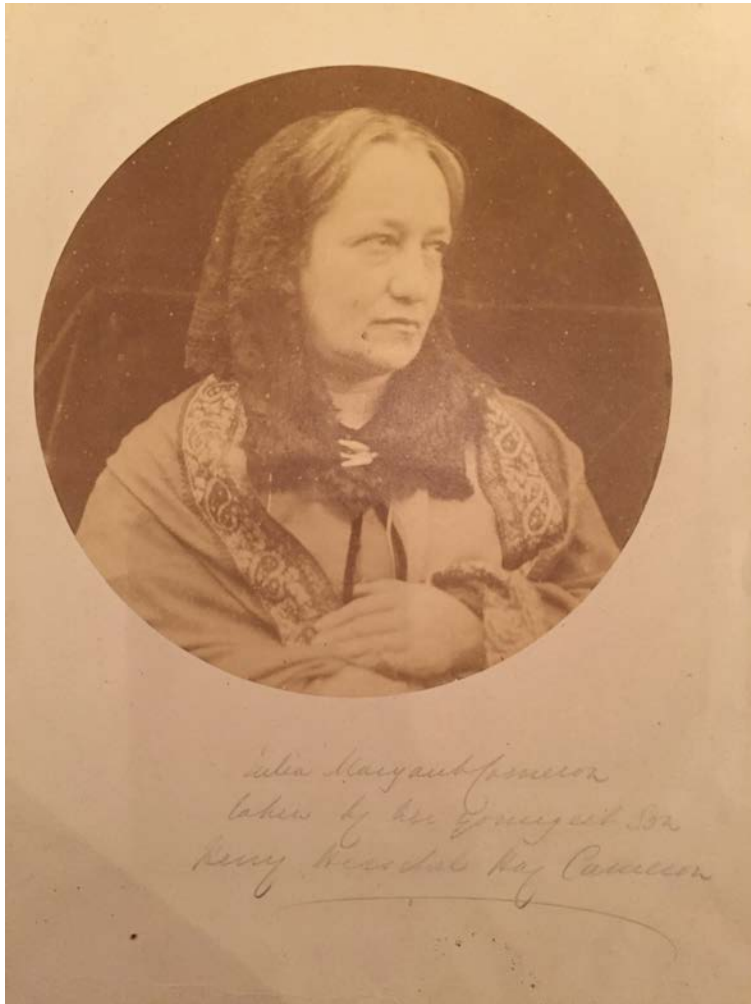


Fig. 1.3 - Henry Herschel Hay Cameron, *Julia Margaret Cameron*, 1870

Fig. 1.4 - Henry Herschel Hay Cameron, *Julia Margaret Cameron*, 1870 (dettaglio del testo redatto da Julia Margaret Cameron nella parte inferiore della foto)

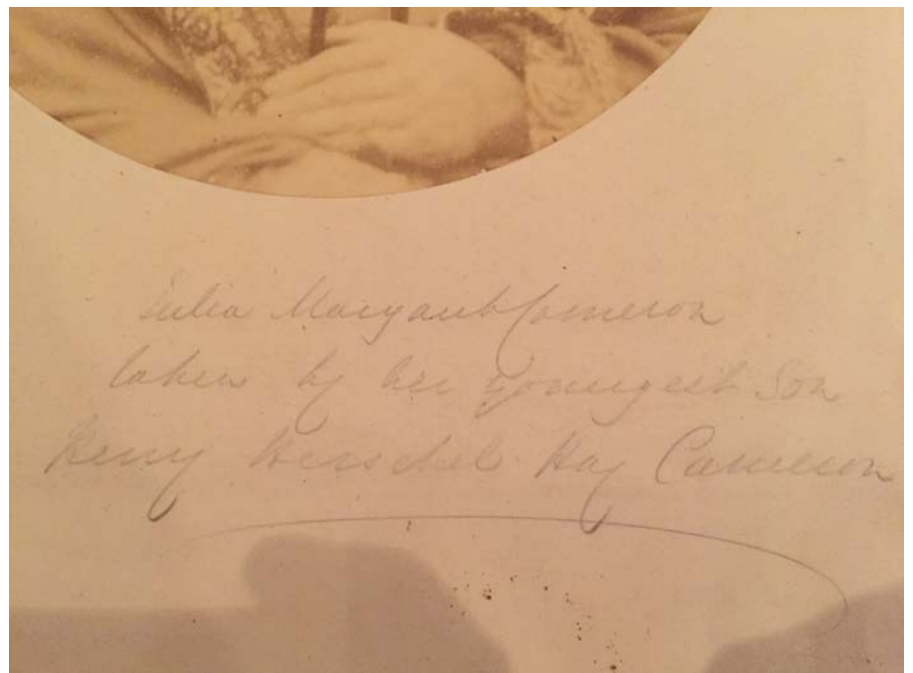




Fig. 1.5 - Julia Margaret Cameron,  
*Virginia Somers-Cocks (?)*, 1867 circa



Fig. 1.6 - George Federic Watts,  
*Virginia Somers*, 1850-1852



Fig. 1.7 - George Federic Watts,  
*Julia Margaret Cameron*, 1850-1852





Fig. 1.8 - Anonimo, *Julia Margaret Cameron and Her Watchcase*, 1858 circa



Fig. 1.9 - Anonimo, *Little Holland House*, 1860 circa



Fig. 1.10 - Anonimo, *Farringford*, 1880 circa



Fig. 1.11 - Oscar Gustave Rejlander, *The Tennyson Family*, 1863





Fig. 1.12 - Anonimo, *Dimbola Lodge*, 1871

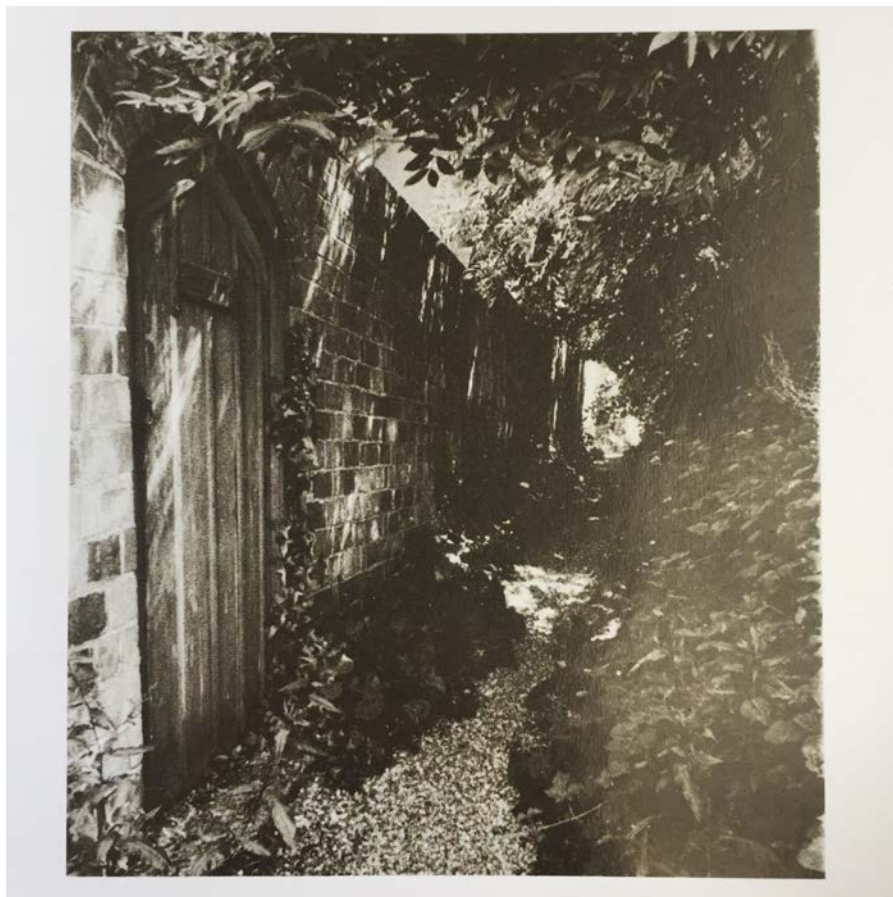
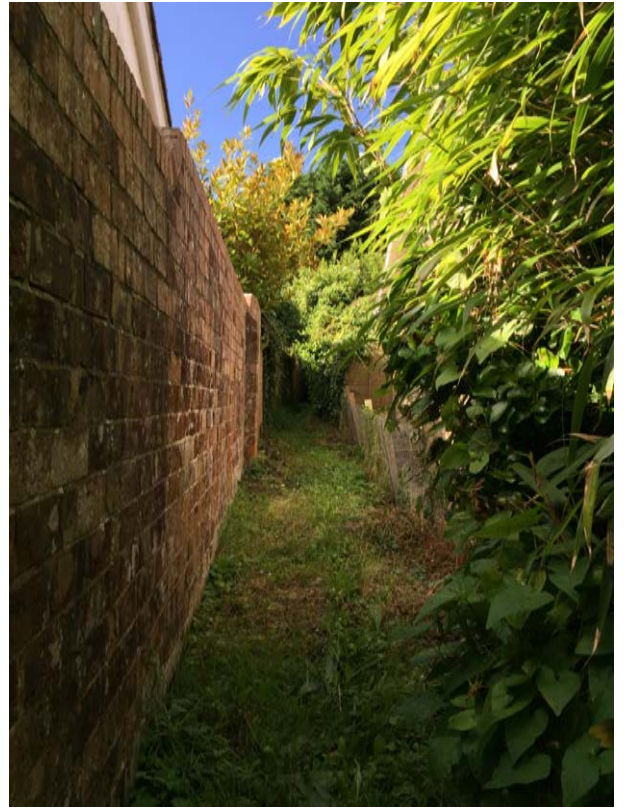


Fig. 1.13 - Vic Kettle, *Dimbola Lodge*, 1975





Figg. 1.14 a 1.17 - Dimbola Lodge come appariva nel luglio 2017





Fig. 1.18 - Julia Margaret Cameron, *Romeo and Juliet*, 1867

Fig. 1.19 - Julia Margaret Cameron, *Romeo and Juliet*, 1867





Fig. 1.20 - Julia Margaret Cameron, *Study No. 1 (Mary Ryan)*, 1865-66



Fig. 1.21 - Marianne North, *Some of Mrs. Cameron's Models and Teak Trees in Kalutara, Ceylon*, 1876-77





Fig. 1.22 - Tomba di Julia Margaret Cameron e Charles Hay Cameron, cimitero di St. Mary's Church a Bogawantalawa, vicino Glencairn (Sri Lanka)



Fig. 1.23 - Oscar Gustave Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1847



Fig. 1.24 - Julia Margaret Cameron, *A Beautiful Vision (Mrs. Herbert Duckworth)*, 1872

Fig. 1.25 - Dante Gabriel Rossetti, *The Day Dream*, 1880







Fig. 1.26 - Dante Gabriel Rossetti, *Dante's Dream*, 1871

Fig. 4.70 - Julia Margaret  
Cameron,  
*Whisper of the Muse*, 1865

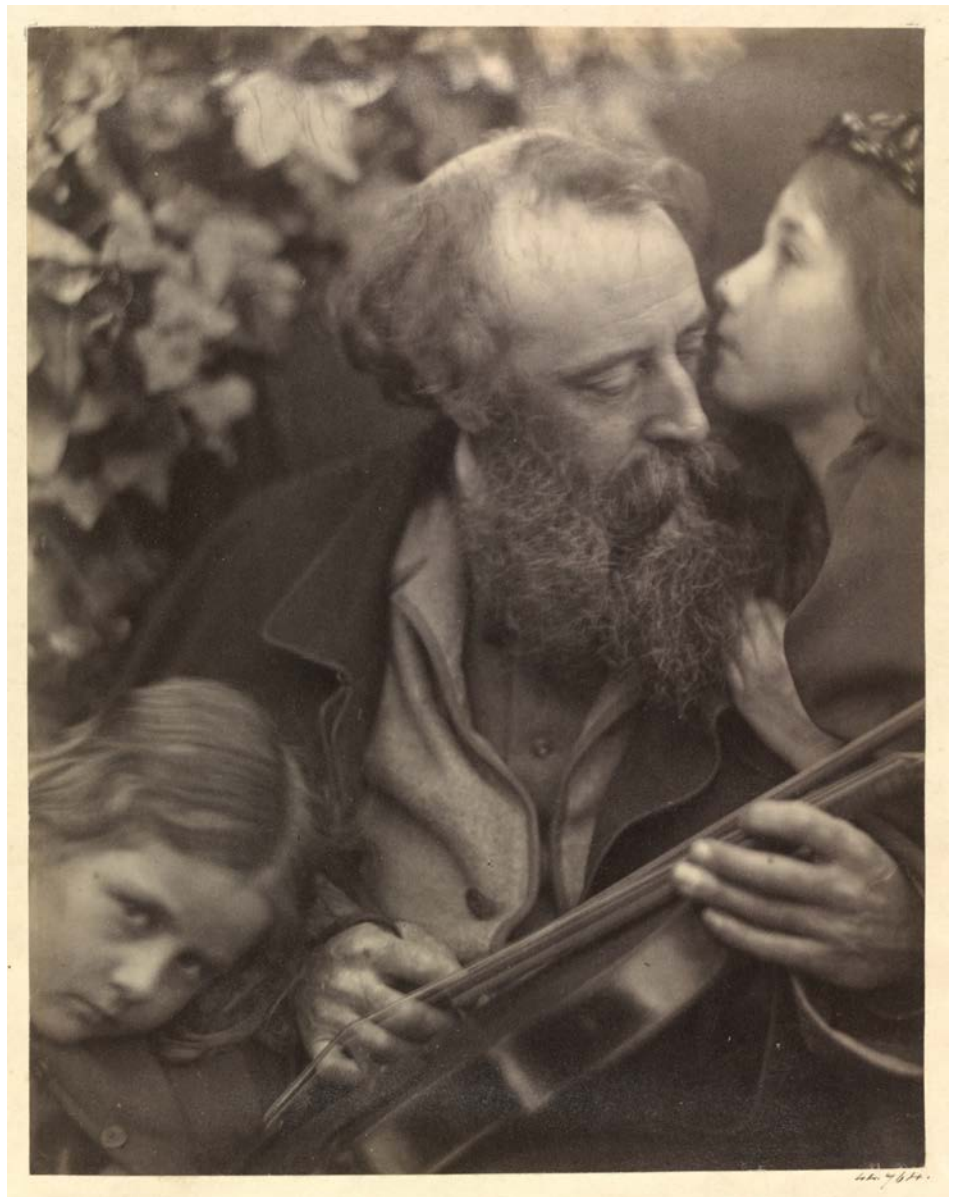




Fig. 1.28 - Dante Gabriel Rossetti, *Morning Music*, 1864

## CAPITOLO II

*It really is wonderful how she puts her spirit into people.*

La fotografia di Julia Margaret Cameron.

She played the game of life with such vivid courage and disregard for ordinary rules; she entered into other people's interests with such warm hearted sympathy and determined devotion that, though her subjects may have occasionally rebelled, they generally ended by gratefully succumbing to her rule, laughing and protesting all the time.

Anne Thackeray Ritchie, *From Friend to Friend*.<sup>165</sup>

«Mrs. Cameron is masking endless Madonnas and May Queens and Foolish Virgins and Wise Virgins and I know not what besides». Emily Tennyson, la moglie del Poeta, descriveva con queste parole a Edward Lear, scrittore e illustratore inglese, la sua vicina di casa e cara mica, Julia Margaret. Le sue parole mi hanno colpito, tanto che ho deciso di aggiungerle a questo secondo capitolo della mia tesi. «It really is wonderful how she puts her spirit into people».<sup>166</sup>

Nella sua arte, come nella sua vita, Julia Margaret Cameron si è ritagliata un margine fuori dagli standard comuni. Donna robusta e dagli istinti intrepidi, ha compiuto tutti i suoi molteplici tentativi senza mai abbattersi. Era totalmente vittoriana, in ogni centimetro del suo corpo e della sua classe sociale. Pur appartenendo all'alta borghesia continuava incessantemente ad ammirare i ranghi più elevati; il suo background intellettuale, forgiato nella metà del XIX secolo, l'ha resa curiosa e indipendente, poiché fortemente affascinata dalla scienza e dalla tecnologia.<sup>167</sup>

Grande lavoratrice, onesta, devotissima: era una moglie attenta e una madre impegnata nelle sue responsabilità domestiche. Eppure, era anche una donna dalle contraddizioni inaspettate.

A 48 anni, presa da una passione fortissima, marciò coraggiosamente verso l'intricato mondo della fotografia, senza farsi intimorire dalle macchine ingombranti, dalle enormi lastre di vetro e dai precari e dubbiosi processi di sviluppo. Nel corso di quindici anni ha creato uno dei corpi più caratteristici e memorabili che la storia del medium fotografico possa ricordare.

---

<sup>165</sup> Anne Thackeray Ritchie, *From Friend to Friend*, p. 20.

<sup>166</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 127, nota alla lastra n. 44.

<sup>167</sup> Sia Sylvia Wolf che Mike Weaver hanno ben descritto gli anni della vita di Cameron che hanno preceduto il suo esordio come fotografa. Vedi Wolf, *op. cit.*, pp. 23-31; Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, pp. 14-15.



Nella fotografia trovò un modo liberatorio per esprimere la sua grande passione per la letteratura e il dramma, nonché le sue ambizioni – mai realizzate – per la poesia e la pittura. Lei stessa affermò: «My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real and Ideal and sacrificing nothing of the Truth by all possible devotion to Poetry and beauty».<sup>168</sup>

Cameron chiedeva molto alla giovanissima arte fotografica. Quando Julia si gettò nella pratica, fu immediatamente e ossessivamente consumata dai poteri della sua magia. Questa attività richiedeva tempo e denaro, ed entrambi in grandi quantità.

La creazione di una singola fotografia si misurava in ore piuttosto che minuti e tutto il suo lavoro fu sempre eseguito a mano, senza dispositivi che potessero aiutarla a ridurre i tempi. Julia si aspettava che il suo lavoro potesse essere amato e ammirato, ma soprattutto che le consentisse di guadagnare, viste le precarie condizioni economiche in cui versava la sua attività familiare a Ceylon. La fotografia offriva la possibilità di un reddito costante, sebbene non altissimo.<sup>169</sup> L'elevato numero di opere che produsse può giustificare le sue intenzioni di venderle, così come la fitta corrispondenza con i membri della famiglia e con gli amici rivela invece la preoccupazione febbrile di essere sia riconosciuta professionalmente, sia di riuscire a guadagnare con il suo lavoro.<sup>170</sup>

Per perseguire i suoi ambiziosi obiettivi, Cameron produsse opere non convenzionali, con tecniche inusuali e personalissime. Il suo lavoro migra tra una brillantezza imponente e una stranezza destabilizzante,<sup>171</sup> ma offre comunque immagini memorabili per l'occhio, il cuore e la mente.

## 1. Toccare con mano le opere di Julia Margaret Cameron

Le opere che analizzerò in questo capitolo derivano da un'attenta ed analitica ricerca effettuata sul campo, soprattutto presso il National Media Museum di Bradford (ad oggi National Science e Media Museum<sup>172</sup>), che ho scelto tra una vasto numero d'istituzioni all'interno del Regno Unito, tutte con una loro peculiarità e una forte connessione storica con la fotografia. Fino al momento

---

<sup>168</sup> Lettera di Cameron a John Herschel, 31 dicembre 1864, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, London. Ristampata in Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, cit., pp. 140-141.

<sup>169</sup> Weaver, *Whisper of the Muse: The Overs of one Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, pp. 15-21.

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 64-67. Per un'eccellente analisi delle ambizioni promozionali e commerciali di Cameron, vedi Wolf, *op. cit.*, pp. 208-218.

<sup>171</sup> La traduzione è mia da Cox, Ford, *op. cit.*, p. 42: «Between compelling brilliance and unsettling oddness».

<sup>172</sup> Per ogni ulteriore chiarimento rimando direttamente al sito ufficiale: <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk>.

della mia visita (che si è svolta a novembre 2015), il National Media Museum possedeva il maggior numero di opere di Cameron, suddivise tra la collezione permanente (di cui fanno parte, ancora oggi, circa 150 fotografie singole) e quella acquistata dal National Media Museum direttamente dalla Royal Photographic Collection nel 2003. Quando ho visitato Bradford, tutto questo materiale era già pronto per il controverso trasferimento al V&A, avvenuto nei primi mesi del 2016.<sup>173</sup> Ad oggi, sul suolo inglese, il V&A è quindi il museo che detiene la maggior parte delle opere fotografiche di Cameron e, a breve, quando nell'autunno del 2018 aprirà il nuovo Photography Centre (Figg. da 2.1 a 2.4), la collezione fotografica più ampia di tutto il mondo. Avendo acquisito tutti i 400.000 pezzi in più della Royal Photographic Collection di Bradford, la collezione del centro sarà veramente ricchissima.<sup>174</sup>

Durante le settimane dedicate alla ricerca, l'Insight Collections & Research Centre di Bradford (Figg. 2.5 e 2.6) apre le sue porte a chiunque voglia - previo appuntamento - visitare la sua ampia collezione (Figg. 2.7 e 2.8).<sup>175</sup> Data la preziosità del materiale, le regole sono particolarmente severe: le opere non possono essere toccate se non con degli appositi guanti di cotone (Fig. 2.9), che a fine giornata devono essere riposti in un contenitore a parte per essere lavati e successivamente pronti per una nuova giornata di lavoro.

La mia precisa richiesta è stata quella di poter aver accesso a tutto il materiale realizzato da Cameron e di cominciare con ciò che era in via di trasferimento. Nelle foto che ho realizzato e che riporto all'interno della tesi (Figg. da 2.10 a 2.16), tutto ciò che presenta una targhetta verde si riferisce a ciò che stava per essere inviato a Londra. Le *boxes* nere che contenevano le opere di Cameron sono ben visibili nella Figg. 2.13 e 2.14: partivano precisamente dalla scatola che riporta la sigla C4 per proseguire fino alla C34: 30 scatole in totale, contando solo quelle appartenute una volta alla Royal Photographic Society. Ogni scatola conteneva all'interno 20 foto, per un totale di 600 pezzi, tutti archiviati con una lista che precedeva le opere all'interno della scatola (Figg. 2.17 e 2.18). L'archivio non era lontano dalla sala di consultazione, ma le scatole erano così pesanti che lo staff preferiva consegnarle su un carrello (Figg. 2.16 e 2.19).

La cura per la conservazione di questi reperti è a dir poco maniacale: ognuno di essi era inserito in una apposita cartellina di carta, che copriva il *passé-partout* ma lasciava intravedere il soggetto della foto (Fig. 2.20). La foto, a sua volta, era coperta all'interno della cartellina da una pellicola

---

<sup>173</sup> Sull'argomento hanno scritto le più famose testate inglesi. Un esempio per tutti, il *The Guardian* scriveva il 2 febbraio 2016: <https://www.theguardian.com/uk-news/2016/feb/02/bradford-photography-collection-move-vanda-reviled-vandalism> e poi il 17 marzo 2016:

<https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/17/royal-photographic-society-not-consulted-over-collection-move-bradford>.

<sup>174</sup> Cfr. sull'argomento il dibattito online: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/01/va-worlds-largest-collection-art-of-photography>

<sup>175</sup> Sul sito si possono trovare tutte le informazioni necessarie a proposito delle prenotazioni all'Insight: Collections & Research Centre: cfr. <https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/researchers/research-collection>.

di plastica rigida, che ne consentiva la miglior conservazione possibile (soprattutto si evitava così l'esposizione diretta delle opere con l'aria) (Figg. 2.21 e 2.22). Ogni pezzo riportava nel suo retro (o vicino all'immagine, Fig. 2.23) la prova dell'originalità e l'eventuale timbro di Colnaghi (Figg. da 2.24 a 2.32). Nel caso di copie autografate dai personaggi noti, come i poeti Tennyson e Worsley, il valore di vendita poteva salire molto di più (Figg. da 2.33 fino a 2.35).

L'archivio metteva a disposizione una serie di strumenti per analizzare le opere nel dettaglio. Personalmente, mi sono servita soprattutto della lente d'ingrandimento, che mi ha permesso di analizzare da vicino, ad esempio, *Sappho* o *Cassiopea* e capire in che modo la lastra fotografica si fosse danneggiata (Fig. 2.36) e di che entità di danno si trattasse.

Nel 1875 Cameron prese accordi con la Autotype Company di Londra per produrre nuovi negativi delle sue opere, che furono stampati al carbone nei colori rosso (come si legge nel retro delle opere: *carbon red*), nero (*carbon*) e bruno (*silver*), e di cui Bradford offre interessanti esemplari. Questo spiega perché negli archivi del NMM vi siano così tanti doppioni: Cameron non giocava a fare la fotografa, voleva *essere* una fotografa a tutti gli effetti; ordinando un alto numero di copie ai suoi stampatori londinesi cercava di vendere il più possibile per guadagnare con il suo lavoro.

La collezione permanente del NMM è stata la seconda che ho visionato (Figg. 2.37 e 2.38). Essa comprende più di cento stampe individuali, molto diverse dalle copie della RPS. Aprendo le scatole, si ha l'impressione di osservare delle opere più museali: pulite, ordinate, senza scritte o timbri sia nella loro parte anteriore che posteriore. Molte hanno un *passé-partout* bianco (Fig. 2.39) o azzurro (Fig. 2.40) e una fattura decisamente *handmade*: sono state incollate direttamente dalla mano di Cameron, che ha inoltre scritto alla base di ognuna il proprio titolo.<sup>176</sup>

Uno dei reperti più importanti che ho avuto la possibilità di visionare è stato l'Herschel Album (Fig. 2.41), conservato in grosse scatole (Fig. 2.42). Chiaramente smembrato, come si nota dalla rilegatura 'strappata' alla sinistra di ogni foglio (Figg. 2.43 e 2.44 per un'analisi più approfondita), è racchiuso in quattro contenitori, ognuno con il numero crescente e con il codice numerico delle foto in esso presenti. Ad esempio, la scatola numero I aveva la targa riportata nella Fig. 2.45 e ugualmente la numero II, Fig. 2.46.

La realizzazione manuale (e non in serie) di questo album è chiaramente visibile dai pochi punti di contatto che le foto hanno con il foglio dell'album a cui sono state incollate (Fig. 2.47). Alla fine dell'opera vi è una lunga lista, stilata da Cameron, in cui ogni foto è descritta e collegata ad un numero di appartenenza (Fig. 2.48).

---

<sup>176</sup> Lewis Pollard, Collections Assistant al NMM - validissimo aiuto durante questa avventura - mi ha fatto avere un file che comprendeva la catalogazione di ogni foto, che effettivamente sono erano molto più ordinate rispetto a quelle della RPS. Ne riporto un estratto nella Fig. 2.56.

Al prezioso Herschel Album e a qualche rara immagine con il timbro di Colnaghi, nella collezione permanente bisogna aggiungere l'insieme delle sporadiche foto realizzate a Ceylon (Figg. 2.49 fino a 2.55), alcuni degli album delle miniature di Cameron (Figg. da 2.57 fino a 2.69),<sup>177</sup> e una collezione di *cartes-de-visites* realizzate con le immagini dell'artista (Figg. 2.70 e 2.71).

Cameron esibiva il suo lavoro come "From Life" (Fig. 2.72), frase che, durante la sua epoca, segnalava che il suo lavoro voleva distaccarsi dalla pittura: era arte, ma creata con una macchina fotografica. Anche Hawarden e Rejlander utilizzavano questa definizione, ma aggiungevano sempre un elemento: "Studies from Life". Eliminando il primo termine, Cameron prendeva le distanze dai suoi colleghi. Rejlander in particolare affermava che i capisaldi degli *studies*<sup>178</sup> su una lastra fotografica provenivano dalla pittura. Con l'adozione di simili affermazioni e terminologie, derivanti dall'arte e dalle sue pratiche, i fotografi degli anni 1850 e 1860 annunciavano di non essere semplicemente dei tecnici, nè dei manovratori di un oggetto meccanico<sup>179</sup> (argomento spesso intavolato da coloro che volevano preservare il dominio della pittura). Tradizionalmente, lo studio è uno stadio primitivo del lavoro di un artista: intimo e piccolo in scala, libero nell'esecuzione; è una preparazione per un lavoro più grande e finito. L'esecuzione degli *studies* segnalava quindi un approccio serio e intellettuale alla realizzazione dell'immagine.

Nonostante non ci siano dubbi che Cameron prendesse sul serio questa passione, non ha mai aggiunto questo termine alle sue opere: "From Life" significava, nel suo caso, che la fotografia proveniva direttamente dalla vita vera e, soprattutto, che non era stata ritoccata o ingrandita. Con la sua volontà di differenziarsi dai suoi colleghi, cercava di fare qualcosa di più che prendere sul serio l'immagine: voleva catturare la vera essenza dei suoi soggetti, volontà che spesso è stata travisata e scambiata esattamente per l'opposto.

## 2. Il primo contatto con la fotografia, *lispig and stammering*

Grazie all'amicizia con Sir John Herschel, uno dei maggiori scienziati della sua generazione, Cameron ha acquisito la sua prima conoscenza della fotografia. Come già detto nel Capitolo I, si incontrarono nel 1836 a Cape of Good Hope. Herschel era in Sudafrica per condurre indagini

---

<sup>177</sup> L'argomento viene attentamente analizzato nel saggio di Philippa Wright intitolato *Before 1864: Julia Margaret Cameron's Early Work in Photography* in Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 81-93.

<sup>178</sup> La traduzione dall'inglese potrebbe creare qualche inganno: per *studio* intendo qui non il luogo fisico in cui lavora un artista, ma il primo stadio di un lavoro più grande.

<sup>179</sup> Virginia Dodier, *Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life, 1857-1864*, V&A Publications, London, 1999, p. 44.

astronomiche, mentre la ventenne Julia attraversava un periodo di convalescenza da una bronchite. Le loro successive corrispondenze ci rivelano che nelle sue lettere Herschel trasmise a Cameron (quasi simultaneamente) tutte le informazioni che vedevano l'annuncio dell'invenzione fotografica di William Henry Fox Talbot e Louis Jacques Mande Daguerre. Herschel era stato incuriosito dalle scoperte di Talbot e aveva sviluppato personali formule e processi fotografici. Nel 1842 inviò circa due dozzine di esemplari a Cameron: furono le prime fotografie che la donna vide nella sua vita.<sup>180</sup> Certamente queste immagini fecero breccia nel suo cuore, tanto che più di 20 anni dopo, Julia espresse personalmente la sua gratitudine ad Herschel per averla indottrinata di questo stato embrionale dell'arte fotografica: «I remember gratefully that the very first information I ever had of Photography in its Infant Life of Talbotype & Daguerreotype was in a letter I received from you in Calcutta».<sup>181</sup>

La data è confermata dalla sua autobiografia non pubblicata chiamata *Annals of my Glass House*, scritta nel 1874, che si apre con le parole: «“Mrs. Cameron’s Photography” now ten years old has passed the age of lisping and stammering and may speak for itself having travelled over Europe and America and Australia & met with a welcome which has given it confidence and power».<sup>182</sup>

Ci sono, dall'altro lato, numerose prove che mostrano come Julia Margaret abbia realizzato alcuni dei suoi lavori fotografici prima di acquisire una propria attrezzatura, il che spiegherebbe perché sua figlia Julia e suo marito Charles Norman le abbiano regalato una camera, in occasione del Natale 1863, accompagnandola da queste parole: «It may amuse you Mother to try to Photograph during your solitude at Freshwater».<sup>183</sup> All'epoca, ricordiamo, la sua *solitude* era dovuta al fatto che suo marito e i suoi due figli più grandi erano partiti per Ceylon e la sua unica figlia si era appena sposata.

Utilizzare queste apparecchiature e i processi chimici necessari per produrre negativi e stampe, quando la fotografia aveva all'incirca 25 anni, poteva non sembrare così affascinante o divertente per una donna del tempo, soprattutto se aveva già superato la mezza età. Tuttavia, per qualcuno che aveva già mostrato un certo interesse per la fotografia e che aveva cercato di addentrarsi nella pratica, un tale regalo non sarebbe sembrato affatto insolito. E così non fu.

La probabilità che Julia Margaret sia entrata in contatto con la fotografia prima del 1864 deriva principalmente da una mezza dozzina di stampe di album che aveva assemblato e presentato a

---

<sup>180</sup> Un elenco degli esempi che Herschel ha inviato a Cameron è conservato all'interno dell'Harry Ransom Humanities Research Center (HRHRC), presso la University of Texas at Austin, J. F. W. Herschel Collection, File No. Wo260. Il documento è datato 22 agosto 1842 ed elenca 24 articoli. Vedi Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, pp. 49-50; 158.

<sup>181</sup> Lettera di Cameron a John Herschel, 26 febbraio 1864, The Royal Society, London, Herschel Correspondence [hereafter RS.HS.], 5.159.

<sup>182</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 1.

<sup>183</sup> *Ivi*, pag. 3.

diversi membri della sua famiglia e amici prima di quell'anno. Il primo è stato donato a Watts, il più importante mentore delle sue ambizioni artistiche, nel 1857 (anno in cui uno scrittore del *Quarterly Review* definì la fotografia come «a household word and a household want»<sup>184</sup>).

La cover dell'album conserva il soprannome con cui Watts era conosciuto a Little Holland House: *Signor*. Due anni dopo, presentò un album più elaborato al cugino di Lord Holland, Henry Petty-Fitzmaurice, terzo Marchese di Lansdowne. Come ha notato Lukitsh,<sup>185</sup> molte delle foto in questi due album sembrano essere legate a dipinti di Watts. Nell'album di Lansdowne, ad esempio, ci sono fotografie di Sara Prinsep e Sophia, sia separate che insieme, che posano come sono ritratte in *Britomart and her Nurse* di Watts (1878-1900, ora conservato nel Birmingham Museum and Art Gallery).<sup>186</sup>

Un altro album di Julia Margaret è stato donato a sua nipote Adeline MacTier nel 1860 (purtroppo non sono stata ancora in grado di tracciare quest'opera)<sup>187</sup> e un secondo assemblaggio per Watts è stato realizzato con il titolo *JMC to GFW*. Anche se non datato, sembra che questo sia stato realizzato in un periodo simile a quello dei due album donati nella seconda metà del 1863 alle sorelle Mia Jackson (il 7 luglio) e Virginia Somers (il 24 dicembre). Ci sono infatti una serie di duplici copie particolarmente simili tra di loro.<sup>188</sup> Anche se l'album per Maria contiene una serie di stampe precoci di Julia Margaret, tra cui quella riconosciuta come *My first success*, datata 29 gennaio 1864, altre furono aggiunte all'album dopo la sua donazione.

Nell'ottobre 1890 Emerson scrisse parole piene di entusiasmo per la fotografia di Cameron:

That this passion was strong is well known in the family circle, for long before that memorable day in 1864, on which little Miss Philpot was conjured as with a magician's wand upon a glass plate covered with chemical film, and in her new and beautiful form renamed 'My first Success', Mrs. Cameron had spent hundreds of pounds paying the degraders of the art to fix the faces of her friends. Her generous nature did not consider money, photographers were ordered with lavishness to work for her, often under her immediate supervision. The best of this vicarious photography was Rejlander's portrait of Tennyson, taken at Freshwater, but truth to tell it is a sorry product: what were the feelings of that operator when he saw his patroness produce the masterly Tennyson, it were better to leave to the imagination.<sup>189</sup>

Se si esclude Oscar Rejlander, secondo Emerson non era possibile identificare chi avesse realizzato le foto contenute in questi primi album. Identificare il fotografo, o i fotografi delle singole lastre ancora anonime, secondo Ford, sembra non essere di grande interesse

---

<sup>184</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 35.

<sup>185</sup> Joanne Lukitsh, *Before 1864: Julia Margaret Cameron's Early Work in Photography*, in Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 95-105

<sup>186</sup> Le relazioni tra la fotografia di Cameron e i Preraffaelliti è esplorata in Bartram, *op. cit.*.

<sup>187</sup> L'album è descritto nel saggio di Mike Weaver dedicato a Julia Margaret Cameron in *British Photography in the Nineteenth Century: The fine art Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 153-154, ma mai altrove.

<sup>188</sup> Il contenuto del Maria Album è stato pubblicato in Ovenden (a cura di), *op. cit.*.

<sup>189</sup> Emerson, *Mrs. Julia Margaret Cameron*, p. 35.

accademico.<sup>190</sup> “Il mio primo successo”, dopo tutto, potrebbe significare “la prima volta che ho mai realizzato una foto di cui sono completamente soddisfatta”, piuttosto che “la mia prima immagine”. Alcune di queste foto potrebbero essere, diciamo, i primi passi compiuti da Julia Margaret, oppure potrebbero essere stati realizzati da una o più persone mentre le mostravano come usare una camera. Sulla scia di questa ipotesi, Ford ipotizza tre candidati principali: David Wilkie Wynfield, Earl Somers e un più intrigante Reginald Southey.<sup>191</sup>

E’ molto probabile che Cameron assistette al servizio fotografico che Reginald Southey fece alla famiglia Tennyson durante il suo soggiorno sull’Isola di Wight nell’aprile del 1857 e che, con la sua curiosità, cercò di ottenere da lui tutte le informazioni possibili. Una volta tornata a Londra, alla corte della sorella Sara, sfruttò il suo coinvolgimento nella sua cerchia di amici artisti per assicurarsi un’ulteriore consapevolezza del medium.

Una lettera del 1859 di William Holman, ci suggerisce che i due erano abituati allo scambio sociale e intellettuale circa queste tematiche: «I have obtained the photograph for you and am only waiting now to know where to send it. I believe it will be found tolerably successful altho' as one always wishes to look honester [sic] than one is it would not get the premium were such offered for the first photograph that turned out in all respects satisfactory to the sitter. In truth however it is very flattering as to the appearance of the outer man and very possibly the inner man».<sup>192</sup>

In una lettera indirizzata ad Herschel e datata 26 febbraio 1864, Cameron spiegava con una certa eccitazione le circostanze dei suoi primi sforzi e si struggeva per non avere ottenuto ancora nessun successo: «At the beginning of this year I first took up Photography & my kind and loving son Charlie Norman gave me a Camera & I set to work alone & unassisted to see what I could do. All this thro' the severe month of January. I felt my way literally in the dark thro' endless failures».<sup>193</sup>

Nella stessa lettera mostrava la sua riconoscenza per l’aiuto che David Wilkie Wynfield le stava offrendo: «I have had one lesson from the great Amateur photographer Mr. Wynfield & I consult him in correspondence whenever I am in difficulty but he has not yet seen my successes».<sup>194</sup>

---

<sup>190</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 36.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Lettera di William Holman Hunt a Cameron, 22 novembre 1859, Rosenbach Museum and Library, Philadelphia, No. EL3/.T3I2/MS2.

<sup>193</sup> Lettera di Cameron a John Herschel, 26 febbraio 1864, RS.115.5.159.

<sup>194</sup> Carol MacKay ha commentato la natura ambigua di alcuni scritti di Cameron e il concetto di ambiguità nella sua vita e arte. Vedi Carol MacKay, *Soaring between home and heaven: Julia Margaret Cameron's Visual Meditations on the Self*, in «Library Chronicle of the University of Texas at Austin 26», no. 4, 1996, pp. 62-87.

Wynfield, pittore di formazione, divenne conosciuto nei primi anni del 1860 per un portfolio di fotografie che fu pubblicato con il nome di *The Studio*: si trattava di *fancy portraits* di amici che, in costume, interpretavano vari personaggi della letteratura e della storia.<sup>195</sup>

Anche se a questo proposito nessuna corrispondenza tra Cameron e Wynfield è sopravvissuta, il suo esempio è stato tra i più significativi nella prima fase di pratica fotografica di Julia. L'estetica attentamente studiata dei ritratti di Wynfield, in cui le caratteristiche del soggetto sono modellate tramite illuminazione moderata, rendendo la foto suggestiva e non propriamente descrittiva, spiega notevolmente quanto la sua tecnica sia stata ammirata e poi utilizzata da Julia. Inoltre, la maggior parte delle innovazioni stilistiche attribuite a Cameron - la posizione ravvicinata della fotocamera, la profondità di campo, l'uso selettivo del focus e l'interesse per la dimensione psicologica del soggetto - erano già presenti nelle fotografie di Wynfield. La critica fotografica li ha accomunati più di una volta, descrivendo la loro arte con uno stile e una filosofia molto simile.<sup>196</sup> Lei stessa ammise, nel 1866, di dover molto a Wynfield: «To my feeling about his beautiful Photography, I owed all my attempts and indeed consequently all my successes».<sup>197</sup> Ciò in cui certamente si differenziarono fu il loro approccio verso la promozione del loro lavoro. Cameron avanzò con entusiasmo la sua causa, mentre Wynfield espose raramente e pubblicò spesso le sue fotografie in forma anonima. Le immagini di Wynfield furono presentate per la prima volta nel gennaio 1864 presso la Graphic Society.<sup>198</sup>

Wynfield proteggeva con cura la sua reputazione di pittore mostrando raramente le sue fotografie. La sua strategia ha funzionato, perché la sua carriera come pittore ha superato la sua relativamente breve, ma notevole, carriera da fotografo.<sup>199</sup>

Cameron avrebbe apprezzato la prospettiva dei critici che elogiavano il suo rifiuto del «vulgar, leveling, and literal» dei fotografi commerciali. Lo status di *cultivated artist*, però, è sorprendente, dato che Julia non era formata nelle arti visive e non sappiamo se abbia praticato la pittura o l'acquerello, i passatempi tipici delle donne con le sue attitudini e il suo background. Cameron certamente non aveva il privilegio di accedere ai bastioni culturali come il Garrick o

---

<sup>195</sup> Il titolo completo del portfolio era *A Collection of Photographic Portraits of Living Artists, Taken in the Style of the Old Masters, by An Amateur*. Vedi Juliet Hacking, *Photography Personified: Art and Identity in British Photography 1857-1869*, Ph.D. diss., Courtauld Institute of Art, 1998, p. 208.

<sup>196</sup> *The Photographic Journal*, 9, 15 agosto 1864, p. 87. Le fotografie di Cameron sono state qui giudicate come 'inferiori' a quelle del suo maestro, Wynfield. Le fotografie di Wynfield sono state oggetto di un editoriale intitolato *On Art Critic on Photographic Portraiture* nel «The Photographic News», 8 marzo 1864, pp. 109-10, dove sono stati descritti come i migliori ritratti dai tempi di David Octavius Hill.

<sup>197</sup> Cameron a William Michael Rossetti, 23 gennaio 1866, citato in Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, pp. 34-35.

<sup>198</sup> Wynfield ha presentato il suo lavoro anche alla South London Photographic Society. Vedi Juliet Hacking, *op. cit.*, p. 208.

<sup>199</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 41



l'Hogarth Club, dove Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones e gli altri del movimento preraffaellita potevano scambiarsi idee e informazioni tra di loro.<sup>200</sup>

Cameron doveva essere audace per affermarsi nel mondo dell'arte, e così fece. Sfruttò appieno le sue relazioni di sangue e di amicizia, si legò alle persone influenti della società vittoriana, e usò questo intricato sistema di rapporti per ottenere visibilità e supporto per la sua arte. Sia la sua età, che la sua stravaganza, che il suo status di classe medio-alta le hanno permesso di eludere in modo creativo le restrizioni sociali, avvicinandosi spesso a ciò che non le sarebbe stato concesso, ma senza mai rimanerne vittima. Benjamin Jowett, il rinomato Master of Balliol College, Oxford, che spesso visitò Freshwater e che fu molto amico di Tennyson, si soffermò molto ad osservare Cameron e la descrisse con queste parole: «She has a tendency to make the house shake the moment that she enters, but in this dull world that is a very excusable fault».<sup>201</sup>

### 3. La stampa, the *most nervous part of the whole process*

Se manipolare una camera ingombrante, con il suo treppiede e la lente pesante, era abbastanza difficile per una donna, la chimica della fotografia tra il 1850 ed il 1860 era assai complessa. Per più di un quarto di secolo da quando la fotografia era stata inventata, i suoi pionieri avevano lottato con le sostanze chimiche su metallo (il dagherrotipo francese) o carta (il calotipo britannico). Entrambi i materiali presentavano grandi svantaggi come basi per i negativi fotografici o per le stampe: il metallo, in quanto opaco, era inadatto per creare delle copie e visibile solo in condizioni di luce corretta; la carta era composta da una grana troppo grossolana, che non consentiva la riproduzione nitida dei dettagli. Herschel aveva sperimentato il vetro già nel 1839, che aveva una riuscita decisamente superiore di entrambi, ma fu l'inglese Frederick Scott Archer che, nel 1851, iniziò a sperimentare un nuovo metodo di sensibilizzazione delle lastre, nel tentativo di coniugare la finezza del dagherrotipo con la praticità del calotipo, mantenendo la possibilità di stampare più copie dallo stesso negativo.

Le operazioni di sensibilizzazione iniziavano stendendo sulla lastra di vetro un prodotto che fosse in grado di farvi aderire l'elemento fotosensibile; il prodotto che ne risultava doveva essere esposto mentre era ancora bagnato. Il processo del collodio umido era complesso, disordinato e persino pericoloso. Quando Lewis Carroll acquistò la sua prima camera, annotò nel suo diario le

---

<sup>200</sup> Vedi Jan Marsh, Pamela Gerrish Nunn, *Pre-Raphaelite Women Artists*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 1998, p. 51.

<sup>201</sup> Evelyn Abbott, Lewis Campbell (a cura di), *Letters of Benjamin Jowett*, London, John Murray, 1897, Vol. 2, p. 177.

sostanze chimiche che egli acquistò contemporaneamente: «Got some chemicals from London: 4oz iodised collodium; 2oz Glacial Acetic Acid; 1/2oz Pyro Gallic [sic] acid?».<sup>202</sup>

Una volta che il fotografo aveva ottenuto le sostanze giuste, doveva creare una miscela nuova per ogni sessione. Questa veniva sparsa uniformemente sul vetro pulito e asciutto (azione piuttosto complessa quando i vetri erano grandi come quelli usati da Julia Margaret). La lastra così preparata era inserita in un supporto mentre era ancora bagnata, per essere esposta prima di asciugarsi e perdere la sua fotosensibilità. Il secondo passaggio prevedeva di tornare nella camera oscura per versarvi una soluzione di sviluppo preparata in precedenza, composta da acido pirogallico e acqua. L'acqua era utilizzata liberamente in ogni fase (Julia sosteneva che ogni fotografia richiedeva «nine cans of water fresh from the well») e il cianuro di potassio era utilizzato per rimuovere le sostanze sviluppatrici in eccesso.

Così scriveva Cameron all'amico Herschel:

All these difficulties I have still to master & the Cyanide of Potassium is the most nervous part of the whole process to me — Is it such a deadly poison — need I be so wry afraid of the Cyanide in case of a scratch on my hand? — And when my hands are as black as an Ethiopian Queen's, can I find no other means of recovering and restoring them but this dangerous Cyanide of Potassium? Are any of the Chemicals prejudicial to health if inhaled too much?<sup>203</sup>

Nel risponderle, Herschel l'aveva avvisata a proposito dell'uso di queste sostanze: «About your free use of the dreadful poison the Cyanide of Potassium, — letting it run over your hands so profusely. — Pray! Pray! Be more cautious», inviandole la sua ricetta per eliminare i segni dei sali d'argento dalle mani.<sup>204</sup>

Nonostante tutte queste difficoltà, sembra proprio che Julia Margaret volesse ad ogni costo riuscire personalmente nella stampa. L'album donato ad Adeline MacTier è stato inciso con le parole «From Life year 60 printed by J.M.C.»<sup>205</sup> mentre quello di sua sorella Virginia Somers porta la scritta «Photographs of my own printing». Confrontando le stampe presenti nell'album di Virginia con le copie donate sei mesi prima a sua sorella Mia Jackson, è chiaro che quelle per Virginia sono molto più scure. Molto probabilmente quindi Julia Margaret non era stata soddisfatta dal lavoro svolto per Mia.

Non c'è assolutamente nessun dubbio a proposito di quale fotografia abbia segnato il vero inizio della carriera fotografica di Julia Margaret. Ai suoi occhi, almeno, era quella, già più volte citata, che chiamò *My First Success*. Quando ricevette in dono una macchina fotografica, non aveva idea

---

<sup>202</sup> Edward Wakeling, *Lewis Carroll's Diaries*, Luton, Lewis Carroll Society, 1995, p. 68.

<sup>203</sup> Lettera di Julia Margaret a Herschel, 20 marzo 1864, National Media Museum, Bradford.

<sup>204</sup> Lettera di Herschel a Julia Margaret, 1 gennaio 1867, Smithsonian Institution, Washington, DC.

<sup>205</sup> Vedi Weaver, *Julia Margaret Cameron in Weaver, British Photography in the Nineteenth Century: The fine Art Tradition*, pp. 153-154.

di come poter cominciare; scriveva infatti: «Did not know where to place my dark box how to focus my sitter».<sup>206</sup> Nonostante tutto, ottenne il suo primo traguardo il 29 gennaio 1864. La modella era Annie Wilhelmina Philpot, figlia di un vicario dedito alle lettere, William Benjamin Philpot, in vacanza sull'isola di Wight e compagno di lunghe discussioni con Tennyson. Così lo descrive lei stessa: «I was half-way thro' a beautiful picture when a sputter of laughter from one of the Children lost me that picture & less ambitious now I took one child alone appealing to her feelings & telling her of the waste of poor Mrs. Cameron's Chemicals and strength if she moved. The appeal had its effect & I now produced a picture which I called 'My first success'».<sup>207</sup> La giovane Annie deliziò Cameron, che era veramente entusiasta, «in a transport of delight. I ran all over the house to search for gifts for the child».<sup>208</sup>

Essenziale per il mio studio, ritengo sia il fatto che Julia Margaret inviò la stampa al padre di Annie con una nota di copertina, che è ancora conservata in un album di famiglia: «Given to her Father / My first perfect / success in the / complete Photograph / owing greatly to the / docility & sweetness / of my best & fairest / little sitter. / This Photograph was / taken by me at 1 PM / Friday Jan. 29th. Printed / Toned - fixed and / framed all by me / & given as it now is by / 8 PM this same day / Jan. 29th 1864 / Julia Margaret Cameron».<sup>209</sup> Più di sette ore dall'inizio alla fine del processo!

Certamente le difficoltà che incontrava erano ancora moltissime, e ancora una volta si rivolse a Herschel per un aiuto:

- a White Bar sometimes repeats itself on an otherwise perfect picture. After searching for the causes I suppose it is light getting into the Camera
- the film comes off my plate in certain weathers
- the plate is not equally covered in film — a streak repeats itself on the side of each Glass as I take it out of the bath — tho' I know of no cause in the bath to scratch it, it seems scratched.
- a print beautifully printed often turns green. I suppose it is the Hypo Sulphite fixing that causes this tho' I wash it in endless Waters
- the Nitrate of Silver used for exciting my paper turns red — tho' never exposed to the light I conclude it is the Albumen in the paper that reddens the Nitrate.<sup>210</sup>

Durante il suo tempo, e anche recentemente, i critici hanno spesso archiviato Cameron come una semplice *amateur*. Certamente lei stessa amava il suo mestiere, ma sperava anche, tramite questo, di guadagnare. Nei primi giorni di novembre 1865, riuscì ad organizzare un'esibizione (con chiari scopi di vendita) alla French Gallery di Londra, di cui era proprietario il famoso venditore di

---

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 4

<sup>207</sup> *Ivi*, pp. 6-7.

<sup>208</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>209</sup> La fotografia, ancora conservata dalla famiglia Philpot, è stata riprodotta per la prima volta in Colin Ford, *Rediscovering Mrs. Cameron and Her First Photograph*, in «Camera», N. 58, maggio 1979, p. 14.

<sup>210</sup> Lettera di Julia Margaret a Herschel, 20 marzo 1864, National Media Museum, Bradford.

stampe Ernest Gambart. La Galleria prezò le opere tra le 5 e le 10 shillings (gli odierni 25 - 50 pence) e gli artisti potevano comprarle anche per meno. Il pittore George Prince Boyce annotò nel suo diario: «I bought 5 (for which, being an artist, I paid half prices)».<sup>211</sup>

Ciò era, presumibilmente, il prezzo con cui Cameron entrò nel mondo dell'arte.

Nel mese di giugno dell'anno successivo riuscì a proporre le sue stampe a P. & D. Colnaghi di Bond Street (che nel 1857 aveva aperto un dipartimento dedicato alla fotografia), chiedendo anche - forse per promuoversi o per avere certezza di un guadagno - di fare un prezzo speciale agli artisti. Nel decennio del 1860 persino i più grandi professionisti lottavano per ottenere i giusti profitti. In una lettera indirizzata all'amica Jane Senior del 1865, Julia rivela le sue enormi preoccupazioni circa la possibilità di ottenere un guadagno con la fotografia, che era già un'arte in se stessa estremamente costosa,<sup>212</sup> a causa della sottostante necessità di grandi attrezzature. L'equipaggiamento di cui Julia scrive dimostra ulteriormente quanto fosse serio il suo lavoro. La sua fotocamera e il treppiede erano così pesanti che pare avessero bisogno della forza di due uomini per essere spostati (la fotocamera appare riflessa nello specchio della Fig. 2.73).

La sua lente, realizzata dall'ottico francese Jean Théodore Jamin,<sup>213</sup> è sopravvissuta<sup>214</sup> (Fig. 2.74); realizzata a Parigi, è di circa 8 cm di diametro, con una luminosità di f/6 o f/7 e una lunghezza focale di circa 30 cm. Leggendo con attenzione la dettagliatissima descrizione tecnica che ne fa Ford, si comprende come fosse praticamente impossibile pensare che con questa lente Cameron potesse realizzare dei ritratti così ravvicinati, a fuoco, su delle lastre di 28 x 23 cm. Nei primi mesi del 1866 cambiò camera, acquistandone una che poteva ospitare lastre ancora maggiori (38 x 30 cm): il problema poteva diventare ancora peggiore. Questi studi tecnici spingono ad ipotizzare che la mancanza di focus, che per molti è stato il marchio distintivo della sua arte, possa essere stata causata dalla camera e dalla lente utilizzata.<sup>215</sup> C'è un'altra possibilità molto interessante avanzata da Ford: una spiegazione strettamente fisica. Grazie alle testimonianze scritte, sappiamo che nella famiglia di questa donna i problemi alla vista erano molto diffusi: il figlio più grande, Eugene, non riuscì mai a vedere bene dall'occhio sinistro; il terzo figlio, Hardinge, era strabico (come si può capire da alcuni dei suoi ritratti); il più giovane, Henry Herschel Hay Cameron era cieco da un occhio. Non ci sono testimonianze che anche Julia fosse affetta da qualche problematica simile. In ogni caso, questa è la sua versione ufficiale dei fatti, riportata in *Annals of my Glass House*: «[...] when focussing & coming to something which

---

<sup>211</sup> Virginia Surtees (a cura di), *The Diaries of George Price Boyce*, Norwich, Real World, 1980, p. 43.

<sup>212</sup> Lettera di Julia Margaret a Jane Senior, 29 giugno 1865, National Media Museum, Bradford.

<sup>213</sup> Per approfondire l'argomento dell'attività dell'ottico Jean Théodore Jamin, vedi Rudolf Kingslake, *A History of the Photographic Lens*, London, Academic Press, 1989, p. 247.

<sup>214</sup> Conservata oggi all'interno della Royal Photographic Society Collection del National Media Museum, Bradford.

<sup>215</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 42.

to my eye was very beautiful I stopped there, instead of screwing on the Lens to the more definite focus which all other Photographers insist upon».<sup>216</sup>

È assai interessante quanto velocemente Julia Margaret abbia stabilito un gran contatto tra la materia fotografica ed il suo stile visivo. Le fotografie realizzate nei pochi mesi dopo il suo primo successo comprendono i ritratti ravvicinati del suo eroe Watts, degli scrittori Sir Henry Taylor, di James Spedding e di Aubrey de Vere (poeta irlandese, drammaturgo e amico di Tennyson), il Reverendo W.H. Brookfield e suo cognato il Dott. John Jackson. Tanti tra i suoi studi di Madonne e di bambini, le illustrazioni letterarie e le fotografie di amici e parenti sono databili nello stesso periodo. Mentre il suo stile si stava perfezionando e le sue stampe divenivano sempre più efficaci aveva, inoltre, preso in considerazione la creazione di strutture fotografiche permanenti a Dimbola: «I turned my coal—house into my dark room, and a glazed fowl house I had given to my children became my glass house!»<sup>217</sup>

Nei primi mesi del 1865, era sufficientemente sicura di sé e dei suoi obiettivi da voler tentare la sua prima mostra pubblica. Julia Margaret ricevette sempre un grande appoggio dal marito; anche se era spesso confinato nella sua camera da letto a causa dei suoi problemi di salute, condivideva e sosteneva fortemente l'eccitazione della moglie:

Personal sympathy has helped me on very much. My Husband from first to last has watched every picture with delight & it is my daily habit to run to him with every glass upon which a fresh glory is indelibly newly stamped & to listen to his enthusiastic applause. This habit of running into the dining room with my wet pictures has stained such an immense quantity of Table linen with Nitrate of Silver indelible Stains that I should have been banished from any less indulgent household.<sup>218</sup>

Con un tale incoraggiamento, Julia Margaret era pronta ad intraprendere una serie di ritratti senza precedenti nella storia della fotografia.

#### 4. Pantheon fotografico di uomini e donne dell'età vittoriana

A distanza di circa 140 dalla sua morte, parte della produzione fotografica di Cameron non ha ancora incontrato un'approvazione critica unanime.<sup>219</sup> Tuttavia, i suoi ritratti di *famous men and fair women* (la frase è stata coniata da Virginia Woolf per intitolare il suo libro del 1926 sulle fotografie della sua prozia Cameron)<sup>220</sup> non hanno mai smesso di incantare. Il coautore di Woolf,

---

<sup>216</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 8

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>219</sup> Rimando alla discussione in Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 433-434.

<sup>220</sup> Woolf, Fry, *op. cit.*, p. 2.

il critico d'arte Roger Fry, per esempio, credeva che Cameron avesse «a wonderful perception of character as it is expressed in form» e che i suoi successi avessero superato di gran lunga quelli degli illustri pittori del tempo, come James Abbott McNeill Whistler e George Frederic Watts.<sup>221</sup>

Helmut Gernsheim, nella sua una biografia chiave di Cameron del 1948, ha trovato i suoi ritratti «infused with a dynamic power which few photographers since have achieved».<sup>222</sup>

Cameron, tramite le molte centinaia di negativi e innumerevoli stampe realizzate negli undici anni della sua produttività di punta, racconta la storia del suo tempo.

E' possibile distinguere in Cameron un atteggiamento diverso, a seconda che a posare per un ritratto fosse un uomo o una donna. I titoli che ella attribuisce ai ritratti femminili (*The Angel at the Sepulchre, Call I Follow, I Follow. Let Me Die, A Beauty Vision*) suggeriscono una metafora linguistica che necessariamente rimanda più ai contenuti espressivi di Cameron che non alla personalità dei singoli soggetti; ciò accade raramente per i ritratti maschili, per cui, in genere, sono dichiarate esplicitamente le identità, con l'apposizione, in calce alle opere, dei nomi e dei cognomi.

La grande e indiscussa fama degli artisti che ella frequentò e fotografò era tale che la loro personalità si imponesse da sola come elemento centrale del ritratto, anche se Cameron non rinunciò quasi mai ai propri margini creativi, caricandoli ugualmente di implicazioni ideali e personali. Le sue fotografie di uomini sono ispirate dalla sua reverenza per l'intelletto maschile; ma i suoi ritratti di donne raccontano una storia diversa. Nel caso dei ritratti femminili non bisogna dimenticare che, specie all'inizio della propria attività, Cameron si avvale spesso di modelle di umili origini (le sue cameriere, ad esempio) e che in seguito ricorse spesso a persone incontrate per caso, di scarsa notorietà e completamente fuori dal giro delle proprie amicizie o dei propri interessi culturali.

Al protagonismo dei soggetti, implicito nei ritratti maschili, si sostituisce, in quelli femminili, il protagonismo di Cameron che, se risulta prevaricatore nei confronti delle singole personalità delle varie modelle, ne esalta però al massimo grado la femminilità. Cameron sottolinea e presenta come valori tutti gli aspetti del femminile: la *caritas*, l'altruismo, la passione del sentimento amoroso, l'abnegazione e la trepida dedizione della *Mater amabilis*, la rassegnazione, la bellezza ispiratrice, la grazia delle movenze e dei lineamenti, il languore degli atteggiamenti. Non è solo un omaggio indiretto al proprio essere donna, ma una più profonda esigenza, di natura estetica, che la porta a sviluppare, più di altri, uno dei temi centrali della poetica preraffaellita: della donna angelicata, d'ascendenza stilnovistica, espressione terrena della bellezza divina descritta da

---

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>222</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 52.

Dante,<sup>223</sup> ispiratrice di ogni azione umana volta al bene. Sul viso dei soggetti femminili di Cameron si legge languore, malinconia, sfida e desiderio. L'amore è anche lì, ma solo come una delle tante emozioni complesse che Cameron attribuisce alle donne. Questa categoria di ritratti riflettono una più ampia indagine sulla natura umana e sulle possibilità espressive della fotografia: da una parte, offrono agli spettatori vittoriani molti modelli possibili di comportamento femminile e rivelano gli ideali su cui sono state misurate le donne del suo tempo; dall'altra, mostrano l'amore sfrenato di Cameron per la fotografia. È nei suoi ritratti di donne che ha dato lo spazio maggiore alla sperimentazione artistica, mostrando tutte le sue capacità più varie.

Ha esposto le sue fotografie a Parigi, Berlino e Londra, talvolta per invito, talvolta in gallerie che lei stessa affittò per l'esposizione e la vendita delle sue opere. Ha vinto medaglie per i suoi ritratti e, durante il suo periodo più fertile, ha riferito che le sue stampe erano vendute con una velocità impressionante.<sup>224</sup> Al tempo della sua morte nel 1879, all'età di 64 anni, le sue fotografie erano nelle pubbliche collezioni d'arte, tra cui quelle del British Museum e del South Kensington Museum. Erano tra le mani di George Eliot e dell'illustratore Gustave Dorè, nonché della regina Victoria e di sua figlia, Victoria di Sassonia-Coburgo-Gotha, Imperatrice di Germania e Regina di Prussia.<sup>225</sup> Il poeta e romanziere francese Victor Hugo deteneva più di 25 fotografie dell'artista, che aveva ricevuto da lei come dono e rivolto alla quale aveva esclamato: "No one has ever captured the rays of the sun as you have. I throw myself at your feet."<sup>226</sup>

Per una donna vittoriana era davvero raro aspirare a ciò a cui mirava Cameron; il fatto che abbia cominciato la sua carriera a 48 anni, durante la *late middle age* vittoriana, rende il suo caso ancora più interessante.

Alcuni fattori sociali hanno lavorato in suo favore. Nonostante il XIX secolo fosse il tempo del comportamento codificato e delle restrizioni sociali chiaramente definite, l'eccentricità era fiorente, soprattutto se si svolgeva in nome di un tentativo artistico o di una scoperta scientifica. Bisognava conoscere le regole per circolare nell'alta società, ma le regole potevano - con i dovuti modi - anche essere infrante. A Cameron furono permesse le sue trasgressioni in parte perché facente parte del mondo degli intellettuali, dove un comportamento curioso e vivace era del tutto normale, e poi perché possedeva un background familiare privilegiato, sebbene inusuale.

---

<sup>223</sup> Dante Alighieri, *op. cit.*.

<sup>224</sup> Lettera di Cameron a Herschel, 28 gennaio 1866, The Royal Society, London, Herschel Correspondence, RS:HS, 5.162.

<sup>225</sup> La regina Victoria acquistò cinque fotografie di Cameron: un ritratto di Tennyson, uno di Taylor, due di bambini e *Whisper of the Muse*. Vedi Frances Dimond, Roger Taylor, *Crown and Camera: The Royal Family and Photography, 1842-1910*, Londra, Penguin Books Ltd., 1987, p. 154.

<sup>226</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 65.

Julia Margaret Cameron ha sviluppato il suo approccio al focus nei suoi ritratti degli anni '60 del 1800, quando le regole e la terminologia fotografica erano appena agli inizi.

Come già anticipato, la nozione di messa a fuoco di Cameron è stata largamente discussa, partendo dal dubbio che il suo stile fotografico fosse una scelta precisa. Il mio lavoro vorrebbe sostenere la tesi di Ford, di Wolf e di Weiss, i quali affermano che tutti gli scatti di Julia derivino da una scelta personale, perfettamente consapevole. Questa corrente di pensiero parte dal presupposto che il trattamento di messa a fuoco di Cameron implichi una critica dei canoni fotografici in voga in quel momento, che intendevano ottenere un ricordo nitido e preciso del fermo immagine prescelto. La verità delle immagini di Cameron non si deve ricercare nella loro precisione, ma nell'allusione ai diversi personaggi che i modelli interpretano, ottenuta anche sfumando la forma fisica dei soggetti fotografati. E' proprio la *impreciseness* di cui parla Brusius<sup>227</sup> - quegli aspetti d'inesattezza, ambiguità, nebulosità, ed anche di fuori fuoco - che incoraggiano gli spettatori a interagire con le immagini, mentre il processo fotografico si rivela pian piano.

Nel 1864 Julia espresse, in una lettera a Sir John Herschel, il suo desiderio di: «...induce an ignorant public to believe in other than mere conventional topographic Photography – map making and skeleton rendering of feature and form without that roundness and fullness of force and feature that modelling of flesh and limb which the focus I use only can give tho' called and condemned as 'out of focus'». E continuava: «What is focus and who has a right to say what focus is the legitimate focus? [...] Your eye can best detect and your imagination conceive all that is to be done».<sup>228</sup>

In questa lettera, Cameron individua l'annosa questione del focus: il fuoco era qualcosa che i fotografi ancora studiavano nel 1850, e una terminologia dettagliata fu stabilita in seguito. Herschel stesso aveva coniato alcuni termini essenziali, ma ciò a cui oggi si fa riferimento quando si definisce la profondità di campo non era ancora stato discusso. Il medium era in via di sviluppo e i fotografi, di conseguenza, non ne avevano ancora un controllo tecnico completo.

#### 4.1 Un nuovo vocabolario fotografico

Julia Margaret Cameron è entrata nel mondo della fotografia all'età di 48 anni ed in una carriera di 14 anni ha guadagnato un posto indelebile nella storia del medium. Dopo il dono della camera,

---

<sup>227</sup> Mirjam Brusius, *Impreciseness in Julia Margaret Cameron's Portrait Photographs*, in «History of Photography», Vol. 34, 2010, pp. 30-35.

<sup>228</sup> Vedi Nota 157.



a fine 1863, Cameron ha iniziato a fotografare immediatamente con il suo nuovo strumento. I suoi primi passi furono guidati non tanto dalla conoscenza scientifica e dalla formazione artistica quanto dalla pura volontà e forza di ambizione. Nell'analisi retrospettiva della sua carriera, *Annals of My Glass House*, Cameron ha descritto i suoi primi giorni di lavoro nel campo della fotografia come un processo di prova e di errore: «Many and many a week in the year '64 I worked fruitlessly, but not hopelessly... I began with no knowledge of the art. I did not know where to place my dark box, how to focus my sitter, and my first picture I effaced to my consternation by rubbing my hand over the filmy side of the glass».<sup>229</sup>

Le immagini raccolte in questo capitolo mostrano le lotte e i successi di questa fase embrionale della sua pratica. Mentre i primi risultati potrebbero sembrare opere minori, a ben vedere risultano comunque sempre fotografie innovative e audaci. Nelle opere create in queste prime settimane del 1864, sono già palesi le principali preoccupazioni artistiche di Cameron. La sua tecnica non era ancora particolarmente precisa; i suoi temi erano tratti principalmente dalla vita quotidiana, dalla letteratura e dalla religione. Ci sono ritratti di bambini; studi della sua famiglia (con riferimento particolare a chi le regalò la camera); studi con Madonna, bambino e relativi soggetti religiosi; illustrazioni dalla letteratura e ritratti individuali di uomini e donne. Suo marito, Charles Cameron, e l'amico Henry Taylor furono tra i primi modelli di sesso maschile.

La sequenza di fotografie di questo capitolo mostra che pian piano Julia testò un nuovo vocabolario fotografico, cercando - metaforicamente - di trovare la formula della frase perfetta.

Il 22 febbraio 1864 Cameron presentò un album contenente 39 fotografie all'amico e mentore, il pittore George Frederic Watts: il gruppo più completo che ci è rimasto del suo primo lavoro. La maggior parte delle immagini che compongono questo capitolo sono state incluse nel Watts Album. Cameron annotò il volume allegando questa frase: «To The Signor to whose generosity I owe the choicest fruits of his Immortal genius. I offer these my first successes in my mortal but yet divine! art of Photography».<sup>230</sup>

L'album iniziava con lo studio della giovane Annie Philpot (l'immagine che Cameron ha descritto come «My very first success in Photography»). Annie aveva perso sua madre nel 1858 ed era stata portata, insieme al fratello minore, Hamlet, presso la famiglia di Dean George Granville Bradley, per vivere con lui e sua moglie a Marlborough.<sup>231</sup> I Bradley erano amici di Alfred Tennyson e visitavano regolarmente Freshwater. Durante una di queste visite, Cameron realizzò l'immagine della ragazza (Figg. 2.75 e 2.76).<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 2.

<sup>230</sup> Citato in Cox, Ford, *op. cit.*, p. 111.

<sup>231</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 23.

<sup>232</sup> Per la descrizione che ne fece lei stessa in una lettera allegata ad una stampa regalata al padre vedi Cap. II, Par. 3.

Piena di risorse, Julia approfittò sempre dei suoi visitatori per utilizzarli come soggetti per la sua arte. Oltre ad Annie, anche alla piccola Daisy Philpot fu presto chiesto di posare per lei (Fig. 2.77). Mary Hillier, già ricordata, e Mary Kellaway, due delle sue domestiche, le fecero spesso da modelle. Freddy Gould (figlio di un pescatore di Freshwater) e le ragazze Keown (Kate, Elizabeth e Alice, figlie di un militare stanziato sull'isola), sono i soggetti di ripetute illustrazioni di temi religiosi e letterari.

Cameron inizialmente lottò con il processo del collodio umido, come testimonia la qualità delle sue stampe,<sup>233</sup> Spesso la rifilatura appare affrettata e non propriamente precisa. La finitura "instabile" che caratterizza i suoi primi esperimenti è stata conservata nelle riproduzioni che appaiono in questo capitolo. Nonostante i risultati talvolta imperfetti, l'intenzione di Cameron era di valorizzare la sua attitudine artistica prestando molta attenzione al modo di presentare i suoi lavori. Inoltre, imprimeva la proprietà dell'opera inscrevendo i montanti con il suo corsivo audace, spesso identificando i soggetti e fornendo indizi sulle sue intenzioni narrative.

Imparare a far posare (e insegnarlo ai suoi modelli) e illuminare i soggetti scelti di volta in volta era spesso un processo che prevedeva prove costanti e tanti errori. Nel primo profilo di Henry Taylor (Fig. 2.78) ad esempio, Cameron ha sovra illuminato il busto, "accendendo" i capelli e la barba dal lato, ma lasciando i caratteri del viso morbidi e mal definiti. Lo spazio compreso del suo studio del primo piano di Mary Ryan in *My "beggar-maid" now 15!* (Fig. 2.79) offre un ottimo indizio per sondare quale sarà la futura direzione dei suoi ritratti: quelli delle donne furono sempre un soggetto particolarmente potente, tanto da ricevere una certa attenzione accademica.<sup>234</sup>

#### 4.2 Fotografare il sacro

I riti e la religione erano al centro dell'esistenza vittoriana e fornivano il collante che teneva insieme la società. Per una famiglia come quella di Julia Margaret Cameron, di una certa posizione sociale, riunirsi per pregare, leggere quotidianamente la Bibbia e partecipare alla messa della domenica mattina, erano alcuni dei passi essenziali per affrontare la vita domestica.

Cameron era una cristiana devota: la vasta gamma e l'alto numero di lastre fotografiche che ha realizzato sui temi religiosi dimostra il suo desiderio di esprimere il suo credo anche attraverso l'arte. Seguendo le teorie della storica e studiosa d'iconografia Anna Jameson (1794-1860),<sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Vedi il saggio di Lukitsh in Cox, Ford, *op. cit.*, soprattutto le pp. 101-105.

<sup>234</sup> Cfr. Woolf, Fry, *op. cit.*; Wolf, *op. cit.*; Joanne Lukitsh, *Cameron, Her Work and Career*, Rochester, NY, International Museum of Photography at George Eastman House, 1986.

<sup>235</sup> Tra i ritratti dei fotografi scozzesi David Octavius Hill (1802-1870) e Robert Adamson (1821-1848) vi sono quelli di Lady Eastlake (allora Elisabeth Rigby) e Anna Jameson, ambedue studiose d'arte, principalmente cristiana. Anna

che descrisse l'oggetto dell'arte religiosa come essenziale «for instruction and edification»,<sup>236</sup> Cameron si ispirò non solo al Nuovo, ma anche al Vecchio Testamento, da cui attinse molto.

Se da una parte gli studi religiosi di Cameron erano progettati con scopi edificanti, essi hanno anche svolto un ruolo importante come catalizzatori nella crescita delle sue strategie di elaborazione delle immagini: ella non voleva realizzare illustrazioni realistiche di particolari soggetti religiosi, né voleva comunicare l'evento narrativo, piuttosto voleva suggerire dei temi. Per questo motivo, molte delle sue opere hanno titoli generici, che permettono un'interpretazione più vasta del loro significato. *Prayer and Praise* (Fig. 0.2) ad esempio, con un titolo esplicitamente pio, non si riferisce a nessuna storia particolare: se la composizione evoca la Natività, in realtà è sostanzialmente riferita ad una famiglia ideale, cristiana e unita.

La maggioranza delle fotografie di questo tema risale ai suoi primi diciotto mesi di carriera. Fu tra il 1864 ed il 1865, che Cameron visse un periodo molto produttivo. Lavorò ad un ritmo costante, assemblando diversi album per i suoi principali sponsor e supporter. Le sue immagini religiose occupano una posizione fondamentale in questi lavori: erano parte integrante del suo desiderio di creare arte con un messaggio morale.

Cameron aveva amici di varia fede anglicana, tra i quali il poeta Aubrey Thomas de Vere, convertitosi al cattolicesimo. Anche se erano tempi di scetticismo religioso e di dubbi, era sempre salda la convinzione che la vera arte religiosa non era morta, se solo il tasto fosse stato toccato da un maestro. Cameron pensava che l'iconografia cristiana potesse fondersi con la fotografia, così come le reminiscenze classiche erano assorbite nella poesia di Tennyson. Classicismo, elementi cristiani e ciclo arturiano potevano benissimo sedere alla stessa "tavola rotonda".

L'appartenenza alla Arundel Society, fondata - fra gli altri - anche da Lord Lindsay (critico d'arte cristiana, anch'egli, come Jameson), mise Cameron a stretto contatto con la pittura italiana. Come già detto, lo scopo di questa Società era di creare una raccolta di acquerelli, schizzi e fotografie di affreschi dei secoli XIV, XV e XVI, altrimenti non disponibili, e di pubblicare le copie ottenute con vari processi tecnici moderni. Per un certo periodo fecero parte del comitato esecutivo della società gli amici di Cameron Holman Hunt e G.F. Watts, ed ella stessa si recò spesso al South Kensington Museum, che era uno dei canali di diffusione delle pubblicazioni della Società.

---

Jameson dedicò sei anni alla sua maggiore opera, intitolata nella prima edizione *The Poetry of Sacred and Legendary Art* (1848), con la quale esercitò un ruolo fondamentale nel portare all'attenzione del pubblico britannico i frutti della storiografia dell'arte tedesca sul Rinascimento italiano. In seguito, sullo stesso argomento, ella scrisse *Legends of the Monastic Orders* (1850), *Legends of the Madonna* (1852), *The History of Our Lord* (1864), in gran parte completato da Lady Eastlake dopo la morte della Jameson, avvenuta nel 1860. Nel testo *Sacred and Legendary Art* (9a ed., London, Longmans, Green and Co., 1883, I, VII), Jameson negò risolutamente che, nell'attenzione che ella dedicava all'iconografia cattolica, si nascondesse anche qualche suo accostamento alla religione cattolico-romana.

<sup>236</sup> Anna Jameson, Elizabeth Eastlake, *The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art, With That of His Types*, Londra, Longman, Green, and Co., 1892, Vol. I, p. 9.

Nel suo lavoro Cameron unì la propria versione dell'arte nordica alla Rembrandt con quella italiana alla Raffaello. In quel periodo le riviste fotografiche parlavano moltissimo della spettacolare luce di Rembrandt e offrivano speciali schermi pieghevoli per facilitare il raggiungimento di questo effetto. E' evidente che le Madonne e i bambini delle sue opere, di ispirazione italiana, si modificassero in senso nordico; li vediamo farsi soggetti ai mutamenti della vita terrena, tradire i segni del tempo, scurirsi; lo stile "luminoso" cede il posto allo stile "ombroso". La serie di fotografie che ritraggono Julia Jackson - la futura signora Duckworth - ci offre l'immagine di una Madonna nordica, puritana, in alternativa alle domestiche di Cameron Hillier e Ryan, Marie cattoliche del Sud.

William Michael Rossetti, poeta e critico, si chiedeva, nel suo testo *Fine Art, Chiefly Contemporary* (1867) ed in particolare nel capitolo «The External of Sacred Art» quali fossero le tendenze dei temi religiosi nell'arte del suo periodo. Rossetti sentiva che l'arte "tradizionalista" (i cui seguaci sceglievano i propri simboli e li combinavano come preferivano) non aveva più alcuna attrattiva in un'epoca di positivismo, perché la gente preferiva l'arte "naturalistica", ovvero l'immediatezza dei fatti all'interpretazione simbolica. Egli difendeva, naturalmente, le posizioni preraffaellite, ma Cameron non era d'accordo con le sue vedute sull'arte sacra; ella era proprio il tipo di "tradizionalista" al quale Rossetti si riferiva nelle sue denunce:

The most usual or accepted model of the traditionalist is Raphael, in such compositions as cartoons. The traditionalist dresses his figures in blankets which were never worn, puts a bit of Judaism here for the 'characteristic' heads, a bit of Anglicism there (supposing him to be a Briton), a bit of classicism, and an entirety of nothingism. His whole composition becomes a subject such as never could have been in being, and which does not even ask to be genuinely credited.<sup>237</sup>

Ma se consideriamo le osservazioni di Rossetti in riferimento all'opera della Cameron vediamo che egli trascura un fattore molto importante: che, per quanto tradizionalista o idealista, ella lavorava sulla vita reale *d'après nature*, come ella stessa ebbe a scrivere sulle sue stampe. Era una tradizionalista che si avvaleva di un nuovo medium naturalistico. Rossetti stesso ammise che la persona di genio o di intenso sentire poteva superare le limitazioni imposte dal tradizionalismo alla Raffaello.<sup>238</sup> Quel che contava era lo spirito religioso, l'essenza sacra piuttosto che il realismo della rappresentazione. Una mescolanza di tipologia cristiana - con riferimenti al Nuovo e al Vecchio Testamento - di leggenda arturiana e di poesia inglese costituiva il sistema di base col quale Cameron esplorava la coscienza vittoriana. Quello che lei definiva come una serie di fotografie costituenti un'opera di qualche interesse teologico, si moltiplicava fino a generare un

---

<sup>237</sup> William M. Rossetti, *Fine Art, Chiefly Contemporary*, London, Macmillan, 1867, p. 13.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

sistema di significati la cui complessità trascendeva la sequenza di immagini pure e semplici. Nell'arte sacra ella aveva trovato una materia abbastanza vasta da accogliere l'espressione di un animo forte e passionale. I suoi scatti più creativi sono quelli che traggono spunto da un argomento sacro o leggendario e lo trasfigurano in un simbolo di grande potenza. I momenti che ella sceglie esprimono un'irrequietezza profonda e inconsapevole, che si riflette negli occhi, nell'atteggiamento, nei capelli sia di uomini che di donne e, attraverso questi tratti, il travaglio interiore si rende manifesto, pur senza trovare una compiuta spiegazione. Le immagini divengono simboli di un mistero che non trova espressione se non nello stesso linguaggio dell'artista.

*The Day Dream* (Figg. 2.80 e 2.81) custodisce tanto bene il suo segreto che due eminenti specialisti cameronesi, Colin Ford ed Helmut Gernsheim, non sono riusciti a mettersi d'accordo se la modella sia Mary Hillier o Cyllene Wilson. Soggetto apparentemente miltoniano, *The Day Dream* è immagine centrale di tutta l'opera della Cameron; il mugugno sfocato, appena accennato, tradisce un esplicito riferimento alla Vergine, facendo così pensare alla Hillier, mentre il profilo, più da Maddalena, indica la Wilson. La fotografia riunisce in sé la peccatrice fatta santa con la santa che ha conosciuto l'amore carnale: un'ipotetica Maddalena che, purificata e santificata, diviene santa patrona. Tutti gli studi di Madonna e di Maddalena convergono in questa magnifico scatto. Altri, che hanno scritto della Cameron, sono stati ossessionati dal problema dell'identità delle modelle - trasformate spesso in soggetti ideali - come se dar loro un nome volesse dire dar significato a immagini che trovano il proprio senso nello spazio fra invenzione ideale e fatti reali.

Le opere furono presentate al British Museum nel gennaio 1865: il suo primo lavoro esposto all'interno di un'istituzione pubblica.<sup>239</sup> Lo scopo dell'esibizione era di illustrare le nove virtù cardinali («the fruit of the Spirit is love, joy, peace, long-suffering, gentleness, goodness, faith, meekness, temperance»),<sup>240</sup> nonostante la sequenza includa un totale di tredici immagini. Gli studi supplementari che si aggiungono alle nove fotografie di base suggeriscono come Cameron abbia accuratamente esplorato le capacità espressive dei suoi soggetti, piegandole e adattandole per ottenere i risultati desiderati.

In questa serie Cameron sembrava apprezzare molto il contatto fisico tra madre e figlio. Le immagini sono, prima di tutto, *sensoriali*, nel pieno significato dell'aggettivo: il contatto della pelle che sfiora la pelle; la treccia di capelli che lambisce le spalle nude: il corpo senza vestiti e pieno di luce del bambino che contrasta con la figura drappeggiata della Vergine. Questo è evidente in *Long-suffering* (Fig. 2.82), dove il bambino a destra, con le mani giunte in preghiera,

---

<sup>239</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 28.

<sup>240</sup> Lettera di Paolo ai Galati (5:22-3), citato in Cox, Ford, *op. cit.*, p. 129.

sta interpretando il bambino Gesù, mentre l'altro si appoggia sul petto una croce di legno, impersonificando la figura biblica di Giovanni Battista. Cameron fu molto abile nell'utilizzare l'iconografia dell'arte classica per forgiare un linguaggio tale da rendere l'arte fotografica accettabile per i parametri del suo tempo. Questa immagine - come altre nel gruppo - rappresenta un modello iconografico che è presentato negli scritti di Jameson, fondamentali per portare avanti la ricerca sul simbolismo dell'arte religiosa. Le opere di Cameron erano strettamente basate sui prototipi della pittura rinascimentale italiana, che Jameson descrive così: «Such representation of the two holy children, sublime in their innocence - the one predestined to die for mankind, the other to prepare the way before Him - have, as church pictures, an inexpressible beauty and significance, and might, I think, be multiplied among us with advantage to the young and old».<sup>241</sup> Oltre a illustrare *Fruit of the Spirit*, Cameron ha realizzato non meno di 50 varianti sulla Madonna, mostrandola in compagnia di uno o due bambini. Spesso i cambiamenti sono davvero minimi, trattandosi magari di una lieve modifica dell'esposizione, oppure di una diversa posa per suggerire una particolare idea o un *mood*, di una variazione nel drappeggio dei vestiti, o di una differente illuminazione al fine di aumentare l'effetto drammatico della scena.

Julia si è spesso ispirata alle Madonne di Raffaello (Figg. 2.83 e 2.84) tagliando le lastre ad arco nella parte superiore, creando degli ovali, o dando loro delle forme tondeggianti, molto diffuse nei dipinti e nelle incisioni. La modella che Cameron trovava veramente perfetta per impersonificare la Madonna, la sua domestica Mary Hillier, che posò per lei diverse volte, reinventandosi ripetutamente davanti alla camera senza sforzo alcuno, viene descritta da Cameron nella sua bibliografia *Annals of My Glass House* come «one of the most beautiful and constant of my models, and in every manner of form has her face been reproduced, yet never has it been felt that the grace of the fashion of it has perished. This last autumn her head illustrating the exquisite Maud... Is as pure and perfect in outline as were my Madonna studies ten years ago».<sup>242</sup>

Nei suoi ritratti di Hillier, Cameron presenta un ideale di femminilità che combina la moralità con le qualità della sensualità e della vulnerabilità.

Nel testo di Cox e Ford, gli studi della Madonna e del bambino sono seguiti da un gruppo di ritratti ravvicinati della Vergine Maria, a loro volta seguiti da più di quaranta immagini che illustrano varie scene della vita della Vergine (come l'Annunciazione), nonché una selezione di scene tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, che combinano nel loro insieme uomini, donne e bambini.

---

<sup>241</sup> Jameson, Eastlake, *op. cit.*, Vol. I, pp. 288-289.

<sup>242</sup> Cameron, *op. cit.*, p. 4.

Il giglio, simbolo di purezza e dolcezza, è una presenza ricorrente nelle lastre religiose e, a volte, viene impiegato come elemento scenico all'interno della composizione, come significativa cornice dei soggetti (Figg. da 2.85 fino a 2.88). Altre foto interessanti sono il gruppo di studi del nipote di Cameron, Archibald, figlio di Eugene, che è presentato come Redentore e accompagnato da una vigile Hillier, la cui posa e atteggiamento richiamano il soggetto della Madre Pia (Fig. 2.89).

#### 4.3 Illustrazioni, poemi, profeti e sibille

Le categorie dominanti nell'arte pittorica vittoriana erano la rappresentazione di scene di vita quotidiana - *genre*<sup>243</sup> -, la pittura storica, l'illustrazione. Questi temi interessavano Cameron solo marginalmente, a differenza di fotografi come Wynfield e Rejlander; ella preferiva soggetti famosi, dalle alte qualità morali e culturali. Le illustrazione non furono mai una costante della sua opera. Charles Dickens identificava l'illustrazione con il *genre* e affermava che la scuola di illustratori più recente, quella degli anni '60 del 1800, aveva rinunciato perfino a raffigurare quelli che erano i nuclei drammatici delle vicende narrate. Egli giudicava questi stereotipi dei nulla molto ben fatti, incapaci di dare a questo tipo di arte un'occasione per far vedere quanto valesse. «Our modern men occupy themselves less with the thing to be done than with the manner of doing it. Their ambitions seems to be confined to the desire of producing a beautiful work of art».<sup>244</sup>

Gli illustratori, dunque, sceglievano scene in cui la narrazione creasse meno impacci possibili. E' chiaro che Dickens si riferiva all'utilizzo che se ne faceva nei romanzi; medium che, nel XIX secolo, era sostanzialmente realistico. Al tempo di Cameron la questione del realismo nell'arte era vivamente dibattuta; Sir John Herschel leggeva libri di filosofia idealistica, e così Tennyson, ma altri, come George Eliot e Ruskin, risoluti studiosi della natura, propendevano per la causa del realismo.

Come illustratrice, Cameron era d'accordo con Dante Gabriel Rossetti: la sua funzione doveva essere quella di creare personificazioni e simboli, senza interferire con la vicenda in quanto tale.<sup>245</sup> Rossetti, invece di proporre come emblema - per la tragedia di Amleto - una scena realistica tratta dall'azione, aveva fatto stringere nella mano di Ofelia una rosa. George Eliot

---

<sup>243</sup> Vorrei utilizzare qui il termine nel senso in cui Gernsheim lo utilizza in *Creative Photography*, London, Faber and Faber limited, 1962, p. 89.

<sup>244</sup> Charles Dickens, *Book Illustration*, in «All the Year Round», XVII, London, Chapman and Hall, 10 agosto 1867, p. 151.

<sup>245</sup> Oswald Doughty, John Robert Wahl (a cura di), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press, 1965, Vol. I, p. 223.

concordava con questa impostazione: «I am quite convinced that illustrations can only form a sort of overture to the text»; emblema, *ouverture*, idealizzazione, sono questi i termini usati per descrivere il rapporto fra illustrazioni e testo.<sup>246</sup>

In una lettera alla Bristol Art Society, al tempo della pubblicazione delle sue illustrazioni per gli *Idylls of the King* di Tennyson, Cameron scrive che il poeta era rimasto compiaciuto di questa rappresentazione ideale dei suoi Idilli.<sup>247</sup>

La produzione di Cameron coincise con il periodo di massimo splendore dell'illustrazione editoriale vittoriana. L'edizione Curmer (1838) del *Paul et Virginie* di Bernardin de St. Pierre aveva suggerito, nei primi anni Quaranta, agli incisori Dalziel e Swain di sviluppare anche in Inghilterra l'incisione su legno. *The Music Masters* di Allingham (1855) fu pubblicato con immagini di Rossetti, Millais e Arthur Hughes. Gli anni Sessanta videro il fiorire di importanti riviste che utilizzavano questo metodo di illustrazione: *The Cornhill*, *Once a Week*, *Good Words*, sulla quale apparvero per la prima volta le incisioni delle *Parables of Our Lord* di Millais (1864). Senza dubbio il volume più importante di quel periodo fu, per Cameron, il *Moxon Tennyson*, l'edizione illustrata dei poemi di Tennyson pubblicata per la prima volta a Londra da Edward Moxon nel 1857. Della realizzazione di questo libro parla Rossetti in una lettera del 23 gennaio 1855 a William Allingham:

The other day Moxon called on me, wanting me to do some of the blocks for the new Tennyson. The artists already engaged are Millais, Hunt, Landseer, Stanfield, Maclise, Creswick, Mulready, and Horsley. The right names would have been Millais, Hunt, Madox Brown, Hughes, a certain lady, and myself. NO OTHERS. What do you think?... Each artist, it seems, is to do about half-a-dozen, but I hardly expect to manage so many, as I find the work of drawing on wood particularly trying to the eyes. I have not begun even designing for them yet, but fancy I shall try the "Vision of Sin" and "Palace of Art", etc., - those where one can allegorize on one's own hook on the subject of the poem, without killing for oneself and every one a distinct idea of the poet's. This, I fancy, is always the upshot of illustrated editions. - Tennyson, Allingham, or any one, - unless where the poetry is so absolutely narrative as in the old ballads, for instance.<sup>248</sup>

E' probabile che Cameron non sarebbe stata del tutto d'accordo con quei nomi; dopo tutto Maclise era stato colui che aveva illustrato la traduzione - fatta da lei stessa - della *Leonora* di Bürger e le sue illustrazioni per *The Gardener's Daughter* e *The May Queen* devono molto ai pittoreschi disegni di J.C. Horsley. E' anche probabile che si sia sentita lusingata nel vedersi accostata a Maclise, un pittore che Millais paragonava a Bronzino. Ma Rossetti faceva

---

<sup>246</sup> Gordon S. Haight (a cura di), *The George Eliot Letters*, London-New Haven, Yale University Press, 1978, Vol. IV, p. 55.

<sup>247</sup> Lettera di Cameron a Francis Fox del 15 dicembre 1874, trovata nella copertina della copia degli *Idylls of the King* ora al Metropolitan Museum di New York, una volta appartenuta a Cameron.

<sup>248</sup> George Birkbeck Norman Hill, *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham (1854-70)*, London, T. Fisher Unwin, 1897, pp. 97-98.



un'osservazione molto precisa circa la rappresentazione ideale, con la quale lei non poteva non trovarsi d'accordo: creare allegorie in proprio. Anche lei aveva questo obiettivo.

Secondo Weaver, fa parte dell'opera di Cameron una riduzione - ovunque possibile - dei particolari.<sup>249</sup> Consideriamo le due versioni della sua opera nota come *A Pre-Raphaelite Study* (Figg. 2.90 e 2.91): se paragoniamo la figura appoggiata al cuscino con immagini analoghe di Hunt e di Leighton, ci accorgiamo che esistono sensibili differenze. Quella di Hunt è l'illustrazione per la poesia di Keats intitolata *Isabella or the Pot of Basil* (Fig. 2.92, del 1867); nell'immagine della Cameron non vi è più traccia del vaso, né della testa di Lorenzo in esso contenuta, che è il fatto centrale del morboso componimento. In *An Odalisque* (1862) di Leighton vediamo una figura col seno seminudo e attributi di cigno, di pavone e di farfalla; un'immagine che William Michael Rossetti, usando parole di Blake, definì «of soft deceit and idleness».<sup>250</sup> Trasponendo la stessa visione in chiave di dolore, Cameron si sbarazza dell'elemento passionale e languido, ma ne mantiene il senso: ha spostato il soggetto dal livello narrativo a quello pittorico. Le migliori illustrazioni di Cameron - le sue migliori fotografie - sono solo dei pretesti, poiché si riferiscono sia alla sua intera opera che al testo che essi pretendono di illustrare. Prendiamo in considerazione la figura di *The Young Endymion* (Fig. 2.93): c'è qualcosa che ricorda fortemente l'allineamento del corpo di una deposizione di Cristo, come quella che si trova nell'album donato alla sorella Mia,<sup>251</sup> identificato nel testo di Jameson come *History of Our Lord as a pietà* di Fra Bartolomeo. Armonizzando il soggetto classico con la storia cristiana, Cameron rende la curva della schiena la chiave del più doloroso momento della storia della cristianità, definendo però questo momento come un'immagine bellissima.

Nel suo celebre ciclo di conferenze pubblicate sotto il titolo di *Heroes and Hero - Worship and the Heroic in History* (1840) Thomas Carlyle scriveva che il poeta, in quanto eroe, doveva essere molte cose insieme: «I fancy there is in him the Politicians, the Thinker, the Legislator, Philosopher - in one or the other degree he could have been, he is all these». Re Artù era forse il personaggio che Carlyle aveva in mente quando scrisse che il poeta «could not sing the Heroic warrior, unless he himself were at least the heroic warrior too. Vates means both Prophet and Poet, well understood, have much kindred of meaning in some language, the titles are synonymous».<sup>252</sup> Essi penetrano nel mistero divino sia come moralisti che come artisti.

Secondo questo concetto Tennyson, poeta contemplativo, si completava con Sir Henry Taylor, poeta pratico, e tutti e due erano anche profeti. La prefazione di Taylor al suo *Philip van*

---

<sup>249</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 70.

<sup>250</sup> W. M. Rossetti, *op. cit.*, p. 259.

<sup>251</sup> Ovenden (a cura di), *op. cit.*, p. 110.

<sup>252</sup> Thomas Carlyle, *Heroes and Hero - Worship and Heroic in History*, Lecture III: *The Hero as Poet - Dante, Shakespeare*, London, James Fraser, 1840.

*Artevelde* (1834) dimostra le sue preferenze per la dimensione morale piuttosto che per quella estetica (o “fantastica”) della poesia. Cameron, che si era a lungo dedicata alla promozione dell’opera di Taylor, ne condivideva evidentemente il punto di vista morale. Troppa attenzione è stata rivolta ai caratteri personali di questa donna eccezionale e troppo poca al retroterra culturale dei suoi familiari; così è stata quasi completamente trascurata l’influenza che Charles Cameron esercitò su di lei; Taylor scrisse che una giovane donna può rimanere talvolta abbagliata dalle opere di un uomo più anziano.<sup>253</sup> Charles Cameron offrì a Julia una vita piena e, in alcuni periodi, abbastanza agiata. Nel 1833-1834, poco prima del matrimonio con Julia, Charles faceva parte del comitato direttivo della Society for the Diffusion of Useful Knowledge, che pubblicava *The Penny Magazine*. Poco tempo dopo, arrivato in India parallelamente ai doveri del suo ufficio, sposava la causa della pubblica istruzione, ricoprendo ben presto le cariche di presidente del Council of Education per il Bengala e di quarto membro del Supreme Council of India. Va da sé che il suo liberalismo era imperialistico e il suo radicalismo cristiano. Egli era un riformista conservatore e predicava per l’India un governo con funzionari inglesi e indiani formati sul modello britannico e cristianamente informati da gentilezza, purezza e altruismo.

Alquanto prima Sir John Herschel, grande amico dei Cameron, aveva presentato i piani d’insegnamento di quella che doveva in seguito divenire l’Università di Capetown. Il suo lavoro di astronomo gli lasciava tempo per occuparsi di botanica e per ritrarre il paesaggio con l’aiuto di una camera chiara; gli studi che egli proponeva per la nuova università sottolineavano l’importanza del metodo sperimentale. Era un sostenitore della filosofia induttiva, in un quadro generale che riconosceva però l’esistenza di un conflitto tra la visione empiristica e quella idealistica della realtà. Risolveva questo problema in termini cristiani: tutto ciò che l’uomo percepisce e tutto quanto concepisce risale comunque al Creatore. Ma sua cura era che l’istruzione di tipo speculativo e quella pratica ricevessero pari sviluppo nella facoltà, nel quadro di una visione liberale dell’istruzione.

Nel marzo 1838 Sir John lasciò Capetown per far ritorno in Inghilterra. L’1 febbraio Charles e Julia si erano sposati a Calcutta ed è probabile che trascorressero la luna di miele in Sudafrica con Herschel, l’uomo che Julia chiamava *amico diletto* e che riconosceva, chiaramente, come profeta. Julia Margaret considerava i suoi eroi - Tennyson, Taylor, Herschel e Charles Cameron - come figure rappresentative, ma li vedeva anche come profeti del Vecchio Testamento, come Isaia e Geremia. Un altro poeta-profeta era Longfellow; Henry Thoby Prinsep era invece un profeta-legislatore. Quest’ultimo (Fig. 2.94), oltre a essere se stesso, poteva anche ricordare San Giuseppe nel dipinto del Francia *Adorazione dei Magi*. Nella fotografia c’è una specie di alone

---

<sup>253</sup> Henry Taylor, *The Works of Sir Henry Taylor – Notes from Life. The Statesman*, London, C.K. Paul & Co, 1878, Vol. IV, p. 76.

circolare, tracciato sul collodio, quasi a imitare un'aureola. Cameron però non scelse per questa fotografia il titolo di "Joseph", come non scelse quello di "Jeremiah" per il ritratto di Henry Taylor; probabilmente voleva impersonare i tipi nei suoi modelli, piuttosto che lasciare nell'astrazione la loro identità. Facendo incarnare ai suoi soggetti reali particolari tipi, ella conciliava la propria tendenza al ritratto, cioè lo studio dell'uomo visto nella sua individualità, con il desiderio di rendere l'arte elevata universalmente applicabile.

Se Cameron fece ritratti di profeti, ne fece anche di sibille, e profetesse pagane che predissero l'avvento del Messia ai "gentili", così come i profeti lo predissero agli ebrei. La Sibilla Cumana, impersonata da Lady Elcho in una fotografia piena di tristezza (Fig. 2.95), ebbe la visione di Dio non direttamente, ma oscuramente attraverso un cristallo. Ella offrì a Tarquinio nove libri di oracoli - nei quali si possono intravedere le scritture - e quando il re rifiutò di pagarle il prezzo richiesto si allontanò e ne bruciò tre. La Sibilla Libica, secondo Eastlake, annunciò Cristo ai pagani; essa è forse il soggetto simboleggiato in *Study of a Sibyl* (Fig. 2.96). Sant'Agnese, nella sua raffigurazione classica con la palma (Fig. 2.97), può essere una variante della Sibylla Hellesponte che profetizzò l'Incarnazione e la Crocifissione e riunisce in sé i ruoli di martire e di sibilla.

Lady Eastlake scrisse: «In the great system of Christian Art the Sibyls may be said to go hand in hand with the Prophets, and there can be no doubt that grand and picturesque female figures, of inspired and countenance, were exceedingly welcome to painters and sculptors in this juxtaposition, either in series, or in composite representations».<sup>254</sup> In particolare citava le sibille di Michelangelo della volta della Cappella Sistina, dove «they form a gigantic framework round the subject of the Creation, of which the Birth of Eve, as the type of the Nativity, is the intentional centre».<sup>255</sup> Ella faceva inoltre notare come le sibille di Raffaello e di Michelangelo sono prive di caratteri che consentano di identificarle: quelle di Michelangelo sono tutte intente a contemplare se stesse; quelle di Raffaello, appaiono semplicemente come donne bellissime dalle forme antiche.<sup>256</sup>

Si può dire che il modo di trattare questo soggetto da parte di Cameron sia più vicino a Raffaello; rimangono oscure le motivazioni della scelta, che sembra però mossa comunque dal desiderio di raffigurare belle donne dall'aria ispirata.

---

<sup>254</sup> Jameson, Eastlake, *op. cit.*, Vol. I, p. 251.

<sup>255</sup> *Ibidem.*

<sup>256</sup> *Ivi*, Vol. I, pp. 255-256.

#### 4.4 Le donne di Julia. Famose o sconosciute: per tutte l'elogio della femminilità

Più di un terzo della produzione fotografica di Julia è costituita da ritratti di donne e la maggior parte di essi si presenta in ordine alfabetico nel capitolo a loro dedicato del testo di Cox e Ford.<sup>257</sup> Il testo di Sylvia Wolf dedicato alle donne di Cameron<sup>258</sup> è un'importante fonte di informazioni su molte di loro; tuttavia, circa un ottavo dei soggetti mostrati nel catalogo di Cox e Ford<sup>259</sup> rimane non identificato. Questa è una percentuale maggiore rispetto a quella degli uomini, probabilmente per il fatto che nell'Inghilterra vittoriana le donne vedevano meno riconosciuti i propri diritti.

Se, nei suoi ritratti maschili, l'aspirazione di Cameron era di adorare l'eroe - *hero worship* -<sup>260</sup> rammento che quando fotografava le donne il suo obiettivo era di ricercare la bellezza, una missione perseguita nel mondo vittoriano con fervore quasi religioso. «I longed to arrest all beauty that came before me»,<sup>261</sup> scriveva Julia. Difficilmente i suoi ritratti femminili emulavano le composizioni assai ravvicinate dei suoi più grandi ritratti maschili. Cameron e la sua macchina si ritirano verso una distanza più tradizionale, tornano i drappi e la luce abbaglia il soggetto da ogni angolo possibile, con un effetto più convenzionale, che generalmente ammorbidisce i caratteri delle sue donne. Le eccezioni, in questo insieme di ritratti femminili, sono veramente pochi: le più importanti sono la serie di ritratti e mezzi busti della nipote di Cameron, Julia Jackson, di cui abbiamo conservate più di 50 lastre. Questi spettacolari scatti sono stati realizzati a poca distanza dalla serie altrettanto impressionante dei 4 ritratti di Sir John Herschel. C'è anche una serie di fantastici studi di Mrs. Keene - in particolare come *Mountain Nymph Sweet Liberty*<sup>262</sup> e *Lady Clara Vere de Vere*.<sup>263</sup> I titoli di queste opere sono esplicativi, rievocando un'opera letteraria, ma non portano il nome della modella. Mrs. Keene, come molte altre, è rimasta nella storia della fotografia con il nome di uno o più personaggi della letteratura (e, in alcuni casi, è conosciuta solo per il cognome del marito): solo Julia Jackson è costantemente rappresentata con il suo vero nome.

---

<sup>257</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 175-289.

<sup>258</sup> Wolf, *op. cit.*

<sup>259</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 176. Ben 51 (sulle totali 416) sono soggetti non identificati.

<sup>260</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 55.

<sup>261</sup> Cameron, *op. cit.*, p. 2.

<sup>262</sup> La fotografia prende il titolo dal poema di John Milton *L'Allegro*, una celebrazione dei piaceri della vita: *Come, and trip it as you go / On the light fantastic toe / And in thy right hand lead with thee / The mountain nymph, sweet Liberty.*

<sup>263</sup> *Lady Clara Vere de Vere* è un poema inglese scritto Alfred Tennyson che fa parte dei suoi *Poems*, pubblicati per la prima volta nel 1842.

Cameron visse, come già detto, in un'epoca in cui era estremamente difficile per le donne fare carriera e ottenere una reputazione rispettabile, come invece era possibile ai suoi colleghi uomini (una prova è data dalla strenua lotta per far conoscere la sua arte). Uno dei grandi crucci è che il suo ritratto di Christina Rossetti sembra non essere sopravvissuto. La poetessa sarebbe stata ritratta con lo stile morbido utilizzato nella maggior parte dei ritratti femminili di Cameron? Sarebbe bello immaginare che Cameron l'abbia rappresentata con l'austerità, la dignità e il potere che ha donato a tante celebrità maschili. Tuttavia, appare più probabile che l'immagine di Rossetti sia stata realizzata con lo stile piuttosto stereotipato che Cameron aveva utilizzato per un'altra scrittrice - sebbene non della stessa altezza di Rossetti - Anne Thackeray (Figg. 2.98 e 2.99).

Tra le donne di Cameron ci sono, ovviamente, anche dei nomi famosi. Ellen Terry, in *Sadness* (Fig. 2.100), appare più come la bellissima e giovane sposa di George Frederic Watts, piuttosto che come la più grande attrice della sua generazione (c'è da sottolineare che la fama giunse dopo la fine di questo matrimonio). Julia fotografò un'altra primadonna che lavorò con Henry Irving, l'attore più famoso del XIX secolo: Isabel Bateman, immortalata nel ruolo della regina Henrietta Maria (Figg. 2.101 e 2.102) nell'opera *Charles I* di William Gorman Wills - in cui, peraltro, Irving interpretava il re.

Alice Liddell, la musa di Lewis Carroll, appare per lo più sotto le sembianze di vari personaggi della letteratura classica e shakespeariana, piuttosto che come se stessa.

Ci sono 21 ritratti della pittrice preraffaelita Marie Spartali, nonostante sembra che Julia abbia voluto sfruttare le sue origine greche per raccontarla come un personaggio della mitologia della sua madrepatria.

Terry e Liddell erano giovanissime quando Cameron le ha fotografate, così come molte delle altre donne descritte in questo capitolo (il modo in cui gli adolescenti erano vestiti, durante l'era vittoriana, li rende decisamente più adulti ad un occhio moderno).

Il fatto che fossero molto giovani aiuta a farci capire che - nelle parole di Ford - «'fair' rather than 'famous' sitters, sitters-friends, relatives, and even domestic servants (of whom there are none among the male portraits) - predominate».<sup>264</sup>

Cameron, se solo avesse voluto, sarebbe stata nelle condizioni di poter trovare sempre delle donne di una certa levatura o degne di nota, ma il talento e la realizzazione intellettuale non erano quello che cercava nei suoi modelli femminili. Cameron voleva invece volti che fossero l'incarnazione delle sue idee sulla femminilità. Le ha trovate tra i suoi amici, la sua famiglia e il

---

<sup>264</sup> Ford, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, p. 176.

suo personale domestico - giovani e belle donne, che ha rappresentato come sante, Madonne e figure della poesia e della mitologia.

I punti di riferimento di Cameron per fotografare le donne provenivano dalla propria esperienza e dal modo in cui le donne erano state ritratte nell'arte e descritte nelle opere letterarie. Nella vita, le donne di classe superiore erano preoccupate della formazione religiosa dei loro figli (la cura effettiva veniva affidata a una bambinaia) e con la supervisione delle attività e del personale della famiglia. Nel 1861, ad esempio, la casa di Cameron era gestita da uno staff di sei persone, tra cui un servitore, un cuoco, una governante e tre cameriere.<sup>265</sup> Le attività filantropiche e la cura dei malati fecero parte della generosità, dell'onestà e della nobiltà di spirito tanto stimato nelle donne (Cameron ha adempito a questo ruolo in modo mirabile, donando circa 10.000 sterline per sostenere la Irish Potato Famine del 1845)<sup>266</sup>; con l'avvento del Penny Post nel 1840, le donne hanno mantenuto anche la corrispondenza con famiglia e amici.

Le rappresentazioni delle donne vittoriane variavano dallo specifico all'ideale, come mostrano due delle fotografie di Cameron. Un'immagine realizzata nel 1870 è un quadro domestico comune nella pittura (Fig. 2.103). In essa, la nipote di Cameron Mary Emily ('May') Prinsep è finemente fornita di abiti eleganti, con i capelli contenuti in un elegante chignon. Ella è seduta ad un tavolo da scrittura in una sedia di legno scuro, con la schiena e la testa pesanti sulla lettera. Una candela che brucia vicino alla sua postazione e posizionata di fronte ad un orologio è il riferimento alla transitorietà. I simboli più importanti sono la Bibbia posta sul grembo di Prinsep, la gabbia vuota e l'uccellino appollaiato sul tavolo. Secondo Wolf, la Bibbia rappresenta la pietà e la virtù femminili, la gabbia simboleggia la natura che nutre la donna e il suo contenimento, e il pennuto è il simbolo di May Prinsep, identificata in un delicato animale domestico.<sup>267</sup>

In completo contrasto vi è la fotografia del 1867 della domestica Mary Hillier (Fig. 2.104), che interpreta una donna che guarda tristemente in lontananza. Il profilo di Hillier si distacca dallo sfondo nero, con la testa e i capelli che riempiono completamente il frame; ella è rivestita in velluto nero, un sistema che Cameron ha spesso usato per "oscurare" i dettagli dei vestiti dei suoi modelli e per eliminare qualsiasi riferimento alla classe, all'età o allo stile.

I simboli della vita quotidiana, così prominenti nella fotografia di May Prinsep, sono stati ben nascosti. Questa fotografia riguarda uno stato generale di malinconia, non un'attività domestica

---

<sup>265</sup> Vedi la nota 44 di Wolf, *op. cit.*, p. 83, che specifica che l'informazione deriva direttamente dal Census Information dell'anno 1861 ritrovato dal Family Records Centre, Myddleston Street, Finsbury, Londra.

<sup>266</sup> Vedi la nota 35 di Emerson, *Mrs. Julia Margaret Cameron*, p. 34. Presumibilmente, l'autore stava utilizzando la valuta del pound del 1891, l'anno in cui il suo testo è stato pubblicato. L'enorme cifra riportata dall'autore fa riflettere a proposito dell'impegno filantropico di Cameron.

<sup>267</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 42.

specifica. Cameron ha spesso lasciato l'immagine senza nome, oppure ha utilizzato un verso tratto da un poema di Tennyson: «Call, I follow, I follow. Let me die».<sup>268</sup>

Se la disperazione della donna ispira compassione, secondo Wolf c'è grande erotismo in questa fotografia. Gli occhi pesanti di Hillier, semi-chiusi, le sue labbra che scivolano leggermente sui bordi, il collo ben esposto e i capelli - liberi e non legati, che scorrono dietro di lei con una certa rilassatezza sia letterale che metaforica - trasmettono sensualità e abbandono. Nobilitata dalla sofferenza, Hillier è attraente. È anche in un mondo proprio. Una tragica eroina, sia languida che distaccata, invitante ma inaccessibile.

Se nessuna di queste fotografie fornisce una descrizione accurata delle vite delle vere donne vittoriane, entrambe contengono elementi di ciò che i vittoriani di metà secolo avevano bisogno o volevano dalle donne. Il fatto che Cameron abbia realizzato queste due fotografie comunica quanto ella capisse a fondo i paradossi che le donne del suo tempo avevano di fronte.

Alcuni di questi Cameron li aveva compresi per esperienza diretta. Nel momento in cui ha iniziato a fotografare nel 1863, aveva visto un certo numero di cambiamenti che influenzavano la vita delle donne di mezza età e di classe superiore. L'amore romantico, per esempio, subisce un significativo cambiamento durante la sua vita. Quando Cameron sposò Charles nel 1838, era comune che i partner si abbinassero sulla base della condizione sociale. Ma dagli anni 1860 e 1870, i matrimoni organizzati vennero sostituiti sempre più da matrimoni celebrati sulla base dell'amore e dell'attrazione. Gli uomini sposavano le donne che desideravano e le donne cercavano gli uomini dei loro sogni. Con poche esperienze di vita reale relative al sesso opposto, entrambi modellavano le loro speranze sui personaggi della letteratura e della leggenda: gli uomini venivano idealizzati, così come le donne. Il corteggiamento era una vicenda confusa e affascinante. I manuali su una corretta condotta sociale hanno incoraggiato le donne ad essere fresche e libere, gli uomini ad essere adeguati nel loro comportamento in ogni momento.

Di conseguenza, entrambi i partner sperimentavano spesso una malattia d'amore forte, ardente, ma troppo spesso agonizzante. Questa soppressione del sentimento nella vita reale ha incoraggiato una manifestazione del sentimento nelle arti e nelle lettere, come testimonia il forte aumento della poesia romantica a partire dal 1840 e di dipinti raffiguranti il corteggiamento alla Royal Academy.<sup>269</sup>

Mentre l'amore romantico diventava un soggetto fiorente, si è sviluppato anche un linguaggio visivo di segni e simboli per descrivere o alludere alla passione e alla nostalgia. Ad esempio, il

---

<sup>268</sup> Verso del poema *Lancelot and Elaine* di Tennyson dagli *Idylls of the King*.

<sup>269</sup> Vedi Erna Olafson Hellerstein, Leslie Parker Hume e Karen M. Offen (a cura di), *Victorian Women, A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France and the United States*, Stanford, Stanford University Press, 1981.

giardino simboleggiava la bellezza pastorale, il potenziale erotico, il santuario interiore, dove la virtù di una giovane donna era isolata e protetta dal mondo esterno per mezzo di pareti coperte di edera. Allo stesso tempo, un giardino offriva la privacy e l'opportunità di un amore clandestino. Gli amanti potevano incontrarsi sotto l'ombra di un albero, in un angolo remoto o in un gazebo. L'immagine di una donna in un giardino donava perciò una stuzzicante combinazione di mancanza virginale e suggerimento sessuale. Faceva forse anche riferimento a Eva nel giardino dell'Eden, che aggiunge alle letture innocenza, tentazione e peccato.

Seguendo la tendenza comune dei pittori della suo tempo, Cameron ha descritto l'amore romantico attraverso l'allusione poetica. Le linee di Shakespeare e Tennyson erano tra le sue fonti d'ispirazione. Una fotografia che Cameron ha realizzato, legata alla poesia di Tennyson *The Gardener's Daughter* (Fig. 2.105), ritrae il momento in cui il narratore del poema, un giovane attratto verso il giardino dai racconti della bellissima fanciulla che vi viveva, scorge in lontananza la figlia del giardiniere ed è sorpreso dalla sua *loveliness*. La giovane donna non è a conoscenza dell'occhio che la osserva. Egli coglie l'attimo in cui la fanciulla raccoglie un ramo caduto su un cespuglio di rosa. Nella sua fotografia, Cameron illustrava i versi di Tennyson.

...One arm aloft —  
Gown'd in pure white that fitted to the shape —  
Holding the bush, to fix it back, she stood,  
A single stream of all her soft brown hair  
Pour'd on one side...<sup>270</sup>

La cameriera di Cameron - Mary Ryan - è infatti mostrata da una certa distanza, mentre tende la mano verso un cespuglio di rose. Nella poesia di Tennyson, il narratore è un pittore, e il suo primo impatto con la figlia del giardiniere è descritto in vividi dettagli formali e spaziali. Nella foto di Cameron, il momento è eloquentemente descritto con la luce. Morbido nel fuoco, con sontuosi toni di grigio, l'immagine è una foto di delicatezza e tranquillità. Anche la passerella è sublime, le pietre ammorbidite dal sole. Il mondo al di là dell'arco coperto dall'edera è fuori fuoco, come se Julia avesse voluto abbattere i contorni di una realtà troppo dura, a favore dell'immaginazione. Qui la figlia del giardiniere non può essere protetta dall'occhio voyeuristico di un ammiratore ardente, ma è sola con i suoi pensieri, persi in fantasticherie private, sicuri in un mondo che è completamente suo.

Per contrasto, il soggetto di *Passion Flower at the Gate* (Fig. 2.106), ispirato anch'esso da un verso di Tennyson, è una donna che tende contro la recinzione del suo giardino.<sup>271</sup> La giovane

---

<sup>270</sup> *The Gardener's Daughter*, da *The Poems and Plays of Tennyson* (a cura di Herbert T. Warren, Frederick Page) Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 135, versi 130-134.

<sup>271</sup> La fotografia prende il nome dal poema di Tennyson *Maud*.



donna indossa degli abiti quotidiani - i capelli sono ancora lasciati sciolti, nonostante questa volta indossi vistosamente una fede al dito, che brilla nell'oscurità dell'angolo destro - e guarda ansiosamente oltre i confini del suo cortile. Il mento appoggiato sul braccio e il suo sguardo nostalgico suggerisce una lunga attesa. Secondo Wolf, nel linguaggio vittoriano, il fiore della passione simboleggia o la fede oppure *susceptibility*,<sup>272</sup> che sceglierei di tradurre come "sensibilità". Nell'iconografia del giardino vittoriano, le fotografie che includevano recinzioni o cancelli facevano riferimento alle donne che in qualche modo si trovavano rinchiusi, lontane dalla tentazione degli uomini e dai possibili attacchi del mondo esterno. Per la loro forma arrotondata, le punte di questa recinzione suggeriscono una minaccia non così grave per la virtù femminile, ma allo stesso tempo la mantengono intatta.

Nelle loro differenze, queste due immagini implicano che Cameron abbia avuto comportamenti contrastanti nei confronti del corteggiamento e dell'amore. La prima immagine è una rappresentazione eterea e idealistica, infusa della bellezza pastorale. La seconda trasmette una maggiore impellenza e un certo traboccare del sentimento. Nonostante Wolf suggerisca che in quest'ultima si possa leggere l'ansiosa attesa del ritorno del marito, potrei suggerire anche che possa essere l'espressione non solo di amore, ma anche del desiderio di librarsi oltre i confini della propria casa. Qualunque sia l'interpretazione più esatta, entrambe le foto alludono alla virtù femminile. Per approfondire questo discorso ci si può volgere al saggio di John Ruskin *Of Queen's Gardens*.<sup>273</sup> Il modello più forte della femminilità vittoriana era, naturalmente, la regina Victoria, una donna che ha *letteralmente* avuto il potere di governare e che aveva opinioni conservatrici sui diritti e sulle prerogative delle donne. I valori nazionali si riflettevano in uno dei mandati più famosi per la buona condotta femminile: il poema di Coventry Patmore *The Angel in The House*, pubblicato in vari anni, dal 1856 al 1862. In esso, le donne vengono descritte come esseri di altissimo livello morale: angeli custodi che creano un rifugio sicuro dalle tante criticità della vita; gentili e umili, amano senza ambizione, e più mantengono intatta la loro parte fanciullesca, maggiore è la loro attraenza.

...she grows  
More infantine, auroral, mild,  
And still the more she lives and knows  
The lovelier she's express'd a child.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 44.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

<sup>274</sup> Martha Vicinius (a cura di), *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1977, p. 148.

Nel 1871, Cameron e suo figlio Henry Herschel Hay, che aveva 28 anni e che era divenuto lui stesso un fotografo, diedero vita ad una bellissima fotografia di Emily Peacock, intitolata per l'appunto *The Angel in the House* (Fig. 2.141).<sup>275</sup> Con i capelli ricci raccolti in una crocchia disordinata dietro la testa, i suoi occhi scuri e profondi, la testa scivolata leggermente indietro, come se stesse guardando verso un cielo lontano o forse ascoltando *in subservience* - come scrive Wolf<sup>276</sup> - la modella sembra delicata ed eterea. Ai nostri occhi moderni, il colletto morbido e bianchissimo della sua vestaglia dovrebbe apparire come uno degli abiti utilizzati in camera da letto, il che evoca l'immagine di una donna che con leggiadria danza nella sua casa. Le spalle sono un po' abbassate e l'espressione, che coinvolge gli occhi, la fronte e la bocca, la fa sembrare fragile, come se fosse lei stessa più bisognosa di attenzioni, che una donna pronta e in grado di dispensarle.

Questa fotografia è in netta contraddizione con la visione di Patmore. Quando la scrittrice cominciò a comporre il suo poema nella metà degli anni '50 dell'800, esprimeva sia una critica dell'aggressività maschile, sia il senso di paura che molti vittoriani avevano per la perdita di valori sociali e morali. Inoltre, ha donato alle donne un'eredità importante da gestire: ad esempio, l'immagine contraddittoria della donna come indifesa e vulnerabile, docile e infantile, ma allo stesso tempo abbastanza forte da proteggere gli uomini dalla loro natura più ruvida e dal mondo esterno.

Da quando madre e figlio diedero vita alla loro immagine, fino ai quindici anni successivi, il clima era già mutato. Nel 1870 il suffragio delle donne promosso da John Stuart Mill veniva già ampiamente discusso nei circoli intellettuali. Sebbene le sue idee avrebbero dovuto circolare a lungo - esattamente 58 anni prima di prendere piede, visto che le donne britanniche non ebbero diritto al voto fino al 1928 - Mill rappresentava una sfida molto seria per chi aveva opinioni conservatrici a proposito delle donne. Con questa idea nella mente, la fotografia *May Prinsep* del 1870 che osserva la sua immagine in un piccolo specchio, in cui si riflette il suo occhio sinistro, che sembra non appartenere - non può essere visto semplicemente come un soggetto allegorico o una posa di vanità, ma - come suggerisce ancora Wolf - come contemplazione dell'essere femminile e una certa interrogazione sull'identità della donna (Fig. 2.107): May tiene in mano lo specchio, come le donne potevano tenere in mano il loro futuro.

Cameron era nata nel periodo in cui la donna doveva impersonificare tutti i tratti definiti da Patmore, eppure il suo carattere era assai lontano dall'ideale espresso dal poeta, fattore che senza dubbio ha contribuito a dar vita a ritratti femminili così forti già durante l'epoca vittoriana. Le

---

<sup>275</sup> Questa foto porta la firma di Henry H. Hay Cameron, ma sia data che il titolo sono stati inseriti dalla madre (la calligrafia è ben riconoscibile). Secondo Wolf, i due ci lavorarono insieme. Vedi la nota 53 di Wolf, *op. cit.*, p. 83.

<sup>276</sup> *Ivi*, p. 47.

lettere di Cameron indicano che ha potuto accedere ed anche gestire con forza le questioni finanziarie della famiglia, tra cui la conoscenza delle proprietà immobiliari di Ceylon, delle rendite e di quale figlio avrebbe ottenuto la percentuale dei proventi quando la proprietà sarebbe stata venduta.<sup>277</sup> Per una donna vittoriana, seppur dell'alta borghesia, possedere tutte queste informazioni non era comune: la proprietà e l'eredità erano di solito dominio del marito o del padre di una donna.

Lo stesso si può dire per i lavori all'interno di una casa, ritenuti di appannaggio maschile: eppure nel 1872 Cameron iniziò la ristrutturazione della residenza a Freshwater, sovrintendendo alla caduta dei muri, all'installazione di finestre e alla costruzione di due portici, pensando perfino a come rendere attraente la casa per degli eventuali affittuari.<sup>278</sup> In una lettera del 1868 indirizzata a Henry Cole, lo ringraziò per aver prestato le sue stanze del museo per le sedute di ritratto, in quanto queste avevano di certo fatto procedere più speditamente le sue vendite, in quanto «a woman with sons to educate cannot live on fame alone!».<sup>279</sup>

Nonostante lo stato di salute precario, Charles fu sempre preoccupato dello stato economico della sua famiglia, come lo fu Julia. Con il declino delle piantagioni di caffè in Ceylon e l'inflazione economica del 1860, i Cameron attraversavano un periodo di grandi difficoltà quando Julia cominciò a prendere confidenza con la fotografia nel 1863-1864.<sup>280</sup> Nel tentativo di guadagnare soldi attraverso la vendita delle sue fotografie, Cameron stabilì una relazione con una delle principali gallerie d'arte di Bond Street: P. & D. Colnaghi e Co. di Londra. La scelta del luogo fu decisamente ottima, lo potrebbe essere perfino oggi. Collegandosi ad una galleria ben consolidata, specializzata in stampe d'arte e disegni, Cameron ha affermato che la sua ritrattistica fotografica era arte di alto livello e non un lavoro commerciale; ha anche rivelato la sua determinazione a raggiungere un certo successo economico.<sup>281</sup> Fare soldi, per una donna di classe media o superiore, era una situazione al limite: le donne non dovevano custodire denaro, dovevano affidarlo al parente di sesso maschile più vicino, fosse un marito o - in assenza - un padre, un fratello.<sup>282</sup>

---

<sup>277</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 65.

<sup>278</sup> Lettera di Cameron a Emily 'Pinkie' Ritchie, 17 settembre 1872, Gernsheim Collection Letters, Harry Ransom Center Photography Series, Austin, Texas.

<sup>279</sup> National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/3.

<sup>280</sup> Cfr. Joseph Ambrose Banks, *Prosperity and Parenthood: A Study of Family Planning among the Victorian Middle Classes*, London, Routledge & Paul, 1954.

<sup>281</sup> Per approfondire l'argomento, vedi il Capitolo *Mrs. Cameron's Photographs, Priced Catalogue: A Note on Her Sales and Process* di Wolf, *op. cit.*, pp. 208-218. Il prezzo, conservato a Bradford, è stato da me attentamente analizzato (Figg. 2.166 e 2.167).

<sup>282</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 14.

#### 4.5 La gamma espressiva di Julia Margaret Cameron

Ophelia, la giovane ragazza dell'Hamlet di Shakespeare che impazzisce di dolore: prima per l'omicidio di suo padre per mano di Hamlet e successivamente per la negazione del suo amore per lei, era una delle eroine preferite dell'era vittoriana, poiché i personaggi femminili dell'arte e della letteratura che hanno affrontato la perdita o il tradimento di un uomo erano sentite con una certa empatia. Nella follia Ophelia cammina in un campo per raccogliere dei fiori, ma cade in un ruscello vicino. Annegando, Ophelia canta, assente, ciò che Millais ha raccolto perfettamente nella sua opera del 1851-52, rifacendosi ai versi dell'*Hamlet* di Shakespeare (Fig. 2.108):

...but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pulled the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death.<sup>283</sup>

Cameron fu affascinata da questo personaggio e realizzò vari studi per la sua Ophelia. In uno (Fig. 2.109), la modella è vestita con un pesante mantello nero e un cappello di paglia guarnito con dei fiori. I suoi occhi sono leggermente lattiginosi, un effetto causato dal movimento durante l'esposizione; quasi un'esaltazione del momento, quanto mai precario, in cui la giovane si trova nel campo; nel secondo (Fig. 2.110) è una *fallen woman* nel significato metaforico e letterale: la modella, sempre Mary Pinnock secondo Ford e Cox,<sup>284</sup> è ancora coperta con un mantello nero, illuminata sopra la sua testa e sul lato destro, in modo che il naso e la fronte alta formino una delicata silhouette. Il cappello non c'è più, il senso di movimento che la sua chioma folta evoca, come la sua bocca socchiusa quasi sorpresa e i suoi occhi sbarrati, prospettano la sua caduta da lì a poco. Le rose bianche sul petto - entrambe chiuse, ma con quella in primo piano con un petalo che sta per staccarsi - alludono alla breve vita che le resta.

Eppure, come nota Wolf, nonostante il suo aspetto appaia assorto, distratto, la modella di Cameron non è la stessa del dramma. Questa Ophelia sembra più simile ad Hamlet che alla drammatica eroina di Shakespeare. Il potere dell'Ophelia di Cameron è il suo aspetto interrogativo, perfettamente in linea con il tenore emotivo del tempo.

Altrettanto confusa è Emily Peacock, che potrebbe essere un terzo studio di Ophelia, nonostante Cox e Ford neghino chiaramente questa ipotesi avanzata sia da Wolf<sup>285</sup> che da Olsen.<sup>286</sup> Il soggetto calamita l'attenzione sul gesto che fa la sua mano intrecciandosi nella lunga chioma

---

<sup>283</sup> William Shakespeare, *The Works of William Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1938, p. 704.

<sup>284</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 240.

<sup>285</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 51.

<sup>286</sup> Olsen, *op. cit.*, p. 213.

sciolta e sul suo sguardo diretto verso l'osservatore, in uno stato di sgomento evidente (Fig. 2.111).

Sia esso un riferimento a Ophelia, sia un semplice ritratto di una donna presa dalla disperazione, è esemplificativo di quella gamma interpretativa che Cameron amava stimolare nei suoi soggetti. Questa fotografia ricorda anche uno dei passatempi preferiti dell'era vittoriana, gli *amateur theatrical*, spettacoli o rappresentazioni di un poema organizzati in casa per l'intrattenimento della famiglia e degli amici. Realizzare le opere teatrali era attività molto amata dai vittoriani poiché forniva spazio alla libera espressione delle emozioni, che non erano ritenute idonee per i rapporti sociali quotidiani. Come la regina, anche Cameron non si lasciò sfuggire l'occasione di trascorrere le serate con amici e parenti, passando giorni o settimane a fare le prove, preparare annunci e programmi di stampa per l'evento.<sup>287</sup>

Ciò che ispirava maggiormente erano ovviamente ancora l'arte e le lettere. Henry Peach Robinson e Oscar G. Rejlander hanno aperto la strada nella fotografia attraverso scenari o collage chiamati *tableaux vivants*. Robinson, il più serio rivale di Cameron per la notorietà e i ricavi, ha realizzato una vista panoramica composita nel 1862 chiamata *Bringing Home the May* (Fig. 2.112). Rappresentazione romantica e idealizzata della vita di campagna, è secondo Cotton la fotografia più ambiziosa di Robinson.<sup>288</sup> Creata nel 1862 usando ben nove negativi separati, la composizione è stata costruita attraverso disegni e schizzi per garantire la coerenza della prospettiva e della scala. I modelli furono regolarmente assunti e i costumi furono noleggiati. Le singole immagini vennero realizzate nell'arco di diversi giorni, con livelli di luce attentamente monitorati per garantire una certa omogeneità nell'opera finale. L'enfasi di Robinson è sul paesaggio del rito: egli ha combinato immagini di donne e bambini in una solenne scena con una certa sovrapposizione e abbondanza di vegetazione, che rende l'attività quasi più una pulizia di un campo di campagna che una raccolta. Nel 1866 Cameron realizzò un'immagine sullo stesso argomento, intitolandola *May Day* (Fig. 2.113). Anche Cameron volle esagerare, utilizzando 5 figure e una profusione di rovi, fiori e foglie; l'immagine è ben composta, con lievi vignettature per evidenziare la composizione circolare che ruota intorno alla figura centrale. La scena per la fotografia era stata ovviamente preparata precedentemente, anche se nessuno sforzo è stato fatto per nascondere che l'impostazione era stata organizzata in un interno (si può notare la carta da parati in alto, nell'angolo a destra). Certamente deve essere stato difficile riuscire ad ottenere l'immobilità dei cinque soggetti per tutta la durata dell'esposizione: lo sguardo quasi assente delle modelle, forse imputabile allo sforzo di mantenere la posizione, rende questa scena quasi cupa,

---

<sup>287</sup> Per approfondire l'argomento, rimando a Malcolm R. Daniel, *Darkroom vs. Greenroom: Victorian Art Photography and Popular Theatrical Entertainment*, in «Image» 33, 1-2, autunno 1990, pp. 13-20.

<sup>288</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 54.

tutt'altro che gioiosa (come dovrebbe suggerire il titolo). Anche Mary Hillier (in alto a sinistra), che assomiglia ad un angelo di bianco vestito con tanto di ali, sembra intontita o stupefatta, mentre tiene in alto un fascio di fiori. L'elemento naturale, che è anche in basso al centro, si dispiega con una gran quantità di ramoscelli e bacche in primo piano; foglie che fluttuano increspate attorno ai collo dei modelli, o nascoste dietro le orecchie. Tutto aggiunge un sentore di confusione e decadenza che ricorda il tema della *vanitas* nella pittura ad olio olandese, dove tutto è estremamente maturo, in ricordo della caducità e della morte. Quella che dovrebbe essere una fotografia sulla rigogliosità, sulla gioventù e sul suo potenziale, presenta invece una tristezza congelata. Questo eccesso teatrale, però, è proprio ciò che rende l'immagine potente e toccante. Wolf sottolinea che questa qualità di Cameron, quando espressa, può essere definita, nelle sue stesse parole inviate alla cantante Maria Malibran,<sup>289</sup> «reserve of power».<sup>290</sup> In questo caso, Wolf si riferisce sia a *May Day*, sia alle varie composizioni che portano il titolo di *The Rosebud Garden of Girls* (Fig. 2.114).<sup>291</sup> Esiste, a sua ipotesi, una sorta di piacere che si ottiene aumentando il senso del dramma delle immagini e dimostrando gli sforzi che i modelli e il fotografo stesso hanno effettuato.

Le immagini di Cameron che ebbero più successo furono quelle che mostravano una storia di cui il pubblico era a conoscenza. I nobili spettatori britannici, educati negli anni 1860 e 1870 condividevano un vocabolario comune e la comprensione delle convenzioni pittoriche (ciò che William Butler Yeats definiva *spiritus mundi*, il corpo delle conoscenze letterarie e visive acquisite attraverso un'educazione classica); sapevano che una rosa bianca simboleggiava l'amore innocente, una mela era un'allusione ad Adamo ed Eva, che una figura in abiti bianchi era un riferimento al mondo classico.

Alla fine degli anni Sessanta, Cameron realizzò una serie di fotografie di donne con pieno riferimento alla mitologia greca. Non si deve dimenticare che le divinità e le dee erano state effettivamente parte della sua memoria visiva a Versailles. Mary Hillier posò per almeno tre riproduzioni della poetessa greca Sappho (Figg. 2.115 e 2.116)<sup>292</sup> e per la dea della storia Clio (di cui non possediamo la foto); la pittrice greca Marie Spartali fu Hypatia (Fig. 2.117), grande bellezza e potente oratrice appartenuta alla scuola neoplatonica del V secolo a.C., smembrata dalla folla cristiana; Mary Pinnock, oltre a Ophelia, fu Daphne, la ninfa desiderata da Apollo (Fig.

---

<sup>289</sup> Lettera di Cameron a Mrs. Sidney Frances Bateman, 8 dicembre 1873, HRHRC, The Bateman Theater, Record and Scrap Book, Mackenzie, Compton Archives.

<sup>290</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 53.

<sup>291</sup> Il testo di Cox e Ford corregge l'individuazione delle immagini che portano questo titolo. Nel progetto utilizzo dunque le foto che il loro testo riporta, avendo io stessa verificato l'esattezza dello stesso all'interno della Royal Photographic Collection di Bradford.

<sup>292</sup> Due sono le più diffuse in circolazione; la terza non è divenuta famosa. La più bella, quella che molto spesso porta la chiara firma di Cameron, ha purtroppo il negativo incrinato, come si può evincere dall'analisi effettuata a Bradford della copia originale (Fig. 2.115).

2.118); May Prinsep posò come Zoe, eroina della guerra d'indipendenza greca del 1822 (Fig. 2.119); Emily Peacock fu Egeria (Fig. 2.120), ninfa, moglie e consigliere del re di Roma Numa Pompilio nel VII secolo a.C.. Tutti questi personaggi erano donne forti e complicate, sia che difendessero la loro patria e le loro credenze, oppure manifestassero i più profondi sentimenti. All'interno del proprio lavoro, Cameron, con queste immagini ampliò il più possibile la gamma delle espressioni e del comportamento femminile e, in tal modo, integrò e fece evolvere la sua visione passiva di infanzia delle donne definite come in *The Angel in the House*.

In una delle sue fotografie più famose, Cameron ha presentato Alice Liddell come Pomona (Fig. 2.121), la dea romana dei frutti.<sup>293</sup> Pomona era una figura popolare, apparsa attraverso i secoli nelle opere dei pittori, tra cui il Tiziano, e scrittori, come Ovidio e Milton. È stata variamente descritta come una figura di fertilità, o una donna che ha rifiutato tutti coloro che hanno chiesto la sua mano (come Estate o Autunno), e a volte - in quanto guardiana di un frutteto sacro - era associata a Eva.

La dea di Cameron è fotografata con un'ampia profondità di campo. Il *soft focus* lascia che in primo piano si crei una cornice sfocata di foglie, che circonda Pomona come se fosse una scultura classica di rilievo. Con una mascella quadrata, una frangetta un po' fanciullesca, le sopracciglia arcuate e una mano poggiata sul fianco, Alice-Pomona sembra forte e volitiva, una dea dalle decisioni incisive. Come Mavor sottolinea, non c'è un senso di eroticità nelle fotografie che Cameron realizza a Liddle, a differenza di quelle che realizzò Carroll quando Alice era ancora bambina, in cui la carica sessuale è innegabile e fortissima.<sup>294</sup>

Alice Liddell aveva certamente una presenza forte, che trascendeva il ruolo che interpretava per la fotocamera. E' facile capire perché Carroll trovò in lei un personaggio appassionante e perché è divenuta la musa perfetta per il suo famosissimo testo *Alice's Adventures in Wonderland*.

Queste immagini appena descritte e molte altre, che si soffermano sui temi classici, ci fanno capire che Cameron si è unita allo sguardo che la Gran Bretagna stava rivolgendo verso il passato classico, alimentato durante il XIX secolo sia dalla nostalgia che dalle nuove scoperte archeologiche. Nel 1812, per volontà di Lord Elgin, vennero portate in Inghilterra parte delle sculture del Partenone, poi esposte al British Museum. La loro bellezza classica e il suggerimento di un periodo più nobile e più eroico erano estremamente attraenti per una società che stava subendo un cambiamento così drammatico. I marmi di Elgin Molto furono molto popolari durante tutto il XIX secolo, ampiamente copiati e pubblicati. Wolf nel suo testo ricorda un dono che Cameron fece a Tennyson e che lei stessa descrisse in una sua lettera: una carta da parati

---

<sup>293</sup> Alice Liddell posò anche come Cerere, Alethea (Figg. 2.122 e 2.123) e St. Agnes.

<sup>294</sup> Mavor, *op. cit.*, p. 45. Differente è, invece, l'interpretazione erotica e tattile (*haptic*) che Mavor riconosce negli sguardi delle Madonne, p. 48.

realizzata a modello di questi marmi classici. E John Ruskin, dopo aver visitato Little Holland House, ha paragonato due delle sorelle di Cameron con le sculture greche: «two, certainly, of the most beautiful women in the grand sense - Elgin marbles with dark eyes - that you could find in modern life».<sup>295</sup>

Nel 1867 Cameron realizzò due fotografie basate su uno dei marmi, un frammento di scultura che era appartenuta al frontone del Partenone (Fig. 2.124). Le due figure femminili del frammento sono senza testa, lasciando per sempre la loro identità mitologica in dubbio e lasciando l'artista libera di interpretarle a piacimento. Nel primo scatto ispirato alla Grecia antica, Cyllena Wilson e Mary Ryan sembrano condividere un segreto (Fig. 2.125); nell'altro, Wilson guarda direttamente in camera con uno sguardo di sfida che intacca tutta la modestia e il decoro sociale (Fig. 2.126). Wilson, figlia di un missionario, era rimasta orfana in giovane età ed era stata adottata da Cameron. Qui appare a suo agio e in confidenza con la cameriera di Cameron, Mary Ryan. Come nota Wolf, i codici sociali che regolavano l'interazione tra le classi in questa seduta sono stati completamente messi da parte.<sup>296</sup> Entrambi gli scatti sono molto fedeli alla posa del frammento di marmo in cui una figura si connette con l'altra, anche se è qui che cessano le somiglianze tra il lavoro della fotografa e i marmi di Elgin. Prima di tutto, non esiste un'idealizzazione nella postura delle modelle di Cameron, nonostante esse indossino abiti che vagamente ricordano l'antica Grecia. Con espressioni di noia e stanchezza sui loro volti, Wilson e Ryan non sono nobili icone di grazia divina, ma due semplici modelle avvolte nelle lenzuola. Il tessuto - che è quasi torto su se stesso e che non ha quell'effetto "bagnato" che la mano di Fidia era riuscito a ricreare sul marmo - non riesce a rivelare la forma umana come fanno i marmi di Elgin. La stoffa candida avvolge le due donne e trasferisce l'attenzione dell'osservatore sui volti delle protagoniste, proprio sui pezzi mancanti negli storici marmi. Wolf nota come le loro espressioni trasmettano un certo disagio, uno scetticismo verso l'idea della perfezione classica che le donne contemporanee volevano imitare.<sup>297</sup> Forse in questi ritratti Cameron non ha voluto ottenere quella *reserve of power* già delineata. O forse sì: in questa ambiguità sta la forza di queste due immagini.

Un vittoriano colto della sua epoca avrebbe di certo carpito il collegamento che Cameron voleva sottolineare. Allo stesso modo, avrebbe riconosciuto il rimando a Beatrice Cenci, giovane nobildonna romana del 1500 giustiziata per parricidio e poi assunta al ruolo di eroina popolare. Cameron non viaggiò mai alla volta di Roma, ma conosceva il dipinto, probabilmente per via della Arundel Society, oppure grazie alla sua amica Anne Isabella Thackeray, che l'aveva

---

<sup>295</sup> Lettera di Ruskin a Margaret Bell, 3 aprile 1859, citata in Ford, *Julia Margaret Cameron. A critical biography*, p. 129.

<sup>296</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 57.

<sup>297</sup> David J. Stephen Pepper, *Guido Reni: A complete Catalogue of His Works*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 304.



vista di persona, oppure ancora a causa dei innumerevoli versi che circolavano nel 1860. Le vicende della famiglia Cenci, e di Beatrice in particolare, non potevano non suscitare interesse, sentimenti di partecipazione sincera e commozione, ma anche curiosità morbosa, sia tra gli strati popolari sia tra gli artisti. Gli ingredienti c'erano tutti: la bellezza e la giovinezza di Beatrice, il cupo ambiente familiare, le passioni torbide del padre, l'incesto, la vendetta dei fratelli, l'espiazione ed il supplizio finale. Per tali motivi, gli artisti delle arti figurative come di quelle letterarie trovarono numerosi elementi di ispirazione per le loro opere. La ragazza fece breccia nel cuore di grandi scrittori inglesi: Percy Bysshe Shelley, Nathaniel Hawthorne, Charles Dickens e Herman Melville, che le dedicarono drammi teatrali e romanzi. Un presunto ritratto di Beatrice, attribuito a Guido Reni o ai suoi allievi, è conservato nella Galleria nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini, a Roma (Fig. 2.127).

E' a questo ritratto che Cameron si ispirò per realizzare una delle opere più sentite, per cui, secondo Cox e Ford, ha realizzato almeno 5 interpretazioni, cercando la modella perfetta per più di 6 anni. In tutti i ritratti esiste un tratto è comune: la posa delle modelle è "rovesciata" rispetto al ritratto attribuito a Reni, mentre il loro capo è ricoperto da uno scialle in stile mediorientale che ricorda proprio quello del quadro. Dallo sguardo cupo sui volti delle modelle, sembra che Cameron abbia voluto descrivere il momento della sentenza e quello subito successivo, in cui la donna affronta l'annuncio della sua morte. In 5 ritratti (secondo l'archivio del V&A), il soggetto principale è interpretato da May Prinsep. Si potrebbe ricostruire la storia degli scatti a partire dallo sguardo, come se ci fosse un *climax* di angoscia. Nel primo scatto, Beatrice ha gli occhi sbarrati, consapevole in quel momento di quale sarà il suo destino (Fig. 2.128); nel secondo, i pensieri cupi cominciano ad affollarsi intorno a lei (Fig. 2.129) e nel terzo ritratto, di una forza sconvolgente, la bellezza e la sua forza sono negli occhi abbassati in segno di rassegnazione (Fig. 2.130).

In altre due fotografie, Katie Keown, di soli 10 anni, è una giovane Cenci. Il suo volto dai contorni morbidi e giovani e gli occhi vellutati la fanno apparire con un carattere gentile. Né afflitta né preoccupata, abbraccia il suo destino con la leggerezza di una fanciulla (Fig. 2.131).

#### 4.6 Gli uomini di Julia, eroi culturali

Ford e Cox riuniscono in ordine alfabetico 275 ritratti maschili, praticamente quasi un quarto del lavoro attribuito a Cameron. Si tratta perlopiù di ritratti individuali: fotografie che - come ampiamente sottolineato - raccontano i soggetti come loro stessi, piuttosto che come personaggi di narrazioni letterarie, drammatiche o religiose.

Tra gli anni 1864 e 1875 ha fotografato alcune delle più grandi personalità dell'epoca: tra di loro il critico Thomas Carlyle, lo scienziato spesso qui citato Sir John Herschel, il teorico dell'evoluzione Charles Darwin, il pittore George Frederic Watts, i poeti Robert Browning e Henry Wadsworth Longfellow, nonché Alfred Tennyson.

Alle sue prime settimane come fotografa appartengono due ritratti del marito (Fig. 2.132) e del suo caro Henry Taylor (Fig. 2.78 e 2.133); gli ultimi scatti di uomini occidentali risalgono al 1874 (Fig. 2.134). Osservando i ritratti, due cose sono immediatamente evidenti: in primo luogo, la maggioranza dei modelli mostra solo la testa e le spalle, con il tronco spesso coperto di stoffa scura. Dato il grande formato delle stampe di Cameron, le teste appaiono quasi di una grandezza naturale, rendendoli i primi *close-up* della storia fotografica (se Nadar avesse realizzato delle stampe più grandi, avrebbe potuto dichiararsi lui il primo in questo caso). In secondo luogo, spesso il viso è illuminato da una luce obliqua, rendendo l'effetto ravvicinato ancora più drammatico e significativo.

Le identità dei modelli in questione mostrano un altro fattore evidente: una larga percentuale di essi sono famosi uomini di scienza, lettere e chiesa, come Lewis Carroll, meglio conosciuto come autore di libri per bambini, ma anche come fotografo prolifico, per non dire ossessivo. Mentre Carroll trovava i suoi modelli attraverso i vari collegamenti con l'Università di Oxford, gli "eroi culturali" di Cameron, che lei cercava assiduamente per farli posare davanti alla sua camera, erano in gran parte frequentatori di Little Holland House e Freshwater. Il magnete più forte che attirava tali personaggi erano Watts nel primo caso e Tennyson nel secondo, che a loro volta furono tra i più importanti modelli di Cameron. Il loro unico rivale - anche se la sua fama non è sopravvissuta fino ad oggi - è Henry Taylor, che Cameron ha ritratto numericamente più spesso di qualsiasi altro uomo (solo nel testo di Ford e Cox appare più di 40 volte: oltre ai numerosi studi sulla sua persona, è stato ritrovato altrove in vesti bibliche, shakespeariane e di altri personaggi letterari).

Nel fotografare questi uomini eminenti, la chiara volontà di Cameron era quella di «recording faithfully the greatness of the inner as well as the features of the outer man».<sup>298</sup> Questo è sicuramente il motivo per cui spesso ha scelto di ritrarli in primo piano, eliminando dal frame tutto ciò che poteva distogliere l'attenzione dello spettatore dai loro volti. Ci sono ovviamente delle eccezioni: esistono studi a figura intera, immagini di uomini che vestono un costume particolare, ritratti all'interno di uno scenario, o immagini che richiamano altre nobili personalità (come è ravvisabile nella Fig. 2.135, dove il marito di Julia osserva il busto di John Milton o nella Fig. 2.136, dove abbraccia la biografia del suo patrono ed eroe, Lord Macaulay).

---

<sup>298</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 5.

Alcuni uomini eminenti del suo tempo non vollero posare per lei, come Dante Gabriel Rossetti (a differenza del fratello, William Michael Rossetti) e Giuseppe Garibaldi: i poteri apparentemente persuasivi di Cameron non servirono per attirarli.

Il corpus delle opere maschili è comunque degno di nota: abbiamo una lunga serie di ritratti ravvicinati e straordinariamente potenti, e a volte la loro apparenza sembra resa ancora più grandiosa dalla manipolazione virtuosa della luce propria di Cameron. Ella illumina le teste eroiche da un solo lato, mettendo in evidenza tutti i dettagli, senza avere pietà per i visi solcati dalle rughe o dai segni del tempo.

Nel periodo in cui Cameron realizzava questi ritratti, l'interesse per la fisiognomica e per la frenologia era ampiamente praticata e tenuta in grande considerazione. Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, Karl Marx, l'ottavo presidente degli Stati Uniti Martin Van Buren hanno tutti richiesto la lettura dei propri caratteri ai frenologi dell'epoca e la stessa regina Victoria aveva fatto analizzare le teste dei suoi bambini. La diffusione era tale che i libri sulla materia erano venduti solo meno della Bibbia, di *Pilgrim's Progress*, e di *Robinson Crusoe*: è quindi impossibile che Cameron abbia ignorato queste idee, che potrebbero spiegare il suo approccio verso i ritratti degli uomini, in particolare. Oggi i neurologi parlano di una "frenologia moderna", consapevole che alcune parti del cervello controllano veramente diversi aspetti del comportamento, ma che non influiscono sulla forma del cranio. Nonostante le mode del tempo, gli sforzi di Cameron per definire le conformazioni delle teste dei suoi famosi soggetti riescono a trasmettere la loro *inner greatness* e a rendere questi ritratti i migliori e i più rivelatori di un'ampia galleria di personalità vittoriane.<sup>299</sup>

## 5. Gli album fotografici

Nel porre la mia attenzione all'inezienza delle opere che Cameron ha realizzato non era possibile tralasciare la sua abitudine, totalmente in linea con la sua epoca, di creare degli album fotografici. Cameron realizzò questi oggetti per coinvolgere amici e parenti nelle sue aspirazioni artistiche. Partendo dal testo di Patricia Di Bello che traccia una linea storica dei maggiori album creati dalle donne in epoca vittoriana,<sup>300</sup> ma soprattutto da un incontro con lei nello studio della Birbeck School of Art di Londra nel 2015 a proposito degli album di Cameron, ritengo che due in particolare siano quelli più interessanti su cui incentrare la mia analisi: *The Mia Album* e *The*

---

<sup>299</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 292.

<sup>300</sup> Patricia di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, London, Routledge, 2007.

*Herschel Album*. Il primo è, a mio avviso, il più meritevole di attenzione, perché il più significativo tra quelli da lei creati per amici e parenti, e quello che include anche i suoi lavori, oltre a quelli di altri fotografi. La gran parte degli album successivi, tra cui il *Watts Album* o l'*Overstone Album*, furono più dei “portfolios” che dedicò a persone influenti, per cercare o assicurarsi un supporto creativo. Tra tutti, l'*Herschel Album* spicca per le ragioni che espongo di seguito e perché può essere considerato una vera pietra miliare nella storia della fotografia.

Se il *Mia Album* rappresenta un'opera da novizia alla ricerca degli affetti per procedere nella sua strada, quello dedicato a Sir John Herschel segna l'inizio dell'apice artistico. Tengo a precisare che tutto il materiale di cui parlerò è stato da me visionato - nella sua forma originale - a Bradford.<sup>301</sup>

### 5.1 *For my best beloved Sister Mia*. The *Mia Album*

Gli album che Cameron dedicò agli affetti sono, rispetto a quelli orientati alle presentazioni pubbliche, in numero decisamente inferiore e di stampo profondamente diverso, perché fortemente intimo. Come un testimone che passava tra le mani di tante famiglie con radici comuni, Cameron chiese ai suoi cari di collaborare con lei nel realizzare i loro resoconti della vita privata.

Come afferma Di Bello, il *Mia Album* getta un'interessante luce sulla mentalità intrinseca alla natura privata degli album di famiglia di Cameron, che rappresentano il suo ruolo sia di storica della famiglia che di fotografa emergente.<sup>302</sup>

La data che l'opera riporta nella sua prima pagina (7 luglio 1863) è importante poiché coincide con la fase nascente delle attività fotografiche di Cameron. Julia presentò alla sorella Mia Jackson un album dalla pregiata copertina in pelle verde; nonostante i gravi problemi fisici dovuti all'artrite di cui Mia soffriva, ella accettò di collaborare a distanza alla realizzazione di un album lungo il corso di una decade.

Ad una prima occhiata, ed almeno per una parte, l'album appare come un racconto creato da tanti momenti di vita familiare, che sia esso ambientato sull'Isola di Wight o a Saxonbury, dove viveva Mia; tuttavia, esso dimostra come le fotografie - sia individualmente che in modo collettivo - intreccino realtà ed illusione, favorendo una concezione mitica delle sorelle, della loro famiglia e delle sue tradizioni.

---

<sup>301</sup> Per quanto riguarda il *Mia Album*, alla British Library è conservata una versione ‘moderna’ dell'album originario: *A Victorian Album*, a cura di Graham Ovenden, *op. cit.*, la cui copertina riproduce quella originale, in velluto verde.

<sup>302</sup> Di Bello, *op. cit.*, p. 58.

Il Mia Album fu concepito per trascendere il suo stesso tempo e per assumere un posto importante tra le mani e le menti delle generazioni successive. Insieme con le fotografie da includere nell'album, Cameron inviava spesso istruzioni alla sorella in quale pagina dovessero essere poste le immagini; a differenza delle altre sue collezioni fotografiche - e, in generale, rispetto agli album vittoriani - l'organizzazione del Mia Album era assai particolare: si trattava di un libro a doppia facciata, con due sezioni distinte. Con l'eccezione di due lavori di Rejlander, la prima sezione comprendeva unicamente fotografie della Cameron, autoproclamate come "High Art" e datate quasi interamente dal 1864 al 1869; la seconda sezione conteneva immagini di Rejlander e di altri fotografi del circolo della Cameron (tra cui Carroll). Vi erano, inoltre, anche fotografie dei dipinti di Watts o immagini di altre ispirazioni artistiche, che donavano supporto estetico a questa nuova forma di collage, più altre immagini variamente attribuite a Cameron.<sup>303</sup>

Eugenia Parry Janis, nel saggio introduttivo al catalogo di una mostra in cui si esposero le foto del Mia Album,<sup>304</sup> posiziona Cameron e i suoi risultati nel duplice contesto della famiglia e della più ampia società vittoriana. A causa della mancanza di documentazione originale, gli album familiari pongono una sfida eccezionale a coloro che studiano le loro immagini; la storia di questa raccolta non ha fatto eccezione.<sup>305</sup>

Se vogliamo cercare di dare una spiegazione al gesto di Cameron di donare un album non completo, con molte pagine ancora bianche, dobbiamo rifarci al ricordo di un gesto antico: avere tra le mani l'alba di un nuovo progetto, di un nuovo inizio. La donna iscrisse la prima pagina con un riferimento al vecchio (1863) ed al nuovo anno (1864). Julia voleva segnalare l'avvio di un importante cambiamento, che però doveva essere avvallato dalla religione e motivato dai bisogni familiari. La fotografia, in qualche modo, la rapiva come una magia nera e al contempo minacciava di separarla dal tipo di vita a cui era abituata: cercare riparo in un gesto simile poteva essere un primo passo verso l'indipendenza. Secondo Parry Janis, Julia scelse la sorella con cui aveva un maggior legame per cercare di intraprendere questa nuova strada, senza dimenticarsi del suo prezioso passato.

Negli indici che sono presenti nell'Herschel e nell'Overstone Album<sup>306</sup> Cameron ordinò attentamente tutti i suoi lavori e iscrisse i volumi per assicurare che non ci fosse alcun dubbio

---

<sup>303</sup> "High Art" era l'arte con uno scopo didattico e idealizzante come veniva intesa nel circolo di Cameron e avallata dal pittore Watts. Vedi Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, pp. 140-141.

<sup>304</sup> Quando il Mia Album divenne di dominio pubblico nei primi anni del 1970, fu smembrato e le fotografie rimosse dalle pagine, le immagini sono preservate ad oggi come oggetti indipendenti piuttosto che come una collezione unica contenuta in un unico volume.

<sup>305</sup> Vedi Mulligan (a cura di), *op. cit.*

<sup>306</sup> L'indice dell'Overstone album rende molto chiaro il suo punto di vista: «Every Photograph taken from the Life and printed as well as taken by Julia Margaret Cameron from Jan 1 1864 to July 1865». Virginia, Countess Somers Cocks (1827-1910), nacque 12 anni dopo Julia, sesta delle sorelle Pattle.

riguardo ai suoi sforzi. Parry Janis nota come l'iscrizione di Cameron nell'Overstone Album suoni più come un appunto tecnico che come una dedica personale. La sua iscrizione nel Mia Album, in contrasto, sembra una benedizione; non si tratta di una firma a testimonianza della sua bravura. Il volume che Cameron donò a sua sorella funzionava più come un ripostiglio per la memoria piuttosto che come un mezzo per la propria promozione.

Alcune delle immagini del Mia Album sono lavori quasi sconosciuti, tra cui spiccano *The Three Graces* (Fig. 2.137) e *The Hurdy-Gurdy Man* (Fig. 2.138). La prima è una delle otto fotografie che appaiono anche in un'altra collezione di famiglia, il Virginia Somers-Cocks Album. April Watson, che lo scoprì nel 1993 all'interno della collezione di James e Sara Harvey-Bathurst of Eastnor,<sup>307</sup> afferma che si tratta dell'unico altro album che Cameron donò ad una delle sue sorelle. Cameron presentò il Virginia Somers-Cocks Album a sua sorella Virginia nel dicembre 1863, appena pochi mesi dopo che Mia ricevette il suo regalo. L'iscrizione, redatta nella fluente calligrafia di Cameron, è un'ulteriore prova di come la fotografa svolgesse la sua attività già prima del gennaio 1864: «For my beloved Sister Virginia (Photographs of my own printing) with every fond Xmas wish from Julia Margaret Cameron, Xmas Eve 1863».<sup>308</sup>

La connessione tra il Mia Album e il Virginia Somers-Cocks Album solleva importanti domande riguardo la vita e la carriera di Cameron e di come sia stata (mal) interpretata nella storia della fotografia. Abbiamo visto come vi sia la prova che Cameron fotografò anche prima del gennaio del 1864; viene così confutata la data che lei stessa scrisse nella sua autobiografia. Inoltre, sono sempre state attribuite a Rejlander molte delle fotografie che i due album hanno in comune, alcune delle quali ci fanno capire che la sua collaborazione con l'artista fu maggiore di quello che si pensava in precedenza.

Cameron non fa mai riferimento a Rejlander nei suoi *Annals*: seguendo il racconto, il suo risveglio artistico avvenne in modo spontaneo. Nonostante molti accademici (tra cui spiccano Gernsheim e Ford) fossero a favore della teoria che Rejlander e Cameron avessero lavorato insieme prima del gennaio 1864, nessuno fu in grado di sostenere questa tesi tramite fotografie o documenti originali. La scoperta del Virginia Somers-Cocks Album e la sua connessione con il Mia Album donò a questa teoria una grande credibilità.

Si può considerare il Mia Album come un documento centrale nella vita e nella carriera di un'artista le cui fotografie erano tra le espressioni più poetiche (sebbene spesso criticate) del suo tempo. La collezione illustra chiaramente, in un unico lavoro, il forte cambiamento dello stile di

---

<sup>307</sup> Mulligan (a cura di), *op. cit.*, p. 14.

<sup>308</sup> Mike Weaver ha analizzato altri due album, in cui le iscrizioni e i contenuti supportano la sua teoria. Nel MacTier Album, donato da Cameron a sua nipote Adeline il 5 ottobre 1863, si legge: «From Life year 60 printed by me J.M.C.». Vedi Weaver, *Julia Margaret Cameron in Weaver, British Photography in the Nineteenth Century: The fine Art Tradition*, pp. 153-154.

Cameron nel tempo, che da artista principiante - che sperimentava insieme ai suoi colleghi - diviene una fotografa sicura di se stessa, che lavora da sola, concentrata sui suoi scatti al fine di ottenere premi e riconoscimenti pubblici per le sue opere; ancora più importante, il Mia Album mostra come l'attività fotografica iniziale della Cameron trovò terreno fertile a partire dai legami famigliari.

Categorizzare il Mia Album come un "album fotografico di famiglia" è di per sé una faccenda complicata, dato che nell'era vittoriana sia la famiglia che la fotografia prendevano accezioni diverse a seconda che fossero pubblici o privati. Per Cameron, che vendeva anche i ritratti della sua famiglia e realizzò sia album personali che professionali, la distinzione tra queste due sfere era labile; faceva raramente una tale distinzione, credendo che «the anecdote of human interest» fosse parte integrante del suo lavoro.<sup>309</sup>

Le due sorelle Pattle assemblarono la loro storia (che, come molti racconti familiari, era solo parziale) proiettando i loro valori morali e religiosi sulle fotografie di mariti e bambini. Seguendo gli stereotipi sociali dell'epoca, Julia e Maria vedevano i soggetti femminili come icone trascendentali, come giovani candide, mogli amichevoli e madri devote; i soggetti maschili come eroi secolari e i bimbi come promettenti e affermati studiosi. Come ci si può aspettare, le vite reali di tali soggetti spesso contraddicevano i preconcetti delle sorelle. Nonostante ciò, le due donne credevano che gli schemi entro i quali proiettavano le loro relazioni fossero essenziali per regolare i differenti ruoli tra i sessi e mantenere l'ordine della famiglia, delle istituzioni e, in versione estesa, della nazione e della chiesa.<sup>310</sup>

Cameron e Jackson misero al sicuro la loro visione romantica incollando fotografie alle pagine dei loro album e passandoli alle generazioni successive: la continuità generazionale stava proprio alla base del desiderio delle sorelle di collezionare fotografie come cimeli di famiglia o *aides-mémoire*. Non a caso le immagini di giovani donne, fotografate quasi esclusivamente prima del matrimonio, costituiscono la maggior parte delle fotografie del Mia Album. Di questi soggetti, la terza e più giovane figlia di Mia, Julia Prinsep Jackson (1846-1895), è senza dubbio la preferita, in quanto occupa ben 15 pagine nell'album della madre, molto di più di qualsiasi altro membro della famiglia.

Il ritratto collettivo di Julia Jackson sintetizza bene il modo in cui la madre e la zia proiettavano le loro concezioni idealizzate nelle fotografie. Cameron fece moltissimi ritratti alla nipote, fotografandola nel picco della sua bellezza giovanile e qualche anno prima del suo primo

---

<sup>309</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 2.

<sup>310</sup> Nella famiglia Cameron prevalevano sia le ideologie utilitaristiche che quelle del tractarianismo: Charles si dedicava alle preoccupazioni secolari del primo, mentre Julia e le sue sorelle simpatizzavano con gli ideali religiosi di quest'ultimo. Per approfondire vedi Weaver, *Whisper of the Muse. The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, p. 26.

matrimonio nel 1867 (all'apice della sua presunta *connubial aptitude*, per prendere in prestito un verso del già citato poema *The Angel in The House* di Patmore).<sup>311</sup>

Con gli occhi rivolti al cielo (Fig. 2.139) o all'orizzonte, come in una nuvola di contemplazione (Fig. 2.140), Julia Jackson diviene simbolo di eterna avvenenza e purezza divina. Cameron rappresentò spesso la nipote contro uno sfondo opprimente, scurito volontariamente, in modo da presentarla come un'icona da adulare, separata da tutte le presenze terrene. Nella Fig. 2.142 la fotografia suggerì, secondo Weaver, che terra e paradiso potevano coesistere nella persona di sua nipote: Jackson appare come "Madonna Purissima", distaccata da ogni condizione umana.<sup>312</sup> Accomunando la giovane Julia con la Vergine Maria, ella perpetua l'idolatria matriarcale del tempo: la loro adorazione della Vergine si fonde con la concezione del tempo che vedeva le donne come regine della sfera domestica, come in *Sesame and Lilies* di John Ruskin (1865) e in *The Angel in the House*. L'immensa popolarità di questi scrittori ben rappresentava come gli stereotipi vittoriani delle donne vennero fatti propri dalle classi medie ed alte. In questo periodo, anche Cameron rappresentava i suoi soggetti femminili seguendo gli stereotipi e le differenti definizioni di bellezza. La bellezza di Jackson implicava il divino, era agli occhi di Cameron «blessed... forever and ever».<sup>313</sup> E' interessante notare che la nipote non appare mai in nessuna fotografia con indosso dei vestiti di scena, esattamente come nessun altro componente della famiglia; al contrario, Cameron non mostra la minima esitazione a travestire le sue domestiche, come succedeva nel caso di Mary Hiller (Fig. 2.143).

*The Sphinx Madonna* (Fig. 2.144) è un particolare esempio perché, come suggerisce il titolo, Hillier è fotografata per rappresentare un mix di attributi pagani e cristiani: una bellezza sia profana che sacra. Nell'album, il ritratto di Hillier - nonostante il suo carattere laico - è posizionato accanto ad un altro ritratto simile, *Madonna and Child*: si tratta della figlia maggiore di Mia, Mary Fisher, che tiene tra le braccia il suo neonato Herbert (Fig. 2.145). La contrapposizione di queste due immagini rende il passaggio simbolico ancora più marcato: entrambi i ritratti celebrano la maternità nella sua gloria terrena e suggeriscono che il compito che una donna effettua è comunque di carattere divino. Fisher, tuttavia, indossa i suoi vestiti e mantiene una parte della sua identità nella fotografia, mentre Hillier è ricoperta con vesti teatrali. Forse perché la sua bellezza comunicava una statura nobile, Julia Jackson è rappresentata in un modo che solitamente Cameron riservava solo ai suoi modelli uomini. Usando una semplice e diretta luce laterale, che focalizzava l'attenzione sul viso e sulla testa, Cameron enfatizzava le

---

<sup>311</sup> Vicinius, *op. cit.*

<sup>312</sup> Weaver, che cita il testo di Anna Jameson, *Legends of the Madonna*, in *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 28.

<sup>313</sup> Citato in Charles W. Mann Jr., *Your loving Auntie and God Mama, Julia Cameron*, in «History of Photography» 7, 1 gennaio 1983, pp. 73-74.



caratteristiche che lei percepiva come di un “nobile” personaggio. Questa preferenza appare chiara se si raffrontano i ritratti della Jackson e del poeta Robert Browning (Figg. 2.146 e 2.147). A livello compositivo le loro pose sono simili, nonostante ci siano significative differenze tra i sessi riguardo alla concezione che la Cameron aveva della loro “dignità”. Se da un lato la Cameron enfatizza il “genio” mentale di Browning, coprendo il suo corpo con tessuti scuri per focalizzare l’attenzione sulla sua testa e sul suo viso, dall’altro lato definisce la nobiltà della nipote Julia con una apparenza esteriore finemente curata. Jackson, in tutto il suo splendore, indossa un abito di seta e velluto nero: la luce rimbalza da superficie a superficie, dove un piccolissimo movimento della fotografa o del soggetto crea un scintillio negli occhi e un luccichio nel tessuto lucido, sottolineando ancor di più l’aspetto divino ed etereo del soggetto.

Julia Jackson indossava lo stesso abito anche nel ritratto a figura intera che Rejlander realizzò di lei nel 1863 (Fig. 2.148). Qui l’attenzione si concentra meno sul viso del soggetto e più sull’elaborato disegno che realizza il vestito a contatto col pavimento. Anche Cameron concentra l’attenzione sugli accessori in un altro dei suoi ritratti della Jackson, dove un cappello dalla falda larga e un colletto decorato racchiudono il viso della nipote. Entrambi questi ritratti suggeriscono che la bellezza di una donna, accentuata dai vestiti alla moda, serviva a simboleggiare (anche) la sua posizione sociale (Fig. 2.149, *She walks in beauty*). Nei ritratti di Cameron l’aspetto di Jackson suggerisce un’immortalità angelica; la bellezza di Julia in realtà fu mortale e transitoria: morì a 49 anni a causa di una febbre reumatica, dopo tre anni dalla morte della madre. La sua vita fu ben lontana dall’essere “benedetta”: nel 1870 il suo primo marito, Herbert Duckworth, morì all’improvviso, lasciandola con due bambini ed in attesa di un terzo.<sup>314</sup> Nel *Mia Album*, tutte le foto di Jackson sono precedenti al suo matrimonio, nonostante Cameron potesse scegliere di inserire foto successive. Ad esempio, sappiamo che scattò una serie di fotografie di Jackson nel 1872 presso la casa in cui viveva con la madre, a Saxonbury, nella regione del Frant, nel sud dell’Inghilterra. L’assenza di questi ritratti nell’album, così come quella di altri, ci dice molto riguardo la storia della famiglia e cosa volessero inserire: secondo Watson, Cameron e sua sorella modificarono la storia della famiglia per assicurare “belle” memorie e scelsero solo ritratti che sposassero questa causa.<sup>315</sup>

Un’altra giovane donna a cui viene dato un ruolo di rilievo nel *Mia Album* è Annie Chinery, la nuora di Julia Margaret Cameron, moglie del suo secondo figlio, Ewen (Fig. 2.150). Cameron fotografò Chinery, come Julia Jackson, alle soglie del matrimonio. Usando la sua fotocamera per immortalare il momento, Cameron celebrava l’atto del matrimonio, istituzione che i vittoriani

---

<sup>314</sup> Vedi la cronologia della vita di Julia Jackson in Diane Gillespie e Elizabeth Steele, *Julia Duckworth Stephen: Storie for Children, Essay for Adults*, Syracuse, Syracuse University Press, 1987.

<sup>315</sup> Mulligan (a cura di), *op. cit.*, p. 16.

ritenevano essere il più sacro tra i doveri di una donna, e rese questo simbolismo particolarmente chiaro in un ritratto di Chinery vestita nel suo abito nuziale (Fig. 2.151). Il luccichio delle superfici satinate, aumentato dalle strisce chimiche di Cameron, comunicano che la radiante bellezza del soggetto – qui di nuovo immortalata nel suo picco estetico – dovrebbe rimanere sospesa ed essere adulata per sempre. Cameron scrisse in una lettera al suo figlio maggiore, Hardinge, che il matrimonio di Ewen con Chinery avrebbe assicurato i legami necessari per iniziare una nuova generazione di Pattles e una discendenza continua.<sup>316</sup>

Il ritratto di Annie Chinery porta con sé un significato culturale più ampio. Come giovane sposa, rappresenta un simbolo per il matrimonio, laddove il desiderio sessuale viene indirizzato verso la procreazione. Come Michel Foucault afferma, i vittoriani avevano un'alta considerazione del matrimonio perché, vedendo la sessualità come una forza potenzialmente distruttiva, credevano che non dovesse essere semplicemente tollerata o condannata, ma regolata - tramite il matrimonio - per un bene più grande.<sup>317</sup> Il ritratto di Chinery rappresenta proprio questa forza “regolatrice”; in quanto *bride-to-be*, la giovane simboleggia la purezza e l'innocenza infantile. Viene vista come un oggetto di desiderio anziché colei che possiede il desiderio; però riconoscerne la sua innocenza è come riconoscere il desiderio che evoca. In un senso quasi paradossale, quindi, la presunta innocenza di Chinery diventa carica di eros. Cameron legittimò questo desiderio fermandolo in una fotografia e incollando quell'immagine nello spazio riservato di un album di famiglia.

Julia Margaret Cameron indirizzò la percezione della nudità dei bambini in maniera simile, spesso applicando metafore classiche o religiose per rinforzare la rispettabilità morale del soggetto. Nei suoi ritratti di Freddy Gould, immortalato come Cupido, cherubino o Gesù bambino (Fig. 2.152), la nudità del piccolo implica una purezza infantile e il fatto che i bambini nascessero liberi dal peccato, per poi da essere indirizzati verso una crescita morale e religiosa adeguata. Un ritratto come *La Madonna aspettante* (Fig. 2.143) contrasta significativamente con una fotografia di Henry Herschel Hay Cameron a due anni realizzata da Lewis Carroll, nel 1859 (Fig. 2.153).<sup>318</sup> Nel ritratto il bambino si coccola nella seducente morbidezza di un divano scuro, con il torace nudo mentre il vestito scivola via lentamente dalla sua spalla. La sensualità della posa del bambino è allestita, scelta da Carroll. Nonostante ciò l'espressione del bimbo appare genuina. Il corpo è il suo, ma l'azione che gli impone il fotografo nega al bambino un'affermazione del suo dominio. E' questa contraddizione che impressiona lo spettatore, dato che pone la fotografia tra

---

<sup>316</sup> Lettera pubblicata in Weaver, *Whisper of the Muse. The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, pp. 65-66.

<sup>317</sup> Paul Rabinow (a cura di), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984, p. 307.

<sup>318</sup> Per approfondire il lavoro di Carroll, cfr. Anne Clark, *Lewis Carroll: A Biography*, London, J.M. Dent and Sons, Limited, 1979.

l'innocenza eroticizzata e la seduzione voyeuristica. La nostra incapacità nel contestualizzare questa immagine con le altre fotografie del Mia Album contribuisce al suo potere sessuale e straniante. A differenza della rappresentazione di Freddy Gould ne *La Madonna aspettante* di Cameron, il ritratto di Carroll evoca un candore inquietante, proprio perché l'autore evita ogni parvenza di metafora. Se ai nostri occhi può apparire così, Cameron e Jackson non la interpretarono in questo modo, dato che la fotografia appare in una pagina con altre due fotografie, di gran lunga più banali.<sup>319</sup>

Nel Mia Album le fotografie hanno il ruolo sia di documenti veritieri che di facciate ideologiche. Questa duplice interpretazione si applica a diversi ritratti dei quattro più giovani ragazzi della famiglia Cameron: Charles, Ewen, Hardinge and Henry (Fig. 2.154). Tutti portano i segni di un'impeccabile educazione: pulizia, vestiario elegante, sobrietà e fraternità, che si possono leggere come segni del loro status sociale. Nel 1860, le buone maniere, più che le capacità economiche, determinavano la divisione in classi. Eppure, per quanto i ritratti rappresentino le apparenze, la verità viene a galla dalle convenzionali pose dei soggetti e dai loro vestiti scelti attentamente. Le fotografie diventano il mezzo con cui Cameron e Jackson - comportandosi come due attente storiche - confermano la condizione sociale della famiglia e, di conseguenza, la statura morale.<sup>320</sup>

Una serie di immagini che rappresentano la vita a Dimbola suggerisce simili intenzioni. In *At the well*, fotografia attribuita a Rejlander, due domestiche prendono l'acqua dal pozzo mentre il figlio di Cameron le guarda appoggiandosi ad una scala (Fig. 2.155): Watson collega questo momento ad uno dei rituali *tableau vivant* a cui la società vittoriana era votata. Dopo studi più recenti, si vedrà nel Capitolo III come questa foto ha permesso di tracciare ulteriori scoperte.

Nell'album è racchiuso anche il ritratto di Alfred Tennyson e della sua famiglia realizzato nel 1863 (Fig. 1.11). Qui il fotografo sospende i suoi soggetti nella luce pomeridiana, immersi nella loro tenuta. L'immagine suggerisce una scena paradisiaca: Emily guarda il marito con fervente devozione e ogni membro della famiglia si sostiene ad un altro. Tennyson, con il suo braccio fermo attorno alla moglie ed uno dei due figli, appare retto e confidente. La sua presenza imponente è la più immobile di tutta la composizione, come se il minimo cedimento della sua spalla, un mero segno di debolezza, potesse causare la caduta della famiglia stessa.

Altro fattore essenziale, è che Rejlander rappresenti qui il modo in cui la *upper middle class* romanticizzava la casa e la famiglia: il suo ritratto non comunica nessuna delle sfortune e ansie che colpirono Tennyson per tutta la sua vita. In realtà, il poeta soffrì diverse volte di esaurimenti

---

<sup>319</sup> Mulligan (a cura di), *op. cit.*, p. 19.

<sup>320</sup> Hopkins, *op. cit.*, p. 100.

nervosi. Il fotografo evitò di rappresentare questi lati oscuri, suggerendo invece una visione della “verità” che poteva essere conservata: una famiglia vittoriana ideale.

Cameron e sua sorella vollero espandere questa facciata ideologica in tutto l’album, presentando le loro relazioni in una narrazione fotografica che nello stesso tempo serviva come collante per confermare la loro veridicità storica.

L’influenza di Rejlander nei primi esperimenti fotografici di Julia è una delle questioni più importanti che si solleva osservando questa collezione. Cameron certamente ammirava il lavoro del suo collega, avendo inserito oltre 15 sue foto tra le pagine dell’album. Diverse immagini nel Mia Album attestano che ci fu una collaborazione tra Cameron e Rejlander, che andava forse ben oltre l’ammirazione. Le immagini ci dicono che i due collaborarono in diversi aspetti della loro arte, condividendo modelli, filosofie artistiche e forse, in alcune circostanze, anche il loro equipaggiamento. Dell’immagine appena analizzata, ad esempio, esistono due versioni: questa, con un visibile effetto di *soft focus*, e un’altra meno spontanea e più nitida (Fig. 2.156), che non è stata inserita nel Mia Album. Parlando con gli esperti di Dimbola, due di loro (Ford e Hinton) hanno voluto condividere con me la loro opinione che una (magari quella più sfocata) potrebbe essere stata realizzata da Cameron, mentre l’altra da Rejlander.<sup>321</sup>

Tra le più significative fotografie di scena del Mia Album vi sono le già nominate *The Three Graces* (Fig. 2.137) e *The Hurdy-Gurdy Man* (Fig. 2.138). Nella prima, benchè la teatralità della fotografia si sposi bene con la sensibilità artistica di Rejlander, gli sguardi eterei e le posture languide delle ragazze ricordano molto da vicino le pose che Cameron chiedeva alle sue modelle. In più il titolo fa riferimento a soggetti mitologici; anche qui si ritorna alla tipica scelta di Cameron di utilizzare i soggetti da lei fotografati come “tipi” biblici, letterari o classici.

Due delle giovani donne viste in precedenza si trovano anche in *The Hurdy-Gurdy Man*. In questa foto Rejlander svolge il ruolo principale, indossando un cappello e portando una cassetta musicale mentre le ragazze danzano intorno a lui. La presenza del fotografo nella foto implica necessariamente la presenza di un’altra figura dietro all’obiettivo, probabilmente Cameron. Sembra assai credibile che lei abbia fatto posare le modelle, definito i soggetti e stampato le immagini. In alcune occasioni potrebbe anche aver cercato l’esposizione, mentre Rejlander avrebbe fornito l’equipaggiamento tecnico e le istruzioni.

Un altro esempio particolare dell’arte di Cameron è rappresentata dalla particolarissima creazione denominata *Kate Dore* (Fig. 2.157). In questo caso Cameron stampò il negativo del suo collega,

---

<sup>321</sup> Ford così rispondeva alla mia richiesta, via email, a tal proposito (4 settembre 2017): «As for the Tennysons by Rejlander, you will know that they all turned round, and so were apparently photographed from both sides - once with the house behind, and once looking over the garden. I did once speculate that JMC might have set her camera up on the opposite side to Rejlander's - but we shall probably never know».

incorniciandolo finemente di piccole foglie di felci in modo che potessero creare una cornice naturale. Secondo il catalogo ragionato di Cox e Ford, si tratta della seconda e unica creazione simile che ella abbia mai prodotto, oltre a *My Printing Ferns*.<sup>322</sup> Nonostante anche l'Herschel Album sia intagliato proprio di felci nella sua scocca protettiva (lo vedremo nel paragrafo successivo) e sebbene questo elemento naturale fosse assai presente nella cultura vittoriana, è difficile credere che Cameron non fosse mai venuta in contatto con gli esperimenti foto-botanici di Talbot e Anna Atkins. La creazione di *Kate Dore* - lavoro ibrido, che unisce un'immagine realizzata da una camera con una tecnica che ne è priva - mostra la natura sperimentale che si celava in Cameron, la quale dimostrava una certa pratica e curiosità del mezzo ancor prima di avere tra le mani il *medium* fisico.

Dopo un'attenta analisi dell'album, appare molto strano che Rejlander non sia mai stato citato tra i suoi effettivi maestri, e come non ci siano né annotazioni né dediche di Cameron su di lui nei due album familiari (in cui la sua influenza è fortissima), né nelle sue memorie.

Cameron iniziò i suoi *Annals* nel 1874, poco dopo la morte della sua unica figlia Julia. La gravissima perdita potrebbe averla spinta a scrivere nei suoi primi versi che non aveva mai realizzato una fotografia prima di ricevere in dono (dalla figlia scomparsa) tutto l'equipaggiamento. Grazie all'iscrizione nel Virginia Somers-Cocks Album, abbiamo però visto come esista la prova che Cameron stampò fotografie prima di questa data.

Mentre gli *Annals* rimangono un'importante prova del sentimento artistico, perdono importanza sul piano storico. Nel suo saggio, Cameron sintetizza il suo instancabile lavoro, ma forse celebra i suoi risultati edulcorando un po' i fatti. Inoltre Julia e Mia cercarono di perpetuare il loro ritratto di una famiglia idealizzata, allineando la loro visione con le "giuste" aspettative sociali, ma mentre ciò accadeva la società cambiava e l'enfasi su quei valori si spostava.

Nelle ultime decadi del XIX secolo, come osserva Wolf,<sup>323</sup> le concezioni vittoriane di bellezza e onestà - elementi rispettivamente essenziali per le donne e per gli uomini - si erano modificate drasticamente. I ritratti idealizzati di Julia Jackson, nel modo in cui contrastano con la sua vera personalità, ben rappresentano questa rottura tra realtà e finzione.

---

<sup>322</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 103.

<sup>323</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 44.

## 5.2 To Sir John Herschel from his Friend Julia. The Herschel Album

*To / Sir John Herschel / from his Friend / Julia Margaret  
Cameron / With a grateful / memory of 27 years  
/ of friendship / Freshwater Bay / Isle of Wight /  
Nov. 26th 1864 / Sep. 8th 1867 completed & restored  
with renewed / devotedness of grateful friendship —*

*Julia Margaret Cameron*, dedica per Sir John Herschel nella seconda di copertina dell'Herschel Album.<sup>324</sup>

Nel XIX secolo la gente credeva negli eroi, e ne produsse molti che potessero calzare con le loro credenze. Cameron, con la sua fervida ambizione di rendere omaggio a questi uomini, dedicò il suo album fotografico più pregiato al suo *Teacher and High Priest*, uno degli uomini vittoriani più grandi: Sir John Herschel.

John Frederick William Herschel era figlio di William Herschel, astronomo al servizio di Giorgio III, il quale scoprì Urano. Suo figlio, nato nel 1792, con una brillante carriera accademica presso il St. John College di Cambridge, vinse numerosi premi e conseguì una laurea in matematica come Senior Wrangler. Dopo la morte del padre, in soli dieci anni completò l'indagine astronomica dell'emisfero settentrionale che il genitore aveva precedentemente intrapreso e lasciato incompleta. Julia adorava Herschel e non è strano che una delle sue opere migliori sia stata dedicata proprio a lui. A lui scrisse: «I send you now all my Photographs entreating you to give me your full criticism upon them». Questo modello di album, consegnato ad Herschel per la prima volta nel 1864 e successivamente rivisto e completato definitivamente nel 1867, è stato replicato in un esiguo numero di copie, che Cameron ha donato ai suoi eroi e amici speciali, cambiando alcune foto e riproducendone una buona parte.

Due dei suddetti album sono stati donati a Sir Coutts Lindsay, fondatore della Grosvenor Gallery e a Lord Overstone (secondo Ford, uno di questi album dovrebbe essere stato venduto negli Stati Uniti per \$100.000).<sup>325</sup> Sebbene sia certo che altre copie esistano in qualche angolo nascosto, l'originale - donato al suo caro amico - è con ogni probabilità quello di maggior livello, sia nella selezione che nella qualità delle stampe. Si tratta di una sequenza di 94 immagini composta dai

---

<sup>324</sup> Citata nella seconda di copertina di Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, emulando l'iscrizione posta nello stesso luogo dell'Herschel Album conservato a Bradford.

<sup>325</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 87.

ritratti dei loro amici comuni, dei conoscenti e dei familiari di Cameron. Tra questi spiccano i *vip* del periodo: come gli scatti del poeta Alfred Tennyson e del pittore William Holman Hunt. Ci sono, inoltre, studi a tema religioso e letterario dell'artista.

Avendo avuto la rara opportunità di visionarle ed ammirarle personalmente, ritengo che difficilmente le fotografie di Julia Margaret Cameron potranno mai uscire dalla storia dell'arte fotografica.

La visita al National Media Museum di Bradford mi ha permesso di toccare con mano questo antichissimo reperto di estremo valore (Figg. 2.158 e 2.159) e di poter leggere di persona l'iscrizione e le note di Cameron nelle pagine interne della copertina (Fig. 2.160).

Come detto nel Capitolo I, nel 1974 la famiglia Herschel decise di vendere questo fantastico pezzo d'arte. Fu l'americano Samuel Wagstaff ad offrire per l'opera un prezzo record di £52.000 all'asta di Sotheby's, con tutta l'intenzione di esportarla negli Stati Uniti. L'evento generò la prima campagna mondiale mai intrapresa da un museo (la National Portrait Gallery) per sensibilizzare il pubblico a supportare l'acquisto delle fotografie storiche, al fine di conservare così il patrimonio di una nazione all'interno delle sue stesse frontiere.<sup>326</sup> Il valore dell'opera aumentò ancora, ma fu presto assicurato alla collezione del museo londinese. L'enorme sforzo economico venne sostenuto da oltre quattro mila unità (tra istituzioni, corporazioni e privati). Si trattò del primo lavoro fotografico per cui la Britain's Reviewing Committee negoziò la licenza di esportazione. L'Herschel Album venne trasferito presso il National Museum of Photography, Film & Television di Bradford nel 1983, l'anno della sua fondazione, dove ancora oggi si trova, ben custodito nel suo archivio.

La materia di cui è composta la cover dell'opera trasmette un significato importante: la pesante rilegatura in legno è stata sapientemente intagliata, con un cerchio in cui è iscritta una foglia di felce in bassorilievo, quasi a creare una corona. Secondo la studiosa Molly Eckel, con la quale ho avuto il piacere di discutere dell'argomento, queste piante erano una caratteristica popolare degli album di *souvenir*. In un certo senso, un lavoro simile mostrava le risorse naturali del paese, sconosciute a coloro che mai avevano visitato le colonie: la copertina fa riferimento ai viaggi di Cameron.<sup>327</sup> All'interno, nella prima pagina, vi è una dedica autografa di Cameron all'amico Herschel e tutto l'elenco dei ritratti presenti. Nell'ultima pagina vi è una nota, sempre dell'artista, sul lavoro svolto, che fa comprendere con quanto amore e impegno realizzasse le sue opere.

In particolare, sulla superficie interna della copertina viene consegnato alla memoria la descrizione del primo incontro di Cameron e Herschel. Oltre al resto si legge: «con gratitudine

---

<sup>326</sup> La campagna per salvare l'album fu ampiamente discussa dalla stampa. A questo proposito, si vedano il *Sunday Times*, Londra, 5 gennaio 1975; il *Daily Telegraph*, Londra, 24 febbraio 1975 e *Amateur Photographer*, 15 gennaio 1975, pp. 75-76.

<sup>327</sup> Vedi Molly Eckel, *Exploration, Exchange, and Empire in Julia Margaret Cameron's Herschel Album*, Ph.D. diss., Courtauld Institute of Art, 2016, p. 36.

per i nostri 27 anni di amicizia»,<sup>328</sup> questo ha permesso di conoscere con precisione la durata del loro legame, almeno sino a quella data (Fig. 2.160).

Questo album può essere interpretato come ciò che Elizabeth Edwards descrisse un *memory text*, in cui vengono regalati oggetti fotografici per sollecitare, conservare e mantenere la memoria tra donatore e destinatario.<sup>329</sup> Anche se il luogo del loro primo incontro (il Sudafrica) non è specificatamente citato, la dedica di Cameron è sufficiente a sottolineare la profondità della loro amicizia.

La volontà degli accademici ha preferito che le fotografie fossero separate dal suo contenitore originale: nel 1975, quando la National Portrait Gallery acquisì l'album, le fotografie vennero archiviate una ad una, il che ha sì facilitato le esposizioni delle varie fotografie come oggetti singoli, ma contemporaneamente ha diviso ciò che un'artista aveva creato perché fosse riunito in un unico insieme.<sup>330</sup>

La caratteristica tecnica del *soft focus* di Julia Margaret Cameron è ora ampiamente interpretata come scelta intenzionale, dopo che generazioni di critici, a cominciare dai suoi colleghi fotografi,<sup>331</sup> hanno voluto leggerla come come uno dei tanti errori tecnici dovuti all'incompetenza femminile, «feminine incompetence», nelle parole di Cavagnaro.<sup>332</sup> Studiosi come Cox e Ford hanno speso molta energia catalogando le impronte digitali e le macchie di sviluppo causate dall'utilizzo delle sostanze chimiche nelle stampe di Cameron, nonostante le inevitabili sfide tecniche e temporali che ella ha affrontato nell'utilizzare delle lastre di vetro così grandi nel processo del collodio umido (Fig. 2.161).<sup>333</sup>

La storica dell'arte Smith, nel suo *The Politics of Focus* (1998), ha portato l'attenzione scientifica anche sulle affermazioni, definite sessiste, che Gernsheim fece negli anni '50 su Cameron,<sup>334</sup> in quanto, come la critica di fine '800, continuò a sostenere che ella era incapace di usare il focus

---

<sup>328</sup> La traduzione dell'iscrizione è mia.

<sup>329</sup> Elizabeth Edwards, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, London, Routledge, 2004, p. 232.

<sup>330</sup> Jane McAusland, *Conservation Treatment Given to an Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented by Sir John Herschel*, 1986, file digitale dedicato all'Herschel Album e conservato al National Media Museum, Bradford.

<sup>331</sup> Marta Weiss, *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle the world*, London, MACK, 2015, pp. 11-12.

<sup>332</sup> Lori Cavagnaro, *Julia Margaret Cameron: Focusing on the Orient*, in *Gendered Territory: Photographs of Women by Julia Margaret Cameron* (a cura di Dave Oliphant), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, 1996, p. 120.

<sup>333</sup> L'immagine riassume l'analisi attenta dei negativi di Cameron citata in Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 48-49.

<sup>334</sup> Cfr. Lindsay Smith, *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-Century Photography*, Manchester, Manchester University Press, 1998.



corretto per le sue foto: in tal modo si continuava a negarle il diritto di decidere quale fosse il focus legittimo.<sup>335</sup>

Negli ultimi vent'anni, le tecniche di Cameron per raggiungere i suoi obiettivi artistici sono state interpretate da una prospettiva femminista - esempio ne è Carol Armstrong, che parla di «maternalization of Photography»<sup>336</sup> - come assolutamente derivanti da una scelta ben precisa e, nel contesto delle concezioni preraffaellite, come frutto di grande arte e ricerca della bellezza ideale.<sup>337</sup> Le critiche negative e sessiste sono state pertanto smantellate, ma sono stati trascurati il significato del ruolo avuto da Sir John Herschel sulle opere di Cameron e il valore d'insieme del corpus di foto raccolte nei suoi album.

L'analisi della corrispondenza di Cameron con Herschel, da cui emerge la passione di quest'ultimo verso le tecniche dell'amica, ha messo in luce il fatto che la fotografa, nel tentativo di realizzare le sue ambizioni artistiche, abbia fatto delle scelte precise, come la dimensione delle sue stampe e la qualità del suo focus.

Le fotografie dell'album di Herschel, che da molti è considerato il più bel reperto della fotografia vittoriana, sono, per prima cosa, emblematiche dello stile distintivo dei ritratti di Cameron: lei stessa lo considerava il suo miglior lavoro. In secondo luogo, illustrano le connessioni tra le pratiche di fotografia e di produzione di album (come rivela la volontà della donna di rivedere dopo tre anni la sua opera magna).

Nel 1864, dopo aver scattato fotografie per più di un anno, Cameron decise di mostrare alcuni dei suoi migliori lavori a Sir John Herschel. Così scrisse da Freshwater: «I have now after 11 months of assiduous labor made enough strides in my Photography to think some of my Photographs will now be worthy of your acceptance. Will you or one of our girls kindly tell me if you are now at home, that I may know where to find you if not at Collingwood. I am eager to send you some Photographs and to win your precious praise if I deserve it».<sup>338</sup>

Due settimane dopo realizzò la sua dedica a Sir John nell'Herschel Album (riportata chiaramente nella Fig. 2.162) e aggiunse una nota supplementare per le sue informazioni:

I began trying my first photograph eleven months ago I have worked assiduously and devotedly at photography ever since. I have no assistant and the whole process from first to last including the printing is all done by my own hand - and all done at Fresh Water Bay except the portraits taken by me in London of Mr Hunt, Mr Spedding, Mr Vaughan, Mr Brookfield, Mr de Vere and the little Somers. Every other

---

<sup>335</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 14.

<sup>336</sup> Carol Armstrong, *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in «October» 76, primavera 1996, pp. 114-141.

<sup>337</sup> Dianne Waggoner, *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*, Washington, DC, Lund Humphries, 2010.

<sup>338</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Sir Herschel, 13 novembre 1864, conservata al National Media Museum, Bradford.

portrait and picture has been photographed by me at Fresh Water Bay. Each picture is registered, and I have to request that these photographs may not be copied.<sup>339</sup>

Quando Cameron scrisse questo e inviò l'album a Herschel, il ritratto di quest'ultimo non era ancora stato realizzato. Dovette attendere altri tre anni prima che le si offrisse la giusta occasione («three years I had to wait patiently and longingly before the opportunity could offer»)<sup>340</sup>

Il 17 marzo 1867 scrisse a Lady Herschel da Little Holland House:

I have now brought up from the Isle of Wight all my Photographic apparatus, and placed it all safely in the station at Tunbridge Wells.

I should like to drive over to you any time after Monday night that you allow me and in any out house of yours establish a dark room for my one day's use, but I must first have a day in which I can bring my cameras and chemicals and make all ready. The room cannot be too humble, if it is capable of having all light excluded except that of one window or one aperture which I will myself cover with a yellow calico that is all I desire. I shall give you no king of trouble and dear Sir John need not even hear of the preparation day. And then when I have made all ready I shall go back that same day to Saxonbury and drive over again the first fine day when I can take Sir John in his own chair in his own room or anywhere that it is safest and best without disturbing him at all.<sup>341</sup>

Quella che è diventata la prima foto dell'album è stata realizzata, insieme ad almeno altre tre, nell'aprile del 1867. Con essa, Cameron ha assicurato che Herschel divenisse parte della storia artistica della fotografia, come già lo era della scienza.

Dopo la sessione di ritratto realizzata da Cameron a Collingwood,<sup>342</sup> Julia realizzò diverse versioni del ritratto di Herschel e, ritornando a mettere mano all'album, aggiunse più di 50 fotografie, riordinandolo e modificandolo di suo pugno, aggiungendo il commento sottolineato nella dedica (Fig. 2.162) e stilando una nuova lista (Fig. 2.163).<sup>343</sup>

Significativamente, nella sua versione finale l'opera si apre con l'unico ritratto di Sir John Herschel che Cameron ha voluto includere: *Sir John Herschel with Cap* (Fig. 2.164). La decisione della fotografa di rivedere la sua collezione e inserire il ritratto di Herschel all'apertura indica che Julia ha considerato il ritratto pienamente riuscito: la loro sessione di posa è stata probabilmente la motivazione che l'ha persuasa a tornare al lavoro. L'immagine che Cameron ha scelto per rappresentare Herschel è molto a fuoco: il viso dell'uomo è perfettamente delineato e, in ultima analisi, manca l'effetto nebuloso del suo caratteristico *soft focus*, presente in una

---

<sup>339</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 20.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>342</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 36.

<sup>343</sup> L'ordine delle fotografie è successivamente rimasto intatto. Questa mia valutazione è realizzata sulla base della catalogazione interna dell'Herschel Album (*Herschel Album Listing*) mostratami al National Media Museum, Bradford.

versione alternativa del ritratto, *The Astronomer* (Fig. 2.165), che Julia non ha incluso nell'album.<sup>344</sup>

Si è visto come Herschel abbia introdotto Cameron alla fotografia in termini esplicitamente scientifici. Sebbene Cameron abbia chiesto all'amico un'opinione riguardo i suoi ritratti nelle loro corrispondenze,<sup>345</sup> egli rifiutò di offrire critiche specifiche: «I really wish I had any way in which I could [...] merit of your photographs. I have never pretended to use the language of what is called 'high art'». <sup>346</sup>

I risultati scientifici e astronomici di Sir John Herschel (1792-1871) occupano ben sei pagine nel *Dictionary National Biography*, ma quelli di maggior interesse per Cameron e per questo studio sono certamente i suoi contributi alla scienza fotografica. Herschel aveva conosciuto W.H. Fox Talbot, e quest'ultimo si era rivolto a lui, così come Julia, per avere dei consigli: «I am not much of a chemist, but I sometimes amuse myself with experiments» (27 marzo 1833). A pochi giorni dall'annuncio pubblico del dagherrotipo, scrisse per chiedere se potesse mostrare a Herschel i suoi *photogenic drawings*: «Slough has now become so accessible by railway that I would take a drive there any day if you would appoint an hour» (25 gennaio 1839). Prima che Fox Talbot arrivasse, Herschel provò alcuni esperimenti propri, registrandoli nei suoi quaderni, oggi conservati al Science Museum. Uno recita: «Jan 29 1839. Experiments tried within the last few days since hearing of Daguerre's secret and that Fox Talbot has also got something of the same kind... Three requisites: (1) Very susceptible paper; (2) Very perfect camera; (3) Means of arresting the further action». <sup>347</sup>

Quest'ultimo, l'agente di fissaggio che aveva eluso, era il contributo più significativo di Herschel: aveva scoperto vent'anni prima che il tiosolfato di sodio «dissolves muriate of silver as easily as water dissolves sugar». <sup>348</sup> Aveva verificato che esso lavava via tutte le tracce dei sali d'argento più efficacemente, rendendo la lastra fotografica non più sensibile alla luce (tale sostanza è oggi ancora chiamata tiosolfato di sodio, nonostante dai fotografi sia conosciuta come "hypo", dall'abbreviazione colloquiale dalla sua versione inglese, "hyposulphate of soda").

---

<sup>344</sup> I capelli bianchi che nascondono il viso di Herschel non sono al centro della messa a fuoco, ma questo è probabilmente imputabile alle lenti dell'epoca.

<sup>345</sup> Scrisse, ad esempio: «Have had great praise as you will see by Mr. Watts' letter which I enclose – but I do not feel content till I have what you think» (lettera di Julia Margaret Cameron a John Herschel, 26 febbraio 1864, HS5.159, Royal Society). Citato in Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 68.

<sup>346</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a John Herschel, 5 febbraio 1866, HS5.163, Royal Society, London. Citato in Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 61.

<sup>347</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

Gli esperimenti di Herschel del gennaio 1839 avevano avuto successo e dopo una settimana aveva realizzato le sue fotografie (con un metodo differente rispetto a quello di Daguerre e Talbot) con una *camera obscura* presa in prestito: un negativo su vetro, che realizzò nel settembre dello stesso anno (anch'esso conservato al Science Museum) è considerata la fotografia più antica del mondo su questo materiale.

Herschel continuò ad informare Cameron per corrispondenza del progresso della fotografia anche mentre era in India: le inviò il primo calotipo (come fu definito lo sviluppo del *photogenic drawing* di Talbot) che ella avesse mai visto; anni dopo, un campione di *guncotton*, l'essenza chimica del processo di collodio umido con cui saranno poi realizzate tutte le opere di Cameron. Grazie ad Herschel, anche il vocabolario si ampliò: il primo uso scritto della parola "photography" sembra essere stato utilizzato in una lettera di Sir Charles Wheatstone a Fox Talbot il 2 febbraio 1839, ma le varianti della parola erano già comparse in una rivista tedesca e nelle lettere di Herschel. L'interesse di quest'ultimo per i termini e le loro radici rende assai probabile che lo abbia coniato proprio lui, come ha fatto per "negative", "positive" (ovviamente nel loro senso fotografico) e "snapshot" (invece di "pistolgraph").

Herschel ammirava probabilmente le fotografie della sua grande amica precisamente per il fatto che sembravano superare i limiti della scienza.<sup>349</sup> Nel 1867, quando Cameron ha fotografato Herschel, ha portato il concetto di fuoco al limite:<sup>350</sup> ha raffigurato Herschel dalla testa alle spalle, in un profilo di tre quarti. La metà destra del volto è illuminata da una forte luce che proviene da destra e che rende i capelli una massa bianca amorfa. Questo contrasta con i capelli, spettinati, del lato sinistro e più vicini allo spettatore, che sembrano così reali da dare l'idea di poter essere contati uno per uno. La capigliatura nel suo insieme è una combinazione stupefacente di elementi precisi e imprecisi: se in una parte non si percepisce che un biancore vago, l'altra (la sinistra) è dettagliatissima. Il volto appare tridimensionale e sembra riaffiorare da uno sfondo confuso, morbido. Ciò deriva dalla precisa rappresentazione (azzarderei: focus) del mento e dalla *impreciseness* che cresce mentre l'occhio percorre il ritratto, raggiungendo la fronte. La pelle, la barba appena ricresciuta e una cicatrice sul mento sono così vicine da sembrare tangibili, eppure tutto è avvolto da un alone di lontananza. Il focus sul viso contrasta nettamente con il drappo nero e pesante che avvolge lo scienziato. Gli occhi sono straordinariamente espressivi, la riflessione della pupilla sinistra è incredibile, sebbene le iridi appaiano opache a causa della riduzione della nitidezza che parte dalla punta del naso e prosegue sulle rughe sotto gli occhi, fino alla fronte.

---

<sup>349</sup> Graham Smith, Mike Weaver, *A Letter by Julia Margaret Cameron*, in «History of Photography», Vol. 27, 2003, p. 66.

<sup>350</sup> Colin Ford, *Julia Margaret Cameron. 19th Century Photographer of Genius*, London, National Portrait Gallery 2003, p. 46.

Il pensiero che Herschel sviluppò sulla fotografia sono stati forgiati sulle idee di un chimico, Elizabeth Fulhame, che nel 1794 scrisse *New Art of Dying and Painting*.<sup>351</sup> Il lavoro di Fulhame ha ispirato anche ciò che lo storico dell'arte Larry Schaaf ha descritto come «very idea of creating permanent images by the action of light».<sup>352</sup>

Il pensiero fotografico di Herschel si plasmò sull'idea che la luce fosse capace di rendere le minuzie e di catalogare il mondo: Cameron usò questa forma linguistica per creare i ritratti fotografici di Herschel. La coerenza con cui entrambi descrivono la fotografia suggerisce che avevano discusso il ruolo del mezzo per rappresentare i contorni di forme, figure e oggetti. Il brano di Cameron già menzionato<sup>353</sup> dimostra che Julia abbia manipolato volutamente il focus, andando contro l'uso scientifico della fotografia "topografica", utilizzata per sondare e comprendere il mondo naturale (attività che aveva impegnato Herschel quando si conobbero in Sudafrica).

La corrispondenza di Cameron con Herschel indica che la scelta del *soft focus* di Julia si poneva non solo contro la fotografia scientifica, ma anche in relazione al tipo di fotografia che il 'pubblico ignorante' consumava facilmente: la fotografia commerciale, in voga da quando la regina Victoria lanciò la moda della cartomania.<sup>354</sup>

Negli stessi anni in cui Cameron creava degli album di superba qualità artistica, molte donne usavano comporre album con le *cartes-de-visites*. Due oggetti dal valore completamente diverso, che mettevano in connessione il creatore, il donatore e il destinatario. Gli album di Cameron rappresentano, come gli altri tipi di album femminili, «microcosmic versions of their social networks», come li ha descritti Higonnet.<sup>355</sup>

In ogni caso, il forte contrasto che si nota tra i ritratti di Herschel e i ritratti per cui Cameron era assai criticata, dimostrano la sua ambizione di distanziare questo suo progetto dalle convenzioni della fotografia popolare ma, soprattutto, dimostrano che - nel 1867 - Julia fosse padrona delle tecniche del focus fotografico.

---

<sup>351</sup> Fulhame fu uno dei due scienziati che Herschel citò nel 1839, quando scrisse il suo testo sui processi fotografici indirizzato alla Royal Society. Vedi Larry Schaaf, *Sir John Herschel's 1839 Royal Society Paper on Photography*, in «History of Photography», gennaio 1979, pp. 47-60.

<sup>352</sup> Larry J. Schaaf, *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, p. 23.

<sup>353</sup> Vedi Nota 157.

<sup>354</sup> Mi riferisco alla moda delle *cartes-de-visites*.

<sup>355</sup> Anne Higonnet, *Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in «The Expanding Discourse: Feminism and Art History» (a cura di Norma Broude e Mary D. Garrard), Boulder, CO, Westview Press, 1992, p. 179.

## 6. L'illustrazione fotografica degli *Idylls of the King*

Secondo Barbara Tapa Lupak e Alan Lupak, *The Illustrations to Tennysons' Idylls of the King, and Other Poems* sconvolsero la sensibilità vittoriana, influenzando il gusto preraffaellita (e venendone influenzate a loro volta), e ispirando ancor più drammatiche reinterpretazioni visive della leggenda, in particolare nelle donne che successivamente vollero illustrare questi stessi soggetti.<sup>356</sup>

Essendo uno dei primi fotografi di ritratto che va oltre la semplice rappresentazione idealistica, Cameron, essendo stata uno dei primi fotografi di ritratto intenta ad andare oltre la semplice rappresentazione idealistica, ha donato ai suoi soggetti un senso particolare di realtà; nelle sue illustrazioni arturiane, che si sono concentrate in gran parte sui personaggi femminili, ha sottolineato aspetti della storia che altri illustratori avevano trascurato o ignorato. I ritratti delle fanciulle arturiane di Cameron non solo rappresentano una riflessione sull'identità della donna vittoriana «defining characteristic of the modern era»,<sup>357</sup> ma rivelano il suo forte senso di umanità.

Fu Tennyson ad ipotizzare una collaborazione professionale con la sua amica Julia.<sup>358</sup> L'editore Henry S. King & Company aveva espresso interesse nel rilasciare un'edizione "Cabinet" (o "People's") a prezzi accessibili della sua poesia, suddivisa in dodici volumi. Tennyson - che era profondamente critico verso le precedenti illustrazioni delle sue poesie che grandi artisti come Dante Gabriel Rossetti e Daniel Maclise avevano realizzato in passato<sup>359</sup> - credeva che Cameron potesse fornire immagini più appropriate. Verso la fine di agosto 1874 le chiese: «Will you think it a trouble to illustrate my Idylls for me? - ridendo, Cameron rispose - Now you know, Alfred, that I know it is immortality to me to be bound up with you; that although I bully you I have a corner of worship for you in my heart».<sup>360</sup> Così Cameron, nei cui occhi Tennyson era King Arthur nuovamente incarnato, accettò felicemente il compito. Nei mesi successivi si dedicò interamente a reinterpretare visivamente le sue parole. I due avevano, come già ricordato, un lungo trascorso di amicizia: da tutte le testimonianze scritte che sono giunte fino a noi e che ho potuto leggere, risulta che si apprezzassero molto anche come artisti. Nelle parole di Tennyson risuona un grandissimo rispetto nei confronti di Julia.<sup>361</sup>

---

<sup>356</sup> Barbara Tapa Lupack, Alan Lupack, *Illustrating Camelot*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2008, p. 36.

<sup>357</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 79.

<sup>358</sup> Secondo Olsen, gli *Idylls* ebbero un gran successo proprio quando Julia cercava disperatamente un motivo per giustificare la sua carriera. Il suo lavoro non le stava rendendo molto in termini economici, mentre Tennyson guadagnava profumatamente con la sua arte. Nel cercare di aiutare la sua amica, le propose di illustrare i suoi *Idylls*. Vedi Olsen, *op. cit.*, p. 231.

<sup>359</sup> Cox e Ford suggeriscono che Tennyson sembrava aver quasi ignorato le opere precedenti e che, senza ombra di dubbio, si fidava molto di più della sua amica. Vedi Cox, Ford, *op. cit.*, p. 467.

<sup>360</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 42.

<sup>361</sup> Hallam Tennyson, *op. cit.*, Vol. II, p. 86.

Ciò che rese il loro lavoro vincente (e l'unico veramente gradito a Tennyson) era la volontà di entrambi di raccontare una realtà in cui il pubblico contemporaneo si potesse rispecchiare: costruire una finestra che guardava al passato, ma con personaggi vivi, che riflettessero la morale moderna pur con una facciata medievale. Nel vivido ritratto di personaggi mitici, il pubblico vedeva incarnate le proprie identità e desideri; negli uomini, e in particolare nelle donne, c'era il riflesso dei loro sogni e delle loro delusioni. Cameron non trascrisse semplicemente i versi in immagini, ma fece molto di più, creando i suoi eroi, ancora una volta, "From Life".

L'approccio di Cameron verso questi famosi versi fu quindi assai diverso da quello degli artisti che l'avevano preceduta: non produsse semplici somiglianze o rappresentazioni dei soggetti narrati, ma cercò, come sempre era solita fare, di usare le sue illustrazioni come interpretazioni. Superando «the slavish translation of word into image», impregnò i suoi personaggi di sensibilità, emozioni e gesti che hanno donato loro una fortissima identità mitica.<sup>362</sup> Era un lavoro completamente rivoluzionario rispetto alla maggior parte dei suoi contemporanei che, come Charles Dickens ha osservato, ha prodotto «well-executed nothings, typical scenes of people seated round a table, partaking of a meal; a couple of young fellows chatting over wine; a lady showing a picture-book to her little girl; lovers in pairs, with out end; single figures, also with out end; young ladies reading love-letters». Queste immagini, conclude Dickens, «were simply exercises to show what illustrators could accomplish. Their ambition seems to be confined to the desire of producing a beautiful work of art».<sup>363</sup> Le foto di Cameron, d'altro canto, non erano solo belle e artistiche, ma raccontavano anche una storia, e, nonostante fossero strettamente legate alla poesia di Tennyson, hanno apportato un valore aggiunto alle sue parole. Per ottenere un ideale di bellezza nel proprio lavoro, Cameron ha guardato ancora una volta ai pittori<sup>364</sup> tra cui i preraffaelliti, e in particolare al suo amico Watts. Tuttavia, come nota Wolf, mentre incorporava alcune delle loro caratteristiche formali preferite, in ultima analisi le superò nella gamma di espressioni attribuita alle donne.<sup>365</sup> Soprattutto credeva, come ha poi descritto nella sua poesia *On a Portrait*, che il lavoro dell'artista fosse scovare «the secret spell of the subject, to search the keynote, and to find the depth of all those tragic woes».<sup>366</sup> Per raggiungere tali obiettivi, Cameron sapeva che le illustrazioni dovevano essere dinamiche, non statiche come i *tableaux vivants* a cui era avvezza. Desiderava catturare, per mezzo di episodi

---

<sup>362</sup> Debra N. Mancoff, *Legend From Life: Cameron's Illustrations to Tennyson's Idylls of the King*, in Wolf, *op. cit.*, p. 94.

<sup>363</sup> Charles Dickens, *Book Illustration*, in «All the Year Round», 10 agosto 1867, p. 151, citato in Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 55.

<sup>364</sup> Come nota Andrew N. Wilson, Cameron fu influenzata dai Preraffaelliti, divenendo «a Pre-Raphaelite with a camera». Andrew N. Wilson, *Eminent Victorians*, London, BBC Books, 1989, pp. 22-23.

<sup>365</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 36.

<sup>366</sup> Vedi Nota 102.

giustapposti, quello che Tennyson stesso chiamava la “qualità parabolica” dei suoi *Idylls*, che non solo caratterizzava le relazioni spirituali e morali, ma lo faceva in serie.

Allo stesso tempo, il segreto di Cameron, secondo Jacquard Deschin, sta nell’aver «merely photographed what and whom she liked, and because she had a real interest in people, her pictures of them look[ed] truthful, alive and understandable».<sup>367</sup>

Non soddisfatta di rappresentare unicamente ciò che si poteva vedere all’esterno, Cameron ha penetrato i suoi soggetti fotografici per dei ritratti con un carattere vitale e profondo. In questo modo, le sue immagini arturiane diventarono un mezzo unico di espressione personale, un veicolo per registrare sia la poesia di Tennyson che le proprie impressioni di persone, di oggetti e del suo tempo.

Di conseguenza, per trovare modelli idonei per il suo progetto, Cameron non solo ha fatto appello ai suoi amici e conoscenti, ma ha anche cercato fuori dalla sua casa sconosciuti che avrebbero potuto interpretare i diversi personaggi. Coloro che hanno accettato di essere immortalati, sono stati costretti a sedere immobili per periodi prolungati - in genere da tre a dieci minuti, e in alcuni casi fino a venti minuti - per una sola esposizione. Spesso Julia chiedeva loro di ripetere lo scatto, fin quando non era sicura di aver raggiunto l’effetto sperato.

Il custode del molo di Yarmouth, William Warder, un uomo semplice con un viso espressivo e distinto, è diventato il suo King Arthur,<sup>368</sup> mentre, a quanto si dice, Guinevere era una giovane donna in vacanza che Cameron ha invitato a pranzo e poi persuaso a rimanere in posa.<sup>369</sup> Questa modella si è rivelata una delle più accomodanti che Cameron abbia mai incontrato: mentre si trovava pazientemente «on the floor for two hours, clutching the porter’s [Warder’s] ankle»<sup>370</sup> nella posizione della “groveling Guinevere” (la regina prostrata, in senso di sottomissione e pentimento davanti a suo marito), Cameron realizzò uno scatto che divenne un momento iconico favorito della moralità vittoriana per molti artisti e illustratori del tempo. È interessante però che, in linea con la propria sensibilità proto-femminista di Cameron, quella particolare immagine non era tra le varie scelte per la pubblicazione.

La modella scelta per interpretare Vivien era un’altra donna in visita a Freshwater, che Cameron aveva incontrato in chiesa e che insistette per ritrarre. La donna, anche conosciuta come “Miss

---

<sup>367</sup> Jacob Deschin, *Pioneering Amateur: Pictures by Julia Cameron Show Mastery of Art*, in «The New York Times», 3 luglio 1949, p. 9.

<sup>368</sup> Gernsheim nota quanto Tennyson approvasse la sua scelta. Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 43.

<sup>369</sup> Olsen sostiene invece che Guinevere fu impersonificata da Mrs. Hardinge, moglie di un suo amico (Sir Henry Hardinge), che i Cameron erano soliti frequentare a Calcutta. Vedi Olsen, *op. cit.*, nota 65, p. 304.

<sup>370</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 43.



Agnes” o “Lady Amateur”,<sup>371</sup> ci ha lasciato i suoi ricordi di quei momenti: «Mrs. Cameron had determined that I was to be Vivien. I very much objected to this, because Vivien did not seem to me to be a very nice character to assume». Tuttavia, Agnes alla fine accettò.

Per ottenere il Merlin perfetto, Cameron arruolò il suo anziano marito Charles. Con il suo aspetto patriarcale, i capelli lunghi fino alle spalle e la barba bianca (a cui venne aggiunto del cotone per renderla più reale), sembrava un mago ideale, al contempo visibilmente anziano ma anche senza età, terreno ma proveniente da un altro mondo, sagace e misterioso.<sup>372</sup> A quanto pare, Charles si divertiva a posare per sua moglie o, come alcuni osservatori hanno suggerito, si era rassegnato a questo compito, decisamente inevitabile. Tuttavia, la sua tendenza a ridere durante le sessioni rovinò una grande quantità di negativi.<sup>373</sup> Nel ciclo arturiano, è stato anche modello per il rematore muto che trasporta il corpo senza vita di Elaine verso Camelot e che sta accanto al suo cadavere nel palazzo di King Arthur.

La modella che interpretava Elaine era un membro della famiglia, la nipote May Prinsep,<sup>374</sup> una giovane neo sposa che Cameron sentiva come perfetta per catturare l'essenza di questa figura femminile, «a lovely, innocent yet nubile girl on the brink of womanhood».<sup>375</sup> May ed Elaine condividevano il grande momento, visibile all'esterno ma soprattutto vissuto nel profondo dell'animo, della trasformazione: quello da ragazza a donna. E' proprio questo l'aspetto intimo che Julia riesce a catturare; poichè May riusciva ad esprimere così bene le qualità dei personaggi letterari o leggendari che rappresentava, è diventata uno dei soggetti preferiti di Cameron. Anche C. Kegan Paul della casa editrice Henry S. King & Company ha elogiato la grandezza di questa giovane: per assumere tanti ruoli diversi «Miss Prinsep must be a great actress».<sup>376</sup>

Lancelot è stato il personaggio più difficile da trovare. «I cannot find a Lancelot», scriveva Cameron alla sua amica Blanche Cornish nell'ottobre del 1874. Fino al 4 dicembre 1874, Cameron disse ad un altro amico, Sir Edward Ryan: «Every day I try several times to realise my idea of Lancelot and never can approach him».<sup>377</sup> Poi quando lei, Tennyson e Aubrey de Vere furono

---

<sup>371</sup> Sette anni dopo la morte di Cameron, “Lady Amateur” pubblicò le sue memorie da modella. Esse apparvero, senza firma, con il titolo di *A Reminiscence of Mrs. Cameron by A Lady Amateur* sul *The Photographic News* del 1 gennaio 1886. Tra le altre cose, sottolineava quanto fosse rivoluzionaria la fotografia di Julia e quanti soldi avesse ottenuto grazie alla sua carriera. Appare chiaro, da tutti i miei studi, che questa seconda affermazione non fu assolutamente vera. Olsen identifica questo personaggio con Agnes Mangles, una delle sorelle di un caro amico di Tennyson, James Henry Mangles. Vedi Olsen, *op. cit.* pp. 233-234 e nota 66, p. 304.

<sup>372</sup> Olsen suggerisce anche un'altra connessione tra Charles Hay Cameron e Merlin: ambedue, apparentemente, erano particolarmente suscettibili alle tentazioni delle giovani donne. Vedi Olsen, *op. cit.* p. 232.

<sup>373</sup> Lady Amateur, *A Reminiscence of Mrs. Cameron*, in «The Photographic News», gennaio 1886. I suoi ricordi sono riportati in Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, pp. 42-43.

<sup>374</sup> Secondo Olsen, May Prinsep ed il suo fidanzato Andrew Hinchens furono i modelli per Gareth e Lynette. Vedi Olsen, *op. cit.* p. 233. Secondo Cox e Ford, Elaine fu interpretata anche da Mrs. Hardinge. Cox e Ford, *op. cit.*, p. 480.

<sup>375</sup> Mancoff, *op. cit.*, p. 101.

<sup>376</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, cit., p. 44.

<sup>377</sup> *Ibidem*.

invitati dal teologo William George Ward ad incontrare Herbert Vaughan, vescovo della chiesa cattolica romana di Salford, Cameron intravide il viso del prelado per metà nascosto nell'ombra e ne fu folgorata: aveva trovato la sua preda, che purtroppo mai posò per lei. Il Lancelot senza nome che apparve nelle sue immagini era proprio, nelle parole di Cameron, pieno di potere e pathos, qualità che aveva scorto in Herbert Vaughan.<sup>378</sup>

Come i preraffaelliti, Cameron cercava i suoi modelli tra coloro che condividevano tratti ed esperienze con i personaggi mitici o letterari che dovevano rappresentare. Nel suo saggio *PreRaphaelitism* del 1851, William Michael Rossetti scrisse che un artista del suo calibro dava priorità alla verità e cercava diligentemente, di conseguenza, il modello che aderisse con maggior fedeltà allo scatto da realizzare: «Search diligently for the best attainable model; whom when obtained, he must render in form, character, expression, and sentiment, as conformably as possible with his conception, but as truly as possible also to the fact before him».<sup>379</sup> Analogamente, la frenologia guidava gli artisti vittoriani, in particolare proprio i Preraffaelliti, per scegliere singoli individui come modelli.<sup>380</sup> Tuttavia, in qualità di fotografa, Cameron aveva una limitata facoltà di modificare l'aspetto dei suoi modelli e per questo si impegnò molto per trovare figure che possedessero le qualità fisiche dei personaggi per cui erano stati scelti.

Sin dall'inizio, Tennyson seguì il progetto di Cameron da vicino, facendo tappa quotidianamente nel suo studio per controllarne i progressi. Coinvolta dal suo entusiasmo e dalla sua stessa euforia per una commissione così importante, Cameron produsse oltre 200 illustrazioni fotografiche in pochi mesi. Tuttavia, con suo enorme disappunto, l'editore Henry S. King decise di utilizzare solo tre di loro: un ritratto di Elaine, un altro di Arthur e un'illustrazione non recente del personaggio di Maud nell'edizione Cabinet delle poesie di Tennyson e di riprodurle non come fotografie, ma piuttosto come piccole xilografie, nello stile della precedente Moxon Tennyson.<sup>381</sup>

Cameron non si diede per vinta. Con l'incoraggiamento di Tennyson, richiese a King di stampare un album che comprendesse solo le sue fotografie, nella loro dimensione originale. L'editore acconsentì e alla fine di dicembre 1874 la sua casa editrice pubblicò *Illustrations to Tennyson's Idylls of the King, and Other Poems*, un'edizione di 18 x 14 cm. Essa presenta, come frontespizio, lo scatto preferito di Tennyson realizzato dall'amica (che lui soprannominò *The Dirty Monk*, Fig.

---

<sup>378</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>379</sup> Il saggio originale appare nel giornale preraffaellita *The Germ*. Vedi William M. Rossetti, *Pre-Raphaelitism*, in James Sambrook (a cura di), *Pre-Raphaelitism: A Collection of Critical Essays*, University of Chicago Press, Chicago, 1974, p. 67.

<sup>380</sup> Per una discussione più approfondita sull'argomento, vedi Julie F. Codell, *The Dilemma of the Artist in Millais's Lorenzo and Isabella: Phrenology, the Gaze and the Social Discourse*, in «Art History», 14 marzo 1991, pp. 58-59.

<sup>381</sup> La British Library ha messo online questo prezioso materiale: <https://www.bl.uk/collection-items/the-moxon-illustrated-edition-of-tennysons-poems>.

2.168)<sup>382</sup> e dodici fotografie di Cameron, da lei stessa suggerite all'editore, che misuravano in media tra i 14 e i 10 cm.

Il volume comprende le seguenti illustrazioni: *Gareth and Lynette* (dal poema *Gareth and Lynette*); *Enid* (da *Geraint and Enid*); *And Enid Sang* (da *Geraint and Enid*); due fotografie di *Vivien and Merlin* (da *Merlin and Vivien*); *Elaine, the Lily Maid of Astolat* (da *Lancelot and Elaine*); *Elaine* (da *Lancelot and Elaine*); *Sir Galahad and the Pale Nun* (da *The Holy Grail*); *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*, *The Little Novice and the Queen in the Holy House at Almesbury*, *King Arthur* (tutte e tre dal poema *Guinevere*) e *The Passing of Arthur* (da *The Passing of Arthur*).

A Bradford è conservata una copia di questo prezioso testo, che ho avuto l'onore di sfogliare. Inserisco in questo mio lavoro la copertina, la prima pagina e una delle pagine interne del volume per mostrarne la struttura (Figg. da 2.169 fino a 2.173 e 4.75).

Cameron intitolava ogni sua fotografia di proprio pugno, a volte trasponendo i nomi (ad esempio, *Merlin e Vivien* appare anche come *Vivien e Merlin*) e abbinava ogni fotografia con i versi di Tennyson. La donna ha scritto tra le sue memorie di aver dovuto effettuare centinaia di scatti, tra cui solo 42 per *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere* prima di ottenere dodici foto di alta qualità quali illustrazioni del volume.<sup>383</sup>

Molto orgogliosa dell'album, con le sue solite energie cercava di ottenere una buona critica, soprattutto dal *London Times*. Nonostante il giornale non abbia mai recensito l'album, altre testate lo hanno fatto. *The Morning Post* (2 gennaio, 1875), con il titolo *Mrs. Cameron's New Photographs* ha definito Julia «assuredly the most artistic of all photographers»<sup>384</sup> e affermato che «apart from their technical merits, her pictures are distinguished in an eminent degree by the intellectual attributes - all essential in such a work - affluence of imagination, tenderness of sentiment, and idyllic grace of fancy».<sup>385</sup>

Nonostante l'album non si tradusse in un successo finanziario, Cameron si rimise al lavoro per creare un'altra opera che potesse accompagnare i versi di Tennyson, molto simile alla prima versione, ma rivista in alcune piccolezze. In questa seconda, con quindici immagini suddivise in due volumi,<sup>386</sup> Cameron è riuscita non solo a definire i metodi dell'illustrazione fotografica, ma anche a ridefinire la percezione delle scene arturiane del XIX secolo, a introdurre una coscienza femminista nelle leggende e assicurarsi una forte reputazione artistica. Alle dodici opere presenti

---

<sup>382</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 183.

<sup>383</sup> Cox e Ford notano che con queste dichiarazioni Cameron abbia potuto esagerare un po' - a noi non sono giunte più di tre versioni per ogni illustrazione - ma che comunque ciò delinea l'approccio "trial-and-error" di Julia. Cox, Ford, *op. cit.*, p. 72.

<sup>384</sup> Anita Ventura Mozley, *Mrs. Cameron's Photographs from the Life*, Stanford, Stanford University Museum of Art, 1974, p. 15.

<sup>385</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 48.

<sup>386</sup> Per una più accurata descrizione dei due volumi, si veda *Ivi*, p. 179.

nella versione del dicembre 1874, nel 1875 aggiunse la rappresentazione della morte di Elaine (a cui dedicò due scatti) e quella di King Arthur.

In questo paragrafo analizzerò tali scatti, i simboli che richiamano ed il significato che Cameron volle dare ad essi, andando anche oltre gli scritti poetici dell'amico Tennyson; inevitabilmente coglierò l'occasione per parlare ancora della sua tecnica innovativa ed intraprendente.

La più audace e distintiva delle sue tecniche fotografiche è stato proprio l'utilizzo del *close-up*: lo scatto effettuato così vicino al soggetto da sembrare fuori fuoco. Cameron stessa descrisse la tecnica nel suo frammento autobiografico: «when focussing and coming to something which to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon».<sup>387</sup>

Il *soft focus*, tecnica lodata da Clive Bell e altri come una *luck[y] presentation*,<sup>388</sup> è diventata da allora la firma della sua serie arturiana e in genere dello stile di Cameron - un *device* che, secondo Joanne Lukitsh, non solo abbatté la nitidezza dell'obiettivo per l'effetto artistico ma anche «symbolized for its audience a superior practice of photography».<sup>389</sup> Creò così l'effetto quasi quasi etereo che coinvolge lo spettatore e gli dona l'impressione di poter vedere nell'anima del soggetto leggendario.<sup>390</sup>

La cara amica di Cameron, Anne Thackeray Ritchie, ha ricordato che: «a well-known photographer said that hers [Cameron's] was the real and artistic manner of working the camera; that he, too, had tried to photograph 'out of focus' as it is called but because of his clients' preference for clear hard outlines had been obliged to give it up».<sup>391</sup> Nel caso dei modelli femminili di Cameron, il morbido immaginario del *soft focus*, che sottolinea non solo le caratteristiche del viso e evidenzia le espressioni, offriva una sorta di finestra sulla loro sessualità e aveva persino implicazioni nella politica di genere del periodo.<sup>392</sup>

Cameron ha anche usato altri elementi, come i capelli, sia in modo sessuale che iconico. Per lei, come per la maggior parte dei vittoriani, i capelli erano particolarmente simbolici.<sup>393</sup> Dickens, per

---

<sup>387</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 3.

<sup>388</sup> Clive Bell, *Introduction* in Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, pp. 7-8.

<sup>389</sup> Vedi Lukitsh, *Cameron, Her Work and Career*, pp. 5 e 18.

<sup>390</sup> Secondo Olsen, nel suo virtuoso uso della luce si crea anche l'illusione della tridimensionalità. Olsen, *op. cit.*, p. 155.

<sup>391</sup> Anne Thackeray Ritchie, *Toilers and Spinners and Other Essays*, come citato in Ford, *Julia Margaret Cameron. A critical biography*, p. 57.

<sup>392</sup> Come Lindsay Smith scrive in *The Politics of Focus*, il fuoco di Cameron potrebbe aver avuto delle serie implicazioni per la politica di genere. Vedi il suo saggio *The Politics of Focus: Feminism and Photography Theory* in «New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts» (a cura di Isobel Armstrong), London, Routledge, 2012, pp. 238-262.

<sup>393</sup> Per approfondire l'uso simbolico dei capelli, vedi Elisabeth G. Gitter, *The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination*, in «PMLA», N. 5, Vol. 99, 1984, pp. 936-954.

esempio, sentiva che i capelli erano una gloria della donna<sup>394</sup> e molti altri scrittori e artisti contemporanei, in particolare i preraffaelliti, ne erano praticamente ossessionati. I capelli sciolti e fluenti connotavano un forte senso di sensualità e abbandono, e, all'estremo, un certo "rilassamento" sessuale o anche promiscuità. Le prostitute, ad esempio, erano spesso ritratte con capelli lunghi e scompigliati.<sup>395</sup> All'opposto, i capelli legati dietro la testa, magari con una treccia, come nei ritratti formali delle donne sposate o delle donne delle classi superiori, connotavano riserbo e decoro.<sup>396</sup>

Cameron ha visto oltre il simbolismo convenzionale. Per lei i capelli lunghi, sciolti e lucenti, diventavano la corona perfetta che incorniciava i suoi personaggi,<sup>397</sup> per sottolinearne fortemente vizi, virtù e personalità. In alcune delle sue fotografie, i capelli dolcemente mossi dall'aria suggerivano il divino. Nelle sue immagini delle eroine di Tennyson, i lunghi capelli sciolti avevano un significato ancora più sovversivo: un rifiuto delle nozioni tradizionali e in particolar modo della moralità vittoriana, connotando una forma di libertà e di potere femminile. Lynette, piegata sul dormiente Gareth; Enid, che attira l'attenzione di Geraint; Vivien, colpendo l'anziano Merlino; Elaine, esprimendo il suo amore per il miglior cavaliere di Arthur; Guinevere, che si separa da Lancelot - sono tutte donne che pretendono o reclamano il loro potere e tutte sono raffigurate con lunghe chiome. Perfino *The Pale Nun* ha i capelli lunghi che lei stessa si taglia, intrecciando una cintura per Galahad.<sup>398</sup>

Anche gli occhi sono usati in modo suggestivo. I personaggi arturiani di Cameron raramente richiedono attenzione guardando direttamente nella camera: il loro sguardo è volto quasi sempre lontano. Carol Hanbery MacKay sostiene che la rappresentazione deliberatamente «blurred, hidden, multiply directed depiction» dei loro occhi comporta una distrazione che porta paradossalmente lo spettatore ad esaminare «the notion of portraits without eyes, their apparent absence demanding that we explore them even more as windows to the soul».<sup>399</sup> È certamente vero, soprattutto nelle fotografie di Vivien, che anche quando gli occhi non sono chiaramente visibili, attraggono lo spettatore nell'immagine e sono essenziali per la composizione. Nelle prime due illustrazioni di Vivien e Merlin (Fig. 2.174), la coppia è seduta: la donna «with the brown-haired, white-gowned» posizionata alla sinistra del «white-haired, dark-garbed» Merlin,<sup>400</sup> con la testa e il corpo leggermente più basso di lui. Le figure complementari sono praticamente uguali in statura. Mentre

---

<sup>394</sup> Weaver, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, p. 24.

<sup>395</sup> Molte scrittrici vittoriane, tra cui George Eliot, Jane Austen e le sorelle Bronte, dipingevano le loro eroine come estreme – sante o *fallen women* – e ne davano una descrizione che si accordava con il loro spirito.

<sup>396</sup> Carol MacKay, *Creative Negativity*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 28-29.

<sup>397</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>398</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 92.

<sup>399</sup> MacKay, *Creative Negativity*, p. 5.

<sup>400</sup> Tapa Lupack, Lupack, *op. cit.*, p. 35.

si guardano negli occhi, Vivien affronta la barba del mago con la sua mano, che sembra muoversi dal petto verso la sua gola. Nella seconda immagine (Fig. 2.175) Vivien assume chiaramente una posizione di superiorità: in primo piano rispetto a tutta la composizione, appare molto più grande e più attiva di Merlin. Con metà del suo profilo immerso nell'oscurità e gli occhi nascosti all'osservatore, punta il suo dito verso il mago e lui, tenendo le mani goffamente lungo i fianchi, le sta di fronte, ipnotizzato, immobilizzato, con gli occhi chiusi. Gli occhi velati di lei e la direzione del suo dito suggeriscono una Vivien forte, come sigillata dal potente incantesimo che la sta attraversando e che sta coinvolgendo Merlin: tra loro sta succedendo qualcosa di avvincente e coinvolgente.

Allo stesso modo, in *Elaine, the Lily Maid of Astolat* (Fig. 2.176), la giovane non si volta a guardare verso lo spettatore, piuttosto ruota il suo sguardo lateralmente, verso la sua sinistra, in direzione dello scudo di Lancelot e della coperta che ha tessuto per lui, che la sua mano accarezza con grazia. È lo scudo, con i suoi vari emblemi, che simbolizza l'eccellenza cavalleresca di Lancelot e spiega l'infatuazione di Elaine per il miglior cavaliere di Arthur. Il suo sguardo sognante conferma le sue speranze romantiche. Nella foto compagna che ha titolo *Elaine*, la protagonista siede quasi nella stessa posizione di prima, ma significativamente qui lo scudo di Lancelot è scomparso e la sua mancanza si percepisce nettamente: c'è un grande vuoto sullo sfondo della foto (Fig. 2.177). Come il simbolico *nesting birds* che Elaine ha ricamato sulla copertura dello scudo (e che Cameron ha effettivamente graffiato o inciso sul negativo), Lancelot non può più essere contenuto nell'immagine. Una volta che il cavaliere ha lasciato Astolat per tornare dalla sua amata regina, la fantasia di Elaine si è letteralmente strappata. Il rifiuto e la tristezza che si percepisce dai suoi occhi è evidente: il suo amore non può trovare soluzione. Il suo sguardo è elevato e pieno di speranza nella prima illustrazione, colmo di infelicità nel secondo. Le mani sul grembo sono una previsione della sua morte, che è raffigurata in due immagini. Eppure, a differenza di Elaine di Tennyson, il cui dolore è attenuato in parte dalla presenza della famiglia, Elaine di Cameron è completamente sola nella sua camera, angosciata dal suo dolore. Manca lo scudo di Lancelot (e, di conseguenza, il suo affetto); i suoi occhi, allontanati dagli spettatori, non sognano più l'amore ma vedono solo il vuoto.

Considerevole è il fatto che la maggior parte delle illustrazioni di Cameron per gli *Idylls* di Tennyson non presentino cavalieri nobili come Lancelot, ma piuttosto donne come Elaine e Vivien, da lei trasformate da semplici fanciulle («the faithful wife who mutely serves; the aggressive woman who attempts to achieve domination over men; the foolish girl who becomes a victim of her own dreams; and the woman ruled by passion who only wins pain»)<sup>401</sup> in partecipanti più attive

---

<sup>401</sup> Mancoff, *op. cit.*, p. 165.

nella leggenda. Attraverso tale trasformazione, ha reinventato i personaggi femminili e alla fine ha offerto la sua lettura dell'opera di Tennyson. Secondo Carol Hanbery MacKay, «every time Cameron posed her models anew, she rewrote the specific passages of Tennyson's epic poem [rather than merely complementing them]... Not for her was it so simple as it was for the poet or his Age to blame womankind for the fall of Camelot; instead, Cameron provided her own reading of these women, whose faults and virtues commingle to create an in-depth interpretation of the Arthurian legends she illustrated».<sup>402</sup> Mentre Tennyson usò la sua nozione di “vero e falso” per stabilire un'unità strutturale e tematica dei suoi versi, sottolineando le tensioni della storia arturiana e riflettendo su quelle inerenti alla sua età, Cameron raggiunse un effetto comparabile impiegando elementi visivi opposti. Nelle sue fotografie, l'opposizione più evidente è quella dell'uso di luce chiara e scura: l'illustrazione di *The Little Novice and the Queen in the Holy House at Almesbury* (Fig. 2.178) è simbolicamente suddivisa in due sezioni: l'innocenza giovanile del piccolo novizio che osserva la regina peccatrice contrasta con la triste esperienza di Guinevere, proprio come le vesti bianche e il viso brillante del novizio contrastano con l'abito scuro di lei e le sue tonalità ombreggiate. Lo spettacolo del ragazzo, quasi un fantasma o una presenza ultraterrena, contrasta con il peso delle vere e proprie preoccupazioni terrene su cui Guinevere sembra riflettere. Allo stesso modo, nell'immagine dell'incantesimo di Vivien, il bianco da lei indossato mentre incanta il Merlin invecchiato e scuro, come il luminoso e floreale scialle legato intorno alla sua vita - simbolo di giovinezza e vitalità - offrono un contrasto forte ed efficace al legno scuro intagliato a cui Merlin si appoggia (Fig. 2.174) e alla quercia vuota in cui sarà presto imprigionato (Fig. 2.175).

Altre giustapposizioni tra luce o oscurità appaiono anche altrove: la vigile Lynette in abito chiaro, in un momento particolarmente dolce, che osserva Gareth addormentato in una tonaca scura (Fig. 2.179); Enid, di bianco vestita, fedele al suo sospettoso marito Geraint, che raggiunge l'oscuro *cedarn cabinet* (Fig. 2.180); il corpo virginale, pallido e senza vita di Elaine, trasportato verso Camelot dal rematore vestito di nero (Fig. 2.181); il bianco Galahad, la cui virtù è implicita nella croce che indossa sul petto, ma fuoriviata dall'oscura Pale Nun, che lo inganna sulla natura della ricerca del Graal (Fig. 2.182); l'animo tormentato di King Arthur, che con lo sguardo insegue la luce ma che con la mano impugna l'elsa della spada, nascosta nell'oscurità (Fig. 1.88).

Prendendo in considerazione l'accostamento fatto da Cameron delle sue illustrazioni con il testo di Tennyson, ella si muove, come suggerisce Joanne Lukitsh, «from the springtime and optimism of 'Gareth and Lynette' to the winter mysteries of 'The Passing of Arthur'».<sup>403</sup> A volte, tuttavia, l'immagine sembra sfidare i versi scritti dal poeta con intento edificante. Il testo che accompagna la prima illustrazione di *Vivien e Merlin*, ad esempio, dovrebbe corrispondere con ciò che Tennyson

<sup>402</sup> MacKay, *Creative Negativity*, pp. 33-34.

<sup>403</sup> Lukitsh, *Cameron: Her Work and Career*, p. 33; in modo simile, Mancoff, *op. cit.*, p. 228.

ha sottolineato come le tendenze maligne della giovane donna: «she writhed toward him [Merlin], slided up his knee...and clung like a snake». Tuttavia, non c'è niente di simile nella rappresentazione di Vivien di Cameron (Fig. 2.174): il suo sedurre di Merlin è un atto che coinvolge entrambi, è affettuoso, persino delicato: non è una *harlot*, una prostituta, come Tennyson la chiama più tardi. Anche nella seconda immagine di *Vivien e Merlin*, dove «she put[s] forth the charm of woven paces and of waving hands» mentre Merlino giace come morto nella quercia, non esulta delle sue azioni, nè rinuncia a lui definendolo *fool* (Fig. 2.175). La Vivien di Cameron è dunque più compassionevole, più sensibile della *irredeemably false* di Tennyson,<sup>404</sup> che è l'incarnazione del male puro. Inoltre, l'enfasi di Cameron su una diversa Vivien è in linea con la sua frequente trasposizione nei titoli delle fotografie. Come scrive Constance C. Relihan, tale trasposizione può essere vista come «Cameron's desire to emphasize Vivien's character, a desire to minimize slightly a sense of the idyll as developing Merlin's tragedy».<sup>405</sup> Potrebbe anche riflettere il tentativo della fotografa di differenziare la sua visione di Vivien da Tennyson. Secondo Jennifer Pearson Yamashiro, «whereas the poet's epic makes Vivien a base and evil seductress, the photographer's volume presents this mortal woman as a successful, powerful woman». Tuttavia, per il pubblico vittoriano, l'essere ambiziose e voler perseguire una conoscenza intellettuale e carnale costituivano una fortissima minaccia per il patriarcato<sup>406</sup> e, ironicamente, resero la Vivien di Cameron ancora più pericolosa della *femme fatale* di Tennyson.

C'è anche una sottile dinamica di gioco nel primo ritratto fotografico di King Arthur, che è stata una delle due immagini su tale tema incisa e pubblicata nell'edizione originale di Henry S. King (Fig. 2.187). I versi di Tennyson che Cameron illustra sono i seguenti: «And even then he turn'd; and more and more / The moony vapour rolling round the King, / Who seem'd the phantom of a giant in it, / Enwound him fold by fold, and made him gray / And grayer, till himself became as mist / Before her, moving ghostlike to his doom» e suggeriscono che il re sia una figura più spettrale che reale. Eppure, nella sua illustrazione fotografica, Cameron non lo descrive come un fantasma ma come un vero uomo, con occhi penetranti, barba scura e naso pronunciato; un uomo dall'aspetto virile e pronto a combattere, quasi teutonico nel suo casco vichingo come nota Poulson,<sup>407</sup> un uomo dall'aspetto così potente che Guinevere (l'Idillio dal quale sono presi questi versi) non ha nessuna possibilità di fuggire, nonostante il loro allontanamento. In questo modo, l'immagine di Cameron sfida la lettura tradizionale delle righe di Tennyson.

---

<sup>404</sup> Tapa Lupack, Lupack, *op. cit.*, p. 149.

<sup>405</sup> Citato in Mancoff, *op. cit.*, p. 118.

<sup>406</sup> Jennifer Pearson Yamashiro, *Idylls in Conflict: Victorian Representations of Gender in Julia Margaret Cameron's Illustrations of Tennyson's 'Idylls of the King'*, in *Gendered Territory: Photographs of Women by Julia Margaret Cameron* (a cura di Dave Oliphant), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, 1996, p. 106.

<sup>407</sup> Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920*, Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 57.



Nell'ampia struttura degli album, il senso del dualismo di Cameron si estende oltre l'uso di un immaginario fatto di luce e oscurità e dei suoi contrasti tra testo e illustrazione, in cui le immagini sono abbinata o sequenziate. Nel primo volume ci sono illustrazioni in coppia di Enid, Vivien, Elaine, Guinevere e Arthur (e, verosimilmente, anche un accoppiamento religioso: il Piccolo Novizio e The Pale Nun); un'altra coppia di immagini di Elaine appare nel secondo volume: la già citata Elaine nella chiatta verso Camelot ed Elaine sul suo letto di morte, nel palazzo di Arthur, dove la sua ultima lettera è letta dal re (Fig. 2.186).

Carol Hanbery MacKay suggerisce che il frequente abbinamento di immagini che ritraggono le donne abbia permesso a Cameron di sottolineare la complessità nei suoi personaggi femminili così come «the potential for multiplicity within the individual self».<sup>408</sup> Le ha consentito di non limitare i suoi personaggi con ruoli statici, ma di narrare la loro evoluzione. Come Vivien, che acquisisce potere su Merlin e, di conseguenza, su di sé, anche Enid subisce una trasformazione interessante. Nella prima immagine (Fig. 2.180), alla richiesta di suo marito Geraint, la devota sposa Enid si prepara a passare dal suo raffinato abito bianco al suo abito peggiore, lo stesso indumento che indossava in occasione del loro incontro nelle proprietà impoverite della sua famiglia, prima che lui cominciasse a dubitare della sua lealtà e delle sue buone intenzioni. Mentre si trova davanti alla porta del suo armadio incarna il pudore e la convenzione vittoriana: con i capelli raccolti in una crocchia e coperti da un lungo velo, lo sguardo leggermente sconsolato, guarda lontano dalla camera come se fosse perduta nella memoria del loro primo incontro. Tuttavia, come afferma Jennifer Pearson Yamashiro, la posizione della modella chiusa nella stanza ed in particolare vicinissima al suo armadio, rimanda alla situazione di Enid, quasi prigioniera delle circostanze e certamente della politica di genere dell'età vittoriana.<sup>409</sup>

Nella seconda immagine, *And Enid Sang* (Fig. 2.183), Cameron inverte il contesto, ritraendo Enid in un morbido primo piano come Geraint la vide per la prima volta. Sola, con i capelli sciolti e fluenti, con lo sguardo più determinato, seppure indiretto, la donna tiene tra le dita uno strumento musicale contro il petto, mentre canta una canzone: ella mette in risalto la sua voce, ovvero ciò che Cameron crede sia il suo potere più forte.<sup>410</sup> Vestita di scuro, Enid indossa un doppio filo di perle adornato da medaglioni a forma di cuore che simboleggiano la costanza del suo sentimento e la dedizione verso il marito. Questa immagine di una moglie più emancipata, se paragonata all'immagine precedente di Enid in cui appare esitante davanti alla porta del suo armadio, potrebbe suggerire che Cameron stava mettendo in discussione (come Enid «was ponder[ing] in her heart») la convenzione vittoriana della sottomissione di ogni moglie al proprio marito, celebrando invece il

---

<sup>408</sup> MacKay, *Creative Negativity*, pp. 34.

<sup>409</sup> Yamashiro, *op. cit.*, p. 107.

<sup>410</sup> Yamashiro nota come la personalità di Enid sia rafforzata dal fatto che Geraint sia assente dall'immagine. *Ivi*, p. 99.

completo sacrificio di se stessa come ideale di femminilità.<sup>411</sup> Potrebbe anche implicare, come suggerisce Victoria Olsen, che tali «creative women are forced to choose between art and love»,<sup>412</sup> che è in realtà quello che stava succedendo a Julia.

Le illustrazioni di Guinevere sono altrettanto interessanti, specialmente nei modi in cui Cameron fonde immagini profane e religiose. L'artista, la cui fede era molto forte, combinava spesso la leggenda arturiana con immagini cristiane, fino al punto di usare gli stessi modelli per rappresentarle. *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere* (Fig. 2.184) è il ritratto di una *fallen queen*; *The Little Novice and the Queen in the Holy House at Almesbury* (Fig. 2.178) è invece il ritratto della sua redenzione attraverso il sacrificio. La prima illustrazione cattura gli amanti nel momento toccante del loro ultimo abbraccio. Nella stessa mano in cui indossa ancora la fede nuziale, Guinevere tiene stretto a sé il guanto di Lancelot, simbolo dell'amore terreno che impedisce al cavaliere di completare la ricerca del Santo Graal. La regina di Cameron appoggia la sua testa sulla spalla del devoto cavaliere per l'ultima volta. Chiude gli occhi, come per fissare il momento nella sua memoria. I loro gesti moderati - le mani strette, il bacio dolce di Lancelot, il dolore silenzioso di Guinevere - danno alla scena un'intensità degna delle interpretazioni più appassionate.<sup>413</sup>

La seconda illustrazione, che vede Guinevere nella Holy House, costituisce un complemento significativo: mostra il disprezzo che ella deve sopportare come penitenza per l'amore al quale ha scelto di rinunciare, ma suggerisce anche che mediante il sacrificio di sé, Guinevere conquisterà un potere che le farà ottenere la redenzione. Il suo è un dolore umano - profondo, ferito e genuino - che le dona dignità e umanità, ma che al contempo le dona carattere. Dopo aver lasciato Lancelot, Guinevere si è rifugiata in un vicino convento di Almesbury. Nonostante potesse nascondere la sua identità, non le era certo possibile celare il suo nobile atteggiamento, che trapela nell'illustrazione. Guinevere sopporta la sua colpa con dignità e riservatezza. La sua forza, come il suo dolore, scaturisce da una fonte sconosciuta al novizio. Guinevere è stata forgiata dall'esperienza della vita. Il tema della regina nel convento era un tema scottante per il pubblico vittoriano: come scrive Christine Poulson, essa forniva «an alluring combination of the passionate, sexually experienced woman and the chaste nun, object of sexual taboo, and hence of sexual curiosity and fantasy».<sup>414</sup>

Alla figura di Elaine, che è una delle eroine preferite dagli artisti vittoriani e la cui immagine appare maggiormente nelle illustrazioni di Cameron rispetto a quella del protagonista King Arthur o di qualsiasi altra figura, viene data tanta importanza perché Cameron la vede come una donna potente

---

<sup>411</sup> Mancoff, *op. cit.*, p. 94.

<sup>412</sup> Olsen nota come, tali donne, debbano soffrire per la loro arte. Olsen, *op. cit.*, p. 235.

<sup>413</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 43.

<sup>414</sup> Poulson, *op. cit.*, p. 220.

la cui azione non solo determina il proprio destino, ma sottolinea anche le sorti degli uomini. Il sogno di Elaine di un amore ideale, come il sogno di Arthur di un ordine ideale, è crudelmente frustrato. Ma c'è (in entrambi) una vera nobiltà in questo desiderio di perfezione, che fa loro raggiungere una sorta di immortalità come conseguenza dei loro sforzi.

Cameron aveva incluso due ritratti sia di Elaine che di Arthur nel primo volume (Figg. 2.176 e 2.177; 2.187 e 2.188); nel secondo volume li rappresenta in posizioni approssimativamente simili: Elaine, prima nella barchetta che la porta a Camelot, poi nello spazio dove Arthur, Guinevere e Lancelot vedono il suo corpo e piangono la sua perdita (Fig. 2.186). Arthur, anche lui trasportato in una barca verso Camelot, è in compagnia delle tre regine, circondato da figure in lutto, avvolte di nero (Fig. 2.185).<sup>415</sup> Mentre ci sono delle similitudini tra Elaine e Arthur nel testo di Tennyson, Cameron è andata ben oltre questa equivalenza nelle sue illustrazioni di Elaine<sup>416</sup> e, attraverso le sue fotografie, ha evidenziato ancora una volta il ruolo essenziale delle donne nel ciclo arturiano.

Le illustrazioni di Cameron per gli *Idylls of the King* di Tennyson furono il culmine del lungo sodalizio artistico con Tennyson e della sua illustre carriera fotografica. Nel 1875, poco dopo la pubblicazione dei suoi due volumi, suo marito volle tornare a Ceylon. Cameron morì quattro anni dopo e secondo Gernsheim: «She died contented with her family and with herself for she had achieved what she had set out to accomplish; she knew it, and was proud of the fact. Only a short time earlier, she had written to Mrs. Tennyson: 'It is a sacred blessing which has attended my photography; it gives a pleasure to millions and a deeper happiness to very many'».<sup>417</sup>

Il necrologio che *The London Times* scrisse per lei, ha reso omaggio al suo successo:

Mrs. Cameron appealed to a still wider public by her perfectly original and unique photographic work and subject pictures, in which, after a daring fashion of her own, forfeiting the sharpness of definition which ordinary photographers strive for, and which is one of the things artists most dislike in photographic portraiture, and having the advantage of sitters usually distinguished for intellectual gifts or personal graces, she produced a series of heads and groups quite unique in their suggestiveness, the most picturedike photographs certainly which have been given to the world.<sup>418</sup>

Questo annuncio funebre suggerisce la risposta contemporanea spesso sfavorevole al lavoro di Cameron, specialmente da parte degli accademici britannici che si sono accaniti contro la sua «haphazard printing, her presumed lack of technical expertise, e il suo general disregard for the

---

<sup>415</sup> L'immagine di Arthur morente - una delle più teatrali ed elaborate immagini di questo volume - sembra sia stata ricalcata sulla rappresentazione che Daniel Maclise ne fa nel Moxon Tennyson, forse un tributo a cui che illustrò la sua traduzione di *Leonora* 27 anni prima.

<sup>416</sup> Lukitsh, *Cameron: Her Work and Career*, pp. 34-35.

<sup>417</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 56.

<sup>418</sup> Necrologio per Julia Margaret Cameron, in «The London Times», 4 marzo 1879, citato in Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 80.

style of portraiture currently in vogue».<sup>419</sup> Al tempo stesso, tuttavia, conferma che Julia era una delle poche fotografe del XIX secolo che aveva compreso il potenziale artistico del medium - allora ancora molto giovane - nonostante avesse già avuto qualche effetto sulle arti più tradizionali, in particolare sul realismo di pittori e scrittori. Andando oltre l'abile preparazione dell'aspetto esteriore dei suoi modelli col riuscire a catturare le qualità interiori che andavano a rappresentare e che li hanno ben fissati nel loro tempo, Cameron si è chiaramente «stood apart from the dull conventional work of the studio photographers»<sup>420</sup> ed il suo uso del *close-up*, nonché del *soft focus*, hanno influenzato grandi maestri del XX secolo, come Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn e Edward Steichen. Oggi, le fotografie di questa artista - in particolare le illustrazioni degli *Idylls* di Tennyson, il suo capolavoro - sono considerati esempi brillanti della fotografia delle origini e opere di spettacolare audacia. Cameron è ora riconosciuta non solo come la fotografa più innovativa e di successo dell'epoca vittoriana, ma anche come la prima donna che illustrò le leggende arturiane e la prima a dare vera preminenza alle donne della leggenda.

Se per Alinovi questa serie di *tableaux vivants* furono i capolavori di Cameron,<sup>421</sup> altre voci ufficiali e importanti (partendo da due personaggi eminenti, come Roger Fry e Virginia Woolf), hanno ritenuto questo lavoro decisamente inferiore rispetto ai suoi ritratti. La coppia definì queste illustrazioni «failures from an esthetic stand-point».<sup>422</sup> Anche Newhall e Gernsheim si discostarono fortemente da una visione estatica: il primo prendendo posizione a proposito dello smarrimento di Cameron verso un eccessivo sentimentalismo e un tentativo di riecheggiare la pittura;<sup>423</sup> Gernsheim, nella nota monografia di Cameron del 1948, ha licenziato queste opere come poco più dell'equivalente fotografico delle scene teatrali che Julia organizzava a Dimbola e introdusse la sua discussione sulle illustrazioni degli *Idylls* con un ammonimento: «We must try not to laugh, but we must weep over her misspent labors and her and Tennyson's mistaken notion that photography could compete in such a task with artists like Gustave Dorè».<sup>424</sup> Aggiunse che, se i Preraffaelliti avevano dedicato alcuni dei loro migliori lavori a Tennyson, Mrs. Cameron - al contrario - gli aveva riservato alcuni dei suoi peggiori, tentando l'impossibile, forzando la fotografia a piegarsi verso ciò che solo un abile illustratore (proprio come Dorè) avrebbe potuto realizzare. Tale giudizio rispecchia uno dei punti di vista - quello dei fotografi professionisti - che osteggiarono e mai accettarono l'innegabile valore tecnico-artistico della fotografia di Cameron. Gernsheim, inoltre, giudicò negativamente questo ciclo criticando la disposizione dei modelli nello spazio

---

<sup>419</sup> *Ibidem*.

<sup>420</sup> Wolf, *op. cit.*, p. 9 e Wilson, *op. cit.*, p. 204.

<sup>421</sup> Alinovi, *op. cit.*, p. 69.

<sup>422</sup> Woolf, Fry, *op. cit.*, p. 14.

<sup>423</sup> Newhall, *op. cit.*, p. 114.

<sup>424</sup> Nella prima edizione della monografia di Gernsheim (*Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*), pubblicata nel 1948, le *Illustrations* non erano riprodotte.

(troppo angusto) della glass house, argomento che verrà analizzato più approfonditamente nel Capitolo III.

Nella poesia *Aurora Leigh* Elizabeth Barrett Browning osserva: «All actual heroes are essential men / And all men possible heroes».<sup>425</sup> Ponendo un ponte tra l'uomo e il mito, gli *Idylls* di Tennyson trasportarono la leggenda arturiana nell'Inghilterra vittoriana. Rispondendo all'interpretazione di Tennyson, Cameron concepì le sue illustrazioni con lo stesso spirito, trasformando i personaggi mitici in veri uomini e donne. Utilizzando il sentimento, l'intuizione e l'empatia, le sue fotografie devono essere considerate come invenzioni sulla stessa scia del genio di Tennyson, piuttosto che semplici illustrazioni dei suoi versi.

Le scelte dei suoi soggetti riflettono il suo desiderio di esplorare le emozioni degli uomini e delle donne, sia se essi risiedessero nell'Inghilterra ottocentesca o piuttosto nella mitica Camelot di Arthur. Non aveva bisogno di raccontare la leggenda: Tennyson lo aveva fatto meglio di nessun altro. Ella stava rispondendo come artista attraverso il suo mezzo, creando un insieme visivo di "pictured moments". Familiari e intimi - *idylls* nel senso vittoriano del termine - le *Illustrations* di Cameron hanno dato una dimensione umana tangibile al mondo mitico. Nonostante ella non scolpisca le sue opere con la sua caratteristica frase "From Life", nessuna altra descrizione è più appropriata, perché nelle sue illustrazioni Cameron ha riconosciuto la vita nella leggenda e, in tal modo, ha forgiato la leggenda dalla vita.

Come nota Mancoff,<sup>426</sup> malgrado la popolarità delle foto di Cameron degli *Idylls*, pochissimi tentarono di intraprendere la sua visione e proseguire il suo lavoro. Le illustrazioni fotografiche di Henry Peach Robinson, *Elaine Watching the Shield of Lancelot* (1859, Fig. 3.81) e *The Lady of Shalott* (1860-1861), che prendeva ispirazione dalla *Ophelia* di John Everett Millais, avevano preceduto gli album di Cameron, ma Robinson non tornò mai su questi temi. Infatti, secondo Joanne Lukitsh, Robinson ha in un certo senso rifiutato la teatralità del suo primo lavoro e ha descritto in particolare *The Lady of Shalott* come «a ghastly mistake».<sup>427</sup> Due edizioni di poesie di Tennyson - *Poetical Works of Alfred Tennyson* (London, Eyre and Spottiswoode) e *The Works of Alfred Tennyson, Poet Laureate, with Photographic Illustrations by Payne Jennings* (London, R. & A. Suttaby), entrambe non datate, ma circa del 1879 - sono state pubblicate a pochi anni di distanza dagli album di Cameron, con illustrazione fotografiche incorporate. Tuttavia, le fotografie di questi volumi sono limitate ai paesaggi e, se si esclude un singolo ritratto di Elaine nel primo, non

---

<sup>425</sup> Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, London, J. Miller, 1864, p. 169.

<sup>426</sup> Mancoff, *op. cit.*, p. 89.

<sup>427</sup> Joanne Lukitsh, *Henry Peach Robinson*, in «The New Arthurian Encyclopedia», a cura di Norris J. Lacy, New York, Garland Publishing, 1996, p. 389.

includevano immagini di personaggi arturiani (Fig. 2.189). Pertanto, Julia Margaret Cameron rimane il migliore e il più noto illustratore fotografico di tale materiale.

La premessa creativa e la natura sentimentale delle *Illustrations* mettono chiaramente il pubblico del XX secolo a disagio. Alcuni scrittori li hanno semplicemente licenziati come “high camp”, mentre altri hanno messo in discussione i motivi alla base della loro creazione, sostenendo: «It is indeed hard to believe that some of [Cameron’s] Tennysonian tableaux are meant seriously, rather than being satires on the subject-matter».<sup>428</sup> Tuttavia, in tempi più recenti, la questione dell'estetica e del sentimento è stata messa da parte, o sottoposta alla ricerca di un significato culturale più profondo, per cercare di redimere l’opera e meglio posizionarla all’interno della storia della fotografia. Le *Illustrations* si sono rivelate una ricca fonte per identificare una visione femminista emergente, per la discussione dei ruoli di genere in una società in continua evoluzione e per la complessa interazione del testo e dell’immagine come bene commerciabile.<sup>429</sup>

---

<sup>428</sup> Un esempio è la visione di Wilson, *op. cit.*, p. 222.

<sup>429</sup> Vedi, ad esempio, Yamashiro, *op. cit.*, pp. 97-98 e Victoria Olsen, *Idylls of Real Life*, in «Victorian Poetry», N. 33, autunno-inverno 1995, p. 371.

## GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO II





Figg. 2.1 a 2.4 - Allestimento temporaneo, in attesa che nell'autunno del 2018 apra il nuovo Photography Centre al V&A di Londra







Figg. 2.5 e 2.6 - Ingresso e sala consultazione dell'Insight Collections & Research Centre di Bradford





Figg. 2.7 e 2.8 - Archivio dell'Insight Collections & Research Centre di Bradford



Fig. 2.9 - Guanti in cotone in dotazione ai ricercatori. Insight Collections & Research Centre, Bradford







Figg. 2.10 a 2.16 - Materiale in via di trasferimento al V&A (novembre 2016)



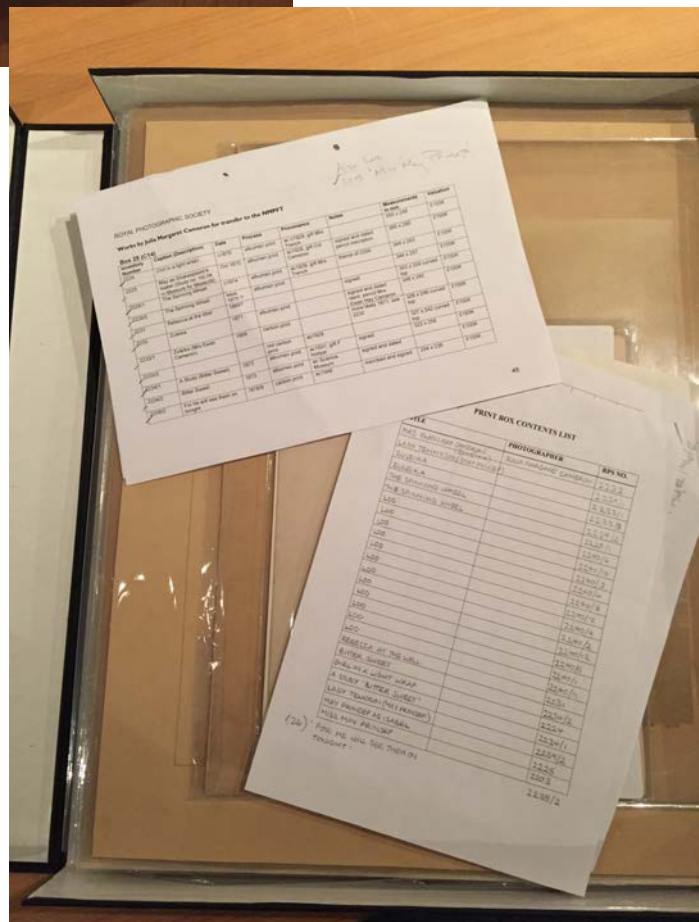


Fig. 2.17 e 2.18 - Un esempio di scatola (*print box*) contenente materiale originale. La lista delle stampe all'interno era sempre presente e molto chiara



Fig. 2.19 - Uno dei carrelli utilizzati per il trasporto delle pesanti scatole dall'archivio alla sala di consultazione.



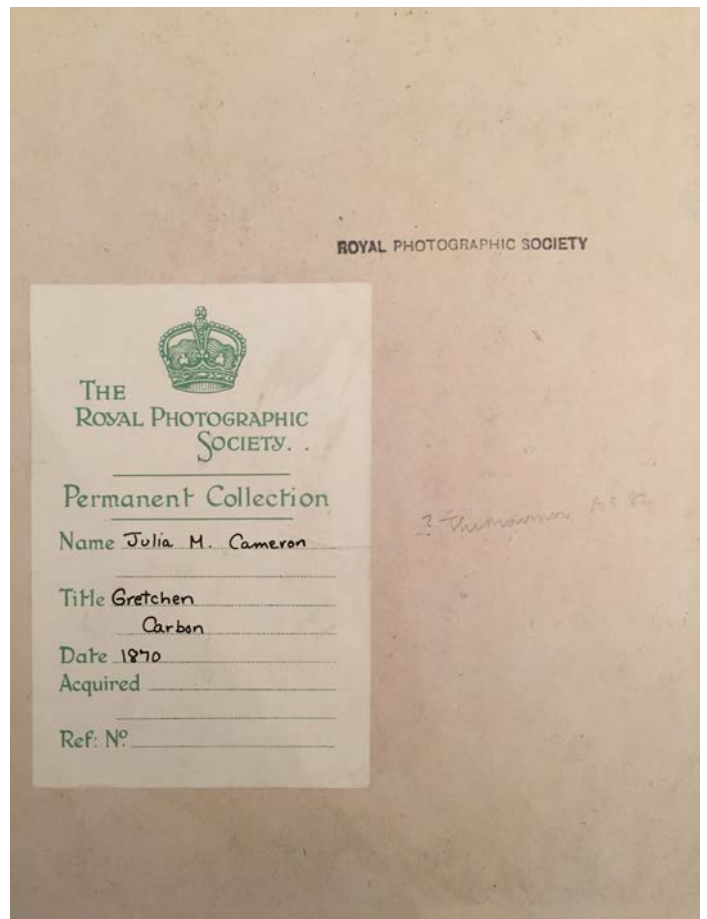
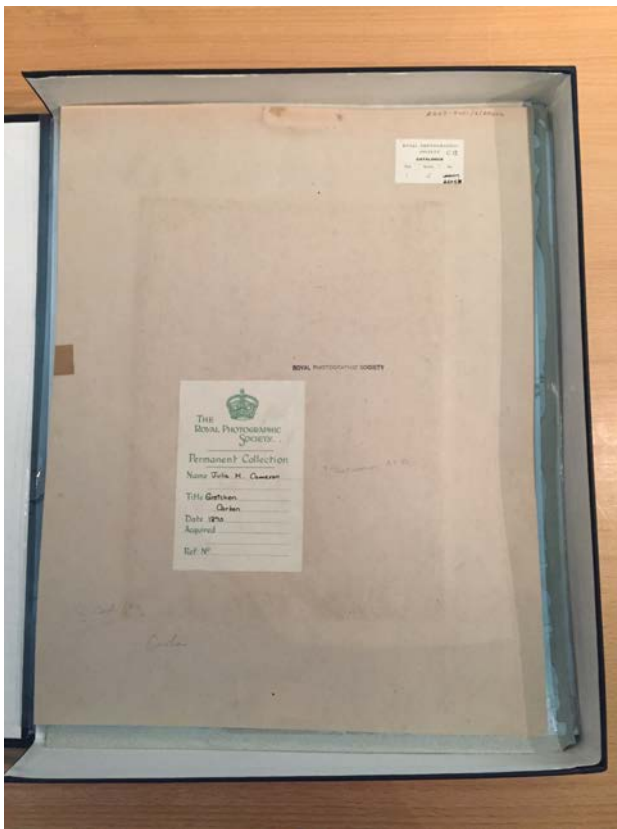
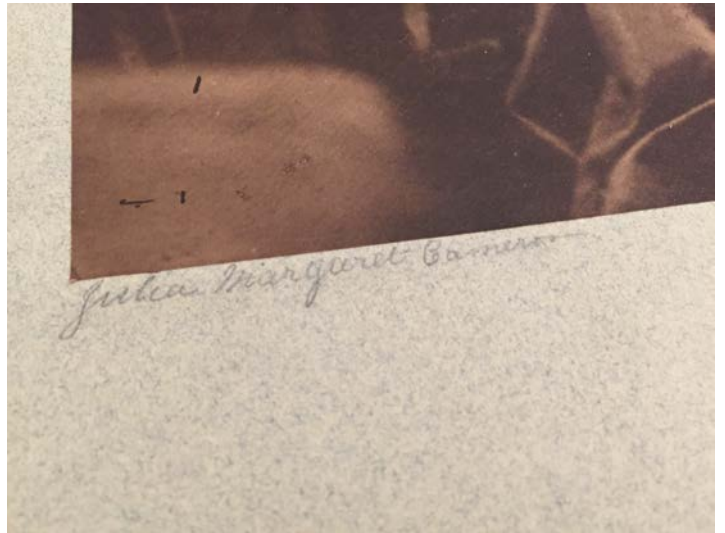
Fig. 2.20 - Ogni reperto era inserito in una apposita cartellina di carta, che copriva il *passé-partout* ma lasciava vedere il soggetto della foto



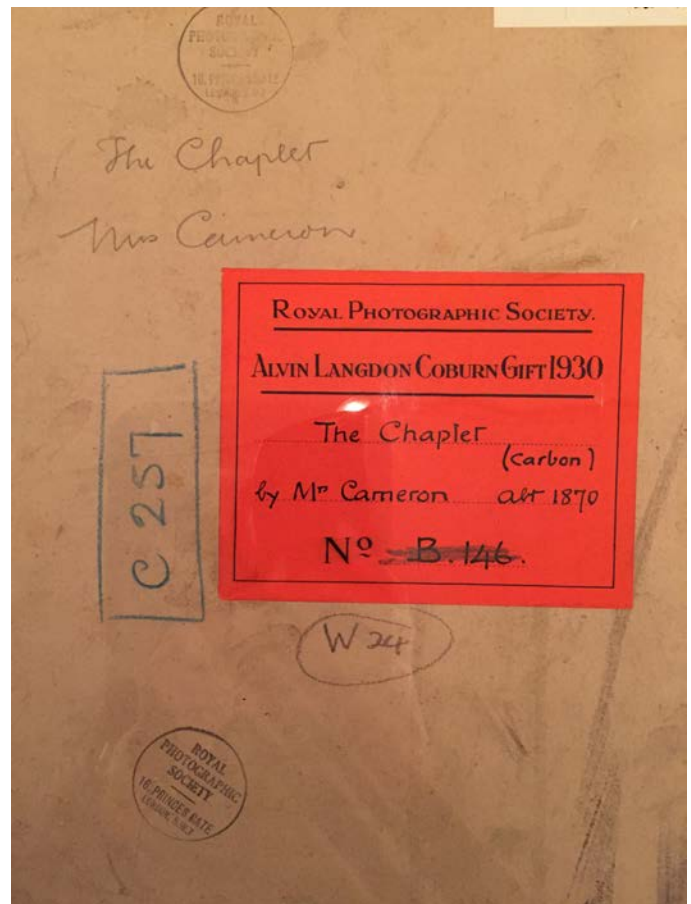
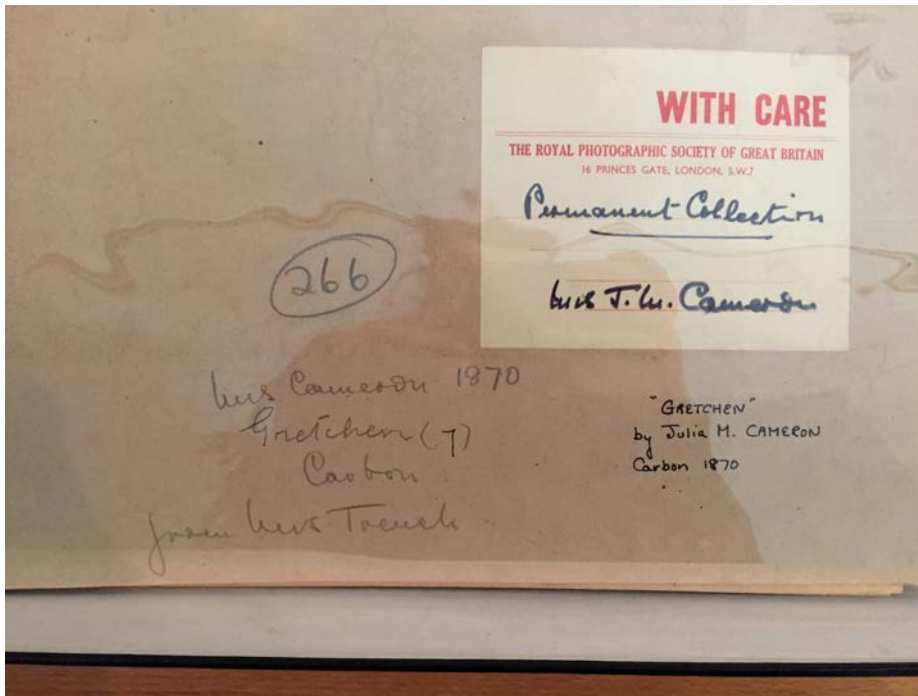
Figg. 2.21 e 2.22 - Ogni foto era coperta all'interno della cartellina da una pellicola di plastica rigida, che ne consentiva la miglior conservazione possibile (soprattutto si evitava l'esposizione diretta delle opere con l'aria)

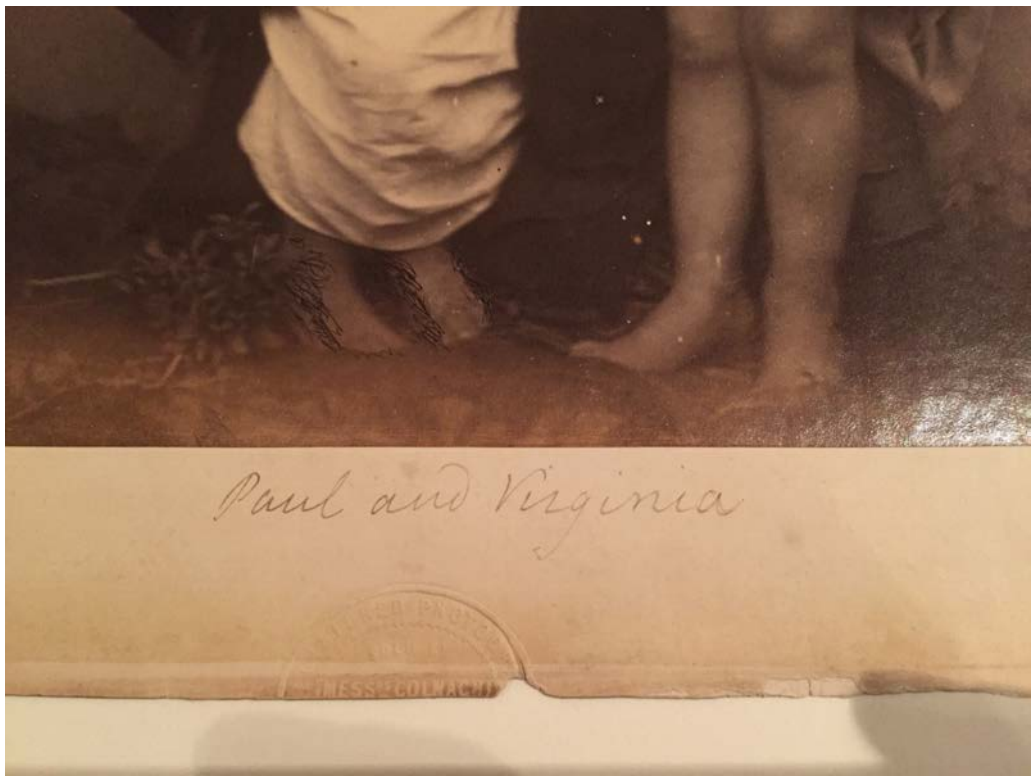






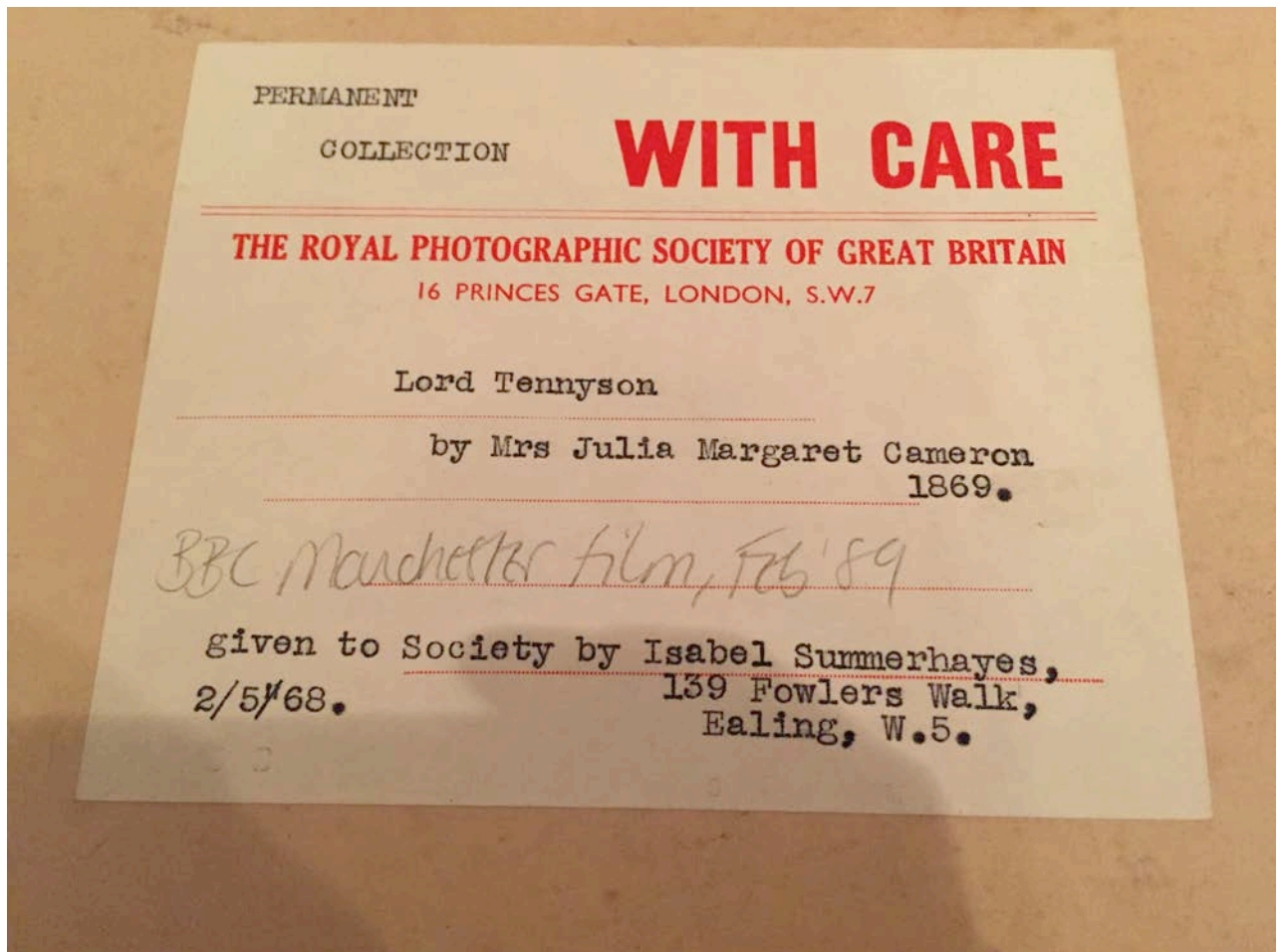
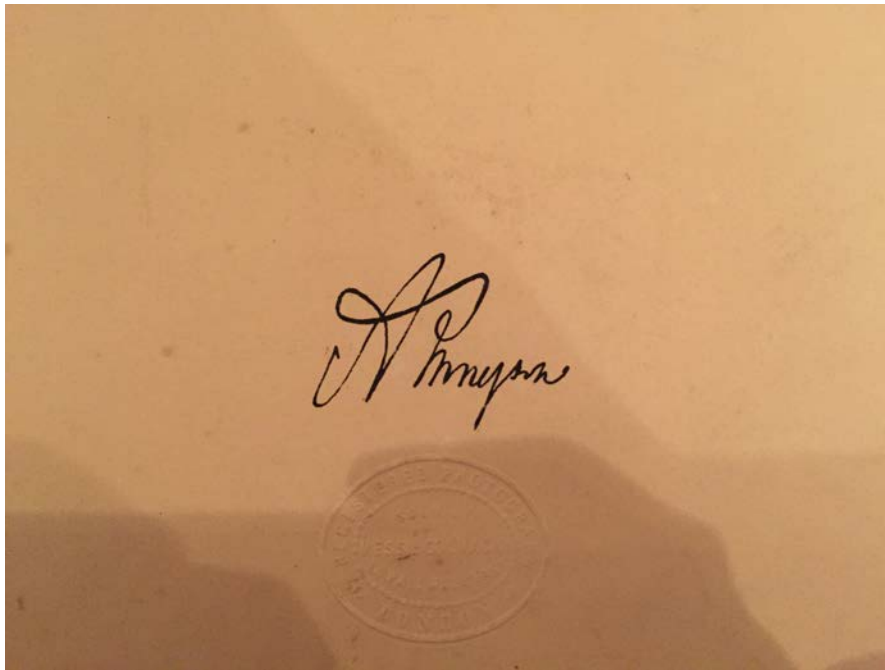






Figg. 2.23 a 2.32 - Ogni pezzo riportava nel suo retro (o vicino all'immagine) l'originalità della copia e l'eventuale timbro di Colnaghi





Figg. 2.33 a 2.35 - Nel caso di copie autografate dai personaggi noti, come i poeti Tennyson e Worsley, il valore di vendita poteva salire molto di più

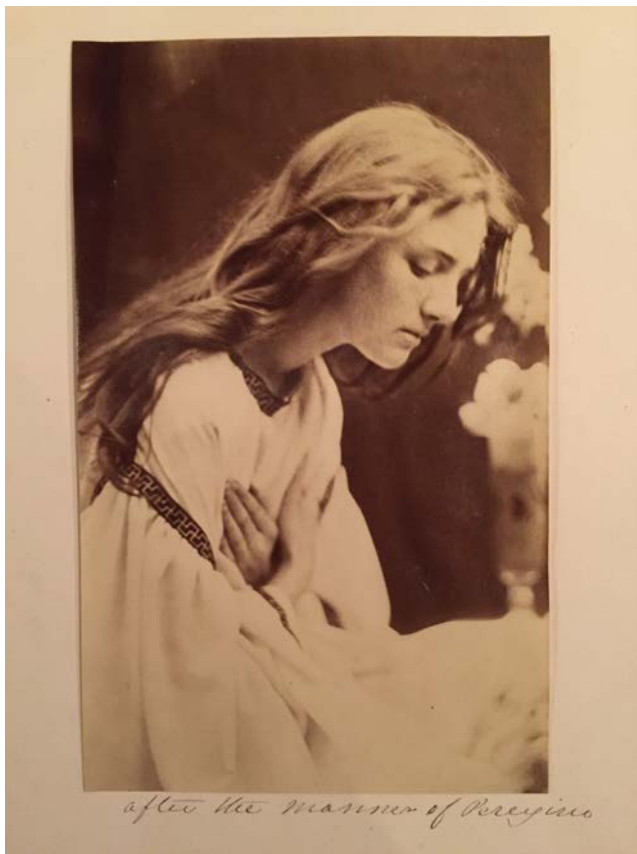




Fig. 2.36 - L'archivio metteva a disposizione una serie di strumenti per analizzare le opere nel dettaglio, come la lente d'ingrandimento. In questo caso, si poteva ben osservare che *Sappho* presentava un'incrinatura sulla lastra, causata da Cameron



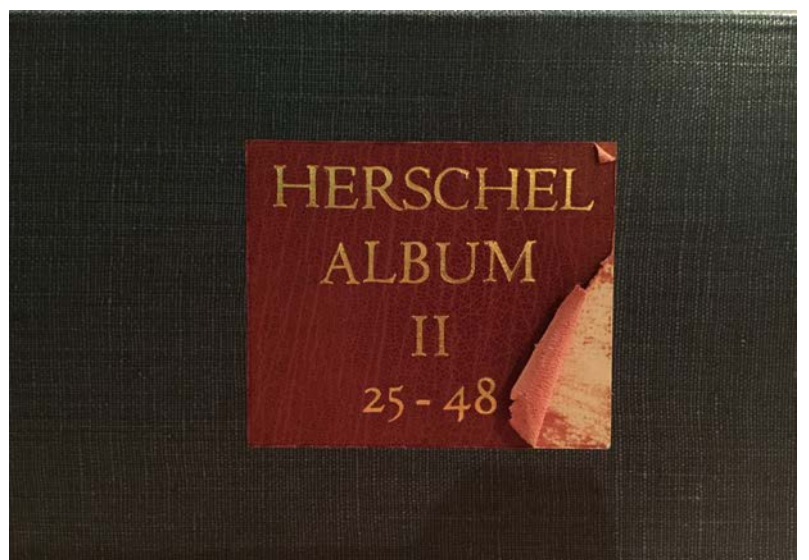
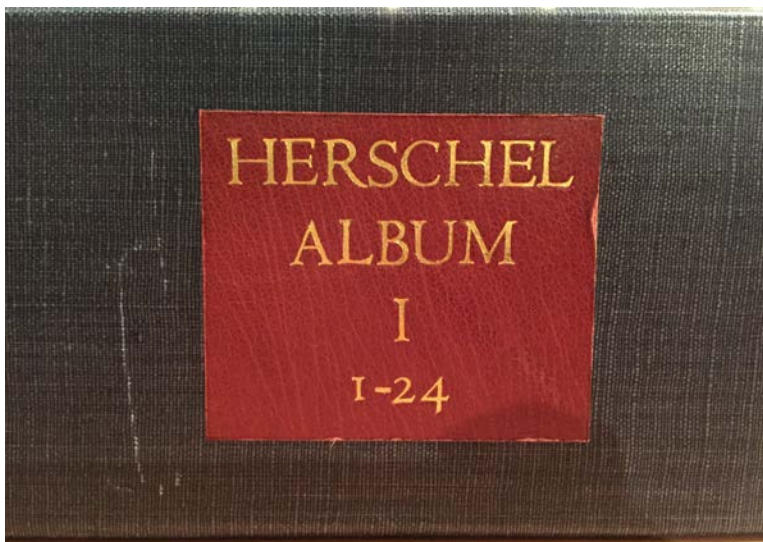
Figg. 2.37 e 2.38 - La collezione permanente del NMM nell'archivio dell'Insight Collections & Research Centre di Bradford



Figg. 2.39 e 2.40 - Le stampe che fanno parte della collezione del NMM hanno perlopiù un *passé-partout* bianco o azzurro e una fattura decisamente *handmade*









Every Photograph Contents of  
in this book is from the life

|    |  |   |
|----|--|---|
| 1  | John Herschel with cap                                       | 4 |
| 2  | Carlisle like a rough block of<br>Michael Angelo's sculpture | 4 |
| 3  | Alfred Tennyson  | 4 |
| 4  | Carlisle Profile   | 4 |
| 5  | My niece Julia   | 5 |
| 6  | Alfred Tennyson full face                                    | 5 |
| 7  | Henry Taylor 3/4   | 5 |
| 8  | F. Watts with hat  | 5 |
| 9  | F. Watts profile   | 5 |
| 10 | James Speddie  | 5 |
| 11 | Holman Hunt in Eastern dress                                 | 5 |
| 12 | La Madonna Adolorata   | 5 |
| 13 | St. Agnes  | 5 |
| 14 | Paul and Virginia  | 5 |
| 15 | Aubrey de Vere   | 6 |
| 16 | Alice de Vere  | 6 |
| 17 | Rev. W. H. Brookfield  | 6 |
| 18 | John Jackson M. D.   | 6 |
| 19 | Baby "Pictet"  | 6 |
| 20 | Halford Vaughan  | 6 |
| 21 | Henry Taylor looking down                                    | 6 |
| 22 | My son Lewis (paw far away<br>in Cayton)                     | 7 |
| 23 | Wm. Holman Hunt full face                                    | 7 |
| 24 | Julia my niece aban Antigua                                  | 7 |
| 25 | The Dialogue   | 7 |

Fig. 2.41 a 2.48 - The Herschel Album: uno dei reperti più importanti che ho avuto la possibilità di visionare







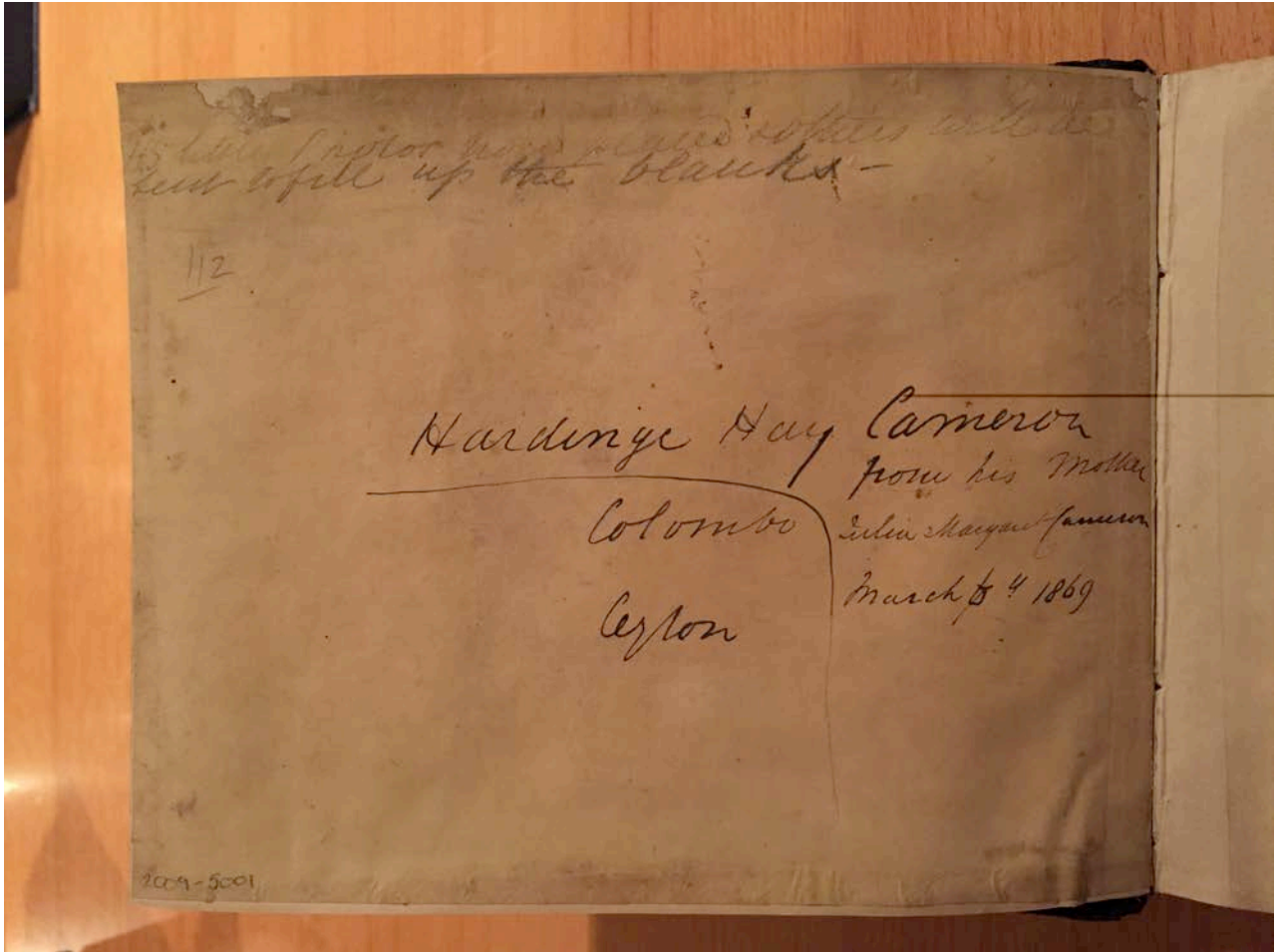
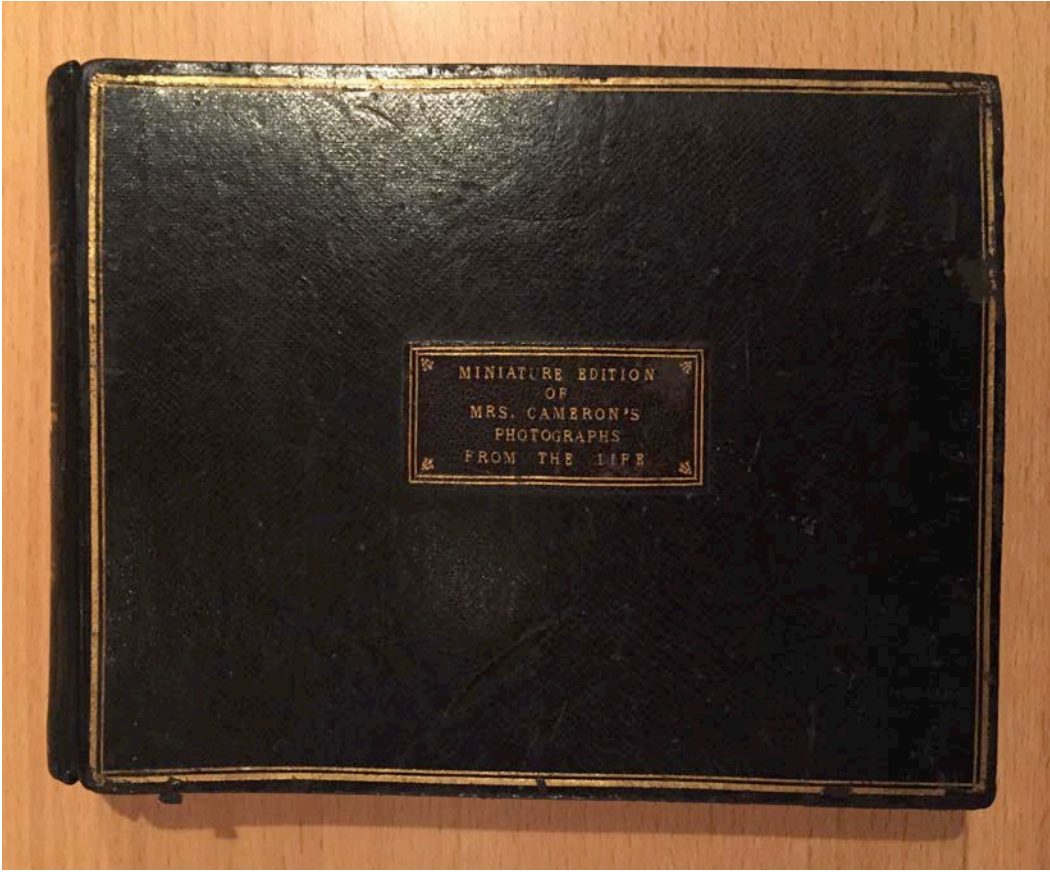




Figg. 2.49 a 2.55 - Alcune delle sporadiche foto realizzate a Ceylon

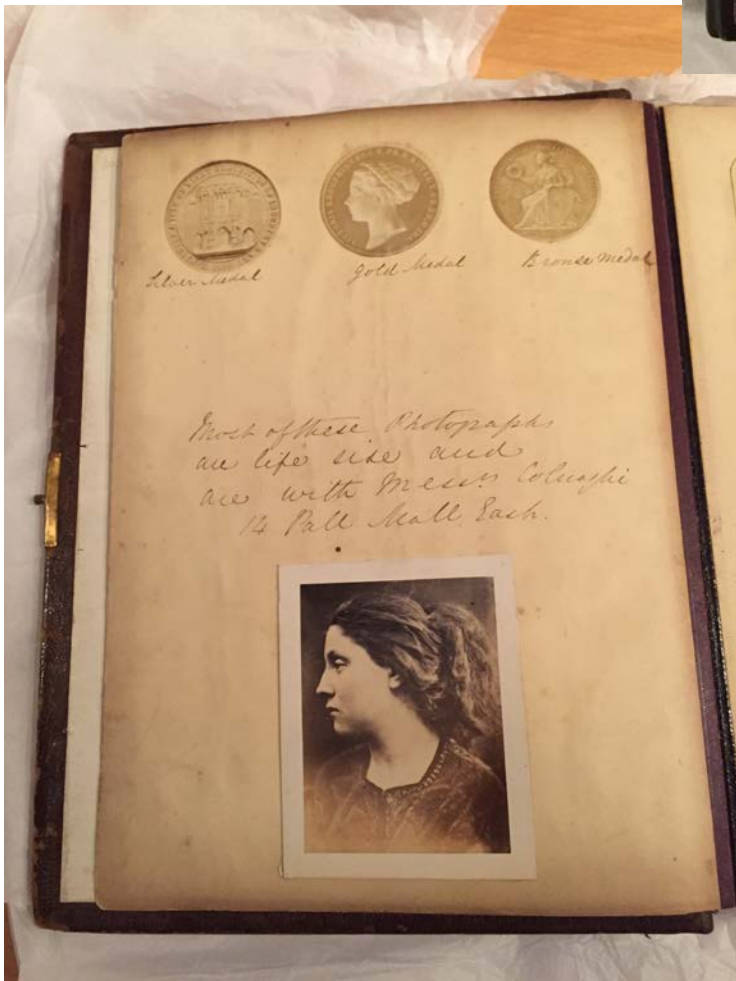
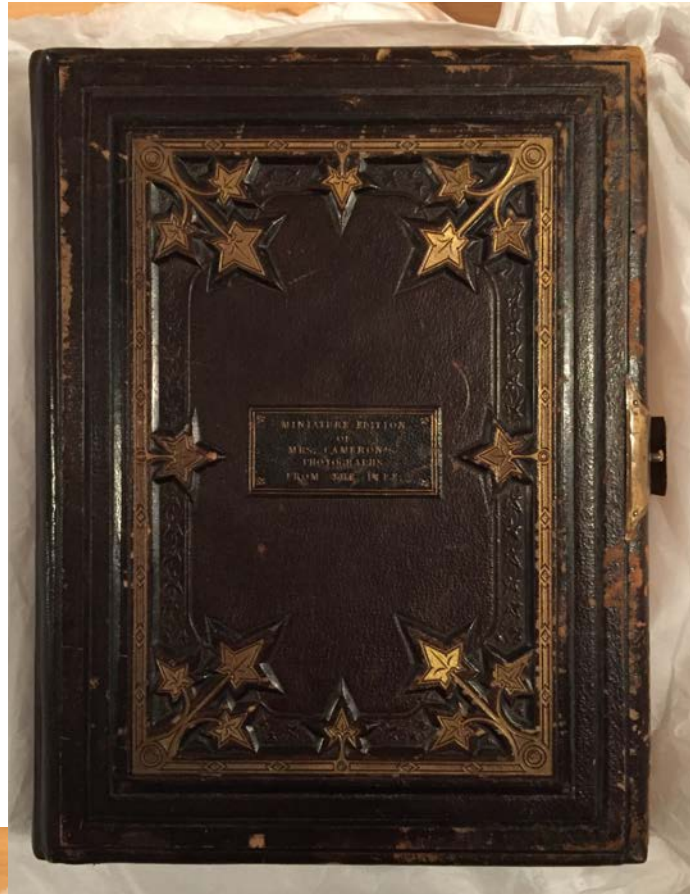
|              |                        |   |      |              |                    |
|--------------|------------------------|---|------|--------------|--------------------|
| 1984-5017-13 | Julia Margaret Cameron | St. Agnes - (Mary Ann Hillier)  | 1864 | 270 x 199 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-14 | Julia Margaret Cameron | Paul and Virginia - (Freddy Gould & Elizabeth Kennd?)                               | 1864 | 270 x 214 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-15 | Julia Margaret Cameron | Aubrey de Vere  | 1864 | 239 x 185 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-16 | Julia Margaret Cameron | Alice du Garra...3 1/2 Years  | 1864 | 274 x 207 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-17 | Julia Margaret Cameron | Reverend W. H. Brookfield   | 1864 | 224 x 184 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-18 | Julia Margaret Cameron | John Jackson M.D.   | 1864 | 198 x 155 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-19 | Julia Margaret Cameron | Baby "Pictet"   | 1864 | 172 x 147 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-20 | Julia Margaret Cameron | Henry Halford Vaughan   | 1864 | 199 x 174 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-21 | Julia Margaret Cameron | Henry Taylor Looking Down   | 1864 | 268 x 212 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-22 | Julia Margaret Cameron | My Son Ewan...Now Far Away in Ceylon (Ewan Whittesley Hay Cameron)                  | 1864 | 265 x 211 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-23 | Julia Margaret Cameron | William Holman Hunt Full Face   | 1864 | 263 x 213 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-24 | Julia Margaret Cameron | Julia My Niece as an Antique - Study After the Manner of an Antique (Julia Jackson) | 1864 | 255 x 190 mm | Box 1<br>C 1 / S 8 |
| 1984-5017-25 | Julia Margaret Cameron | The Dialogue - (Mary Ann Hillier & May Prinsep)                                     | 1866 | 321 x 284 mm | Box 2<br>C 1 / S 7 |
| 1984-5017-26 | Julia Margaret Cameron | Lionel Tennyson...with Bow and Arrow  | 1864 | 258 x 193 mm | Box 2<br>C 1 / S 7 |
| 1984-5017-27 | Julia Margaret Cameron | Daisy - (Margaret Louisa Bradley)   | 1864 | 179 x 149 mm | Box 2<br>C 1 / S 7 |

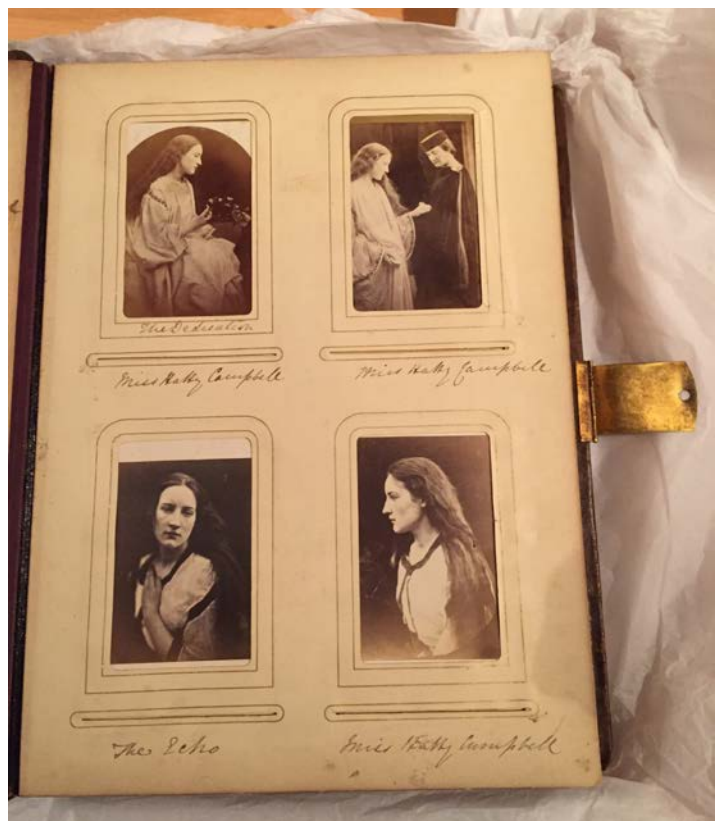
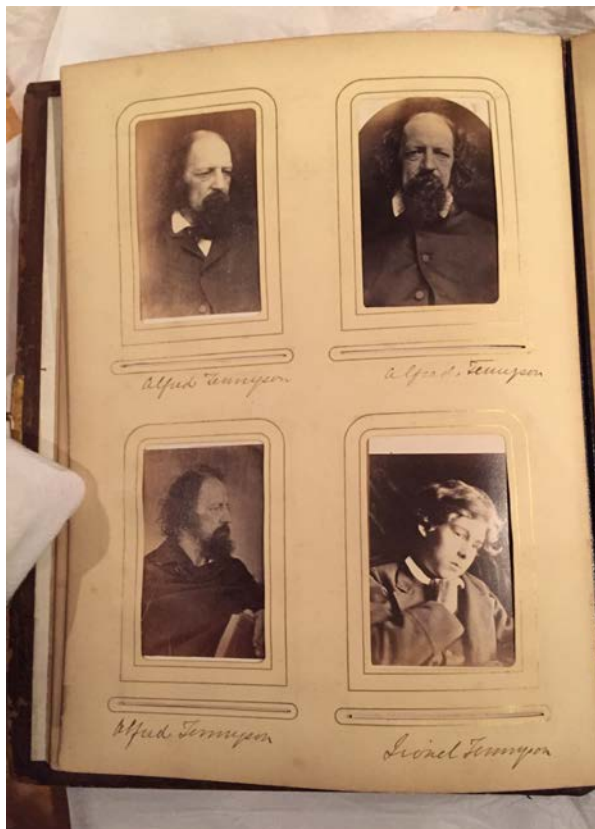
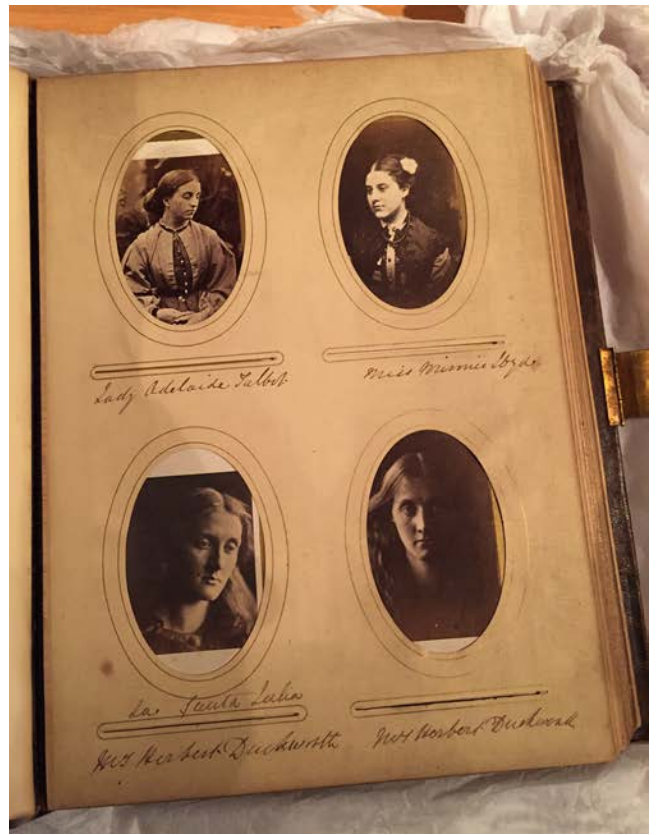
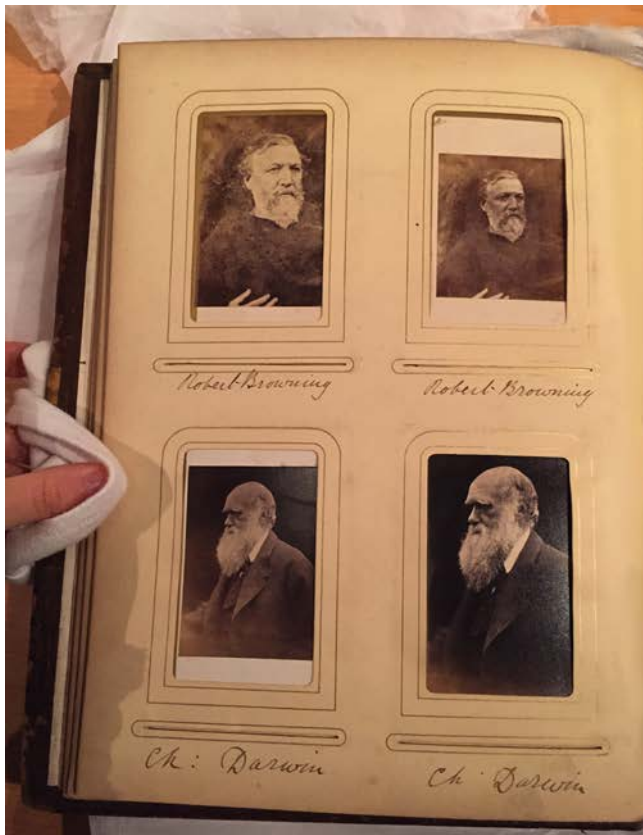
Fig. 2.56 - Lewis Pollard, Collections Assistant al NMM, mi ha fatto avere un file che comprendeva la catalogazione di ogni foto, molto più ordinate rispetto a quelle della RPS. Qui un estratto



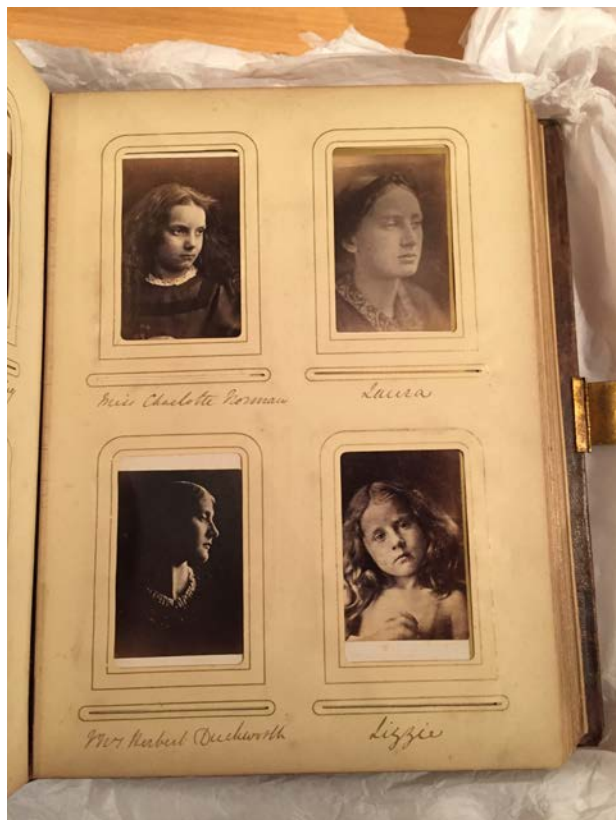












Figg. 2.57 a 2.69 - Alcuni degli album delle miniature di Cameron



Figg. 2.70 e 2.71 - Collezione di *cartes-de-visites* realizzate con le immagini dell'artista

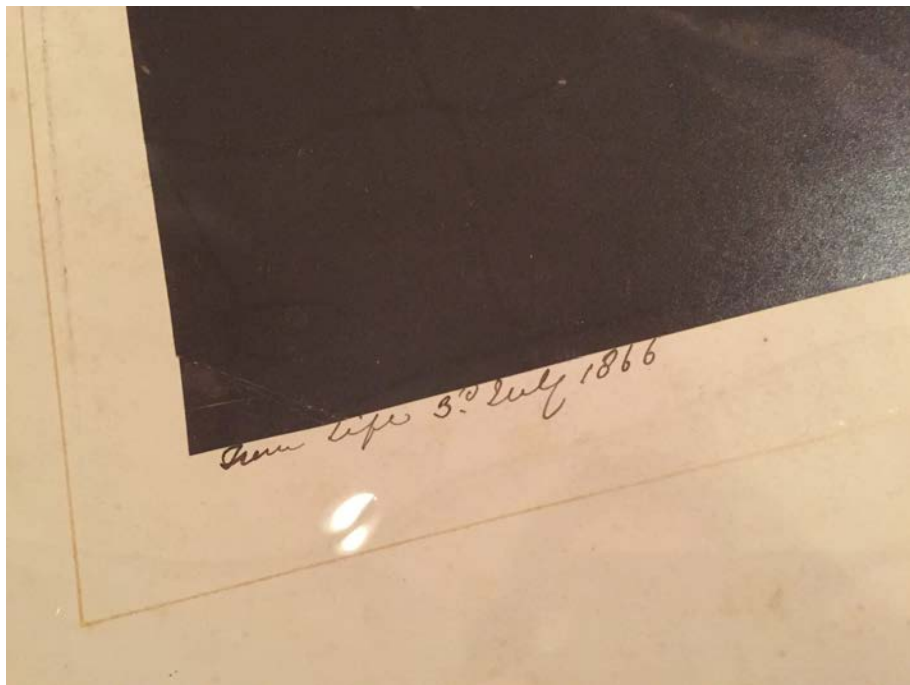


Fig. 2.72 - Cameron esibiva il suo lavoro con l'espressione "From Life", qui riportata

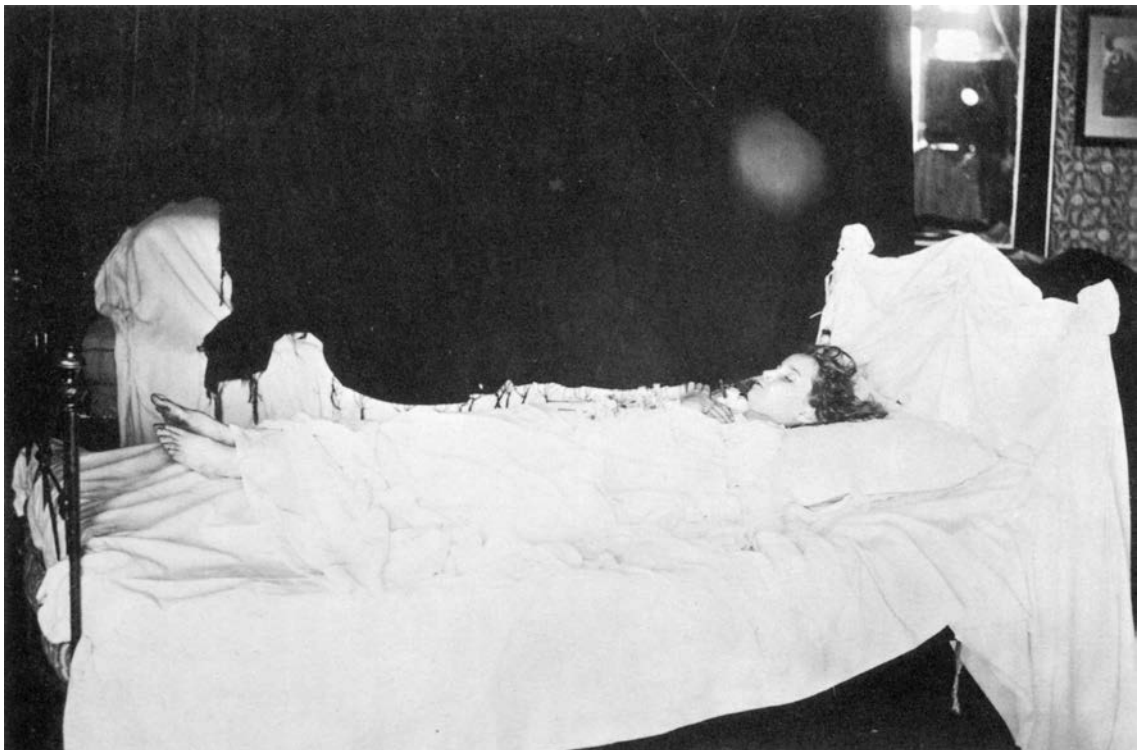


Fig. 2.73 - Julia Margaret Cameron, *Deathbed Study*. *The sacred and lovely remains of my little adopted child Adeline Grace Clogstoun, 1872*





Fig. 2.74 - Lente utilizzata da Cameron, realizzata dall'ottico francese Jean Théodore Jamin, 1860 circa

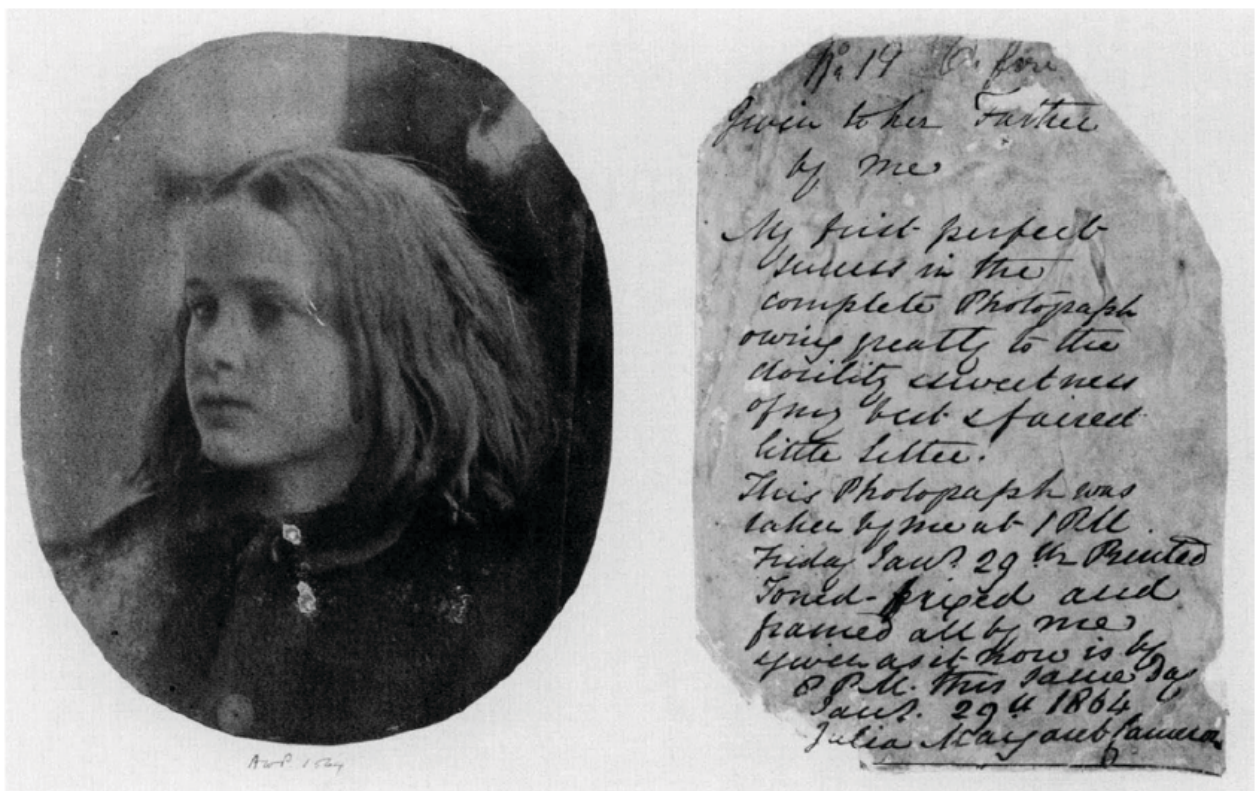


Fig. 2.75 - Julia Margaret Cameron, ritratto di Annie Philpot affiancato alla lettera indirizzata a suo padre, 29 gennaio 1864





Fig. 2.76 - Julia Margaret Cameron, *Annie. My very first success in Photography*, 1864

Fig. 2.77 - Julia Margaret Cameron, *Daisy Philpot*, 1864





Fig. 2.78 - Julia Margaret Cameron, *Henry Taylor*, 1864



Fig. 2.79 - Julia Margaret Cameron, *My "beggar-maid" now 15! (Mary Ryan)*, 1864

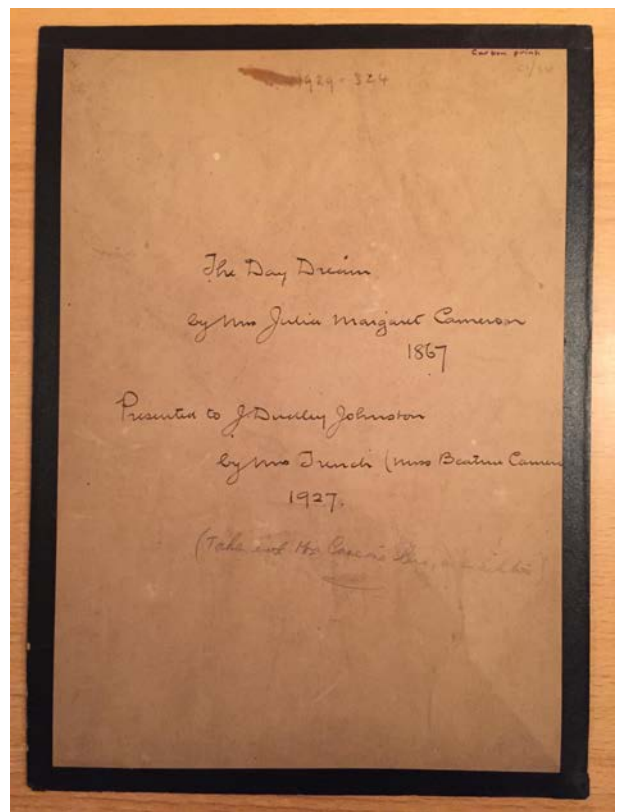


Fig. 2.80 e 2.81 - Julia Margaret Cameron, *The Day Dream*, 1867



Fig. 2.82 - Julia Margaret Cameron, *Long-suffering*, 1864

Fig. 2.83 - Julia Margaret Cameron, *Trust*, 1864



Fig. 2.84 - Julia Margaret Cameron, in ordine, da sinistra: *Faith*; *Fruits of the Spirit*; *Meekness*, 1864





Fig. 2.85 - Julia Margaret Cameron, *A study. After the manner of Francia*, 1865-66

Fig. 2.86 - Julia Margaret Cameron, *After Perugino. The Annunciation*, 1865-66





Fig. 2.87 - Julia Margaret Cameron, *The Annunciation*, 1865-66

Fig. 2.88 - Julia Margaret Cameron, *Group*, 1865



Fig. 2.89 - Julia Margaret Cameron, *Devotion*, 1865



Fig. 2.90 - Julia Margaret Cameron, *A Pre-Raphaelite Study (May Prinsep)*, 1870

Fig. 2.91 - Julia Margaret Cameron, *May [Prinsep] Study No. 12*, 1870



Fig. 2.92 - William Holman Hunt, *Isabella or the Pot of Basil*, 1867





Fig. 2.93 - Julia Margaret Cameron, *The Young Endymion*, 1873

Fig. 2.94 - Julia Margaret Cameron, *Henry Thoby Prinsep*, 1875



Fig. 2.95 - Julia Margaret Cameron, *Lady Elcho as the Cumaean Sibyl*, 1865





Fig. 2.96 - Julia Margaret Cameron, *A Sibyl*, 1870



Fig. 2.97 - Julia Margaret Cameron, *St. Agnes (Alice Liddell)*, 1872



Figg. 2.98 e 2.99 - Julia Margaret Cameron, *Anne Thackeray Ritchie*, 1870



Fig. 2.100 - Julia Margaret Cameron, *Sadness* (Ellen Terry), 1864

Fig. 2.101 - Julia Margaret Cameron, *Isabel Bateman in the character of Queen Henrietta Maria*, 1874



Fig. 2.102 - Julia Margaret Cameron, *Queen Henrietta Telling Her Children of the coming fate of their Father King Charles the First*, 1874



Fig. 2.103 - Julia Margaret Cameron,  
*May Prinsep*, 1870

Fig. 2.104 - Julia Margaret Cameron,  
*Call I Follow, I Follow. Let Me Die*, 1867







Fig. 2.105 - Julia Margaret Cameron, *The Gardener's Daughter*, 1867



Fig. 2.106 - Julia Margaret Cameron, *Passion Flower at the Gate*, 1866



Fig. 2.107 - Julia Margaret Cameron, *For he will see them on tonight*, 1870



Fig. 2.108 - John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852





Fig. 2.109 - Julia Margaret Cameron, *Ophelia Study No. 2*, 1867

Fig. 2.110 - Julia Margaret Cameron, *Ophelia*, 1867



Fig. 2.111 - Julia Margaret Cameron, *Emily Peacock*, 1874



Fig. 2.112 - Henry Peach Robinson, *Bringing Home the May*, 1862



Fig. 2.113 - Julia Margaret Cameron, *May Day*, 1866



Fig. 2.114 - Julia Margaret Cameron, *The Rosebud Garden of Girls*, 1868





Fig. 2.115 e 2.116 - Julia Margaret Cameron, *Sappho*, 1865



Fig. 2.117 - Julia Margaret Cameron, *Hypatia*, 1868

Fig. 2.118 - Julia Margaret Cameron, *Daphne*, 1866-68





Fig. 2.119 - Julia Margaret Cameron,  
*Zoe. Maid of Athens*, 1866



Fig. 2.120 - Julia  
Margaret Cameron,  
*Egeria*, 1874





Fig. 2.121 - Julia Margaret Cameron, *Pomona*, 1872

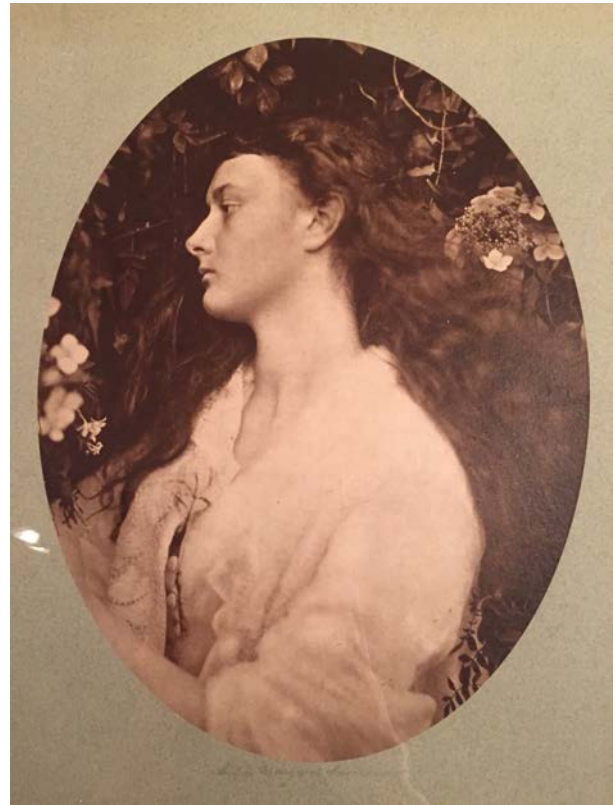


Fig. 2.122 - Julia Margaret Cameron, *Alethea*, 1872

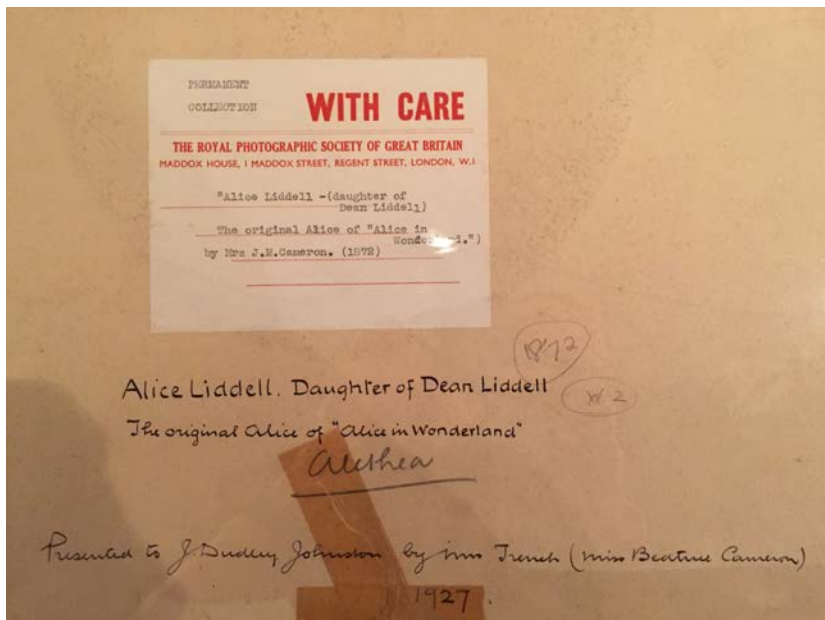


Fig. 2.123 - Retro della lastra di *Alethea* posseduta in origine dalla RPS, ora al NMM di Bradford.

Notare come si è voluto sottolineare che la figura rappresentata è Alice Liddell, colei che ha ispirato l'opera *Alice in Wonderland*



Fig. 2.124 - Fidia e collaboratori, particolare del Frontone orientale del Partenone, metà destra, 440-432 a.C. circa. In questo frammento sono rappresentate tre dee: Hestia, dea del focolare domestico, che si sta alzando facendo leva sul piede destro, Dione e Afrodite, reclinata nel grembo della madre; altri ritengono che queste ultime due rappresentino il mare (Thalassa) in grembo alla terra (Gaia). Le figure, scolpite col tipico panneggio fidiaco a effetto bagnato, con un tessuto delicatissimo animato da pieghette minute che aderiscono al corpo rivelandone l'anatomia, hanno certamente ispirato Cameron



Figg. 2.125 e 2.126 - Julia Margaret Cameron, Ia e IIa versione di *Study after the Elgin Marbles*, 1867





Fig. 2.127 - Guido Reni (?), *Ritratto di Beatrice Cenci*, 1599



Fig. 2.128 - Julia Margaret Cameron, *A Study of the Cenci*, 1870



Fig. 2.129 e 2.130 - Julia Margaret Cameron, *Beatrice*, 1866



Fig. 2.131 - Julia Margaret Cameron, *A Study of the Cenci (Katie Keown)*, 1868

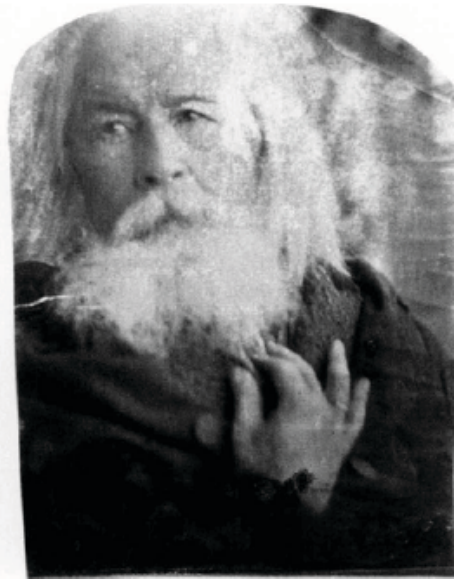
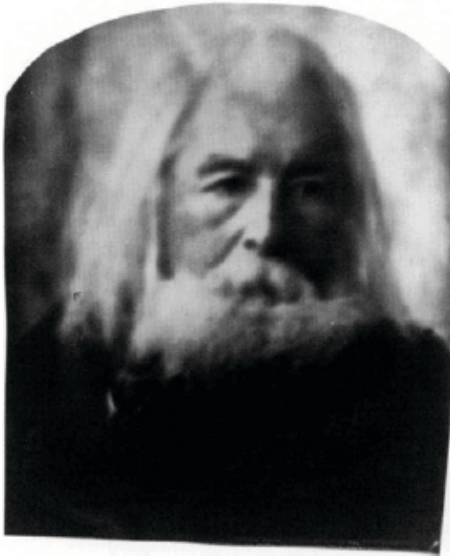


Fig. 2.132 - Julia Margaret Cameron, *Charles Hay Cameron*, 1864

Fig. 2.133 - Julia Margaret Cameron, *Henry Taylor*, 1864





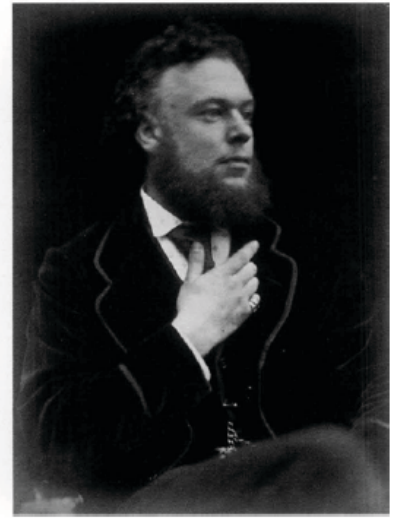
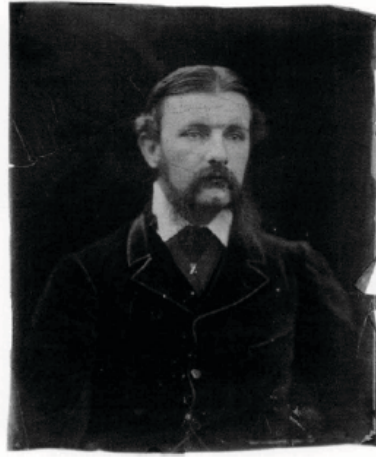


Fig. 2.134 - Gli ultimi scatti di uomini occidentali effettuati da Cameron risalgono al 1874. Qui sono riportati tre ritratti di modelli dei quali non si conosce ancora l'identità



Fig. 2.135 - Julia Margaret Cameron, *Charles Hay Cameron and John Milton*, 1864

Fig. 2.136 - Julia Margaret Cameron, *Charles Hay Cameron*, 1864-65





Fig. 2.137 - Julia Margaret Cameron,  
*The Three Graces*, 1863



Fig. 2.138 - Julia Margaret Cameron,  
*The Hurdy-Gurdy Man*, 1863

Fig. 2.139 - Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*,  
1865-66







Fig. 2.140 - Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1865-66



Fig. 2.141 - Julia Margaret Cameron e Henry Herschel Hay, *The Angel in the House*, 1871



Fig. 2.142 - Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1865-66



Fig. 2.143 - Julia Margaret Cameron, *La Madonna Aspettante. Yet a little while*, 1865

Fig. 2.144 - Julia Margaret Cameron, *The Sphinx Madonna*, 1864



Fig. 2.145 - Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Fisher with Herbert A.L. Fisher*, 1865 circa



Fig. 2.146 - Julia Margaret Cameron,  
*Julia Jackson*, 1865

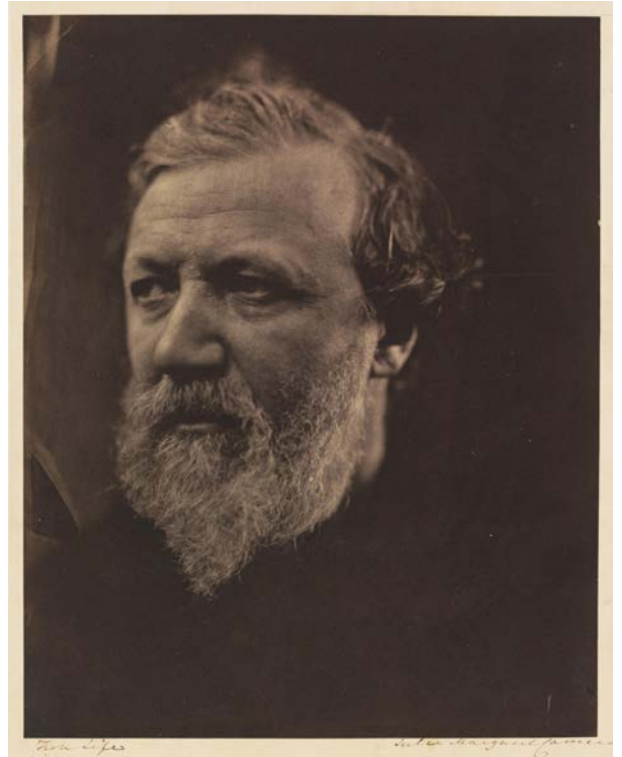


Fig. 2.147 - Julia Margaret Cameron, *Robert Browning*,  
1865



Fig. 2.148 - Oscar Gustave Rejlander,  
*Julia Jackson*, 1863





Fig. 2.149 - Julia Margaret Cameron, *She walks in beauty*, 1874

Fig. 2.150 - Julia Margaret Cameron, *My Ewen's Bride*, 1869



Fig. 2.151 - Julia Margaret Cameron, *My Ewen's Bride of the 18th of November 1869*, 1869





Fig. 2.152 - Julia Margaret Cameron,  
*Love in Idleness*, 1866

Fig. 2.153 - Lewis Carroll,  
*Henry Herschel Hay Cameron*, 1854



Fig. 2.154 - Julia Margaret Cameron,  
*Charles, Ewen, Hardinge and Henry*, 1860 circa



Fig. 2.155 - Oscar Gustave Rejlander,  
*At the well*, 1864

Fig. 2.156 - Oscar Gustave Rejlander o Julia Margaret  
Cameron, *The Tennyson Family*, 1863

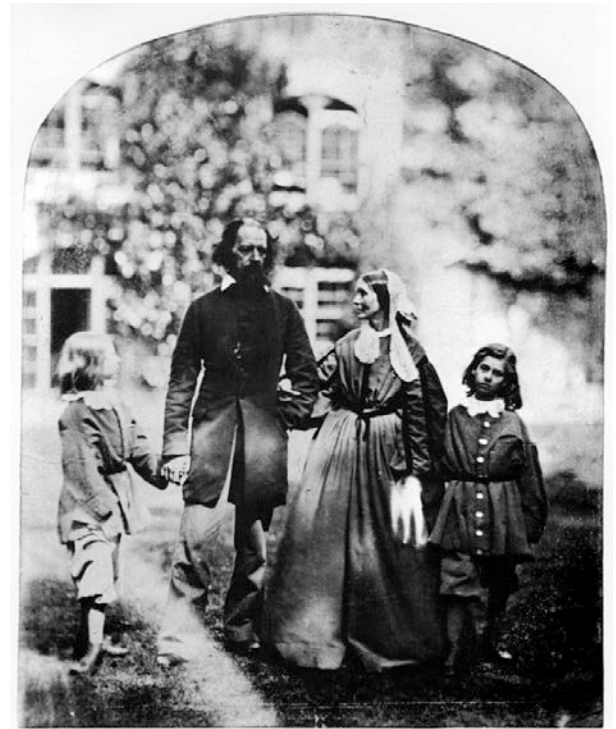


Fig. 2.157 - Oscar Gustave Rejlander e Julia  
Margaret Cameron, *Kate Dore*, 1862 circa





Fig. 2.158 - The Herschel Album nell'archivio del NMM di Bradford

Fig. 2.159 - La cover del The Herschel Album, con il legno intagliato ben visibile

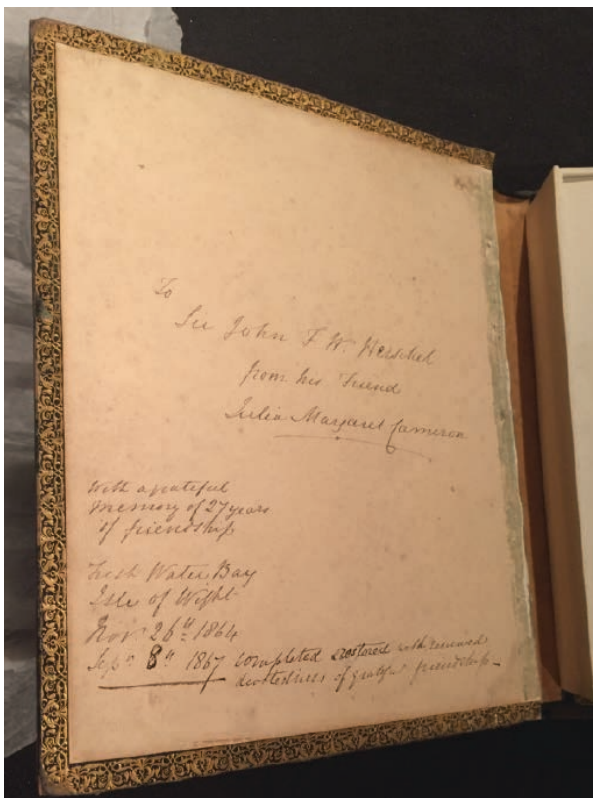


Fig. 2.160 - The Herschel Album: l'iscrizione e le note di Cameron dietro la copertina



Fig. 2.161 - Julia Margaret Cameron, *George Warde Norman*, analisi del negativo citata da Cox e Ford. La foto risale al 1867 circa

To  
 Sir John F. W. Herschel  
 from his Friend  
 Julia Margaret Cameron

With a grateful  
 memory of 27 years  
 of friendship

Tisk Water Bay  
 Isle of Wight  
 Nov. 26<sup>th</sup> 1864  
 Sep. 8<sup>th</sup> 1867 completed & restored with renewed  
 devotedness of grateful friendship

Fig. 2.162 - Dedica di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, The Herschel Album, 1864; rivista nel 1867

Over Photographs  
 in this book of from the life  
 of Julia Margaret Cameron  
 1. Julia Margaret Cameron  
 2. Julia Margaret Cameron  
 3. Alfred Thompson  
 4. Julia Margaret Cameron  
 5. Mrs. James Spalding  
 6. Alfred Thompson full face  
 7. Alfred Taylor  
 8. Julia Margaret Cameron  
 9. Julia Margaret Cameron  
 10. Julia Margaret Cameron  
 11. James Spalding  
 12. Holman Hunt in landscape  
 13. Julia Margaret Cameron  
 14. Julia Margaret Cameron  
 15. Julia Margaret Cameron  
 16. Julia Margaret Cameron  
 17. Julia Margaret Cameron  
 18. Julia Margaret Cameron  
 19. Julia Margaret Cameron  
 20. Julia Margaret Cameron  
 21. Julia Margaret Cameron  
 22. Julia Margaret Cameron  
 23. Julia Margaret Cameron  
 24. Julia Margaret Cameron  
 25. Julia Margaret Cameron  
 26. Julia Margaret Cameron  
 27. Julia Margaret Cameron  
 28. Julia Margaret Cameron  
 29. Julia Margaret Cameron  
 30. Julia Margaret Cameron  
 31. Julia Margaret Cameron  
 32. Julia Margaret Cameron  
 33. Julia Margaret Cameron  
 34. Julia Margaret Cameron  
 35. Julia Margaret Cameron  
 36. Julia Margaret Cameron  
 37. Julia Margaret Cameron  
 38. Julia Margaret Cameron  
 39. Julia Margaret Cameron  
 40. Julia Margaret Cameron  
 41. Julia Margaret Cameron  
 42. Julia Margaret Cameron  
 43. Julia Margaret Cameron  
 44. Julia Margaret Cameron

Fig. 2.163 - La lista inserita da Julia Margaret Cameron all'interno del The Herschel Album, 1867





Fig. 2.164 - Julia Margaret Cameron, *Sir John Herschel with Cap*, 1867



Fig. 2.165 - Julia Margaret Cameron, *The Astronomer*, 1867

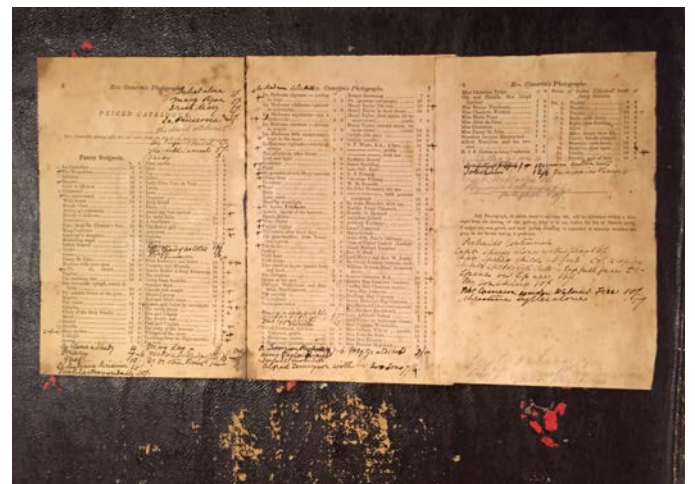
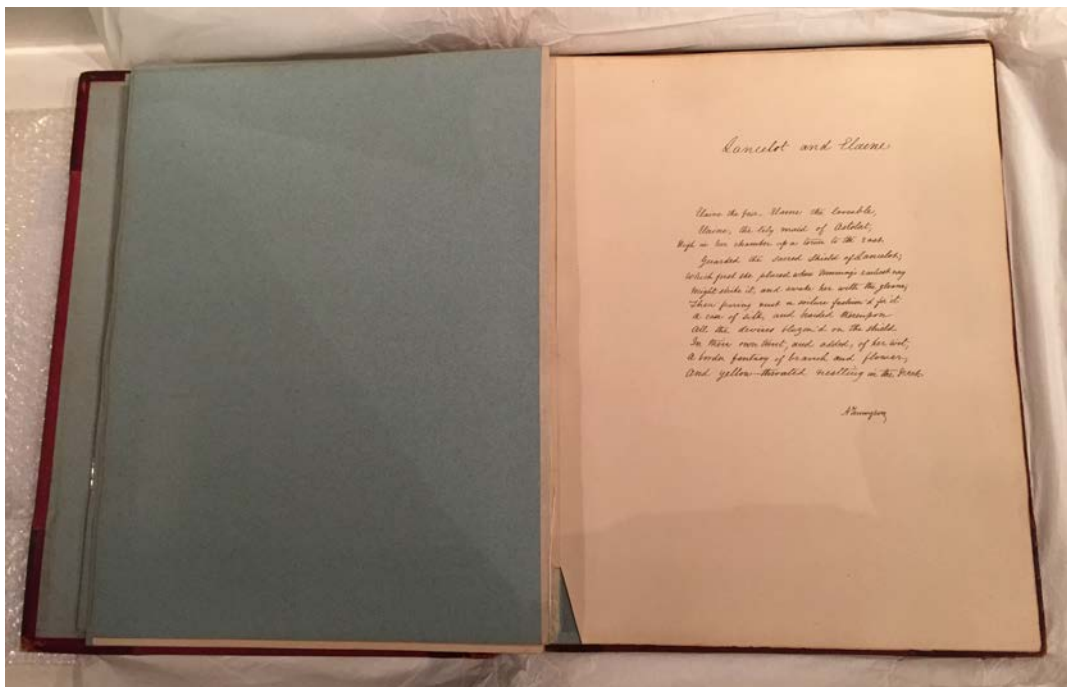
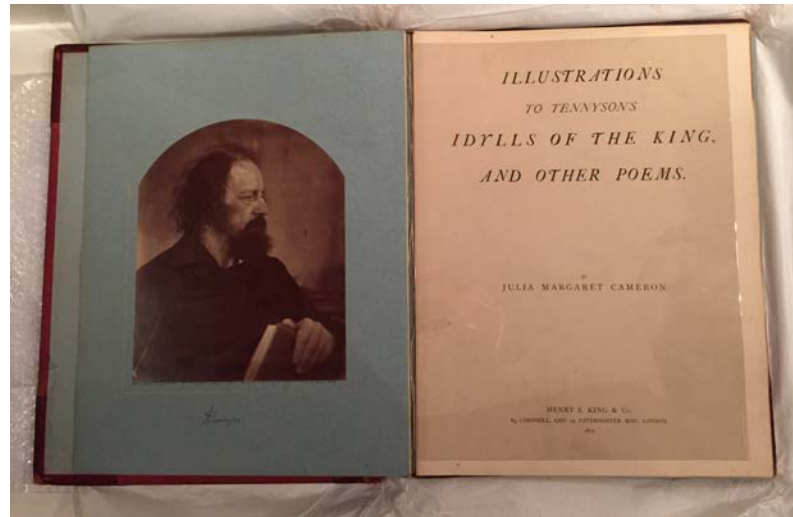
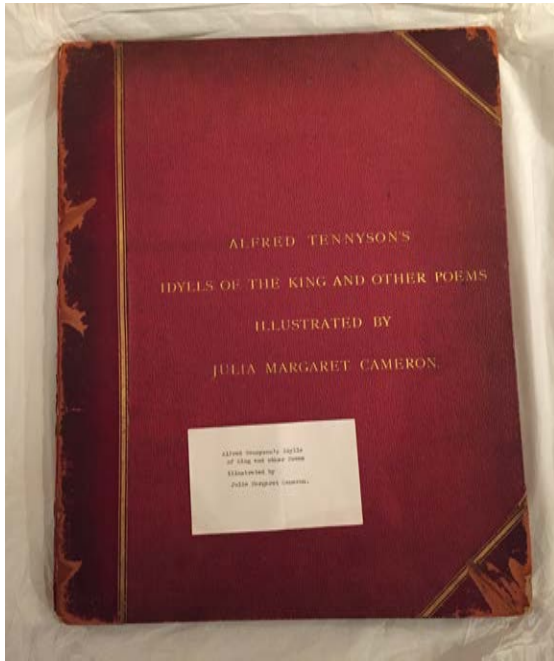


Fig. 2.166 e 2.167- Prezzario delle opere di Julia Margaret Cameron, conservato al NMM di Bradford



Fig. 2.168 - Julia Margaret Cameron, *The Dirty Monk*, 1865





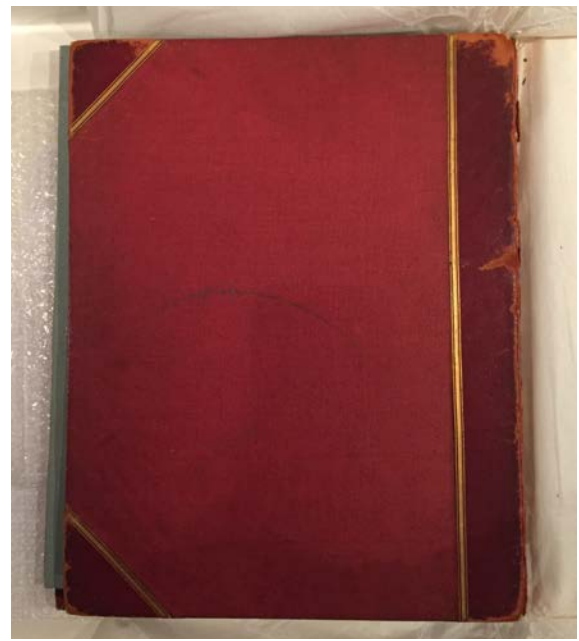
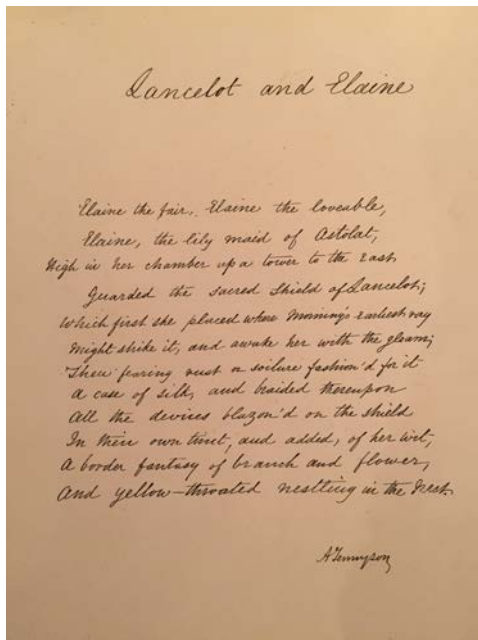


Fig. 2.169 a 2.173 - Copia degli *Idylls of the King and other Poems* analizzata al NMM di Bradford, illustrata da Julia Margaret Cameron



Fig. 2.174 - Julia Margaret Cameron, *Vivien and Merlin*, 1874

Fig. 2.175 - Julia Margaret Cameron, *Vivien and Merlin*, 1874





Fig. 2.176 - Julia Margaret Cameron, *Elaine, the Lily Maid of Astolat*, 1874

Fig. 2.177 - Julia Margaret Cameron, *Elaine*, 1874





Fig. 2.178 - Julia Margaret Cameron,  
*The Little Novice and the Queen in the Holy  
House at Almesbury, 1874*

Fig. 2.179 - Julia Margaret Cameron,  
*Gareth and Lynette, 1874*





Fig. 2.180 - Julia Margaret Cameron, *Enid*, 1874

Fig. 2.181 - Julia Margaret Cameron, *Elaine*, 1875







Fig. 2.182 - Julia Margaret Cameron, *Sir Galahad and the Pale Nun*, 1874

Fig. 2.183 - Julia Margaret Cameron, *And Enid Sang*, 1874





Fig. 2.184 - Julia Margaret Cameron, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*, 1874

Fig. 2.185 - Julia Margaret Cameron, *So like a shattered Column lay the King*, 1875





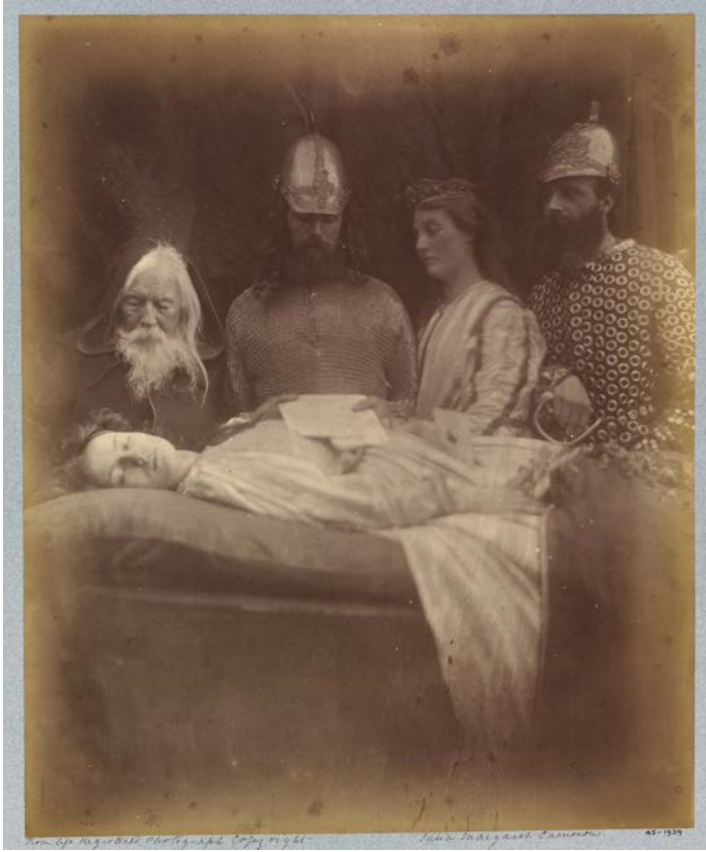


Fig. 2.186 - Julia Margaret Cameron,  
*Elaine before the King*, 1875

Fig. 2.187 - Julia Margaret Cameron,  
*King Arthur*, 1874





Fig. 2.188 - Julia Margaret Cameron, *The Passing of King Arthur*, 1874

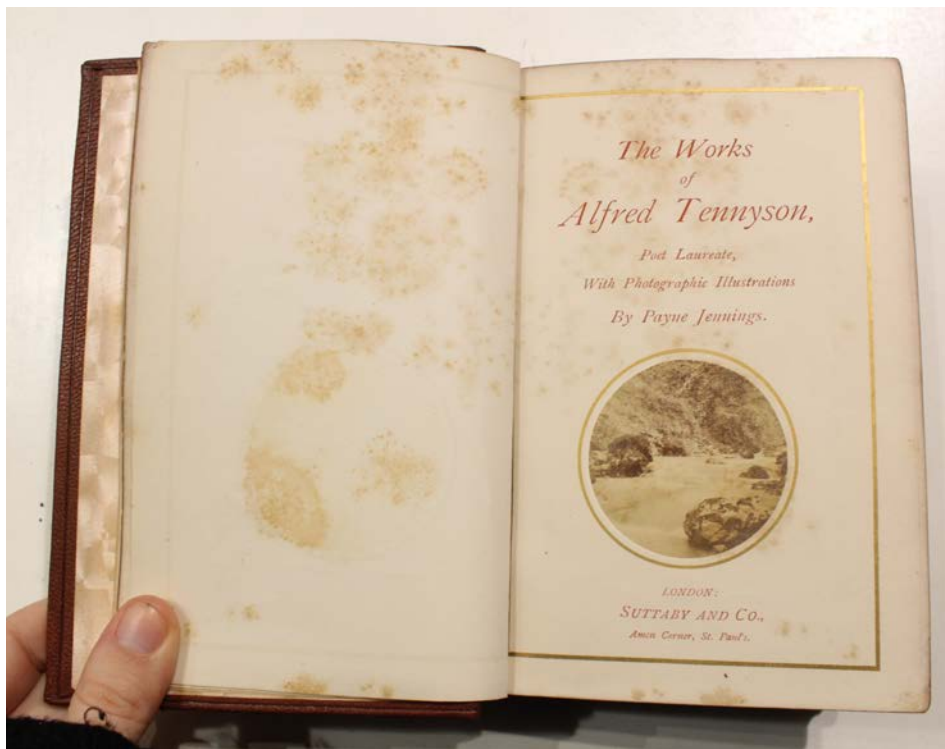


Fig. 2.189 - La prima pagina di *The Works of Alfred Tennyson, Poet Laureate, with Photographic Illustrations by Payne Jennings*. L'esempio vuole porre l'accento sulla totale assenza di foto di personaggi arturiani in questa versione illustrata dell'opera di Tennyson, composta da sole illustrazioni generiche di paesaggi

## CAPITOLO III

### Spazi di una fotografa. I luoghi di Julia Margaret Cameron.

#### 1. Ammaliata dall'Isola di Wight

Come già visto, Julia Margaret viaggiò moltissimo durante la sua vita, ma furono gli anni vissuti sull'Isola di Wight i più prolifici per la sua carriera artistica e quelli di maggior interesse per questo progetto.

Per comprendere appieno questi luoghi, visitati e vissuti da Julia Margaret, ho ritenuto necessario recarmi personalmente sull'Isola di Wight, nel luglio del 2017.

Colpita dalla particolare esperienza che Gernsheim racconta nella prima pagina della sua introduzione alla biografia di Cameron,<sup>430</sup> ho voluto effettuare lo stesso tragitto.

Cameron non si dedicò mai, effettivamente, alla fotografia di viaggio, ma qualcosa mi suggerisce che l'argomento era nelle sue corde. La sua volontà (e necessità) di cambiare casa continuamente,<sup>431</sup> di spostarsi spesso dall'India all'Inghilterra, da Londra al Kent, e poi ancora dal Kent all'Isola di Wight (per nominare gli spostamenti più importanti; per i dettagli rimando al Capitolo I) le fecero sviluppare un certo senso del commercio - evidentemente insito in lei - che è riportato nelle lettere dei suoi contemporanei: alcuni di loro la ricordano sempre piena di fasci delle sue fotografie che donava a coloro che viaggiavano con lei in treno, ma anche ai gendarmi e ai conduttori dei mezzi che utilizzava per spostarsi.

Era il 1871 quando Cameron donò ben undici delle sue fotografie alla stazione di Brockenhurst (stazione di scambio in cui spesso si recava per raggiungere Londra dal sud dell'Inghilterra) ciascuna inscritta con la seguente espressione di apprezzamento: «This gallery of the great men of our age is presented to this room by Mrs. Cameron in grateful memory of this being the spot where she first met one of her sons after a long absence of four years in Ceylon. 11th November 1871».<sup>432</sup>

Pur sapendo cosa mi aspettava, ammetto - esattamente come è accaduto a Gernsheim - di essere rimasta incredula davanti al gesto particolare che Cameron ha compiuto e che, dopo tanti anni, è ancora là.<sup>433</sup> Questo atto non solo spiega la natura geniale e generosa di Cameron, ma suggerisce anche la sua consapevolezza che mettere a disposizione delle immagini fosse un modo intelligente

---

<sup>430</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 15.

<sup>431</sup> «She was always house-hunting!», ha rimarcato Olsen in uno scambio di email il 5 agosto 2017.

<sup>432</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, pp. 15 e 50; Cotton, *op. cit.*, p. 53.

<sup>433</sup> Bisogna sottolineare che si tratta di copie: le originali sono conservate presso il Southern Railway Headquarter, Waterloo Station, Londra.

per occupare e stimolare visivamente i passeggeri in attesa dell'arrivo o della partenza dei loro treni,<sup>434</sup> nonché forse quella - eccezionalmente intuitiva per quel tempo - di pubblicizzare le sue opere in un luogo pubblico.

Ancora oggi, appena si entra nella biglietteria di Brockenhurst l'effetto è davvero straniante (Figg. 3.1 e 3.2): è come se si facesse un salto indietro nel tempo, ma con un accenno di contemporaneità. Le stazioni dei treni che ho frequentato abitualmente a Londra si possono dire tutte abbastanza moderne; soprattutto le grandi stazioni di scambio (King's Cross, Victoria, Waterloo) stanno mutando pian piano la loro forma originaria, pur conservando uno scheletro vittoriano.

Brockenhurst, forse anche perchè abbastanza lontana dal caos della capitale, conserva un'atmosfera diversa. Soprattutto, in nessuna stazione mi è mai capitato di vedere conservati dei cimeli così antichi come le foto di Julia. Tra il via vai di gente che acquista biglietti o chiede informazioni per un determinato binario, vicino all'unico sportello funzionante - che si chiama proprio come la tenuta di Tennyson - le foto di Cameron (o meglio, le copie, Fig. 3.3) osservano il passaggio di treni, viaggiatori e anni. Qualcuno si ferma, dà un'occhiata veloce, ma troppi hanno fretta e non si guardano intorno. Cameron, in ogni caso, è passata di lì, ed è presente con la sua arte anche in una stazione ferroviaria (Figg. 3.4 e 3.5).

Quando, nel 1855, Julia Margaret fece visita per la prima volta a Tennyson nella sua casa a Freshwater Bay, presso la sua tenuta di Farringford sull'Isola di Wight, in una lettera del tempo definì l'isola stessa come «dear Isle of Wight».<sup>435</sup> Il *Journal* di Emily Tennyson riporta frequenti visite negli anni successivi, finchè nel 1860 Julia non decise di acquistare da un pescatore locale - Jacob Long - due cottages adiacenti in Terrace Lane, a Freshwater, in un punto decisamente strategico a metà tra Farringford e Freshwater Bay.<sup>436</sup> Unì i due stabili ("Dimbola" e "Sunnyside") facendo costruire una torre gotica nel mezzo e nominò il complesso "Dimbola Lodge", riprendendo il nome dalle sue proprietà di Ceylon. Fu in questi luoghi, ancora oggi esistenti, che Cameron stabilì un salone letterario e artistico, ospitando eventi mondani per Tennyson, per i suoi ospiti e per se stessa, cercando di ricreare su questo remoto villaggio la cerchia di Little Holland House. Anche Watts si stabilì a Freshwater, accompagnato dalla moglie Ellen Terry, mentre illustri visitatori come Darwin, Thackeray, Lewis Carroll e Edward Lear passavano lì le lunghe vacanze estive.

La più grande felicità di Julia era di poter vivere a pochi passi da Tennyson, per il quale costruì un cancello speciale - ancora esistente - sul retro di Dimbola (Figg. 1.14 a 1.17), in modo che potesse

---

<sup>434</sup> A questo proposito, un forte ringraziamento va a Enrico Menduni, che con un suo recente testo mi ha molto incuriosito sulla materia ferroviaria. Cfr. Enrico Menduni, *Andare per treni e stazioni*, Bologna, Il Mulino, 2016.

<sup>435</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 18.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

attraversare i campi da Farringford senza essere disturbato dal crescente numero di ospiti: *cockneys*, li chiamava, coloro che resero la sua anelata solitudine davvero difficile.

Tennyson non era l'unica attrazione di Freshwater Bay. In una lettera scritta nel 1865, Julia descrive il paesaggio in cui era immersa, come si vedeva da Dimbola Lodge: «The elms make a golden girdle around us now. The dark purple hills of England behind are a glorious picture in the morning when the sun shines on them and the elm trees... There is something so wholesome in beauty, and it is not for me to try to tell of all we have here in those delicate tints of a distant bay and the still more distant headlands».<sup>437</sup>

E ancora, circa 160 anni fa, Julia Margaret così scriveva rivolgendosi al marito:

This Island might equal your Island now for richness of effects. The downs are covered with golden gorse + beneath them the blue hyacinth is so thickly spread that the valleys look as if 'the sky were upbreaking thro' the Earth' - the sea on one side is cool and tranquil like a child asleep that may awake to cry but sleeps that all over sleep which is granted only to the Child...<sup>438</sup>

Le sue rapsodie rispecchiano quelle dei suoi contemporanei. Quando Anne Thackeray nel 1861 cercò di descrivere la sua visione incantata del luogo, anche lei coniò una sorta di poesia in prosa:

Farringford I first knew in autumn, but perhaps it is most beautiful in the spring when the woods are full of anemones and primroses; narcissus grows wild in the lower fields; a lovely creamy stream of flowers flows along the lanes; and then, with a later burst of glory, comes the gorse, lighting up the country round about, and blazing round the Beacon Hill. From High Down... you come at last to the Needles, and may look down upon the ridge of rocks that rise crisp, sharp, shining, out of the blue wash of fierce, delicious waters.<sup>439</sup>

Anni dopo, cercando di ricordare quei sentimenti, scrisse: «Freshwater in the 1860s and 1870s was unique, for not only was it an enchanting place in itself with high downs, glorious views of the English Channel and air 'worth sixpence a pint' as Tennyson wrote to a friend, but a delightful company of people had come to live there to be near their friend Tennyson».<sup>440</sup>

Se potessi cantare le bellezze di quest'isola lo farei anche io. L'incanto e la magia che mi hanno travolta una volta giunta a Yarmouth sono state veramente forti. Da Londra il viaggio è abbastanza lungo poichè, nonostante le ottime connessioni delle ferrovie inglesi, prevede vari cambi. Una volta salita su uno dei South West Train che partono da Waterloo Station, il percorso più breve è raggiungere la stazione di Brockenhurst e poi cambiare per Lymington Pier. Da lì, il traghetto della

---

<sup>437</sup> Brian Hinton, *Immortal Faces: Julia Margaret Cameron on the Isle of Wight*, Newport, Isle of Wight County Press, 1992, p. 13

<sup>438</sup> Lettera inedita di Julia Margaret Cameron a Charles Cameron, 25 maggio 1860, Heinz Archive & Library, National Portrait Gallery, London (sottolineatura originale). A quanto si dice, Tennyson fu ispirato dai suoi terreni a Farringford e successivamente li descrisse in *Guinevere*. Vedi Fuller, *Three Freshwater Friends*, p. 18.

<sup>439</sup> Fuller, Hammersley, *op. cit.*, p. 112.

<sup>440</sup> *Ivi*, p. 111.

WighLink<sup>441</sup> attraversa il *Solent*<sup>442</sup> in circa quaranta minuti. Giunti a Yarmouth,<sup>443</sup> primo punto di attracco sull'isola, il paesaggio cambia completamente e ci si immerge nelle bellezze di una terra incantata.<sup>444</sup>

## 2. Dimbola Lodge nel passato...

Quando - nell'ottobre del 1860 - Julia acquistò i cottages, la sua casa doveva apparire più o meno come appare nella Fig. 3.6.<sup>445</sup> Come è scritto sull'immagine, la foto dovrebbe essere stata scattata tra il 1870 ed il 1875; online sono riuscita a reperirne una copia di migliore qualità, e - ritenendo quest'immagine particolarmente importante per lo sviluppo di questo capitolo - ho voluto approfondire le mie ricerche, perché le date non corrispondevano.

La Fig. 3.7, che deriva dall'archivio online del Getty Museum,<sup>446</sup> raffigura i due cottages quasi interamente nascosti dalle piante. L'autore è Henry Herschel Hay Cameron. Dando un'occhiata più attenta alla copia dettagliata, oltre all'enorme edificio, si può scorgere sulla destra, in basso, un trio di persone in posa. La figura seduta, con il bastone e la barba lunga e lucente, è con molta probabilità il marito di Julia (la sua posa è molto simile alle Figg. 2.136 e 3.8, da lei stessa scattate non molto tempo prima); non sono riuscita a trovare notizie, invece, a proposito della coppia alle sue spalle. C'è un altro particolare che ha catturato la mia attenzione: al secondo piano, quasi al centro dell'immagine, si scorge un mezzo busto affacciato alla finestra: potrebbe essere Cameron con il suo scialle (la postura delle braccia sembra ricordare quella delle Figg. 3.9 o 3.10). Nella foto presa in esame non compare la torre gotica: è probabile quindi che risalga a poco prima della sua costruzione (circa 1870), ma la didascalia del Getty Museum riporta la data del 1875.

Proseguiamo. Un'altra foto, datata 1871, di autore sconosciuto, ha immortalato il momento in cui i due cottages furono riuniti: la casa poteva finalmente essere nominata Dimbola Lodge e poteva dirsi completa delle due parti (Fig. 1.12).<sup>447</sup> Una copia di questa immagine è contenuta all'ingresso

---

<sup>441</sup> Cfr. <http://www.wightlink.co.uk>.

<sup>442</sup> Lo stretto che separa l'isola di Wight dalla terraferma inglese.

<sup>443</sup> La città di Yarmouth si trova nel nord-ovest dell'isola di Wight ed è uno dei principali portali, grazie a uno dei principali servizi di traghetto che operano dal suo porto. La storica città portuale si trova alla foce del fiume Yar e contiene alcune delle più antiche architetture dell'Isola di Wight, tra cui un castello del XVI secolo.

<sup>444</sup> Per questa esperienza sono molto grata a Brian Hinton, Chairman della Julia Margaret Cameron Trust (cfr. <http://www.dimbola.co.uk/the-julia-margaret-cameron-trust/>) che con le sue risposte pazienti alle mie mille domande, i suoi testi e le sue parole dal vivo mi ha guidato attraverso i luoghi di Julia. Essenziali sono state anche Rachel Tait e Gail Downey Middleton, alle quali va un fortissimo ringraziamento.

<sup>445</sup> La fonte è la timeline illustrata della vita di Cameron all'interno del Dimbola Museum.

<sup>446</sup> Cfr. il sito di Getty: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/58992/henry-herschel-hay-cameron-our-dear-freshwater-home-english-1875/>

<sup>447</sup> L'immagine è riportata in Cox, Ford, *op. cit.*, p. 23.



della casa (Fig. 3.11). Ho voluto mettere a confronto queste due foto con la speranza di risolvere il problema delle date che non collimavano.

Confrontandomi con Ford, uno degli autori del testo da cui ho scannerizzato la Fig. 1.12, abbiamo preso in considerazione l'opzione che Getty riporti una data errata: se si prova a sovrapporre le due immagini si nota che sono praticamente uguali, scattate quasi dallo stesso punto di ripresa: l'unica mancanza è la torre. Devo aggiungere che trovo molto significativa la foto-francobollo in alto a sinistra nella Fig. 3.7, che mostra l'edificio ripulito dalle piante e con l'aggiunta della torre, come se volesse comparare il 'prima' e il 'dopo'. Posso quindi ipotizzare che l'immagine sia stata scattata prima dei lavori, magari proprio nel 1870 per fermare nel tempo l'edificio prima del cambiamento. Questa sembra essere l'ipotesi, avanzata in molto generico, della didascalia del Dimbola Museum, su cui appare "1870-1875".

Senza dubbio, uno dei testi essenziali per capire lo sviluppo architettonico di Dimbola Lodge è il testo *I Lived in Julia's House*, di Joan Brading Grayer. In questo piccolo ma affascinante volumetto, Grayer racconta i suoi ricordi d'infanzia (che vanno dal 1923 al 1941) a Dimbola, documentando il tutto con una serie di scatti.<sup>448</sup> Nelle prime pagine narra che la sua famiglia fu l'ultima a vivere nella casa prima della requisizione militare, che avvenne nel 1941. Sentendosi in qualche modo responsabile e volendo tramandare la memoria originale di questo luogo, Grayer lo racconta intrecciando i suoi ricordi con quelli di Hester Thackeray Fuller, nipote di Anne Thackeray, e lo fa con grandissima cura.

Nel 1992, Brian Hinton, con *Immortal Faces* ha ripreso il progetto di Grayer, rettificando ciò che, anni dopo, resta di Dimbola Lodge, che oggi è ancora preservata solo grazie all'intervento, nel 1990, della Julia Margaret Cameron Trust.<sup>449</sup> L'autore ripercorre tutti i travagliati step in cui Dimbola Lodge è incappata: nel 1928 lo studio di Cameron fu demolito; durante la seconda guerra mondiale molte copie delle fotografie lì conservate furono vendute per pochi soldi; negli anni '60 (sfruttando la vicinanza con la costa e l'attrazione dell'Isola per i vacanzieri) i due cottages furono divisi in due proprietà (Cameron House e Dimbola) e uno dei due fu trasformato in piccoli appartamenti per vacanze. Nel 1989 tutto stava per essere demolito: il progetto prevedeva di costruire dei lussuosi appartamenti vacanze. In quel momento nacque la Julia Margaret Cameron Trust, che grazie a varie forti personalità - tra cui accademici, studiosi e appassionati - e alla loro strenua resistenza, riuscì a salvare il luogo dalle ruspe.

---

<sup>448</sup> Questo testo è assai raro e mi ritengo molto fortunata ad averlo potuto sfogliare nella Library del Dimbola Museum: Joan Brading Grayer, *I Lived in Julia's House*, Freshwater, Julia Margaret Cameron Trust, 1996, pp. 2, 10, 12.

<sup>449</sup> Brian Hinton, *Dimbola Lodge, Past and Present*, in «The PhotoHistorian», No. 150, aprile 2006, pp. 3-7.

Nel ricordare cosa avrebbe perso il mondo dell'arte se la demolizione fosse avvenuta,<sup>450</sup> Hinton riporta alcune delle lodi che sono state scritte per Dimbola Lodge negli anni. Una, in particolare, vorrei prenderla in prestito da Henry Taylor, che ne scrisse parole di grande apprezzamento: «Dimbola Lodge was a house indeed to which everyone resorted for pleasure, and in which no man, no woman or child was ever known to be unwelcome». Taylor sottolineò uno dei grandi meriti di Cameron: quello di aver accolto sempre tutti, di essere stata talmente ospitale da essere persino giudicata a volte “eccessiva” nei suoi modi.<sup>451</sup> Hinton si sofferma anche nel raccogliere le citazioni in cui si dimostra la cura che la fotografa aveva per il suo giardino, che voleva fosse sempre fiorito, come la sua volontà di coltivare delle rose rampicanti vicino alle finestre (per coglierle al mattino), e in prossimità dei confini con la strada, lasciando che i passanti potessero goderne durante il passaggio. In effetti fu proprio nei pressi di questo giardino che fiorì la sua arte.

### 3. ...e nel presente

La spedizione sull'Isola di Wight doveva prima di tutto placare la mia infinita curiosità di vedere con i miei occhi alcuni dei pezzi storici appartenuti a Cameron. Purtroppo, ad oggi, Dimbola Lodge ha perso moltissimo fascino, rispetto alle foto del passato. Nel suo esterno, appare come mostrano le Figg. 3.12 e 3.13: casa in stile neogotico,<sup>452</sup> interamente dipinta di bianco, con qualche dettaglio che riporta alla mente la sua vita vissuta con i Cameron (Fig. 3.14).

Una stretta cerchia di appassionati, guidati dall'eminente studioso Colin Ford, stanno cercando da quasi trent'anni di difendere con ogni mezzo questo spazio, la cui piantina è riportata nelle Figg. 3.15 e 3.16. L'associazione ha aperto una Tea Room (servendo cibo, the e dolci tutti i giorni, nello spirito di assoluta accoglienza di Julia Margaret, Fig. 3.17 e 3.18); un Bookshop (situato in quello che era il primo studio di Julia, Fig. 3.19) e uno Shop, per divulgare ogni tipo di informazione su di lei. Inoltre, ospitano continuamente eventi culturali (soprattutto fotografici e musicali), e corsi di fotografia al collodio umido, al fine di coprire parte delle spese. Vengono anche organizzate visite guidate, con un'esperta che coinvolge il pubblico recitando gli *Annals. Il Cameron's Spirit*,<sup>453</sup> come è conosciuta nel museo di Dimbola, risponde all'anagrafe al nome di Gail Downey Middleton.<sup>454</sup>

---

<sup>450</sup> Toccante è la *Preface* firmata da Colin Ford nel testo di Hinton, *op. cit.*, p. V.

<sup>451</sup> Hinton, *op. cit.*, p. 6.

<sup>452</sup> In inglese, *gothic revival*, come mi è stato confermato da Brian Hinton. Egli, nella e-mail inviata il 2 settembre 2017, aggiunge che lo stesso costruttore di Dimbola (di cui si ignora il nome) realizzò l'ampliamento della biblioteca di Farringford, secondo le richieste di Tennyson.

<sup>453</sup> Cfr. <http://www.dimbola.co.uk/talk-spirit-of-mrs-cameron/>.

<sup>454</sup> Mrs. Middleton, quando non interpreta lo Spirito di Julia, gestisce come proprietaria due piccoli e graziosi negozi a Freshwater: <https://mrsmiddleton.com/pages/about-us>.

Tutto l'ambiente ha subito enormi cambiamenti rispetto alle descrizioni che conserviamo, nonostante l'associazione cerchi di mantenere l'ambiente simile a come poteva essere una volta.<sup>455</sup> Uno degli esempi che – a mio avviso – può spiegare al meglio questi tentativi, è la carta da parati che si trova al piano terra (Figg. da 3.20 a 3.22). Julia aveva fatto ricoprire le stanze con un motivo floreale, nel pieno stile delle Arts and Craft di William Morris, che si può vedere sia nella foto che si trova posizionata alla sinistra dell'entrata del Museo (lo scatto mostra una giovane Vanessa Bell immersa nella lettura all'ingresso di Dimbola Lodge, Fig. 3.23), sia nella copertina della prima edizione della biografia di Cameron scritta da Gernsheim, che ho potuto visionare nella Library di Dimbola (Fig. 3.24).<sup>456</sup>

L'antica carta da parati è stata sostituita con una molto simile, sempre di provenienza morrissiana, che riproduce, come un pattern infinito, una griglia in legno, in cui l'arbusto spinoso di una grossa pianta si intreccia e cresce, sviluppandosi in rami e foglie, accogliendo uccelli in volo, boccioli fioriti e farfalle. Il motivo si chiama *Trellis*, disegnato nel 1864 da Morris che si era ispirato al cortile del giardino della sua Red House (progettata da Philip Webb); oggi il disegno è disponibile sul sito della fabbrica che si occupa di mantenere viva questa fine arte inglese.<sup>457</sup> Lo stesso è accaduto con le tovaglie della Tea Room, costituite dal motivo *Fruit*: un must di Morris che risale sempre al 1864.<sup>458</sup> In quell'anno, Julia si era trasferita nella sua nuova casa da poco, ed è assolutamente plausibile che abbia utilizzato dei tessuti all'ultima moda per arredare la sua nuova casa. La scelta dei pattern, quindi, è in questo senso uno dei lati più riusciti della ricostruzione.

Se escludiamo l'ingresso, quando si salgono le scale (Figg. 3.25 e 3.26) e si comincia a girare per il primo piano della enorme dimora (oltre al piano terra e al primo piano, ve ne sarebbe un altro, quello della torre che è, purtroppo, *staff only*) - si sente un senso di vuoto incolmabile. Gli ambienti sono spaziosi, ma non arredati. Il minimalismo certo non deve aver fatto parte della vita di Cameron e la sensazione che si ha è assai particolare: dopo aver letto tanto su di lei mi sarei aspettata l'esatto contrario.

Nella prima sala dedicata alla sua mostra permanente si viene accolti da una *timeline* (Fig. 3.27): ci troviamo nella Tower Gallery (Fig. 3.28). Nella stessa sala sono custoditi i pannelli in similcollodio donati al museo dal V&A dopo la mostra adibita nel 2015 (Figg. 3.29 e 3.30). Le sale successive, la Cameron Gallery (Figg. da 3.31 a 3.34) e la Ellen Terry Gallery (Fig. 3.35), che si trovano sempre al primo piano, nell'ala ovest della casa, sono allestite con un display essenziale, fin

---

<sup>455</sup> Ringrazio il Brian Hinton per avermi spiegato pazientemente tutto ciò.

<sup>456</sup> Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Pioneer of Photography*, London, The Fountain Press, 1948.

<sup>457</sup> Cfr. il sito ufficiale della fabbrica The Original Morris e Co.: <https://www.william-morris.co.uk/shop/wallpaper/morris-iv-co-ordinates/trellis/?code=DMORTR101&act=ssocomplete>.

<sup>458</sup> Cfr. il sito ufficiale della fabbrica The Original Morris e Co.: <https://www.william-morris.co.uk/shop/fabric/morris-archive-weave/fruit/?code=DM6W230285>.

troppo sobrio (Fig. 3.36), con copie che provengono perlopiù dal National Media Museum di Bradford; rarissime sono le copie che appartengono alla Julia Margaret Cameron Trust.

La Ellen Terry Gallery, la sala più grande di cui ho realizzato anche un'immagine panoramica (Fig. 3.37), custodisce al suo interno una camera datata circa 1900: essa è utilizzata per i corsi di tecnica fotografica al collodio umido che si tengono al museo (Figg. 3.38 e 3.39). All'interno della sala vi sono anche due teche in vetro, che contengono vari oggetti appartenuti alla famiglia Cameron (Fig. 3.40).

L'ala est ospita eventi e mostre temporanee, che prevedono lo stesso allestimento minimalista (Fig. 3.41). Nel retro dell'ala ovest vi è una mostra permanente dedicata ai fasti dell'Isle of Wight Festival, mentre nel resto dell'ala est il soggetto è ancora Cameron; la Charles Hay Gallery racchiude i migliori scatti effettuati in terra straniera.

Lo spazio chiamato *Julia's Bedroom* è suddiviso in due parti. Nel primo, che accoglie lo spettatore appena entra, è spiegata in sintesi la storia della fotografia delle origini, dal collodio umido, al positivo/negativo, fino all'albumina (Figg. 3.42 e 3.43). In questa sala sono conservati tutti i reperti che sono stati trovati durante la ristrutturazione del 2002/2003: una chiave (Fig. 3.44), una bottiglia di vetro di una compagnia londinese (Fig. 3.45), un vecchio pacchetto di sigarette (Fig. 3.46), la campana della servitù (tutti provenienti dalla cucina), un foglio di carta da parati di colore scuro, di epoca Vittoriana (Fig. 3.47), la decorazione del camino di quella che oggi è la Cameron Gallery (Fig. 3.48), il volantino di uno spettacolo teatrale (Fig. 3.49) e la sua busta indirizzati a Charles Hay Cameron. Dopo una piccola collezione di fotocamere, nella stessa stanza è custodita una lanterna magica datata 1890 e un Large Negative 'Studio' Camera, alias Kodak No. 2 Studio Camera del 1900: una camera di simili dimensioni a quella che Julia acquistò nel 1866 per migliorare la propria attrezzatura (Figg. 3.50 e 3.51).

A pochi metri, vi è la ricostruzione della camera da letto di Julia (Fig. 3.52). Essa è frutto di un arduo lavoro di studio e deduzione: non abbiamo testimonianze fotografiche di questo ambiente e possiamo solo immaginarlo, al massimo ipotizzarlo, grazie agli scritti dell'epoca e agli oggetti ritrovati durante il restauro delle altre parti della casa. Sappiamo che il suo letto si trovava sotto un arco in legno (Fig. 3.53), che Julia aveva un grande amore per lo stile medievale, gotico e indiano e che la carta da parati di William Morris era, come già visto, stata usata in più parti della casa. Oltre ai modelli di *Trellis* e *Fruit*, è stato scoperto un brandello di *Daisy*<sup>459</sup> in un'ulteriore stanza: è probabile, quindi, che anche la camera da letto portasse la firma estetica di Morris. Lo sfondo

---

<sup>459</sup> *Daisy* fu la prima carta da parati prodotta da Morris & Co. nel 1864 e riproduce un campo su cui sono disposti, in piccoli mazzi separati l'uno dall'altro, steli di margherite e ranuncoli. Cfr. il sito ufficiale della fabbrica The Original Morris e Co.:

<https://www.william-morris.co.uk/shop/wallpaper/morris-wallpaper-compendium-ii/daisy/?code=DMCW210425>

utilizzato nella ricostruzione infatti è lo stesso della Tea Room, *Fruit*. A poca distanza dal letto si trova una grande finestra, incorniciata da un tessuto di ispirazione gotica, un rosso-arancio brillante, colore profondamente amato da Julia (Figg. da 3.54 a 3.58).

Le ampie volte della testiera del letto sono in ghisa, di un modello completamente restaurato risalente agli inizi del 1860, come le lenzuola di lino finemente ricamate. Sul letto vi è posato una copia del *The Illustrated London News* di sabato 15 aprile 1871. Ai piedi del letto vi è un baule di quercia del XVII secolo. Julia Margaret proveniva da una famiglia benestante e, senza ombra di dubbio, aveva portato con sé uno o più dei suoi preziosi pezzi di arredamento. All'interno del *bow window*, la bellissima finestra ad arco che illumina a giorno la stanza, è stato sistemato un tavolo da *toilette* di design gotico, arricchito con gli elementi essenziali per ogni signora vittoriana: pettini, spazzole e specchio in argento, tutti adagiati con cura su un letto di merletti bianchi. In un angolo della stanza, un tavolo intagliato con motivi indiani e due sedie imbottite, sempre di ispirazione vittoriana, con i colori che riprendono la carta da parati e le ampie tende. Sul tavolo, una bellissima lampada a petrolio in vetro bicolore (trasparente e azzurro), una tazza, dei libri. In questo modo, risulta facile per la mente immaginare Julia qui seduta, tazza di tè alla mano, in attesa di spiare la sua prossima "vittima" tra i viandanti di Freshwater. Lo scialle adagiato su una delle due sedie ricorda quello che indossa nel ritratto eseguito dal figlio nel 1870 circa (Fig. 3.58); in direzione opposta al *bow window* c'è un caminetto, sul quale troneggia una stampa tiziana della Madonna.<sup>460</sup> Julia usava spesso il tema della Madonna e del Bambino nella sua fotografia e certamente acquisì ispirazione dalle opere dei grandi artisti classici. L'altra immagine presente nella stanza è una copia originale di *Endymion* di G. F. Watts.

Se si guarda al di sopra del letto, si nota una piccola finestra con un pezzo di vetro vittoriano a forma di stella. Julia morì guardando le stelle di Ceylon e la loro - per quanto metaforica - inclusione in questa stanza collega il letto della Dimbola Lodge inglese con i suoi ultimi attimi di vita a Ceylon.

Come mi è stato spiegato da Hinton, le limitazioni dello spazio scelto per la ricostruzione non hanno permesso di includere altri mobili, ma ci sarebbe dovuti essere anche un tavolino a destra del letto e probabilmente un lavabo contro il muro.

Dimbola è oggi un centro culturale per tutta l'Isola, che deve il suo successo e la sua vivacità soprattutto alle sue grandi storie del passato. E' stata inserita all'interno degli *Artist's Studio Museum Network*,<sup>461</sup> permettendo ai visitatori un accesso privilegiato agli affascinanti ambienti in cui è stata creata l'arte, avendo una storia unica da raccontare. Dimbola vuole narrare il suo passato

---

<sup>460</sup> Si tratta della *Madonna delle Ciliegie* di Tiziano, databile al 1516-1518 circa e conservato oggi nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

<sup>461</sup> Cfr. <http://artiststudiomuseum.org>

a un pubblico vasto, continuando però ad attrarre turisti e appassionati (come faceva una volta) anche con il suo presente.

Dimbola ha ispirato, negli anni, molti artisti che si sono avvicinati alla figura di Cameron. Una di queste è certamente Nicky Bird, che con il suo progetto fotografico *Tracing Echoes*, da cui è nato un toccante libro fotografico,<sup>462</sup> ha contribuito significativamente alla conoscenza di Dimbola al di fuori del Regno Unito.<sup>463</sup> Tra le altre artiste che ho avuto il piacere di conoscere e che sono state ispirate sia dalla figura di Cameron che dai suoi luoghi, vorrei segnalare Tracy Shields<sup>464</sup> (fotografa e film maker inglese), che si è occupata di ricostruire con le sue opere visuali alcuni dei momenti della vita di questa artista e Moyra Davey (fotografa canadese) che, per l'evento Documenta 14,<sup>465</sup> ha esplorato alcuni trattati nelle fotografie di Cameron (il corpo, la femminilità, la maternità), tracciando degli interessanti collegamenti fotografici con alcuni dei luoghi dove sono conservate le sue opere (come la Berg Collection alla New York Public Library) o con vari luoghi dell'odierno Sri Lanka che, nel considerare la storia della fotografa, non hanno mai avuto un gran peso: è il caso di Kalutara, città in cui ha realizzato la maggior parte dei suoi ultimi ritratti femminili.<sup>466</sup>

Un ulteriore progetto da segnalare è quello realizzato per conto del SFMOMA: Tim Svenonius,<sup>467</sup> Senior content strategist del museo, ha commissionato nel 2016 all'artista e animatore Drew Christie (e al suo assistente Dane Herforth) dei brevi video che raccontassero le biografie dei pionieri che hanno aperto la strada alla fotografia moderna. Oltre a Henry Fox Talbot, Eadweard Muybridge e Carleton Watkins, anche Cameron è stata inserita nel progetto; il video a lei dedicato porta il titolo di *Pictures from a Glass House: Julia Margaret Cameron's Portrait* ed è visionabile sia su YouTube, sia sul sito del museo americano.<sup>468</sup>

#### 4. Tramutare spazi vittoriani in spazi fotografici

Cameron si adoperò per tramutare alcuni degli spazi che facevano parte della sua vita vittoriana antecedente alla scoperta della pratica fotografica per ottenerne di nuovi, adatti alle sue esigenze di professionista.

Per analizzare questo passaggio, ho ritenuto utile leggere attentamente tra le righe delle sue memorie inconcluse, analizzandole e facendo riferimento ai punti più significativi.

---

<sup>462</sup> Nicky Bird, *Tracing Echoes*, Leeds, Wild Pansy Press, 2001.

<sup>463</sup> Cfr. <https://nickybird.com/projects/tracing-echoes/>

<sup>464</sup> Cfr. <http://www.tracyjeanshields.com>

<sup>465</sup> Cfr. <http://www.documenta14.de/en/>

<sup>466</sup> Cfr. [http://www.documenta14.de/en/south/892\\_walking\\_with\\_nandita](http://www.documenta14.de/en/south/892_walking_with_nandita)

<sup>467</sup> Cfr. <https://sfmoma-prd.ixcsandbox.com/author/tim-svenonius/>

<sup>468</sup> Cfr. <https://www.sfmoma.org/pictures-glass-house-julia-margaret-camerons-portraits/>



Il breve testo autobiografico di Cameron, *Annals of My Glass House*, è stato pubblicato per la prima volta in occasione della retrospettiva a lei dedicata nel 1874, intitolata *Mrs. Cameron's Photography*, che ha girato l'Inghilterra, l'Australia, l'America e l'Europa. Il brano è stato successivamente ristampato nel 1889 per il catalogo della mostra organizzata in sua memoria dal figlio fotografo Henry Herschel Hay Cameron, al 106 di New Bond Street di Londra.

*Glass house* era il nome con cui comunemente veniva descritto un laboratorio fotografico del XIX secolo, a causa del fatto che - nell'epoca antecedente all'arrivo dell'elettricità - il luogo riservato agli scatti richiedeva necessariamente ampie finestre per illuminare sufficientemente lo spazio. Gli *Annals* di Cameron e il suo lavoro sono serviti ad aprire spazi all'interno di ciò che Azoulay chiama *arena* della fotografia.<sup>469</sup>

L'arena della fotografia di Cameron era, ovviamente, la sua glass house. Sia il suo studio fisico che la sua autobiografia incentrata sulla storia della “casa di vetro” funzionavano come leve che potevano aprire per le donne nuove forme di libertà, all'interno delle complesse e restrittive norme di vita dell'era vittoriana.

#### 4.1 L'analisi degli *Annals of My Glass House*

La creazione del laboratorio di Cameron è evidenziata incisivamente negli *Annals* e, come nota Antonella Russo, quello dell'*interno* è un classico *topos* dell'epoca vittoriana e della borghesia di fine secolo.<sup>470</sup>

Cameron scrive: «I turned my coal-house into my dark room and a glazed fowl house I had given to my children became my glass house!».<sup>471</sup> Le parole “became” e “my” e il punto esclamativo frammentano il testo della glass house nella retorica dell'autonomia (“my”) e della trasformazione (“became”). Tuttavia, questa affermazione è riportata in un linguaggio considerato consono per una donna vittoriana di classe come era Cameron.

Si noti che la sua autobiografica prima persona, “I” (o la persona che opera attraverso quell’ “I”), prende possesso senza problemi della darkroom, una ex carbonaia; ma la “glazed fowl house” diverrà tale solo dopo aver effettuato almeno altri due passaggi: il primo, essere stato un pollaio; il secondo, essere stato donato ai bambini per giocare. In un certo senso, era uno spazio destinato alla famiglia. Solo dopo tutto questo, finalmente Julia potrà addentrarsi senza più remore nel suo studio.

---

<sup>469</sup> Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, London, MIT Press, 2008, p. 12.

<sup>470</sup> Antonella Russo, *La nozione di unheimlich nelle immagini di donne fotografe*, in Nicoletta Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Torino, Agorà Editrice, 2001, pp. 26-27.

<sup>471</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 2.

Nonostante ciò, l'affermazione è anche trasformativa, e, in una certa misura, trasgressiva. La “glazed fowl house” che precedentemente apparteneva alla famiglia «became *my glass house!*».

In questa retorica del divenire, l'autobiografico “I” è a cavallo tra i confini delle mura domestiche e il mondo dello studio – la *glass house* – che le permisero di accedere alla sfera pubblica.

Cameron continua: «The hens were liberated, I hope and believe not eaten. The profit of my boys upon new laid eggs was stopped and all hands and hearts sympathised in my new labour, since the society of hens and chickens was soon changed for that of poets, prophets, painters and lovely maidens, who all in turn have immortalized the humble little farm erection».<sup>472</sup>

Se la nascita della casa di vetro di Cameron negli *Annals* è inquadrata nel linguaggio della famiglia e della vita domestica, opera comunque in un quadro transitorio. I profitti (ormai annullati) che si attendevano dalla vendita delle uova delle galline funzionano come preambolo di una transizione dalla famiglia alla “society.” Il pollaio è “changed” in uno spazio per una società di artisti e visionari. Il tema della liberazione, da leggersi come la liberazione femminile sotto forma di galline una volta ingabbiate e ora “liberated”, è temperata dall'accento che Cameron pone sul sostegno della famiglia derivante dal suo “new labour”.

Così, mentre la descrizione della nascita dello studio di Cameron segna una transizione negli *Annals* dalla zona domestica alla società, questo passaggio rimane parziale: il laboratorio è stato realizzato ma rimane nell'ambito della casa di famiglia. La narrazione qui (come in tutto il testo) si snoda in una linea precaria: se da una parte afferma, dall'altra si oppone agli standard vittoriani della domestica femminile. Come infatti nota Olsen:

Between the lines she [Cameron] seems to be defensively saying: yes, we lose the income from the eggs, but we will all gain from my art and my family encourages me to do this!...Professional work was certainly not impossible for Victorian women, especially in the cultural fields, but it was difficult and strewn with obstacles. For a bourgeois woman suddenly to take up a paying job might imply that her husband could not support her, that the family was in dire straits, that the wife was insubordinate...Cameron's autobiography, many of her letters, and her portraits of Charles Hay [her husband] and her children function rather like a signed permission slip that Cameron could present on demand.<sup>473</sup>

Questo passaggio tra la famiglia e la società ha certamente richiesto molta destrezza: nel mondo vittoriano significava negoziare i pericoli dell'autodisciplina. Come essere femminile che frequentava l'ambiente esterno, Cameron doveva essere considerata sia donna/madre che fotografa: l'autobiografico “I” di cui si sobbarca doveva sopportare il peso dello spazio socialmente relegato alla “recinzione” domestica; la sua volontà era quella di indossare gli indumenti *domestici* in

---

<sup>472</sup> *Ibidem*.

<sup>473</sup> Olsen, *op. cit.*, pp. 146-147.

pubblico. L'aderenza di Cameron ai valori vittoriani della femminilità e della cura amorevole della famiglia le ha strategicamente permesso (anche se parzialmente) di trasgredire i limiti sociali.

Nello spazio "liberato" dell'ex pollaio, la donna poteva distanziarsi dalle aspettative della femminilità e della maternità per diventare, attraverso la fotografia, un'altra figura, a volte irriconoscibile e molto diversa dalle altre descrizioni che i suoi contemporanei facevano di lei.

Una delle sue pronipoti, Laura Gurney Troubridge, ci ha lasciato una testimonianza chiara di come lei, sua sorella e altri fanciulli erano stati "obbligati" a posare come angeli della natività.

Laura ricorda le «ungentle hands» che avevano spettinato i suoi capelli «to get rid of its prim, nursery look»;<sup>474</sup> ogni bambino era poco vestito e aveva delle pesanti ali di cigno fissate sulle sue piccole spalle. Per Laura, «Aunt Julia appeared as a terrifying, elderly woman, short and squat...[d]ressed in dark clothes, stained with chemicals from her photography (and smelling of them too), with a plump, eager face and piercing eyes and a voice husky, and a little harsh, yet in some way compelling, and even charming».<sup>475</sup> Non c'era da meravigliarsi, prosegue Laura, se quelle vecchie fotografie, di loro bimbe, appoggiate agli immaginari bastioni del cielo, appaiono ad un occhio esterno pieni di ansia e sonno: «This is how we felt».<sup>476</sup>

E' in queste righe di una memoria infantile che si ottiene una descrizione di Cameron come fotografa. Entrando nello studio, Laura e sua sorella (come moltissimi altri) venivano sottoposti ad un processo che potremmo definire di "estraniazione", dove i legami familiari erano momentaneamente dissolti: esisteva solo l'incontro professionale tra i modelli e il fotografo. L'utilizzo dei costumi intensificava questo senso di defamiliarizzazione, configurando materialmente una nuova identità delle "vittime" della fotografa: il mondo del teatro e della fantasia ha permesso a Cameron di esplorare altri sé e altre identità.<sup>477</sup> Entrando nella sua glass house, l'artista e i suoi modelli lasciavano la sfera domestica delle norme vittoriane del comportamento sociale per addentrarsi in un mondo completamente diverso.

## 4.2 La scoperta della Glass House

A questo punto sorge spontaneo domandarsi come fosse, nella sua estensione pratica, questo studio. Ciò che viene descritto qui di seguito è frutto di un'attenta analisi e di una ricerca sulla forma che aveva realmente la glass house di Cameron. Nulla è stato scritto o pubblicato a proposito dei suoi

---

<sup>474</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 30.

<sup>475</sup> Olsen, *op. cit.*, p. 152.

<sup>476</sup> Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 30.

<sup>477</sup> Olsen, *op. cit.*, p. 161.

spazi lavorativi. Ciò che mi ha spinto a intraprendere questa ricerca è stata una scoperta che, nel 2015, ha esaltato il mondo degli accademici.

Tale grande scoperta è stata ampiamente presentata da Marta Weiss e Colin Ford durante un evento tenutosi alla Keynes Library dell'History and Theory of Photography Research Centre (Birkbeck's School of Arts) il 26 gennaio 2016 a Londra. Pur avendo frequentato alcuni degli interessanti eventi organizzati in precedenza dai due coordinatori del centro (Steve Edwards e Patrizia Di Bello) non mi è stato possibile partecipare al dibattito. Tuttavia, le risorse della rete mi sono venute incontro, permettendomi di ascoltare l'audio completo del seminario.<sup>478</sup>

Marta Weiss, Curator (Photographs) al Word & Image Department del Victoria and Albert Museum, ha raccontato che, mentre effettuava le sue ricerche presso gli archivi del museo per preparare la mostra *Julia Margaret Cameron* (di cui parlerò nel Capitolo IV), ha scoperto 67 fotografie di Cameron che un tempo appartenevano al suo amico Watts. Queste furono donate al Museo nel 1941, ma al tempo non furono correttamente archiviate. Riapparirono nella cripta del V&A<sup>479</sup> alla fine del 1960, quando un membro dello staff le trovò in un pacco di carta contrassegnato con la data *1941*. All'epoca non fu annotato nulla riguardo all'acquisizione: furono probabilmente donate durante la seconda guerra mondiale.

Le fotografie sono state visionate nel 1969, nel 1981 e nel 1982, quando furono catalogate come “undocumented gift found in Museum vault” o “unknown provenance”. Ora, grazie al ritrovamento del file che contiene tutte le acquisizioni dell'Archivio del V&A, sono state identificate come appartenenti ad un gruppo di fotografie donato nel 1941 da Margaret Southam, una pronipote di Julia Margaret Cameron. In una lettera che accompagna il dono, Southam scrisse di averli acquistati a Limnerslease (la casa di G.F. Watts che si trova nel Surrey<sup>480</sup>) dopo la morte della moglie di Watts, e sembrano essere studi che Cameron donò al suo amico. In effetti, così è scritto anche nel retro nella foto che ci interessa (Fig. 3.59): «The Idylls of the Village / or the Idols of the Village / The Marys at the Well / of Fresh Water / a Pastoral Gem / for the Signor».<sup>481</sup> Le donne ritratte sono due delle domestiche (e frequenti modelle) di Cameron, Mary Ryan e Mary Kellaway, intente a raccogliere l'acqua dal pozzo (Fig. 3.60). Le due fanciulle sono riprese nella variazione di una scena che nel tempo è stata attribuita a Rejlander e che riporta la stessa coppia di soggetti (Fig.

---

<sup>478</sup> Qui la registrazione completa dell'evento: <http://www.cncs.bbk.ac.uk/tuesday-26-january-2016-marta-weiss-with-colin-ford-julia-margaret-cameron-new-discoveries/>.

<sup>479</sup> Quello che oggi è il National Art Library Crypt Store del V&A, area in cui si conservano testi molto rari.

<sup>480</sup> Cfr: <https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/artists-village/limnerslease/>.

<sup>481</sup> Ricordiamo che Watts era conosciuto anche con l'appellativo di *Signor*.

3.61):<sup>482</sup> cronologicamente siamo nei primi anni del 1860 e il fotografo si trovava in visita sull'Isola di Wight, come testimoniano i suoi ritratti della famiglia Tennyson.

Nella Fig. 3.60 - qui giungo a ciò che ci interessa - l'edificio che si trova nel background e che si vede chiaramente è la glass house che Cameron ha descritto nel suo testo autobiografico.

Nonostante la scrittura sia inconfondibilmente quella di Cameron, la paternità della fotografia è meno sicura. Secondo Weiss, è possibile che Cameron abbia collaborato con Rejlander nel realizzare lo scatto oppure che l'abbia stampata, come è noto che abbia fatto con altri negativi del collega nello stesso periodo. Il fatto che abbia scritto sulla stampa una dedica a Watts suggerisce il suo pieno coinvolgimento nella sua produzione, ma un'attribuzione più approfondita richiederà ulteriori ricerche.<sup>483</sup>

Trovo quasi inverosimile che la foto sia stata esposta per la prima volta al V&A dopo così tanti anni, nonostante, come detto in precedenza, sia stata conservata nei suoi archivi dal 1941. L'immagine, di cui detengo una copia digitale di alta qualità grazie a Colin Ford, è stata finora inserita solo nel catalogo della mostra curata da Weiss.<sup>484</sup> Sono stata enormemente colpita da quante ricerche possano essere ancora fatte sulla vita di Cameron e, in questo senso, sto cercando con questo lavoro di indicare alcune mie ipotesi su un terreno ancora poco sondato.

In questo momento, le tre immagini qui citate, ovvero le Figg. 3.60, 3.61 e 3.62 (abbiamo già incontrato quest'ultima durante l'analisi del Mia Album, qui viene proposta una versione differente), potrebbero aiutare a ricostruire la zona circostante alla Glass House di Cameron.

## 5. Il Crystal Palace e l'architettura della luce

Dalle sue lettere, sappiamo che Cameron viaggiò moltissimo e fu sempre alla ricerca di stimoli per la sua arte. Con ogni probabilità pertanto non si lasciò sfuggire una visita a *The Great Exhibition of the Works of all Nations*, la prima esposizione mondiale realizzata a Londra nel 1851 all'interno del Crystal Palace, gioiello dell'architettura contemporanea.

La Great Exhibition venne inaugurata dalla regina Victoria a Hyde Park e conteneva l'arte e l'artigianato di oltre 13.000 espositori. La cattedrale di vetro e acciaio entrò nella storia come una meraviglia ingegneristica, attirando oltre sei milioni di visitatori. Il pubblico inglese si stava rivolgendo all'arte con un nuovo entusiasmo. Agli esponenti della Pre-Raphaelite Brotherhood (o PRB, come firmavano i loro quadri) fra cui Ruskin Burne-Jones, non piaceva affatto, ma facevano

---

<sup>482</sup> Due delle fotografie delle stesse modelle si trovano nel Mia Album. Vedi Ovenden, *op. cit.*, plates 29 e 88; Mulligan, *op. cit.*, pp. 47 e 60.

<sup>483</sup> Weiss, *op.cit.*, p. 38.

<sup>484</sup> *Ivi*, p. 37.

parte di una ristretta minoranza.<sup>485</sup> Più di uno storico d'arte ha sostenuto che la vera ragione dell'esistenza della popolarità di questo movimento è stata proprio la pesante critica da loro avanzata alla Great Exhibition, che definivano come un'esposizione di oggetti dalla volgarità paradossale.<sup>486</sup>

Come nota Olsen, la Grande Esposizione ha valutato il livello dell'arte nazionale, con risultati misti. La popolarità della mostra è stata considerata certamente un punto a favore del popolo inglese e del suo interesse verso la cultura e l'auto-miglioramento: in particolare, l'entusiasmo e la buona condotta dei visitatori della classe operaia hanno contribuito ad alimentare successivamente l'interesse nelle biblioteche e nei musei pubblici. Tuttavia, nonostante l'alta qualità di molti contributi inglesi, la mostra nel suo complesso si rivelò negativa per il gusto britannico e per la sua sensibilità verso l'arte.<sup>487</sup> Il catalogo *The Art-Journal* dedicato all'esposizione includeva il saggio *The Exhibition as a Lesson in Taste*, che, come nota Read, fece così breccia nel cuore della nazione che, valutando i meriti (e soprattutto i demeriti) del suo design contribuì alla crescita delle scuole artistiche nazionali.<sup>488</sup>

Il Crystal Palace, dalla sua, era invece un insieme di meraviglie estetiche e tecnologiche per il tempo: il primo e monumentale fabbricato rivoluzionario sia per il concetto architettonico, sia per i materiali utilizzati. Nella National Art Library di Londra è conservato una straordinaria e antica copia del testo *The Crystal Palace: photographs by Philip H. Delamotte*, che, nella copertina, riassume lo stupore che una simile struttura poteva creare negli animi degli inglesi (Fig. 3.63). Delamotte (1821-1889) ci ha lasciato delle foto che testimoniano lo smontaggio ad Hyde Park e la ricostruzione della gigantesca gabbia di luce nel sud di Londra, a Sydenham Hill, che si concluse nel 1854 (Fig. 3.64) e delle incisioni provenienti da dagherrotipi (Fig. 3.65).

Joseph Paxton, giardiniere e progettatore di serre, si misurò nella realizzazione dell'opera in tempi brevissimi, per un progetto fuori dagli schemi architettonici fino ad allora imperanti, attraverso l'utilizzo di due materiali allora all'esordio della loro carriera per fabbricati con quella destinazione: l'acciaio e il vetro.

Il Crystal Palace è stato l'icona per antonomasia di una nuova modalità di progettare, apripista della poetica della leggerezza e della trasparenza, la Glasarkitektur, un vero capolavoro di ingegneria ispirato alle grandi serre.<sup>489</sup> Evitando l'impiego di pietre e di mattoni, Paxton decise di guardare con grande fiducia al materiale trasparente per eccellenza, da utilizzare per l'involucro

---

<sup>485</sup> Asa Briggs, *Victorian People*, London, Penguin Books Ltd, 1972, pp. 35-38.

<sup>486</sup> Olsen, *op. cit.*, p. 240.

<sup>487</sup> *Ivi*, p. 198.

<sup>488</sup> Ralph Nicholson Wornum, *The Exhibition as a Lesson in Taste*, in «The Art journal illustrated catalogue: the industry of all nations», 1851, p. V.

<sup>489</sup> E che ebbe un intenso seguito e grande fortuna con le architetture che ancora oggi ammiriamo nelle stazioni ferroviarie e nelle eleganti gallerie urbane delle più importanti città europee.



esterno, nelle coperture e nelle pareti verticali: il vetro, sostenuto perimetralmente da una struttura portante leggera in acciaio; tale scelta incise profondamente nel rapporto fra esterno e interno della realizzazione.

Il Crystal Palace conteneva l'Esposizione universale tramite padiglioni, percorsi e diversi servizi per i visitatori. All'interno erano ubicati - oltre ai materiali negli spazi dedicati - anche alti alberi e una grande quantità di piante; la trasparenza della struttura avrebbe dovuto consentire un rifornimento costante di luce, permettendo la loro crescita all'interno dei locali stessi.

All'inaugurazione il palazzo fu salutato da un poemetto dello scrittore Thackeray;<sup>490</sup> Cameron frequentava lui e le sue figlie: ho ipotizzato pertanto - e i fatti lo lasciano facilmente supporre - che anche Julia Margaret abbia preso parte all'esposizione. E soprattutto, che questa esperienza abbia potuto far nascere in lei qualche idea per dar vita al suo studio.

## 6. Adibire lo studio: alla ricerca degli ingredienti fondamentali

Nei mesi passati ho avuto l'occasione di discutere l'ipotesi sopra descritta con Ford e Olsen. Dopo vari scambi di email, ambedue mi hanno confermato che è probabile che Cameron trovò l'ispirazione nel Crystal Palace per costruire il suo ambiente di lavoro, ma che purtroppo non abbiamo nulla che lo possa confermare.

Secondo Harker, uno dei modelli di Cameron descrisse lo studio come «very untidy and very uncomfortable»: un pollaio, trasformato in uno studio fotografico, non doveva essere particolarmente «comodo» per chi posava.<sup>491</sup>

---

<sup>490</sup> Olsen, *op. cit.*, p. 245.

<sup>491</sup> E' molto interessante citare tutto l'estratto che riporta Harker. La protagonista di questa 'tortura' è una donna, della quale non conosciamo l'identità (vedi anche Cox e Ford, *op. cit.*, p. 279) che ha interpretato *Zenobia* per Cameron (Fig. 3.90): «The studio, I remember, was very untidy and very uncomfortable. Mrs. Cameron put a crown on my head and posed me as the heroic queen. This was somewhat tedious, but not half so bad as the exposure. Mrs. Cameron warned me before it commenced that it would take a long time, adding, with a sort of half groan, that it was the sole difficulty she had to contend with in working with large plates. The difficulties of development she did not seem to trouble about The exposure began. A minute went over and I felt as if I must scream; another minute, and the sensation was as if my eyes were coming out of my head; a third, and the back of my neck appeared to be afflicted with palsy, a fourth, and the crown, which was too large, began to slip down my forehead; a fifth - but here I utterly broke down, for Mr Cameron, who was very aged, and had unconquerable fits of hilarity which always came in the wrong places, began to laugh audibly, and this was too much for my self-possession, and I was obliged to join the dear old gentleman. When Mrs. Cameron, with the assistance of "Mary" - the beautiful girl who figured in so many pictures, and notably in the picture called the "Madonna" - bore off the gigantic dark slide with the remark that she was afraid I had moved, I was obliged to tell her I was sure I had. This first picture was nothing but a series of "wobblings" and so was the second; the third was more successful, though the torture of standing for nearly ten minutes without a headrest was something indescribable. I have a copy of that picture now. The face and crown have not more than six outlines and if it was Mrs. Cameron's intention to represent Zenobia in the last stage of misery and desperation, I think she succeeded». Harker, *Julia Margaret Cameron*, p. 60.

A differenza di Lady Hawarden, che fotografava le sue figlie nelle stanze spaziose, quasi vuote e piene di luce della sua casa a South Kensington, utilizzando spesso anche il balcone per ottenere ancora più profondità, giocando con le tende, gli specchi, gli abiti voluminosi e la *toilette* – tutti oggetti di scena estremamente femminili – l’occhio di Cameron è, in un certo senso, più maschile. Indagare l’anima dei suoi soggetti era ciò che, a mio avviso, la spingeva a fotografare in maniera così ravvicinata. Senza dimenticare le ipotesi avanzate da Ford a proposito dei problemi di vista che potrebbero aver indebolito l’arte di Cameron,<sup>492</sup> posso ipotizzare che ella acquistò delle ottiche costose e (forse) non esattamente appropriate a ciò che intendeva realizzare, ma che alla fine seppe sfruttare creativamente: almeno nei suoi primi tentativi, le sue “enormi teste” - come le ebbe a definire Carroll<sup>493</sup> - apparivano sproporzionate e sfocate forse perchè Cameron fotografava senza calcolare la posizione da assumere rispetto ai suoi soggetti.

Poiché la tecnica non era così evoluta da permettere l’utilizzo di un’ottica a lunghezza focale variabile - oggetto che Cameron avrebbe adorato - dobbiamo dedurre che lo spazio che aveva a disposizione non fosse molto ampio. Utilizzando inizialmente un obiettivo con una lunghezza focale di 305 mm (dal 1864 al 1866), la lente era probabilmente troppo lunga per ciò che voleva ottenere e, come scopriamo leggendo la descrizione della revisione della sua lente *Jamin* richiesta nel 1890 da Emerson,<sup>494</sup> la luminosità si fermava a f/6-7 e aveva un problema di aberrazione cromatica (che, come nota Harker, è ben visibile sulla mano di *The Dirty Monk*, in basso a destra, Fig. 2.168).<sup>495</sup>

Negli anni successivi, nonostante il disappunto di Gernsheim che nota quanto la glass house non fosse debitamente ariosa per accogliere tutta la folla che doveva partecipare agli shooting,<sup>496</sup> Cameron acquistò una lente più potente e - forse conscia dei suoi errori precedenti - seppe dirigere meglio i suoi modelli e porre il fuoco dove voleva che lo spettatore si concentrasse. Non è un caso che le illustrazioni degli *Idylls* continuano ancora oggi a dividere fortemente la critica, tra coloro i quali notano un miglioramento tecnico e ne riconoscono l’arduo lavoro e chi, invece, preferisce continuare ad adulare la vaghezza dei connotati, maniera tipica dei suoi primi periodi.

Tornando alle mie ipotesi sulla glass house, visitando i giardini inglesi - soprattutto i maestosi Kew Gardens,<sup>497</sup> ma anche il Botanic Garden di Oxford<sup>498</sup> - ho cercato di ricostruire la sua struttura partendo da qualche ipotesi e basandomi sull’attenta analisi delle immagini create da Cameron.

---

<sup>492</sup> Vedi Cap. II, Par. 3.

<sup>493</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 18.

<sup>494</sup> Harker, *Julia Margaret Cameron*, p. 60.

<sup>495</sup> *Ibidem*.

<sup>496</sup> Vedi Cap. II, Par. 6.

<sup>497</sup> In cui la Palm House di Decimus Burton e Richard Turner costruita tra il 1844 ed il 1848 spicca per bellezza e luminosità.

Seppur di piccole dimensioni, come ha scritto una delle sue nipoti,<sup>499</sup> il suo studio era certamente un luogo carismatico: Cameron creò la maggior parte delle sue opere in uno laboratorio *handmade*. La glass house che appare nella foto ritrovata da Weiss è posizionata sul retro di Dimbola, nello spazio evidenziato sulla piantina realizzata dallo studio Creative Gardens e fornitami dalla Library di Dimbola Museum & Galleries (Fig. 3.66).

Uno degli elementi che potrebbe confermare che questo spazio fosse un pollaio nella sua ‘vita’ precedente e nel primo periodo fotografico è la recinzione che si scorge in molte foto realizzate tra il 1864 ed il 1866 (la Fig. 3.67 mostra il mio tentativo di ricostruire lo studio con l’ausilio di software digitali). Tanti scatti presentano una rete alle spalle dei soggetti e dei fondali rigidi – ricoperti con teli scuri – per tentare di nascondere il pattern, ove possibile. Ciò sembra riconoscibile - seppur in maniera sfocata - sul lato destro dell’immagine scoperta da Weiss, in cui la texture della forma esagonale che si ripete è abbastanza chiara (Fig. 3.68).

Si potrebbe anche ipotizzare che i lati della glass house fossero chiusi solo dalla recinzione e così si spiegherebbe il pattern visibile in alto a destra nelle Figg. 3.69, 3.70, 3.71, 3.72 e in minima parte nel bordo in alto della Fig. 3.73. Se così fosse stato, la luce poteva filtrare perfettamente da ogni lato e ciò spiegherebbe perché in più di un caso Cameron utilizzò dei teli per oscurare parte della sua scena: se ci fosse stata troppa luce, l’immagine non si sarebbe potuta realizzare. E’ significativo che chiari esempi di questo setting risalgano tutti alla ‘prima’ fase di Cameron e che la texture appaia sempre nella stessa posizione (in alto a destra), come se la camera fosse stata sistemata in un punto in cui era difficile (o eccessivamente pesante) muovere l’attrezzatura. Una parte dei teli neri che servivano da fondali è visibile in ognuna delle foto appena nominate. La recinzione appare molto chiaramente alle spalle dei due soggetti nella Fig. 3.74. In quest’ultima, il fatto che le due donne siano poco definite nei loro contorni fa supporre che nello studio filtrasse molta luce e che non ci siano qui pareti o porte a far da scudo: nella foto in esame la luminosità risulta, ad esempio, eccessiva.

La mia ipotesi che la dimensione dello studio doveva essere limitata sembra essere plausibile, considerando che nell’immagine scoperta da Weiss si intravede sia la facciata più vicina alle modelle, sia una parte di quella opposta. Ciò potrebbe far supporre che Cameron realizzasse dei *close-up* anche per via dello spazio ristretto di cui disponeva.

Il tetto era spiovente (questo è uno dei dati attestati dall’immagine scoperta da Weiss) e probabilmente in vetro (assumo questo dato notando la superficie che appare trasparente e il nome stesso, che contiene il termine inglese *glass*). Analizzando a fondo gli archivi di Bradford e del V&A, ho constatato che il soffitto spiovente sia riproposto in più di una immagine, come ‘ossatura’

---

<sup>498</sup> Cfr. <https://www.botanic-garden.ox.ac.uk>.

<sup>499</sup> Laura Gurney Troubridge, *Memories and reflections*, London, Heinemann, 1925, pp. 24-34.

della scena: decisamente a fuoco è quello della Fig. 3.75, in cui le cinque vergini, soggetto dello scatto, sembrano essere “strizzate” nel frame mentre la realtà materiale dello studio - i pannelli del soffitto e il drappo scuro - condividono la composizione con le protagoniste. La struttura portante sembra essere in legno, poichè i nodi del materiale saltano subito all’occhio.

Da questi dati si potrebbe assumere che la versione 1.0 della glass house fosse un piccolo ex pollaio, con tetto obliquo, pareti retate e molta luce filtrante.

E’ ipotizzabile che, dopo qualche anno di pratica, Cameron abbia voluto (o avuto la necessità) di modificare qualcosa, eliminando la recinzione (di cui, dopo il 1866, non c’è più traccia nei suoi scatti) e chiudendo l’ambiente probabilmente con altro vetro, inserendo il pavimento in legno e una porta d’accesso. Dagli anni ’70 dell’800, infatti, lo studio potrebbe aver assunto un altro aspetto, come ipotizza la mia seconda ricostruzione, la Fig. 3.76.

Nella preparazione delle scene per gli *Idylls*, Cameron fu costretta spesso ad inserire più spazio nel suo frame e, in più di una occasione, la struttura della sua glass house aleggia, nascosta più o meno completamente, alle spalle dei protagonisti. Uno degli esempi più lampanti appare nella Fig. 2.185, la stessa analizzata da Muzzarelli in *L’invenzione del fotografico*,<sup>500</sup> in cui si cita ancora la critica di Gernsheim che descrive lo studio come patetico e ridicolo, sia poichè troppo affollato, sia perchè Cameron ha cercato di nascondere, con una postproduzione un po’ fanciullesca, le travi spioventi dello studio, cercando di tramutarle in un fittizio cielo stellato.<sup>501</sup> Un’altra immagine in cui il soffitto è ben visibile (seppur in lontananza e non a fuoco) è la Fig. 3.77, in cui King Lear e le sue figlie nascondono un probabile sfondo scuro posto alle loro spalle per mettere in risalto il gruppo e nascondere, almeno in parte, la scomoda architettura.

Che Julia utilizzasse l’espedito di porre dei teli alle spalle dei soggetti è ben visibile in altre opere anche successive, come nella Fig. 2.175, in cui in alto a sinistra si nota l’intersezione delle linee triangolari e il peso morbido del telo scuro; nella Fig. 2.186, dove alle spalle dei protagonisti si intravedono delicati arricciamenti di tessuto, che si stacca leggermente dal punto in cui è fissato, in alto a destra, lasciando intravedere un ipotetico disegno all’esterno della glass house; nella Fig. 3.78, in cui però la trave alle spalle di Prinsep fa supporre che l’immagine sia stata realizzata in uno spazio più arioso della glass house. I teli, nei casi appena nominati, sembrano attaccati direttamente alle pareti.

Tornano i confini spioventi nella Fig. 2.180 e nella Fig. 2.181, in cui le porte della glass house sono perfettamente visibili nella loro trasparenza verso l’esterno. Nella mia ipotesi, le porte in questo caso (che sembrano due ante) dovevano comunicare con l’esterno; di questo spazio una piccola

---

<sup>500</sup> Federica Muzzarelli, *L’invenzione del fotografico*, Torino, Einaudi Editore, 2014, pp. 125-130.

<sup>501</sup> *Ivi*, p. 129.

parte è visibile e collegabile con la foto scoperta da Weiss (Fig. 3.60) e nelle già viste Figg. 3.61 e 3.62.

La Fig. 3.79, del 1875, è quella che rivela il maggior cambiamento avvenuto all'interno della glass house: la struttura del tetto si rivela chiaramente, ma in una versione rinnovata, piena di eleganti drappi in velluto, teli scuri attaccati con attenzione al perimetro dello studio; l'ambiente assume un'aria più teatrale, più professionale rispetto agli scatti degli anni precedenti. Questa è, inoltre, una delle rarissime foto in cui il pavimento in legno è ben visibile; fatto, questo, che potrebbe suggerire una chiara ristrutturazione dello studio e la volontà di mostrarlo in fotografia.

In un'altra foto del 1875, *He thought of that sharp look Mother I gave him yesterday* (Fig. 3.80), il punto di ripresa è a pochi metri dall'entrata di quella che – ad una prima analisi – avevo scambiato per la glass house. Avevo dato per scontato che i due protagonisti, Emily Peacock e Lionel Tennyson, si appoggiassero allo stesso pozzo che si vede nella Fig. 3.60 e che alle loro spalle fosse visibile lo studio; in realtà, analizzando tutto il servizio fotografico riportato nel testo di Ford e Cox,<sup>502</sup> ho dedotto che non si tratta del pozzo, ma di uno steccato. La struttura alle spalle dei due non è visibile chiaramente perchè mascherata dai rami che incorniciano i due modelli. Inoltre, ciò che allontana l'ipotesi che si tratti della glass house è la porta spalancata molto grande, decisamente più larga di quella che appare nelle foto dello stesso periodo (della Fig. 2.181, ad esempio, sempre del 1875). Potrebbe trattarsi di una struttura diversa (magari una stalla), probabilmente situata all'esterno del terreno dei Cameron, forse nella tenuta di Tennyson, visto che uno dei due modelli è proprio il figlio del poeta e che lo steccato non appare in nessun'altra sequenza.

E' curiosa l'ambientazione delle foto di Cameron rispetto a quelle utilizzate dai suoi contemporanei: sia Rejlander, sia Robinson che Lady Hawarden inserivano i loro soggetti all'interno di uno spazio contestualizzato o che potesse rafforzare il significato della posa dei loro modelli; spesso si trattava dell'interno di un'abitazione - una stanza, in particolare - oppure un ambiente esterno.

Abbiamo già visto come agiva Hawarden. Vorrei ora prendere in considerazione una fotografia di Robinson e confrontarla con lo stesso soggetto rappresentato da Cameron: si tratta di Elaine degli *Idylls* (Figg. 3.81 e 2.176). Nell'immagine di Robinson la giovane è circondata da oggetti che compongono la scena e che la rendono chiara allo spettatore: tutti gli oggetti rimandano a lei, come il tavolo su cui si appoggia, il drappeggio delle tende alle sue spalle, uno scorcio di finestra e una pianta che incornicia il soggetto sulla destra. Elaine diviene Elaine per via del contesto, soprattutto dello scudo (disegnato) che il suo dito accarezza; la sua espressione non è assorta *quanto* quella di May Prinsep, che sembra essere nata (o meglio: scelta alla perfezione) per interpretare quel ruolo.

---

<sup>502</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 476.

Ovviamente anche Cameron non può far a meno di inserire dei rimandi a Lancelot nella sua composizione (lo scudo, che con la sua materialità irrompe come soggetto secondario nell'immagine), ma sono meno evidenti in quanto - ancora una volta - il soggetto è ciò che veramente le interessa.

Sento quindi di poter sostenere con una certa sicurezza che i primi *close-up* della storia possano essere stati realizzati in un piccolo ex pollaio, forse per precise scelte stilistiche o forse per mancanza di spazio; ciò che è evidente, è il fatto che lo spazio fisico non risulta per Cameron un elemento così interessante come poteva esserlo per i suoi colleghi presi in esame. Accorciare le distanze tra lei e i suoi modelli contava moltissimo. Essere padrona di uno strumento d'esplorazione che immortalava i suoi modelli e creava arte era decisamente più importante. E' forse anche per questo motivo che non aprì uno studio a Londra come fecero rispettivamente Rejlander e Robinson; dobbiamo comunque tenere a mente che Cameron era pur sempre una donna, sebbene geniale e profemminista, ancora in parte fortemente ancorata ai doveri familiari. Leggendo le sue lettere si può immaginare che fosse entusiasta della sua condizione di oste a Freshwater, per cui era amata e benvoluta dall'alta società che desiderava frequentare e fotografare: cambiare la sua condizione non doveva essere tra le sue priorità e realizzare il suo studio a Freshwater era una necessità in linea con la sua vita.

## 7. Gli anni delle *Glass Houses Streets*

Cameron non fu l'unica a tramutare degli spazi vittoriani in magici ambienti fotografici. Per avvalorare le mie tesi, ho cercato di individuare chi lo avesse fatto prima di lei.

Fu Richard Beard ad aprire il primo studio pubblico per realizzare ritratti fotografici in Europa nel marzo 1841, presso la Royal Polytechnic Institution di Londra, adottando un sistema particolare di illuminazione (raffinò l'idea di Alexander Woolcott, progettando uno studio circolare con un soffitto, illuminato dall'alto, da lastre di vetro blu). Questo genere di *glass houses* permetteva di ottenere abbastanza luce per un ragionevole tempo di esposizione e nel contempo di controllare i raggi del sole, in modo che i clienti non fossero colpiti direttamente dalla luce (Fig. 3.82). Presto questa modalità fu adottata da quasi tutti i ritrattisti d'Europa.

Nel giugno 1841, M. Antoine Claudet istituì un *glass house studio* sul tetto della Royal Adelaide Gallery, un popolare centro scientifico in concorrenza con il Royal Polytechnic. La storica dell'arte



Elizabeth Heyert nota che, in pochi anni, le glass houses erano così numerose che il centro di Londra pullulava di «glass houses streets».<sup>503</sup>

Talbot, all'inizio del 1844, aveva istituito il Reading Establishmen (Figg. 3.83 e 3.84), cercando di incoraggiare la produzione in massa delle fotografie su carta. Fu affiancato da Nicolaas Henneman, il suo maggiordomo, nella creazione della prima impresa di stampa fotografica nella città di Reading, dove fu realizzato il testo *The Pencil of Nature*.<sup>504</sup> Nel rimandare all'opera di Elderfield e Galassi per un maggiore approfondimento sull'argomento, vorrei porre l'attenzione sulla serra bianca che si trova nella Fig. 3.83: la struttura sembra ricondurre, nel suo aspetto, alla glass house di Cameron.

Con Henneman lavorò anche Rejlander, il quale desiderava apprendere le tecniche da lui messe a punto con Talbot. Acquisite le nuove conoscenze, entrò nella Royal Photographic Society (1856) e ottenne un grande successo con l'opera *The Two Ways of Life* (Fig. 1.23), conquistando fama e rispettabilità; fu in questi anni (verso il 1862) che aprì un suo studio nella capitale inglese.

Per Rejlander il controllo della luce era fondamentale; scrisse a proposito: «In all picture compositions the thought should take the first place, and all else be regarded as the language which is to give it expression».<sup>505</sup> Che il pensiero dovesse prendere il primo posto è un'idea che Rejlander ha sviluppato probabilmente tra le mura del suo laboratorio fotografico, dove poteva gestire la forma e il contenuto delle immagini. Egli ha spesso messo in scena episodi di fantasia per la fotocamera e alcuni storici lo hanno per questo criticato.<sup>506</sup> Nonostante ciò, le sue innegabili capacità di dirigere i soggetti, gestire la luce e realizzare fotografie nitide, lo fecero diventare il professionista preferito di Darwin: le sue foto erano basate sull'osservazione precisa del comportamento sociale e risultavano particolarmente efficaci nel trasmettere le sfumature delle emozioni umane. Come ha osservato Heyert, anche se le sue composizioni furono spesso inventate, i gesti e le espressioni dei suoi soggetti erano decisamente ben resi: le pose dei suoi modelli erano naturali e si possono annoverare tra le più complesse e meglio riuscite (da un punto di vista tecnico) del periodo.<sup>507</sup>

Questa capacità di Rejlander derivava in parte anche dalla struttura del suo studio, grazie a cui ottenne risultati molto soddisfacenti. Egli capì che più velocemente scattava, più il soggetto riusciva ad essere facilmente colto in un momento di immobilità (le sessioni duravano un minuto o poco

---

<sup>503</sup> Elizabeth Heyert, *The Glass-House Years. Victorian Portrait Photography 1839-1870*, London, Allanheld & Schram/George Prior, 1979, p. 7. Per approfondire le interessanti modalità di ripresa dei modelli e le soluzioni che si adottarono per aumentare le comodità delle pose, a volte insopportabili perché infintamente lunghe, rimando alle pp. 3-12.

<sup>504</sup> John Elderfield, Peter Galassi, *In the Studio: Photographs*, New York, Phaidon Press, 2015, pp. 11-12.

<sup>505</sup> Oscar Rejlander, citazione postuma nel *Photographic Times*, Vol. 29, No. 2, febbraio 1897, p. 84.

<sup>506</sup> Malcolm R. Daniel, *op. cit.*, pp. 13-19.

<sup>507</sup> Heyert, *op. cit.*, p. 134.

più). Conseguentemente, era più facile fermare sulla lastra fotografica risultati che, per la loro nitidezza, potevano essere classificati come “scientifici”: questo aiuta a spiegare l’abbondanza di materiale che egli fornì a Darwin per i suoi studi.<sup>508</sup> La differenza tecnica tra Rejlander e Cameron è abissale: nonostante io sia dell’idea che Cameron utilizzasse il *soft focus* per ottenere foto superlative, la nitidezza dei ritratti del suo collega è davvero sbalorditiva.

Rejlander progettò una struttura che gli permetteva non solo di controllare ma anche di intensificare la luce disponibile. Nonostante i documenti tecnici per la realizzazione del suo laboratorio Albert Mansions - dove produsse le fotografie commissionate da Darwin - non siano stati conservati, quelli del suo precedente studio, al 7 di St George’s Terrace, Malden Road (nella zona londinese di Chalk Farm) sono ben documentati. Conosciuto come “studio tunnel” per la sua struttura insolitamente lunga e stretta, era una struttura chiusa di legno e ferro, con vetri trasparenti e rifinita con schermi neri. Tutti gli elementi erano disposti per convogliare la luce - ma solo quella necessaria - e per non colpire direttamente i modelli. Le luci elettriche non erano ancora disponibili; pertanto questa modalità di operare era fondamentale per concentrare la luce del giorno e ridurre al minimo la durata dell’esposizione. Rejlander sosteneva che una fotografia efficace poteva essere realizzata solo se tutta la luce ‘inutile’ al processo creativo veniva eliminata.<sup>509</sup>

Nel 1863 i dettagli della struttura del suo laboratorio fotografico furono analiticamente descritti in un articolo pubblicato sul *British Journal of Photography*,<sup>510</sup> in cui si riportavano anche il disegno (Fig. 3.85) e la sua pianta (Fig. 3.86). I redattori posero l’accento sul fatto che coloro che apprezzavano le produzioni del fotografo non potevano non aver colto il modo efficace in cui i suoi soggetti erano illuminati, ovvero con drammatici effetti di chiaroscuro. Wharton Simpson, redattore del *Photographic News*, cercò di spiegarne nei dettagli la tecnica e il motivo per cui i volti dei suoi modelli fossero così carichi di espressività:

[I]t will be seen that the sitter is lighted from the side and top side; front light, and direct vertical light being entirely avoided. The camera is in comparative darkness, enabling the operator to focus without the aid of a dark cloth over his head. The eye of the model also looks into this darkness, by which is gained the double advantage of comfort to the sitter and expansion of the pupil of the eye, giving it more depth and expression.<sup>511</sup>

Il giornalista Alfred Wall nel 1886 affermava che la chiave del successo di Rejlander consisteva nel rendere comode e piacevoli le sue sedute; sottolineava che, a differenza dei contemporanei - oltre

---

<sup>508</sup> Vedi Phillip Prodger, *Darwin’s Camera. Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2009, Capitolo 9.

<sup>509</sup> Helmut Gernsheim, *A Concise History of Photography*, New York, Dover Publications, 1986, p. 29.

<sup>510</sup> Citato in Edgar Yoxall Jones, *Father of Art Photography: O.G. Rejlander 1813-75*, Newton Abbot, David and Charles, 1973, p. 43.

<sup>511</sup> Jones, *op. cit.*, p. 29.

ad accorciare come già ricordato i tempi di posa (evitando così espressioni tese e false) - Rejlander si sforzò di sviluppare un forte rapporto con i suoi soggetti, scherzando e facendoli sentire a loro agio, in modo che i sorrisi e gli sguardi fossero colti proprio nei momenti più veritieri.<sup>512</sup>

Non sorprende sapere che, quando Charles Lutwidge Dodgson visitò lo studio, rimase così colpito da volerne aprirne uno a Oxford.

Benché ritenesse innaturale gli effetti di illuminazione di Rejlander, anche Henry Peach Robinson trovava geniale il fatto che la camera fosse avvolta dall'oscurità, permettendo al fotografo di mettere a fuoco senza utilizzare il telo sulla testa. Anche lo sguardo del modello era immerso nel buio e anche questo limitava le espressioni innaturali assai diffuse nelle fotografie dell'epoca.<sup>513</sup>

E' Margaret Harker a venirci in aiuto per comprendere come fossero organizzati gli studi di Robinson. Durante la sua vita ne avviò molti: il primo fu a Leamington, nel 1857.<sup>514</sup> Lo stesso spazio era appartenuto - in precedenza - proprio a Rejlander: si trattava di un negozio, con ampia vetrina, a piano strada. Nel 1859, ammortizzate le prime spese, Robinson acquistò un piccolo van trainato da un pony (Fig. 3.87), che gli permise di avere una camera oscura sempre con sé nei suoi spostamenti: esso ricorda, ovviamente, il Photographic Van di Fenton del 1855 utilizzato durante la Guerra di Crimea (Fig. 3.88).

Robinson cercò di migliorare il suo ambiente artistico nel 1862, quando traslocò al 15 di Upper Parade, ancora oggi via principale di Leamington. Il fotografo trovò lo spazio per allestire lo studio nel giardino della sua nuova casa: la *small printing house*<sup>515</sup> fungeva anche da ripostiglio per i negativi; l'ampia stalla, poco distante, permetteva di fotografare cavalli e fantini. Il successivo trasferimento a Londra (per motivi di salute) gli consentì, una volta ristabilito, di allestire un piccolo studio privato nel 1866, al 68 di Canonbury Park South.

Robinson, dopo aver traslocato a Tunbridge Wells, nel Kent, e dopo aver lavorato per qualche tempo al numero 1 di Grove Villas, Upper Grosvenor Road con il socio Nelson King Cherrill, nel 1871 realizzò il sogno di aprire un grande spazio fotografico allestendo il suo Great Hall Studio.<sup>516</sup> Rifacendoci alla dettagliata descrizione di Harker, sappiamo che l'imponente ingresso era situato nell'ala ovest di una costruzione molto ampia, convenientemente situata di fronte alla South Eastern Railway. Le due grandi finestre in vetro che accoglievano i clienti erano spesso utilizzate come vetrine pubblicitarie per mostrare al pubblico le più belle stampe realizzate in studio, in grandi

---

<sup>512</sup> A.H. Wall, *Rejlander's Photographic Art Studies – Their Teaching and Suggestions*, in «Photographic News», 3 settembre 1886, ristampato in Peter Bunnell (a cura di), *The Photography of O.G. Rejlander*, New York, Arno Press, 1979.

<sup>513</sup> Henry Peach Robinson, *The Studio, and What to Do in It*, London, Piper & Carter, 1891, p. 9.

<sup>514</sup> Margaret F. Harker, *Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art, 1830-1901*, Oxford, Basil, Blackwell, 1988.

<sup>515</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>516</sup> *Ivi*, pp. 54-56.

dimensioni. Ovunque, un sistema completo di tende controllava l'ingresso della luce. Attraversando le spaziose sale di accoglienza, il cliente veniva accolto in uno studio illuminato da un ampio lucernario; nel momento in cui esso veniva chiuso, nessun raggio di sole penetrava nella stanza. Vi erano, poi, diverse stanze: camera oscura, spogliatoi, spazi adibiti per la stampa e la tonificazione, un *open-air studio* con diretto accesso a Calverley Park e varie sale che furono utilizzate per le esposizioni. Lo studio (che misurava circa 11 metri per 5) era disposto in modo tale che anche persone con invalidità ed i loro ausili, come le sedie a rotelle, potessero essere facilmente accolti. Nella Fig. 3.89 Bevis Hillier ipotizza come doveva apparire, all'incirca, la sala di posa.<sup>517</sup>

Le pareti erano grigio-verde e il soffitto rivestito di linoleum con un motivo crociato maltese; i tubi dell'acqua calda mantenevano l'intero stabilimento ad una temperatura confortevole per i modelli; a entrambi gli estremi dello studio c'erano una serie di sfondi differenti; sedie e altri elementi di arredo donavano un'aria di eleganza e comfort, permettendo anche una grande varietà di effetti nelle immagini. Vi erano, inoltre, giocattoli di ogni genere per i bambini.

Nello studio esterno si trovavano panche ricoperte da piante selvatiche e accessori per la vita rupestre. Questo spazio venne utilizzato per gruppi istantanei, ritratti di animali, fotografia equestre e studi per la stampa combinata in cui era necessario lo sfondo di un paesaggio. E' probabile, dalle descrizioni che Robinson stesso ci ha lasciato, che anche lui avesse una struttura in vetro, chiusa, in questa parte della casa.<sup>518</sup>

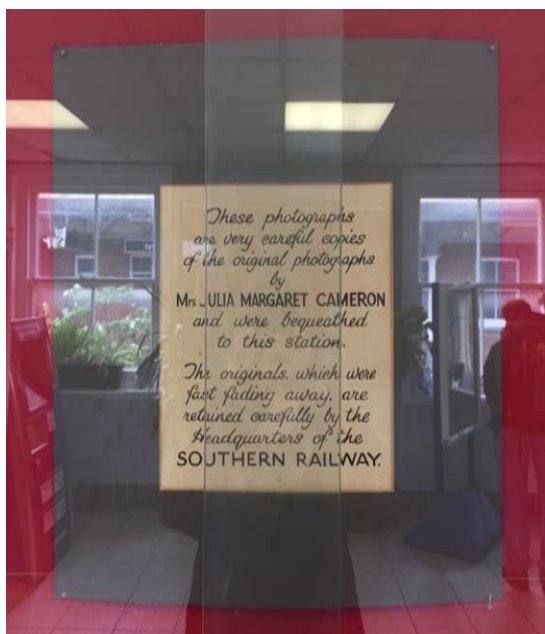
Il Great Hall Studio era il grande sogno di Robinson che, dopo varie ricerche, traslochi e cambiamenti di vita, era riuscito a realizzare; si trattava di un laboratorio caratterizzato da un ottimo design e dotato di tutti quegli aspetti necessari per realizzare efficacemente delle opere fotografiche. Per anni aveva consigliato altri fotografi, sia amatoriali che professionali, a proposito di come dovesse essere realizzato e organizzato uno studio. In questo caso, come in molte altre questioni legate alla fotografia, aveva raggiunto una reputazione singolare: era stato in grado di mettere in pratica alcune delle sue teorie nel suo primo studio a Leamington, nello studio privato a Londra e in quello di Grove Villas, ma tutti soffrivano di problemi di spazio e di altre mancanze strutturali, completamente risolte nel Great Hall Studio. Avendo avuto la soddisfazione di gestire un business fotografico in circostanze ideali e decidendo di racchiudere le sue esperienze nel testo *The Photographic Studio and What to Do in It*, Robinson ha certamente posto una pietra miliare nello sviluppo della questione dello spazio fotografico, argomento che mai prima era stato considerato ed affrontato da un punto di vista della metodologia costruttiva.

---

<sup>517</sup> Bevis Hillier, *Victorian Studio Photographs*, London, Ash & Grant, 1975, p. 27.

<sup>518</sup> Robinson, *The Studio, and What to Do in It*, p. 47.

### GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO III



Figg. 3.1 a 3.5 - Le foto di Cameron esposte alla stazione di Brockenhurst, luglio 2017





Dimbola Lodge, showing Charles Cameron sitting in the garden and inscribed in Julia's hand 'our dear Freshwater home', photograph taken between 1870-75

Fig. 3.6 - Quando, nell'ottobre del 1860, Cameron acquistò i cottages, la sua casa doveva apparire così

Fig. 3.7 - Henry Herschel Hay Cameron, *Our dear Freshwater home*, 1875

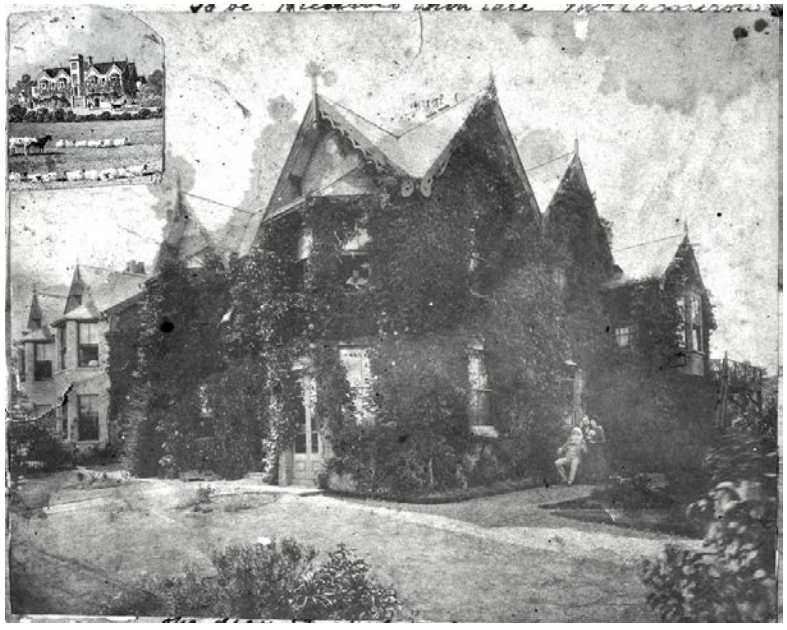


Fig. 3.8 - Julia Margaret Cameron, *Charles Hay Cameron*, 1865-67







Fig. 3.9 - Charles Hay Cameron, *Julia Margaret Cameron*, 1870



Fig. 3.10 - Charles Hay Cameron, *Julia Margaret Cameron*, 1870



Fig. 3.11 - Anonimo, *Dimbola Lodge*, 1871. La foto è appesa all'ingresso del Dimbola Museum & Galleries

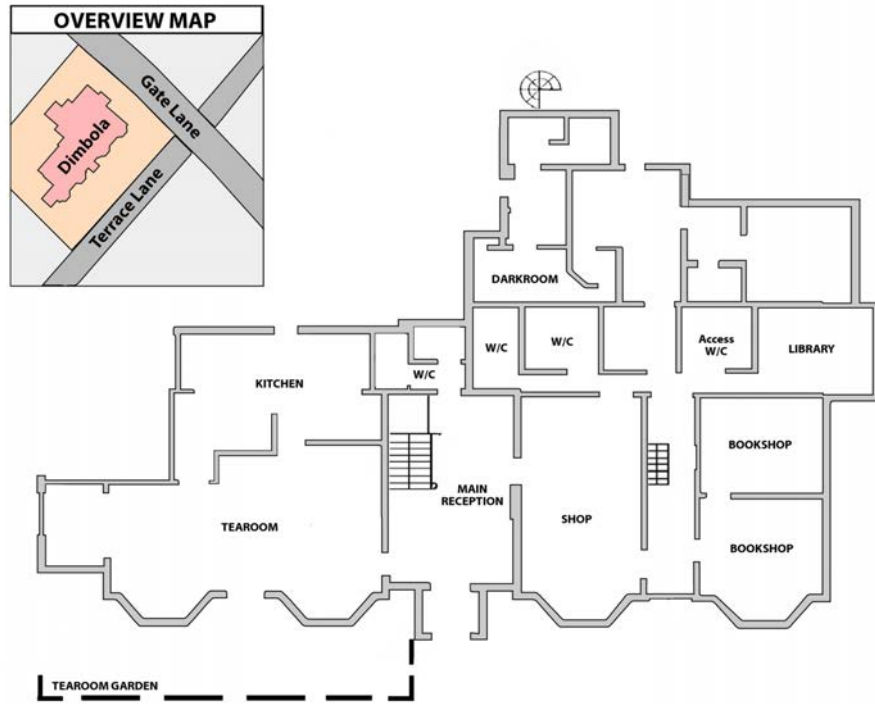


Figg. 3.12 e 3.13 - Dimbola Lodge come appare oggi (luglio 2017)

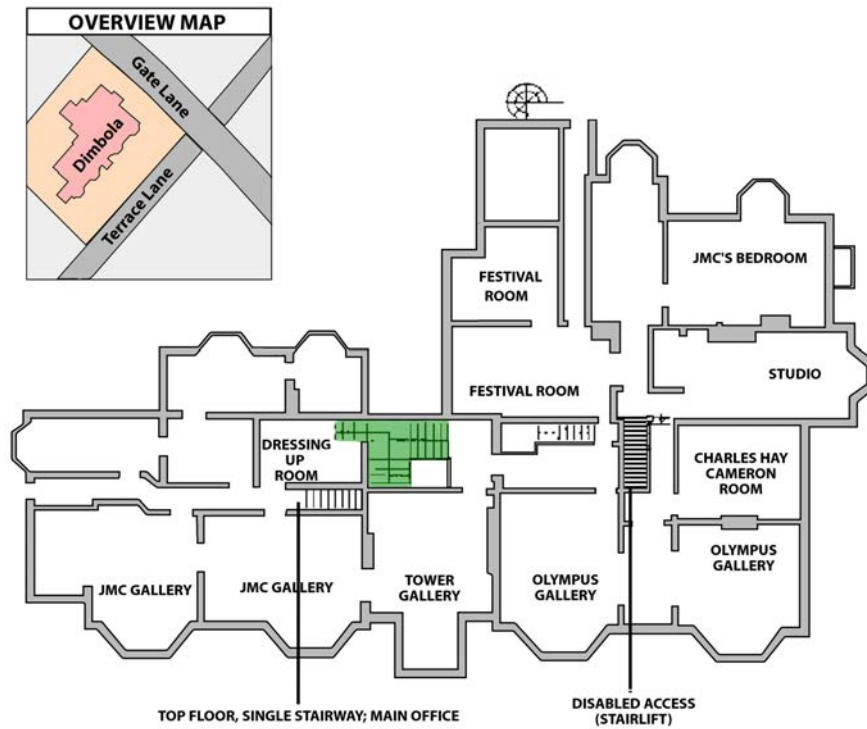


Fig. 3.14 - Iscrizione che commemora la più famosa inquilina di Dimbola Lodge

**DIMBOLA MUSEUM & GALLERIES  
GROUND FLOOR**



**DIMBOLA MUSEUM & GALLERIES  
FIRST FLOOR**



Figg. 3.15 e 3.16 - Piantina moderna di Dimbola Museum & Galleries





Fig. 3.17 a 3.19 - Tea Room e Bookshop, Dimbola Museum & Galleries





Figg. 3.20 a 3.22 - La carta da parati moderna, riproduzione dei motivi floreali di William Morris

Fig. 3.23 - La foto di una giovane Vanessa Bell immersa nella lettura, all'ingresso di Dimbola Lodge. Alle sue spalle è visibile il motivo floreale della carta da parati originaria

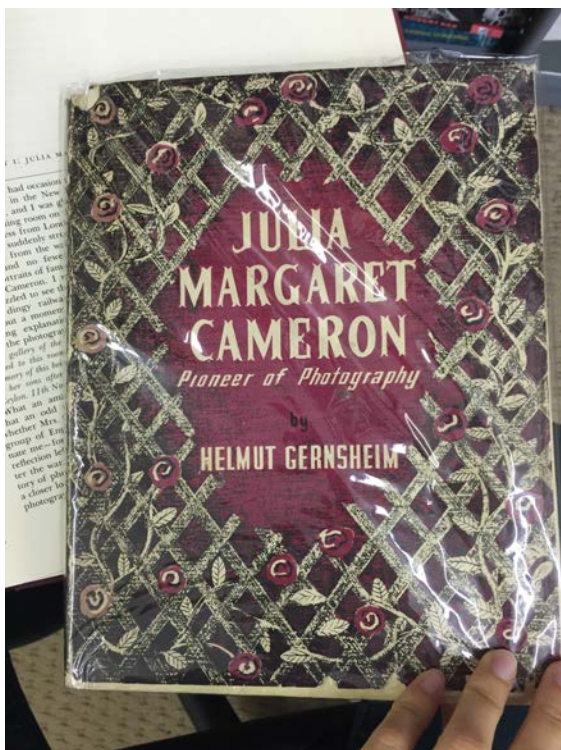


Fig. 3.24 - La carta da parati originaria appare anche nella copertina della prima edizione della biografia di Cameron scritta da Gernsheim





Figg. 3.25 e 3.26 - Interno di Dimbola Lodge: scale e pianerottolo del primo piano

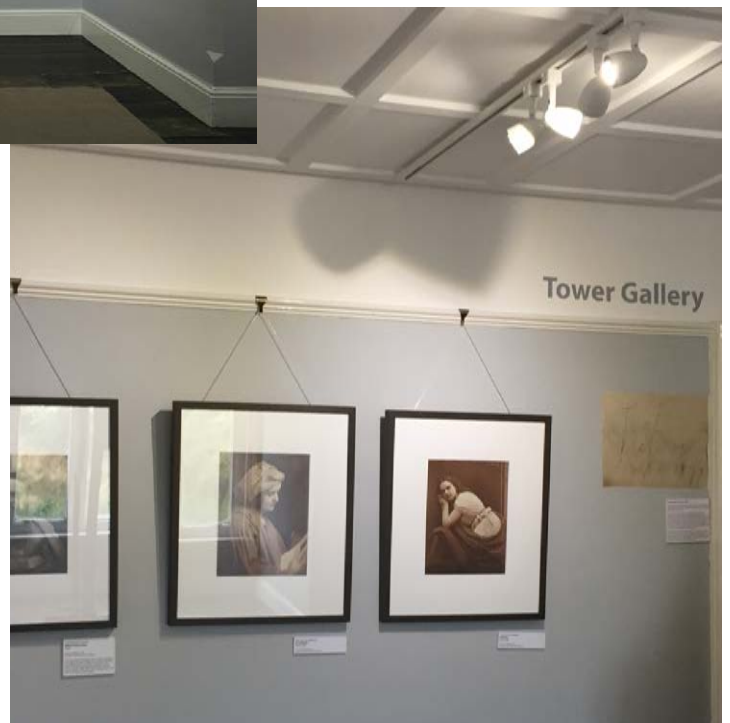






Fig. 3.27 a 3.30 - Tower Gallery, Dimbola Museum & Galleries





Fig. 3.31 a 3.34 - Cameron Gallery, Dimbola Museum & Galleries



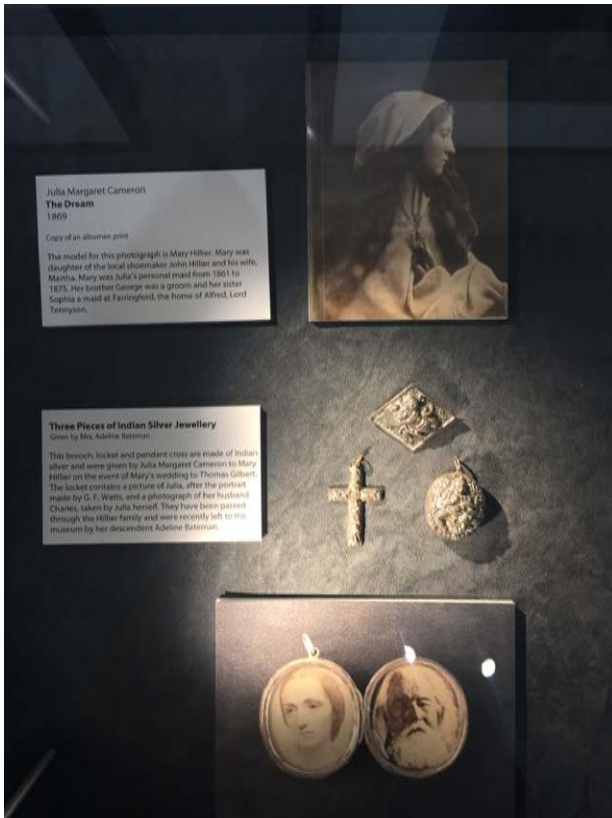


Fig. 3.35 e 3.40 - Ellen Terry Gallery, Dimbola Museum & Galleries





Fig. 3.41 - Sala adibita alle esibizioni temporanee, Dimbola Museum & Galleries

### Julia Margaret Cameron and the Wet Plate Collodion Negative

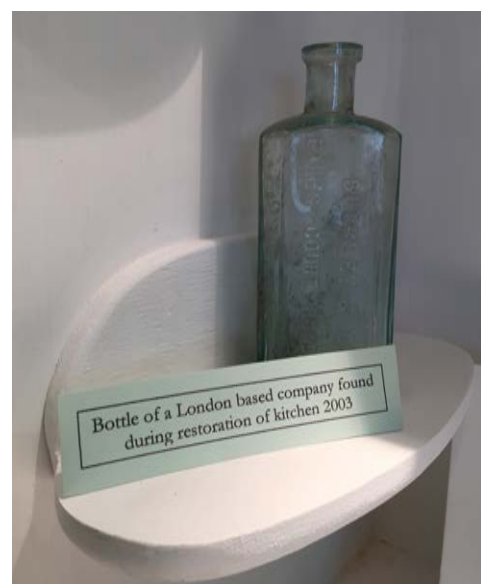
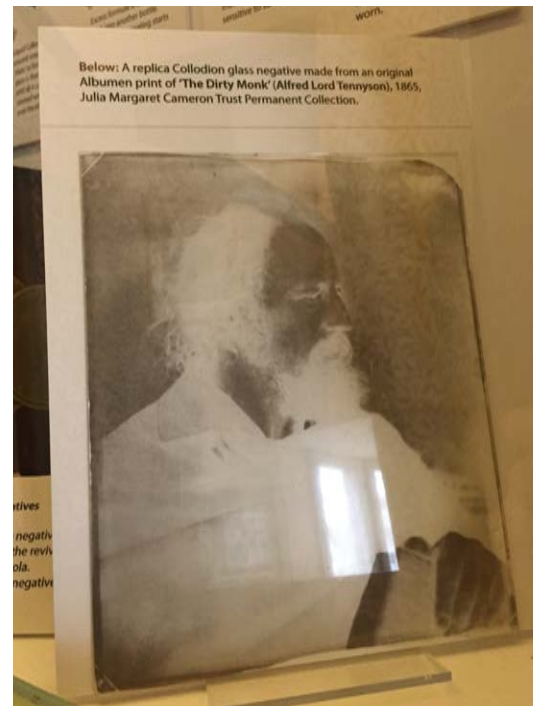
When Julia started taking photographs in 1864, Wet Plate Collodion had been popular for making small portraits such as 'Ambrotypes' or 'Carte de Visites'. Julia however, saw its potential for an artform on a much grander scale.

By today's standards, Wet Plate Collodion was a difficult and dangerous chemical process. The preparation of each negative was done by hand. From start to finish, each one could take 30-45 minutes. A darkroom was needed nearby so the negative could be exposed and quickly developed. If the surface dried out, the image was lost.

It was remarkable for a woman in Victorian society to handle such large glass negatives. Working with only water from a well and a "glazed fowl house" for a studio, she managed to make some of the most pioneering images of the time.

Steps in the making of a Collodion glass negative:

1. Liquid Collodion formula is poured onto a clean glass 'plate' to form a puddle. The glass is then tilted around until all 4 corners are covered without spilling any over the edges.
2. Excess formula is drained back into another bottle. The Collodion coating starts to set as the solvents of Ether and Alcohol evaporate from the surface.



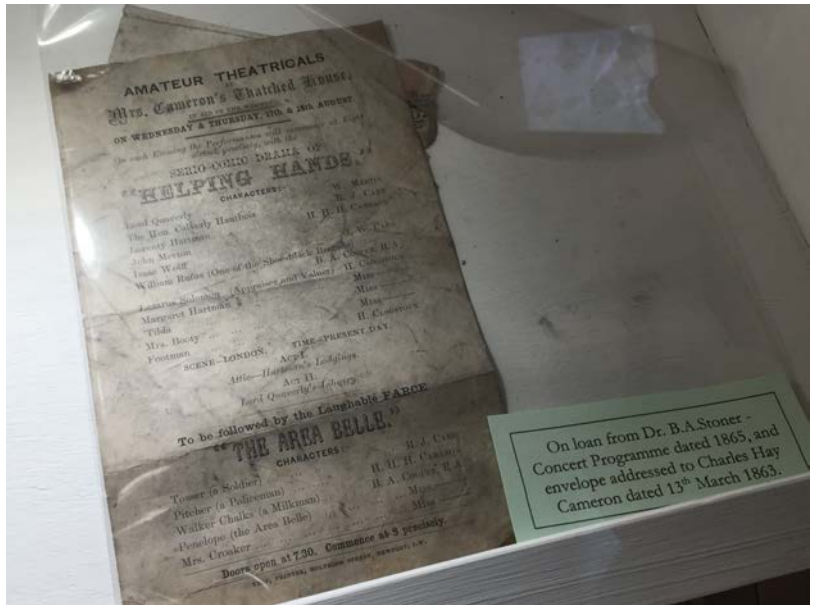


Fig. 3.42 a 3.51 - Narrazioni storiche all'interno dello spazio intitolato *Julia's Bedroom*, Dimbola Museum & Galleries









Fig. 3.52 a 3.58 - Ricostruzione della camera da letto di Julia Margaret Cameron



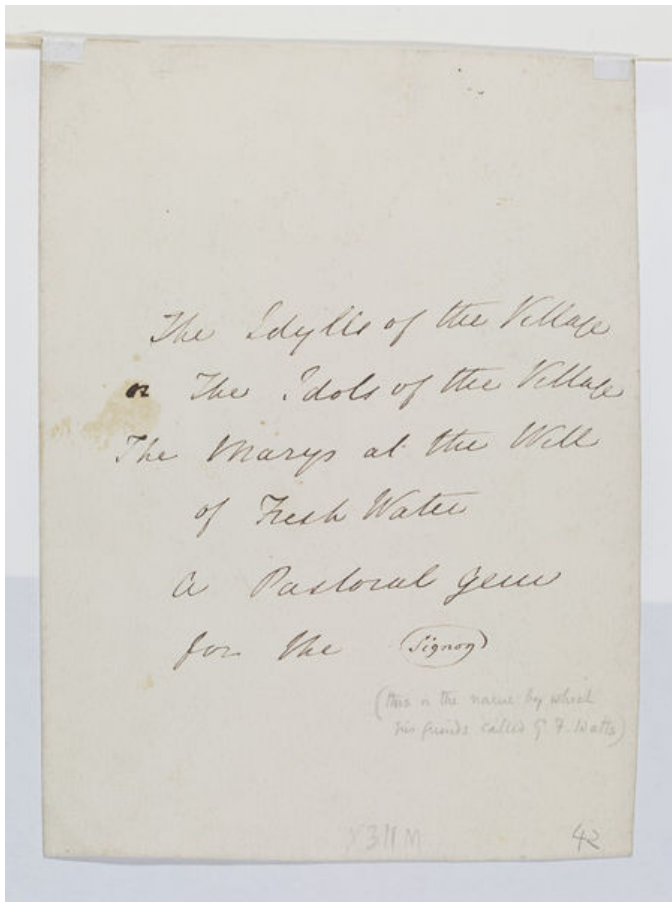


Fig. 3.59 e 3.60 - Oscar Gustave Rejlander e Julia Margaret Cameron (?), *The Idylls of the Village*, 1863 circa, retro e fronte



Fig. 3.61 e 3.62 - Oscar Gustave Rejlander (?), *At the Well*, 1863 circa. Due foto simili, scattate nello stesso contesto della Fig. 3.60



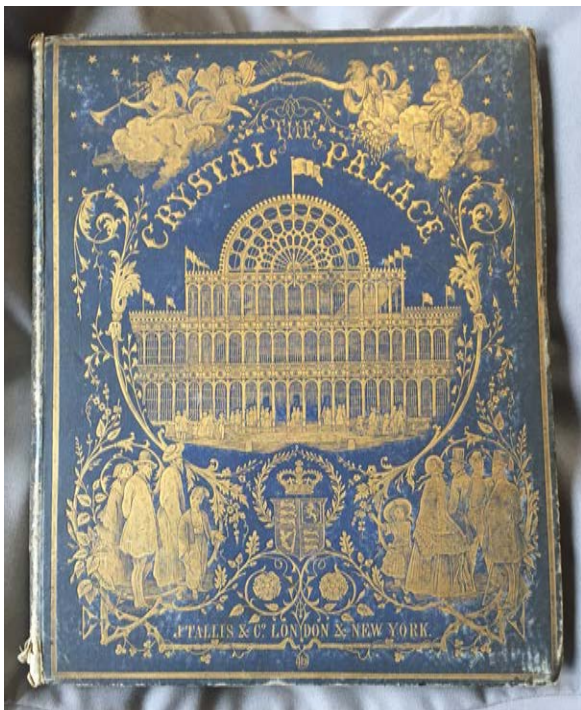


Fig. 3.63 - Copertina del testo di Philip H. Delamotte, *The Crystal Palace: photographs by Philip H. Delamotte*, 1853

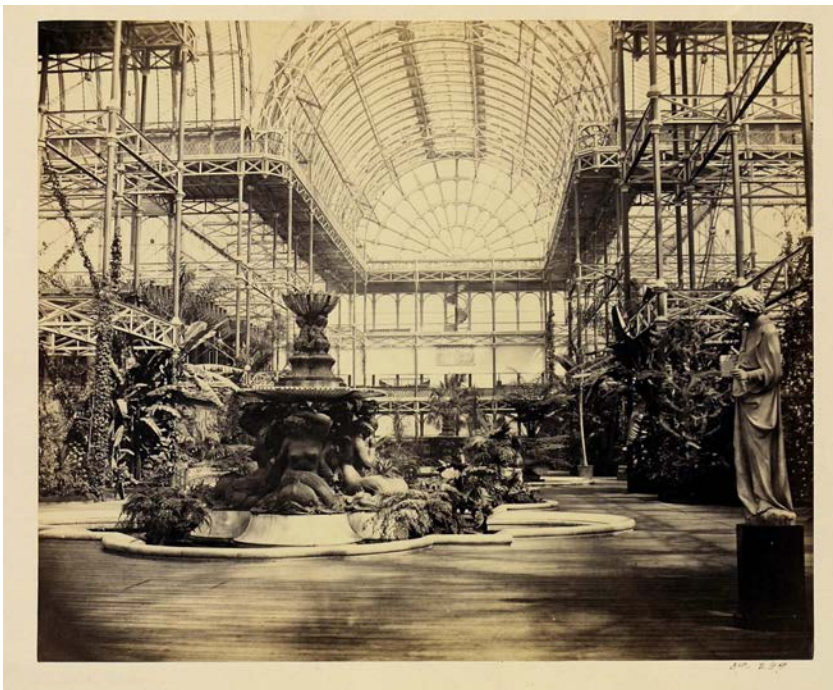


Fig. 3.64 - Philip H. Delamotte, *The Great Nave. Crystal Palace*, 1854



Fig. 3.65 - Philip H. Delamotte, *The Great Exhibition. Main Avenue*, 1853. Inciso da H. Bibby su dagherrotipo di Mayall



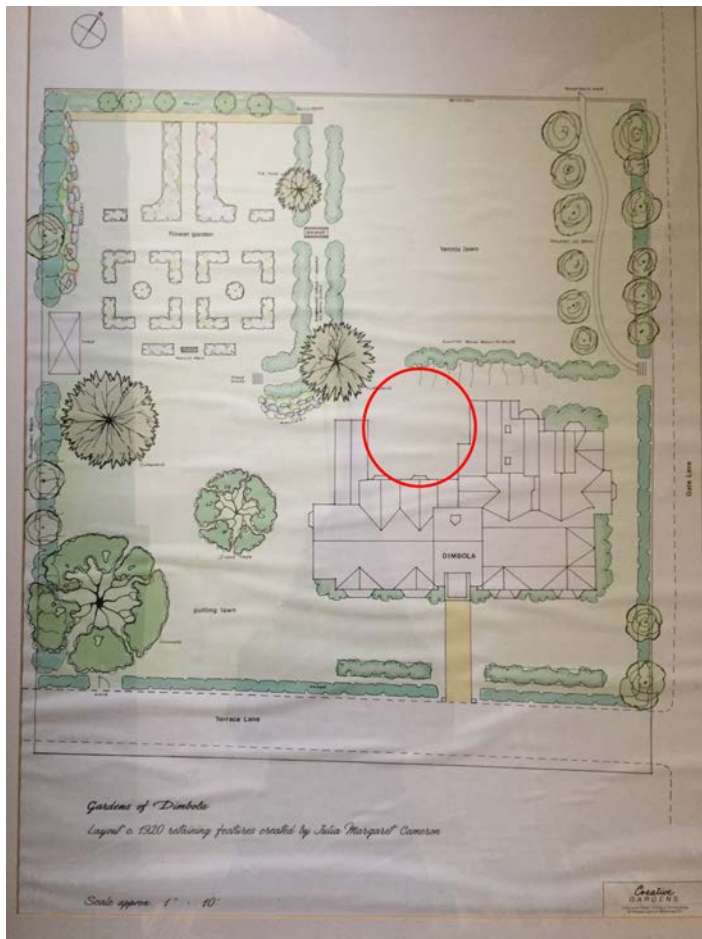


Fig. 3.66 - La glass house che appare nella foto ritrovata da Weiss era posizionata sul retro di Dimbola, nello spazio evidenziato sulla piantina realizzata dallo studio Creative Gardens

Fig. 3.67 - Tentativo di ricostruzione digitale della prima versione dello studio di Cameron (anni 1864-1866) effettuato dalla dottoranda (2017)



Fig. 3.68 - Texture della recinzione chiaramente visibile in *The Idylls of the Village*, 1863 (dettaglio)



Fig. 3.69 - Julia Margaret Cameron, *King Ahasuerus & Queen Esther in Apocrypha*, 1865

Fig. 3.70 - Julia Margaret Cameron, *Summer days*, 1866







Fig. 3.71 - Julia Margaret Cameron, *Friar Laurence and Juliet*, 1865

Fig. 3.72 - Julia Margaret Cameron, *Il Penseroso*, 1864-65



Fig. 3.73 - Julia Margaret Cameron, *The Minstrel Group*, 1866





Fig. 3.74 - Julia Margaret Cameron,  
*The Salutation. After the manner of Giotto, 1864*



Fig. 3.75 - Julia Margaret Cameron,  
*The five foolish Virgins, 1864*



Fig. 3.76 - Tentativo di  
ricostruzione digitale della  
seconda versione dello studio di  
Cameron (anni 1866-1875)  
effettuato dalla dottoranda (2017)



Fig. 3.77 - Julia Margaret Cameron, *King Lear allotting his kingdom to his three daughters*, 1872

Fig. 3.78 - Julia Margaret Cameron, *May Prinsep*, 1868



Fig. 3.79 - Julia Margaret Cameron, *King Cophetua and the Beggar Maid*, 1867





Fig. 3.80 - Julia Margaret Cameron, *He thought of that sharp look Mother I gave him yesterday*, 1875

Fig. 3.81 - Henry Peach Robinson, *Elaine watching the shield of Lancelot*, 1859



Figure 4. Plans for Richard Beard's glass-house studio, 1840 (Patent office, London). Drawing after original plans by David Benthaim.

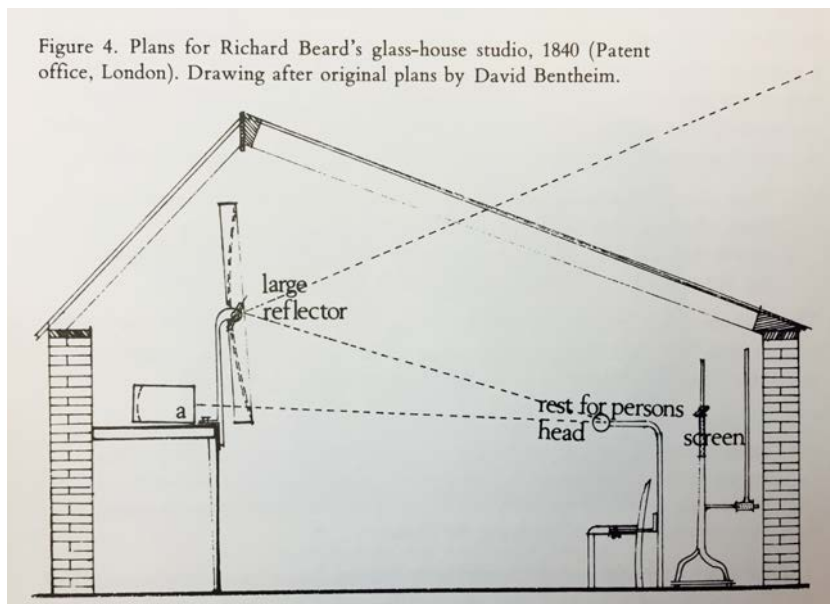


Fig. 3.82 - David Benthaim, *Progetto per la glass house di Richard Beard*, 1840



Fig. 3.83 - Henry Fox Talbot e Nicolaas Henneman, *Reading Establishment Panorama (Left Half)*, 1846



Fig. 3.84 - Henry Fox Talbot e Nicolaas Henneman, *Reading Establishment Panorama (Right Half)*, 1846



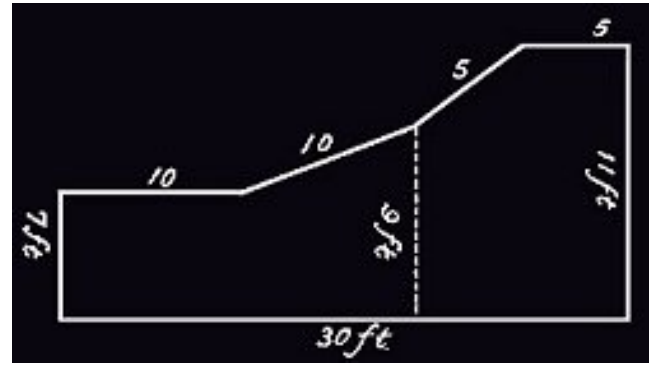
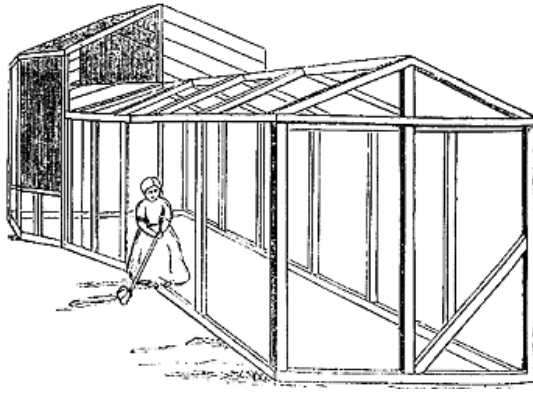


Fig. 3.85 e 3.86 - Anonimo, Progetto e pianta dello studio di Rejlander, 1863

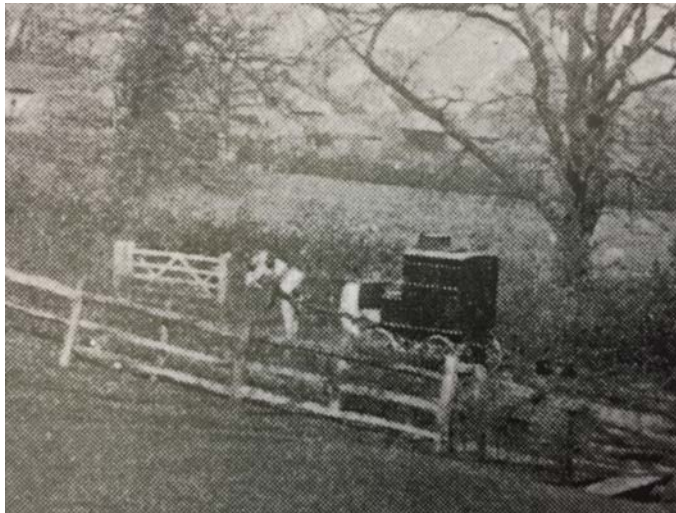


Fig. 3.87 - Henry Peach Robinson, Il piccolo van di Robinson trainato da un pony, 1859

Fig. 3.88 - Roger Fenton, Marcus Sparling alla guida del Photographic Van in Crimea, 1855





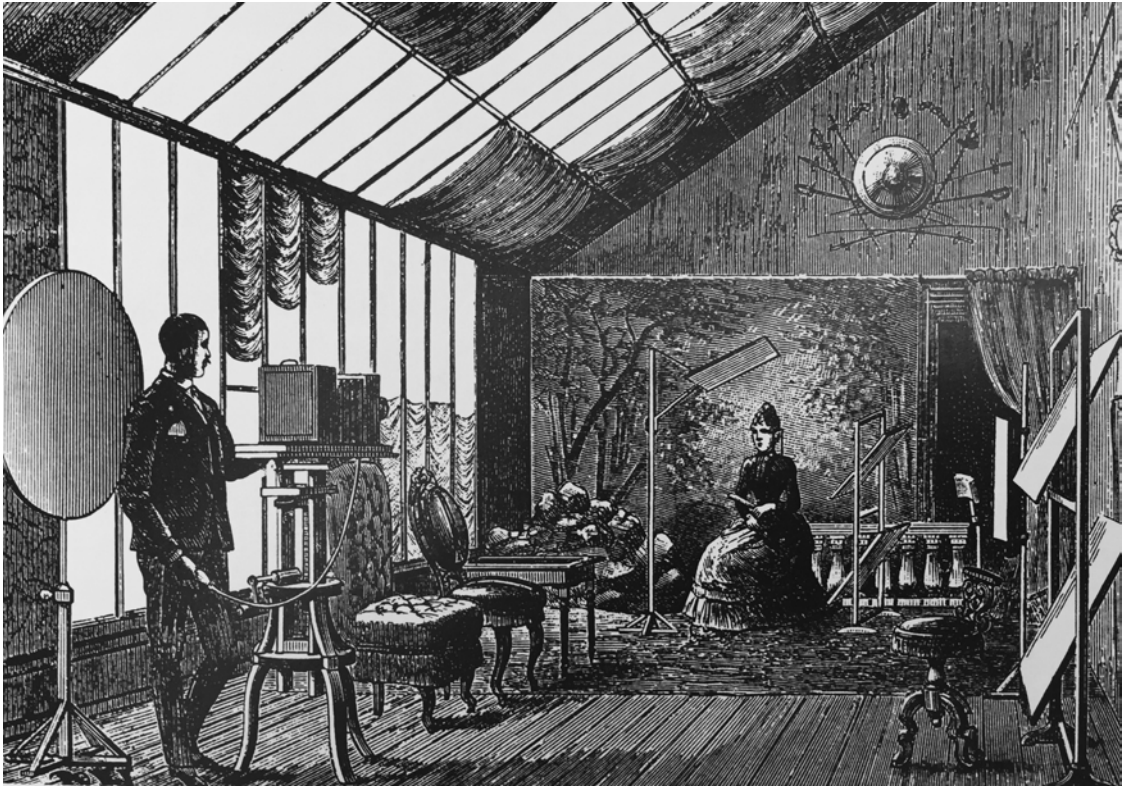


Fig. 3.89 - Bevis Hillier, Il Great Hall Studio di Robinson nel 1871 circa, 1975



Fig. 3.90 - Julia Margaret Cameron, *Zenobia*, 1870

## CAPITOLO IV

*Photographs to electrify you with delight and startle the world.*

Il rapporto di Julia Margaret Cameron con il pubblico.

Scopo di questo capitolo è tracciare il travagliato rapporto che Cameron ebbe con il suo pubblico sin dal momento delle sue prime esposizioni. Per far ciò, prenderò in esame varie testimonianze scritte in cui la sua arte era spesso messa in discussione: a partire dalle critiche che l'accompagnarono quando espose i suoi primi lavori, passando per la stampa non fotografica ed i commenti dei sostenitori, fino al rapporto - strettissimo - che si venne a creare con il V&A e con Henry Cole. Grazie a lui, che - come già ricordato - le permise di esporre nel suo museo, questo rapporto fra Cameron ed il V&A è ancora oggi incredibilmente vivo.

In ultima analisi, saranno prese in considerazione le principali retrospettive a lei dedicate nel 2015 e realizzate in due musei di Londra: uno dei due è, ovviamente, il V&A; il secondo è il Science Museum.

### 1. La critica delle esibizioni

Julia Margaret Cameron è spesso comparata con i colleghi (uomini) del periodo vittoriano: Lewis Carroll, Henry Peach Robinson e Oscar Gustave Rejlander, che si dedicarono ad un'arte fotografica in parte accostabile a quella da lei realizzata. Seguendo la divisione che fa Miraglia, Cameron fu esponente del *soft focus*, mentre Carroll, Robinson e Rejlander rappresentarono lo *scharf focus*.<sup>519</sup> Il problema del focus sembrava essere il punto cardine attraverso cui poteva basarsi l'arte fotografica. Cameron, data la sua peculiarità, ebbe per questo una storia piuttosto travagliata con la critica dell'epoca.

Gli amici e gli artisti che la circondarono furono enormemente generosi nel lodare il suo lavoro. Tuttavia, i giudizi provenienti dal mondo della fotografia erano quasi sempre scoraggianti. Durante il suo primo anno di lavoro ufficiale, il 1864, dopo solo sei mesi di intensa pratica fotografica, si unì sia alla London, che alla Scottish Photographic Society e presentò delle stampe alle loro mostre (e continuò a farlo per diversi anni); cominciò anche a depositare il copyright

---

<sup>519</sup> Marina Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 25.

delle sue immagini, cercando di trarre vantaggio dalle nuove leggi vigenti.<sup>520</sup> Nello stesso anno la giuria della decima esposizione annuale della London Photographic Society l'ammoniva con parole dure: «She should not let herself be misled by the indiscriminate praise bestowed upon her by the non photographic press and she should do much better when she has learnt the proper use of her apparatus».<sup>521</sup>

I diari di Lewis Carroll riportavano, in data 23 giugno 1864, un commento negativo a questa esposizione, in particolare alle “grandi teste” dei lavori della Cameron: «I went to the Photographic Exhibition, which was very scanty and poor. I did not admire Mrs. Cameron's large heads, taken out of focus».<sup>522</sup> Queste critiche, tuttavia, sono utili perché riepilogano i giudizi che generalmente venivano riservati alle fotografie di Cameron: realizzate a distanza ravvicinata, utilizzando il *soft focus* e stampate su un grande supporto.

Anche il *Photographic News* si esprimeva con gli stessi toni: «As one of the special charms of photography consists in the completeness, detail and finish, we can scarcely commend works in which the aim appears to have been to avoid these qualities».<sup>523</sup>

Imperterrita, Cameron cercò rifugio nella Scottish Photographic Society, che si riuniva nel 1865 per la nona volta, inviandole ben 23 ritratti. Lei stessa annotava nella sua biografia: «A Head of Henry Taylor with the light illumining the countenance in a way that cannot be surpassed described & a Raphaellesque La Madonna Aspettante, these photographs still exist & I think they cannot be surpassed». Non fu certo contenta della vittoria di Henry Peach Robinson e scrisse parole aspre a proposito di ciò che i giudici avevano considerato come essenziale per la loro valutazione: «The picture that did receive the prize called Brenda, clearly proved to me that detail of Table cover chair & crinoline skirt were essentials to the Judges of the Art».<sup>524</sup>

La disapprovazione era comune, visto che Robinson, di suo, commentava negativamente su Cameron: «...photographs by a lady, many of them failures from every point of view... It is not the mission of photography to produce smudges».<sup>525</sup>

Anche il *Photographic Journal* lodava Robinson e s'inaspriava su Cameron:

Mrs. Cameron exhibits her series of out-of-focus portraits of celebrities. We must give this lady credit for daring originality, but at the expense of all other photographic qualities. A true artist would employ all the

---

<sup>520</sup> Il copyright fu esteso alle opere fotografiche con il Copyright Act del 1862. Dal maggio 1864 ad ottobre 1875, Cameron registrò 508 foto. Per la lista completa delle fotografie protette di Cameron, rimando a Wood 1996. Vedi Cox, Ford, pp. 496-497.

<sup>521</sup> *The Photographic Journal*, 15 agosto 1865, pp. 86-88.

<sup>522</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 18.

<sup>523</sup> *Ibidem*.

<sup>524</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 3.

<sup>525</sup> Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, citato in Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, p. 68.

resources at his disposal, in whatever branch of art he might practise. In these pictures all that is good in photography has been neglected, and the shortcomings of the art are prominently exhibited. We are sorry to speak thus severely on the works of a lady, but we feel compelled to do so in the interests of art.<sup>526</sup>

Questi attacchi non le impedirono di proseguire la sua carriera, inviando le sue stampe anche a Edimburgo, Parigi, Berlino, Dublino e perfino a Sydney.

Nel 1865 si accordò con Colnaghi per la stampa, la vendita e la circolazione delle sue opere.

Contemporaneamente, un acuto critico dell'*Illustrated London News* era dalla sua parte:

Light, instead of being the greatest friend is, we verily believe, the greatest enemy to the mass of photographers; and until we see three-fourths of their glass houses bricked up they will never be able to secure the one great charm of art within their reach, the broad, simple, and regulated chiaroscuro of Rembrandt, Correggio and Velasquez [...]. The nearest approach to art, or rather the most bold and successful application of the principles of fine Art to photography, will be found in several portraits of literary men and painters, and studios from women and children, intended as illustration of 'Faith', 'Hope', 'Charity', by Mrs. Cameron.<sup>527</sup>

La giuria della Dublin Exhibition dello stesso anno definiva le foto di Cameron come «the works of a true artist», pur riconoscendo le loro imperfezioni tecniche:

There is no experienced judge who would not prefer these productions, with their manifest imperfections, to many of the best-manipulated photographic portraits which are to be seen in the Exhibition...The more Mrs. Cameron's productions are examined, the more they are appreciated. At first sight they may be neglected and misunderstood, but at a second and a third visit her frames are those which at once attract attention.<sup>528</sup>

Nonostante buona parte della critica non accettasse i suoi lavori, la Berlin International Photographic Exhibition nel 1865 la celebrò con una medaglia di bronzo e d'oro durante l'anno successivo.

Nel 1866, mentre la mostra organizzata presso la Colnaghi's Gallery non stava riscuotendo un gran successo, l'Hartley Institution di Southampton le riservò una medaglia d'argento. A Parigi e a Dubino, nel frattempo, aveva ottenuto delle menzioni d'onore. Quando Cameron mise in mostra le sue nuove fotografie all'Exhibition Soirée of the Photographic Society of London il 7 giugno 1866, queste ricevettero, almeno in parte, l'attenzione che credeva di meritare. *The Photographic News* così riportava: «Perhaps most striking amongst the novelties, and certainly amongst the contributions exciting the most attention, were the pictures of Mrs. Cameron, many of which were nearly life-sized heads, which were stated to have been taken direct, without enlargement». Dopo il

---

<sup>526</sup> *The Photographic Journal*, 15 gennaio 1865, p. 191.

<sup>527</sup> La review del *The Illustrated London News* fu ristampata nel luglio 1865 su richiesta del *The Photographic Journal*, p. 117.

<sup>528</sup> *Dublin Exhibition: Report of the Jury, and the list of Awards*, in «The Photographic Journal», 16 ottobre 1864, p. 267.

1866, Cameron ha descritto molte delle sue foto anche come “From Life Not Enlarged” (Figg. 4.1 e 4.2), appellandosi alle dimensioni reali che le sue foto mostravano. Le opere venivano elogiate sottolineando i cambiamenti rispetto ai suoi primi lavori: «Some of the large heads...were exceedingly charming, and possessed artistic qualities rarely seen in photographs... Some profile heads were also very fine, and free from the blurred contours and smudgy gradations we have before condemned».<sup>529</sup>

Il *British Journal of Photography* era sì lusinghiero, ma a malincuore ammetteva i suoi miglioramenti: «This lady seems to be acquiring facility in manipulation, her pictures being much more perfect in the photographic technicalities than when we last had occasion to notice her works».<sup>530</sup>

Una delle opere esposte era *Beatrice*, di cui abbiamo già parlato nel Cap. II (Figg. da 2.128 a 2.131). L'esposizione di quest'opera attirò recensioni contrastanti. Il *British Journal of Photography* obiettava a proposito dell'iscrizione “From Life”, affermando che non poteva addirsi ad una figura storica da lungo tempo deceduta. Osservava quindi sarcasticamente: «We shall assume that photography is of an older date than we give it credit for». Non perdendo mai l'occasione per criticare la tecnica di Cameron, la rivista così concludeva: «We must in all candour admit that the art has made immense strides since the day when Signora Cenci submitted her face to the gaze of Mrs. Cameron's lens».<sup>531</sup> Per *The Photographic News*, Cameron aveva osato troppo nel riferirsi esplicitamente ad un famoso dipinto:

It is a somewhat dangerous thing to suggest comparisons, and when we find a female head, turned over the shoulder, with white turban headdress, described as ‘Beatrice’, the mind involuntarily reverts to the touching beauty of a face, with eyes in which a strangely wistful look of tenderness and sorrow are blended, which is known as Guido's portrait of Beatrice Cenci. And the photograph of the pleasing face, with nothing of the rare beauty, and still less the wondrous expression, in the historical portrait, will not satisfactorily bear the comparison.<sup>532</sup>

Un'altra recensione si esprimeva positivamente - almeno in parte - circa la composizione: «Beatrice Cenci we like best, rich in suggestion, but defective in execution. The low tone and absence of crispness and vigour combine with the pensive sweetness of the expression of the original picture, considerably more...than a sharp, vigorous, well-made portrait of the model could possibly have done». Ma poi cambiava tono e continuava: «It is very doubtful...whether this is the legitimate province of photography. The great triumph of the art consisting in its marvellous rendering of details, in which it transcends human skill, to employ it in producing suggestive sketches which a

---

<sup>529</sup> *The Photographic News*, 15 giugno 1866, p. 279.

<sup>530</sup> *British Journal of Photography*, 15 giugno 1866, p. 285.

<sup>531</sup> *The International Exhibition*, in «*British Journal of Photography*», 25 ottobre 1872, p. 506.

<sup>532</sup> *The Photographic News*, 15 giugno 1866, p. 279.



painter can produce better, and quite as easily, is almost as logical as employing a steam-engine to draw a cork or thread a needle».<sup>533</sup>

Nonostante il critico inizialmente apparisse sedotto dall'immagine, la somiglianza con il quadro riportò la sua attenzione verso l'annosa questione: la fotografia era uscita dal suo campo di azione, tentando di realizzare ciò che la pittura sapeva fare meglio.

Nel *The Photographic News*, Lux Graphicus (pseudonimo di J. Werge, fotografo ritrattista di successo) scriveva del contributo di Cameron ad una mostra del 1867: «Mrs. Cameron persists in sticking to the out-of-the-way path she has chosen, but where it will lead her at last is very difficult to determine». Un anno dopo, malvolentieri, dovette segnalare che vi erano stati dei miglioramenti nei suoi lavori.<sup>534</sup>

Quando poi nel 1868 Julia affittò la German Gallery a Bond Street, a Londra, per una mostra personale, la critica si trovò di nuovo divisa nel giudicare le sue opere.

In nessuna delle circostanze menzionate Cameron venne elogiata in modo davvero significativo, ma lei imparò a trarre vantaggio dal fascino che le sue immagini esercitavano. La sua mancanza di focus divenne il suo *trademark* e, nonostante fosse sempre osteggiata, ben presto cominciò a influenzare l'ambiente artistico.

La critica, come abbiamo visto, era fastidiosamente puntigliosa a proposito dello *sharp* e *unsharp* focus. Un critico che scriveva per *The Standard* era stato impressionato dalla sua tecnica, ma ha accreditato il successo dei suoi ritratti più interessanti al gusto perspicace di Cameron e alle sue connessioni sociali:

The portraits are...remarkable for force and tenderness of expression and a classical effectiveness never attained in photographs before. Mrs. Cameron has had the taste and judgment to choose persons of noble appearance. The male heads are of the noblest type of intellectual beauty, and she enjoys the advantage of being able to influence some of the most illustrious authors and artists of the age to take a seat before her camera...so that her photographic portraits have a distinguished interest for the public.<sup>535</sup>

Nel 1870, il critico Benjn Wyles arrivava alla conclusione opposta a quella espressa cinque anni prima dalla giuria di Dublino, sostenendo che a fronte di una sorta di sentimento e “glamour” generale suscitati dalle foto di Cameron ad un primo sguardo, si coglievano poi le imperfezioni tecniche e i maldestri tentativi di nasconderli:

Looked at en masse there is a sort of “glamour” about Mrs. Cameron’s productions that is decidedly pleasing, but at a closer examination is not nearly so satisfactory. There is a sort of feeling after art — a

---

<sup>533</sup> *Art Pictorial and Industrial*, Vol. I, 1860, p. 125.

<sup>534</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 18.

<sup>535</sup> *The Standard*, 28 gennaio 1868, p. 6.

suggestiveness; but that is all... Art is not art because it is slovenly, and a good picture is not improved by having the film torn, of being in some parts a mere indistinguishable smudge!<sup>536</sup>

## 2. Il successo nell'errore

Mrs. Cameron...was the first person who had the wit to see her mistakes were her successes, and henceforward to make her portraits systematically out of focus.

Coventry Patmore, *Macmillan's Magazine*, gennaio 1866.<sup>537</sup>

Nel 1874, Cameron stessa ha raccontato la scoperta della sua tecnica più importante: la messa a fuoco non completamente nitida dei fotogrammi. Scriveva: «I believe that what my youngest Boy Henry Herschel who is now himself a very remarkable Photographer told me, is quite true, that my first successes viz my out of focus pictures were 'a fluke'».<sup>538</sup>

Anche se Cameron ha affermato di aver cominciato a rendere le sue immagini fuori fuoco a causa di un colpo di fortuna (*a fluke*), nel suo testo si contraddice immediatamente quando afferma che il processo di messa a fuoco terminava solo quando ciò che appariva era *bello*.<sup>539</sup> Da un lato, sembra dare un credito accattivante alla scoperta casuale, dall'altro descrive con un rifiuto cosciente il «definite focus which all other photographers insist upon»<sup>540</sup> a favore di ciò che semplicemente la colpiva e che voleva rendere nelle sue fotografie.

Le parole *fluke*, *mistake*, *accident* e *chance* ricorrono spesso nella critica contemporanea sulle fotografie di Cameron: i significati dei termini sono diversi, ma implicano nel complesso da parte dell'artista una mancanza di dominio sulla tecnica. Ciò si riferisce sia al suo essere donna (non all'altezza delle medesime capacità maschili), sia alla sua professionalità.

Come nel caso della prima recensione ricevuta da Cameron, in cui il testo si apriva con le parole: «A lady», successivamente molti critici hanno fatto appello al sesso della fotografa, talvolta di sfuggita, ma perlopiù in termini diretti.<sup>541</sup> Alcuni autori hanno sfumato le loro affermazioni scusandosi, come chi disse: «We are sorry to have to speak thus severely on the works of a

---

<sup>536</sup> Benjamin Wyles, *Impressions of the Photographic Exhibition*, in «British Journal of Photography», 9 dicembre 1870, p. 578.

<sup>537</sup> Vedi Nota 146.

<sup>538</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 8.

<sup>539</sup> *Ibidem*.

<sup>540</sup> *Ibidem*.

<sup>541</sup> *The Photographic News*, 3 giugno 1864, p. 266.

lady...»<sup>542</sup> oppure utilizzando una certa moderazione: «It would be ungallant to say more in this strain».<sup>543</sup> Altri erano più sfacciatamente sessisti, come in questo caso: «For Mrs. Cameron's heads there must be some excuse made for their being the work of a woman; but even this does not necessitate such fearlessly bad manipulation».<sup>544</sup> Anche quando i critici non menzionavano esplicitamente il fatto che Cameron fosse una donna, i loro commenti riguardanti la sua competenza tecnica (o la mancanza di essa) avevano implicazioni di genere.

Il riferimento alle sue tecniche come fortunate - proveniente sia da Cameron stessa che dai suoi critici - perpetuò l'immagine di una praticante che realizzò delle belle foto *solo* per caso. Le lettere e le fotografie della collezione del V&A, tuttavia, dimostrano che fu una grande lavoratrice, ambiziosa, perspicace, esigente con se stessa e costantemente tesa verso il miglioramento.

I sostenitori, come i denigratori, erano comunque dell'idea che lo stile distintivo dell'artista fosse frutto di un errore. Coventry Patmore forse fu il primo a suggerirlo, nel 1866, quando dichiarò che Cameron era la prima persona che aveva avuto il coraggio di riconoscere i suoi errori - poi diventati i suoi successi - ma nello stesso tempo di volerli ugualmente promuovere.

L'idea fu ripresa da un critico del *The Times* l'anno successivo:

Her process is stated to be the result of an accident. She happened to use a small lens to produce a large work. The result was that the hardness of outline for which most of our photographers are remarkable was effectually avoided. The lens could not do what the lady wanted it to do, and so produced an image with a blurred delineation; so she strives for this blurred effect, and in many cases succeeds in turning out a head with a good deal of power in it, and with a softness of outline which is in singular contrast to the ordinary style of photographs.<sup>545</sup>

Altri ammiratori del lavoro di Cameron hanno rilevato un'attraente vaghezza nelle sue immagini, lodato Mrs. Cameron per aver raggiunto dei risultati che erano contemporaneamente belli, incerti e che stimolavano l'immaginazione, perché pieni di un proprio spirito naturale di vita, grazia e potere.<sup>546</sup> A.H. Wall, dall'altra parte, si appellava agli stessi temi ma li leggeva in veste negativa: «Some of Mrs. Cameron's productions are undoubtedly beautiful; but if these were not obtained by chance, but by design, why are they not more common?».<sup>547</sup>

Pochi critici hanno effettivamente attribuito a Cameron la padronanza del mezzo. L'autore di una recensione nel *The Morning Post* lo fece però con grande entusiasmo: «Mrs. Cameron has carried the art of photography to a more poetic degree of perfection than any other photographer whose

---

<sup>542</sup> *The Photographic Journal*, 15 febbraio 1865, p. 196.

<sup>543</sup> *British Journal of Photography*, 22 luglio 1864, p. 260.

<sup>544</sup> *British Journal of Photography*, 25 luglio 1873, p. 351.

<sup>545</sup> *The Great French Exhibition*, in «The Times», 30 settembre 1867, p. 8.

<sup>546</sup> *Mrs. Cameron's Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 29 gennaio 1868, p. 394.

<sup>547</sup> A.H. Wall, *Practical Art Hints: A Critical Review of Artistic Progress in the Domain of Photographic Portraiture*, in «British Journal of Photography», 3 novembre 1865, p. 558.

works have come under our notice. No other artist with whom we are acquainted has combined with such absolute mastery over the technic resources of the art so refined a taste and so large an amount of genuine artistic feeling».<sup>548</sup>

Anche una revisione nel *The Standard* ha posto l'accento sulla padronanza, piuttosto che sulla casualità, come fonte dell'arte di Cameron: «The objectionable hardness common in photographs is entirely unknown in the production of this lady, who has acquired a control over the lens which is very remarkable. Some of the impressions are little inferior to good mezzotint engravings after the original portraits of Sir Joshua Reynolds».<sup>549</sup>

La *blurriness* delle fotografie di Cameron poteva in effetti derivare sia dalla lente non messa a fuoco nitidamente, dal movimento dei modelli durante il tempo di esposizione eccessivamente lungo,<sup>550</sup> oppure, concordando con Ford, da possibili alterazioni visive;<sup>551</sup> ovvero da un insieme di questi motivi.

La critica continuò nel tempo a dividersi nel definire le sue opere come artistiche oppure come frutto di una hobbista (donna) negligente e sciatta.

Coloro che hanno ammirato il suo lavoro hanno visto l'uso del *soft focus* come artistico e pittorico, in contrasto con i risultati eccessivamente meccanici che percepivano in altre fotografie. Tali sostenitori, che scrivevano soprattutto nella stampa che non si occupava di critica fotografica, lodarono Cameron per aver mostrato cosa poteva essere in grado di realizzare il nuovo mezzo. Ammirarono non solo la somiglianza delle sue foto con i dipinti e i disegni, ma diedero anche forza ai loro pareri sostenendo che l'osservazione di queste foto consentiva di approdare a diverse sensazioni e interpretazioni. La cara amica di Cameron, Anne Thackeray, aveva descritto in modo eloquente le virtù della tecnica di Cameron in un articolo (non firmato) nel *Pall Mall Gazette* nel 1865, in contrasto con la nitida precisione, obiettivo del ritrattista da studio:

It is, perhaps, no disparagement to Mrs. Cameron to say that she is not a popular artist... People like clear, hard, outlines, and have a fancy to see themselves and their friends as if through opera-glasses, all complete, with the buttons, &c., nicely defined. These things Mrs. Cameron's public may not find, but in their stead are very wonderful and charming sights and suggestions... A well-known photographer said the other day, that hers was the real and artistic manner of working the camera; that he, too, had tried to photograph 'out of focus', as it has been called, but the public would not accept it, and he had therefore been obliged to give it up!<sup>552</sup>

Thackeray aveva ipotizzato che sarebbe stato "il pubblico" a respingere le fotografie di Cameron, invece fu la comunità fotografica ad opporsi alla sua arte in modo a dir poco violento. Coloro che

---

<sup>548</sup> *Mrs. Cameron's Photographs*, in «The Morning Post», 23 dicembre 1865, p. 5.

<sup>549</sup> *The Standard*, 9 gennaio 1869, p. 2.

<sup>550</sup> Vedi Wolf, *op. cit.*, pp. 70-74 e Brusius, *op. cit.*, pp. 24-27.

<sup>551</sup> Vedi Cap. II, Par. 3.

<sup>552</sup> [Anne Isabella Thackeray], *A Book of Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 10 aprile 1865, p. 550.

volevano buttare giù Cameron rilevavano nel suo lavoro un fondamentale malinteso del medium utilizzato: la fotografia poteva fare ciò che la pittura non era in grado di realizzare, ovvero rendere i particolari nitidi e veritieri. Per loro, Cameron aveva *snaturato* il mezzo ignorando completamente questo grande vantaggio. *The Photographic News* prendeva questa posizione in una delle prime recensioni:

...as one of the special charms of photography consists in its completeness, details, and finish, we can scarcely commend works in which the aim appears to have been to avoid these qualities...whilst we condemn excessive sharpness we desire to see modelling and form, and not the confused image from considerable moving of the sitter, and complete absence of definition.<sup>553</sup>

I critici più accaniti sono stati colpiti non solo dal rifiuto che la fotografa mostrava verso la convenzione fotografica, ma anche dalle lodi che i periodici non del settore avevano riservato per le sue opere. La commissione della Photographic Society potrebbe aver avuto in mente la riflessione di Thackeray sulla *The Pall Mall Gazette* quando scrisse l'ennesima valutazione negativa che fu ristampata anche nel *British Journal of Photography*:

Admiring the enthusiasm of Mrs. Cameron, the Committee much regret that they cannot concur with the lavish praise which has been bestowed upon her productions in the non-photographic press, feeling convinced that she will herself adopt an entirely different mode of representing her poetic ideas when she has made herself acquainted with the capabilities of the art — no sacrifices of pictorial beauty [sic] being demanded by nice attention to skilful manipulation and care in the selection of properly-adjusted optical instruments.<sup>554</sup>

Respingendola come novizia, la commissione sembrava sicura che una volta che Cameron avesse imparato a usare la sua camera correttamente, avrebbe capito che la bellezza poteva essere resa in modo nitido. Una review pubblicata nella stessa rivista poco tempo dopo ha ammesso che Cameron aveva realizzato le sue fotografie «very artistically, very gracefully indeed», ma ha obiettato la sua «sciagurata manipolazione», «slovenliness of manipulation», dichiarando: «It would have been well had the fair artist paid some attention to the mechanical portion of our art-science». L'articolo suggeriva che Cameron abbandonasse totalmente l'arte fotografica e assumesse un *vero* fotografo per realizzare le sue idee: «It is a subject of regret that this lady does not secure the services of an efficient operator to enable her productions to be given to the public in a more presentable form».<sup>555</sup> La sua *slovenliness of manipulation* si riferiva non solo all'utilizzo presumibilmente incompetente della camera, ma anche alla sua disattenzione durante altre fasi del processo fotografico, che causava vari segni sulle sue stampe. Quelle strisce, quelle macchie, quelle incrinature delle lastre,

---

<sup>553</sup> *The Photographic News*, 15 luglio 1864, p. 340.

<sup>554</sup> *British Journal of Photography*, 12 maggio 1865, p. 249.

<sup>555</sup> *The Photographic Society's Exhibition*, in «*British Journal of Photography*», 19 maggio 1865, p. 267.



come le impronte digitali e le macchie, se durante il suo tempo erano oggetto di forte contestazione o di dubbi sulle sue reali capacità artistiche, risultano oggi molto apprezzate dai critici.<sup>556</sup>

Un articolo del 1865 ha enumerato in dettaglio “i difetti” nella fotografia di Cameron: «A piece of collodion torn off the shoulder of Agnes... a broad fringe of stain three inches in length over the arm of James Spedding; brilliant comets flashing across Alfred Tennyson; tears chasing each other not only down the cheeks, but the brows, the arms, the noses, and the backgrounds of many of her best-arranged subjects».<sup>557</sup>

La recensione si riferiva forse a uno dei ritratti più recenti di Tennyson, che fu tra le opere che l'artista donò o vendette al South Kensington Museum nel 1865 (Fig. 4.3). Le macchie bianche sulla sua tempia destra potrebbero essere state causate dalla polvere sulla lastra; difetti come il collodio strappato che appare in alto a destra della Fig. 4.3 sono ancor più evidenti in altre opere che il Museo ha acquisito direttamente da Cameron, tra cui *Il Penseroso* (Fig. 4.4: una diversa versione rispetto alla Fig. 3.72) e *Grace thro' Love* (Fig. 4.5). In entrambe il patch nero sul lato destro ci fa perdere una porzione dello scatto.

Le “lacrime” descritte dal critico del *British Journal of Photography* (che appaiono su due opere che il museo ha acquisito più tardi) erano probabilmente il risultato dell'applicazione irregolare di una tinta di sviluppo o di una vernice (Figg. da 4.6 a 4.8). Le imperfezioni e i segni di sviluppo caratterizzano molte altre delle opere di Cameron e, ad oggi, hanno incontrato approvazione unanime tra i musei e i collezionisti. E' il caso di *Iolande and Floss* e *The Double Star* (Figg. 4.9 e 4.10): i ‘difetti fotografici’ aumentano in entrambe le caratteristiche sognanti ed eteree dei soggetti ritratti: nella prima, i turbini fotografici si fondono con il drappo delle donne, due monache novizie innamorate dello stesso nobile all'interno dell'opera *St Clement's Eve* di Taylor (1862); in *The Double Star*, le strisce, le turbolenze e le bolle danno alla stampa un effetto acquoso, e le due sorelle abbracciate sembrano fluttuare.

Pochi tra i contemporanei di Cameron erano di visione ampia al punto da accettare di buon grado queste irregolarità. Una recensione del 1868 nel *Pall Mall Gazette* ha osservato che c'erano imperfezioni qua e là... «but the imperfections are generous and undisguised, and the very inequalities seem to point out at times the special beauties of her workmanship».<sup>558</sup>

Dalle fonti che possediamo non è possibile comprendere in che misura Cameron abbracciasse tali irregolarità, se ne andasse in un certo senso fiera o se semplicemente le tollerasse come parte della sua esperienza. A volte cercava di migliorare i suoi negativi, e lo faceva con la stessa franchezza

---

<sup>556</sup> Vedi in particolare Armstrong, *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography* e Mavor, *op. cit.*, pp. 44-64.

<sup>557</sup> *The Photographic Society's Exhibition*, in «British Journal of Photography», 19 maggio 1865, p. 267.

<sup>558</sup> *Mrs. Cameron's Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 29 gennaio 1868, p. 394.

con cui sembrava accettare le strisce e gli altri segni. Per esempio, ne *La Madonna Vigilante* che ha venduto al V&A nel giugno 1865 (Fig. 4.11), Cameron ha graffiato l'emulsione nella parte superiore della lastra di vetro, forse inizialmente nel tentativo di rimuovere un'imperfezione. Il graffio crea un'aureola parziale intorno alla Madonna e, secondo Weiss, nella parte inferiore dell'immagine è visibile anche l'impronta delle dita della mano della fotografa.<sup>559</sup>

Julia si cimentò anche nella stampa combinata, tramite la quale si fondono più negativi per formare un'immagine singola. Gustave Le Gray era stato pioniere di questa tecnica in Francia, mettendo insieme diverse esposizioni del cielo e del mare e dando vita a spettacolari paesaggi marini (Fig. 4.12). In Inghilterra Robinson, che aveva a sua volta appreso la tecnica di Rejlander, aveva utilizzato la stampa combinata per costruire scene di genere, come nel caso di *When the Day's Work is Done*, composta da sei diversi negativi (Fig. 4.13).

L'uso di Cameron di questa tecnica era molto meno raffinato. Mentre Le Gray usava l'orizzonte per nascondere la suddivisione tra i suoi due negativi e Robinson impiegava dei trucchi nella camera oscura per unire i suoi molteplici strati, Cameron stampò semplicemente due negativi uno di fianco all'altro, lasciando la linea di congiunzione tra i due completamente visibile. Per *My Grandchild aged 2 years & 3 months*, Cameron ha combinato la metà inferiore di un negativo del nipote addormentato con la metà superiore di un negativo di Mary Hillier. Il Museo di South Kensington acquisì la stampa finale insieme a quella della stessa immagine del piccolo addormentato da solo (Fig. 4.14). Tali interventi intenzionali sono stati apparentemente accettati sia da Cameron che da Cole, e i critici non commentarono in modo specifico.<sup>560</sup>

Altre manipolazioni, come la stampa combinata di *Daughters of Jerusalem and Child* (Fig. 4.15) e l'opera ibrida che Cameron realizzò disegnando un arco sullo sfondo del pio ritratto della nipote Julia Jackson (Fig. 2.142), sono entrate successivamente nella collezione del V&A. Entrambe rientrano tra le 67 fotografie recentemente scoperte e una volta appartenute a Watts.<sup>561</sup>

Da varie lettere che i due si scambiarono,<sup>562</sup> sappiamo che il pittore cercò spesso di consigliare all'amica un approfondimento della tecnica, qualora avesse voluto vendere le sue fotografie con più facilità:

...for the interest of Art & also because I know you must turn your labour & expense into some pecuniary advantage I criticise & I am sure that you should now turn all your attention to the object of producing pictures free from those defects which are purely the result of careless, or imperfect manipulation, it is most

---

<sup>559</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 35.

<sup>560</sup> *Ibidem.*

<sup>561</sup> Vedi Cap. III, Par. 4.2.

<sup>562</sup> Dieci lettere sono conservate presso l'Heinz Archive della National Portrait Gallery e accessibili online: <http://www.npg.org.uk/collections/about/primary-collection/documents-relating-to-primary-collection-works/victorian-portraits/gf-watts-selected-letters>

especially with reference to the sale of your Photographs that this is so important. Artists & very great lovers of the highest qualities of Art may not & perhaps do not care. Though the greatest art is ever the most perfect throughout, but the public will not care for any thing [sic] that exhibits the sort of imperfection it can understand at a glance.<sup>563</sup>

Il consiglio artistico (e pratico) di Watts era effettivamente un serio tentativo di comunicare a Cameron le linee guida per essere un'artista professionista.

Cameron non seguì mai queste indicazioni ma sviluppò comunque un proprio percorso artistico, testimoniato dalle lettere che si scambiò con Cole. L'uomo fu per Cameron sinonimo di fama e fortuna ed - più di ogni altra persona - diede alla fotografa la spinta per cercare di realizzare delle opere sempre migliori.

### 3. Lasciare il segno

Subito dopo la morte di Cameron, nell'aprile del 1879, un critico del *Photographic News* ha posto l'accento sul fatto che, pur non essendo perfette, le sue foto avevano segnato fortemente il mondo fotografico:

If Mrs. Cameron's pictures were not perfect, they exercised an influence that was much wanted. Photographs small and sharp have been so much in vogue, that any efforts to impart more breadth in camera pictures were welcome. Mrs. Cameron was an ardent believer in lack of sharpness, and if not universally in the right, she proved very plainly that pleasing pictures were to be produced of an unsharp character, if we may use the expression, and that sharpness of focus was not, as photographers believed, the acme of photographic work.<sup>564</sup>

La critica, così spietata durante gli anni in cui Julia visse, come spesso accade cominciò ad accorgersi di lei quando Cameron non avrebbe potuto più gioire dei suoi successi, ma le sue opere avevano già fatto la storia dell'arte fotografica. Come nota Ford, il primo vero riconoscimento pubblico giunse dal critico Emerson circa un decennio dopo la sua morte. Tra i tanti articoli ricchi di entusiasmo per la fotografa, egli scrisse anche un pezzo intitolato *A Labour of Love*, accompagnandolo da quattro ritratti (il portfolio includeva Herschel, Tennyson, *The Day Dream* e *Kiss of Peace*). Il testo fu pubblicato nel quinto numero del giornale di arte fotografica *Sun Artists*: «Had Mrs. Cameron been well-advised, she would never have entered for these contemptible competitiotis, the judges were incompetent, her competitors beneath contempt, and her public uneducated. The majority of her competitors were banded together by class instincts,

---

<sup>563</sup> Lettera senza data di G.F. Watts a Julia Margaret Cameron, Heinz Archive and Library, National Portrait Gallery, NPG P125, (3a/3b/3c/3d).

<sup>564</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 18.

and trade interests, and one is filled with scorn, on turning back to the photographic journalism of the period». Dopo una serie di commenti pienamente positivi e una critica dettagliata verso le immagini, Emerson concludeva - come sempre - con un totale apprezzamento: «of the crowd of dark-box bearers now with the shades, the most successful was Mrs. Cameron, whose pictures alone are worth preserving».<sup>565</sup>

Quasi un decennio dopo ancora, nel 1898, la Royal Photographic Society (ciò che divenne nel 1894 la London Photographic Society), incluse il suo lavoro in una mostra internazionale e nel suo catalogo scriveva:

Nowadays the advocates of what is styled diffusion of focus' may be numbered by thousands, but in the seventies, they were few and far between. The calotype workers were to some extent compelled to give their pictures breadth and vigour by the very nature of the process, but the advent of the collodion film with its delicacy and almost microscopic structure gave an impetus in the other direction to photography; the reaction from which is largely due to two artists, Mrs. Cameron and O. G. Rejlander.

Nonostante tutto, il critico della RPS non riuscì ad evitare una battuta sulla tecnica di Cameron: «Unfortunately her technical skill was not equal to her artistic ability, and many otherwise fine productions were marred by defects in photographic manipulation».<sup>566</sup>

Nei primi anni del XX secolo, gran parte dell'impulso di raccogliere e scrivere sulla fotografia artistica attraversò l'Atlantico. Nel 1913 Alfred Stieglitz (1864-1946), fotografo, critico e commerciante americano, riprodusse in fotoincisione alcuni dei ritratti di Cameron e ne scrisse parole lodevoli: «Mrs. Cameron is one of photography's few "classics"».<sup>567</sup>

L'uso creativo del *soft focus* di Julia Margaret e di pochi altri, ha ispirato la ricerca estetica di ambizione all'arte del Pittorialismo, che ha prodotto alcune delle fotografie più belle mai scattate.<sup>568</sup> Il testo che accompagna la pubblicazione di Stieglitz sulle stampe di Cameron nella sua influente rivista *Camera Work*, cominciava così: «Those who think that pictorial photography is a product of the last quarter of a century would do well to study the work of David Octavius Hill... Some of his portraits are not surpassed by anything that has been done since». Di Julia scrisse: «Her portrait work is characterized by a breadth of force seen in that of no one else since the time of Hill».<sup>569</sup>

Dopo qualche anno, nel 1926, Roger Fry usava per Cameron parole piene di ammirazione.<sup>570</sup>

---

<sup>565</sup> Emerson, *Mrs. Julia Margaret Cameron*, p. 38.

<sup>566</sup> Nel 1898 la Royal Photographic Society International Exhibition si svolse al Crystal Palace, nel sud di Londra. I lavori di Cameron erano inclusi. Mozley, *op. cit.*, p. 59.

<sup>567</sup> Alfred Stieglitz, *Camera Work*, N. 41, gennaio 1913, p. 14.

<sup>568</sup> Italo Zannier, Monica Maffioli, Angelo Maggi, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Firenze, Alinari IDEA, 2004, pp. 7-10.

<sup>569</sup> Stieglitz, *op. cit.*, p. 15.

<sup>570</sup> Woolf, Fry, *op. cit.*, edizione rivista a cura di Tristram Powell, London, The Hogarth Press, 1973, p. 28.

Col tempo anche la Royal Photographic Society cominciò ad accettare le opere di Cameron comparandole a quelle di Rejlander.

#### 4. Il confronto con i contemporanei

Quando i Cameron si trasferirono a Freshwater, la loro estrema vicinanza con Tennyson permise loro di sviluppare fiorenti amicizie con figure leader nell'arte e nella cultura letteraria del tempo. Nel 1863 Tennyson ospitò uno dei suoi migliori amici: il fotografo svedese Oscar Gustave Rejlander.<sup>571</sup> Il suo lavoro era enormemente ammirato dalla regina Victoria e dal principe Albert, che negli stessi mesi stavano trascorrendo l'estate nella loro residenza di Osborne House, dodici miglia a nord-est di Freshwater.<sup>572</sup> Ritrattista e membro della Photographic Society of London sin dalla metà dell'800, creò opere come *Home, Sweet Home; The Task; Scripture Reader* e *The Lecture*,<sup>573</sup> ed indicò che anche per un fotografo il contenuto narrativo - raccontare una storia con implicazioni morali e sociali - era essenziale. Egli aveva tutti i requisiti di un fotografo che anelava allo status di artista. La sua formazione era avvenuta a Roma, mentre si manteneva producendo ritratti, copie e litografie. Nel 1848 aveva esposto un dipinto alla Royal Academy con il titolo *O Yes! O Yes! O Yes!*<sup>574</sup> Le sue fotografie hanno portato una vasta credibilità artistica al medium ed hanno senza dubbio ispirato Cameron. Sul web, ad esempio, spesso le loro opere vengono confuse, scambiate tra di loro. Non solo per lo stile, che ad un occhio inesperto può risultare "simile", ma anche per i soggetti e i bagni di colore.

Durante la sua visita a Tennyson sull'Isola di Wight nel 1863, Rejlander fece diverse fotografie sia al poeta che alla sua famiglia, nonché ai membri della famiglia Cameron. Uno di questi è un ritratto di Julia in un momento di concentrazione, seduta al pianoforte nel salotto della sua casa (Fig. 4.16). Il ritratto dell'artista svedese ritrae Cameron come una donna pienamente e serenamente integrata nel suo ambiente domestico, che ha (momentaneamente) terminato i suoi doveri familiari e che è versatile nella sua abilità di produrre, per dirlo con le parole di Victoria Olsen, «cultural work about home from within the home and family».<sup>575</sup>

Anche Lady Hawarden, nata Clementina Elphinston-Fleeming (1822-1867), merita a mio avviso un confronto con Cameron. In una carriera durata circa sette anni ha prodotto una serie di fotografie straordinarie, la maggioranza utilizzando le sue figlie come modelle. Hawarden e

---

<sup>571</sup> For approfondire, vedi Jones, *op. cit.*, e Stephanie Spencer, *O.G. Rejlander Photography as Art*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Research Press, 1985.

<sup>572</sup> Dimond, Taylor, *op. cit.*, pp. 44, 80, 218.

<sup>573</sup> Tutte le informazioni circa le mostre di Rejlander possono essere ritrovate nel testo di Jones, *op. cit.*, pp. 40-43.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

<sup>575</sup> Olsen, *Representing Culture: Women and Cultural Politics in Mid-Victorian England*, p. 158.



Cameron sono di certo le fotografe che XIX secolo più ricorda. Hawarden lavorò su temi molto simili a quelli di Julia. Il titolo nobiliare che possedeva le permise di saltare il faticoso step che Cameron dovette compiere, ovvero presentarsi in maniera eccentrica all'alta società per farsi notare, frequentarla assiduamente e divenirne parte.

Seguendo il racconto che fa Dodier, la vita Lady Hawarden fu più facile rispetto a quella di Julia, e fotografare per lei non fu nient'altro che un modo di dipingere con la macchina fotografica le sue figlie (delle quali realizzò molti *Studies From Life*, Figg. da 4.17 a 4.20). La sua tecnica fu molto ammirata dai colleghi soprattutto per la messa a fuoco molto nitida, che presumibilmente imparò da Rejlander. Clementina fu da lui fortemente influenzata nella scelta dei temi e nell'uso della luce - come afferma Dodier - la quale nota anche però che le loro cronologie non riescono a sovrapporsi per ipotizzare un periodo di praticantato di Hawarden. Vari elementi di una fotografia prova che abbiano lavorato insieme almeno una volta nel 1863: il soggetto è una delle figlie di Hawarden, ma il setting, gli oggetti di scena e la luce non coincidono con le altre foto ambientate nel suo appartamento; sembra quindi poco verosimile che lo scatto possa provenire dalla mano della madre.<sup>576</sup> La posa è quella tipica di molte fotografie di Hawarden (Dodier utilizza l'espressione: «highly dramatic manner»),<sup>577</sup> ma la luce appare effettivamente troppo drammatica per coincidere con il suo stile. Si potrebbe ipotizzare che la giovane sia stata ritratta da Rejlander nel suo studio londinese, magari in presenza della genitrice (Fig. 4.21).

Un anno prima che Julia Margaret presentasse le sue opere alla Photographic Society di Londra (1864), Hawarden vinse il premio come “The best amateur exhibitor”,<sup>578</sup> un anno dopo, la medaglia per la migliore composizione con un unico negativo. Un altro amateur, che aveva cominciato a fotografare nello stesso anno di Hawarden, scrisse nel suo diario: «I did not admire Mrs. Cameron's large heads taken out of focus. The best of the life-ones were Lady Hawarden's».<sup>579</sup> Lo scrittore era il già citato Lewis Carroll, che Cameron conosceva bene, avendo loro trascorso del tempo insieme a Freshwater.

Nel Capitolo II si è già parlato di David Wilkie Wynfield, da cui Julia imparò molto. Se i ritratti di Carroll, molti dei quali di giovani fanciulle, si distanziano molto dalle tematiche affrontate da Cameron, le foto in costume di Wynfield sono decisamente più pittoriche e hanno molto più in comune con le illustrazioni della donna.

All'inizio del dicembre 1863, poco prima che Cameron ricevesse la sua prima macchina fotografica, Jabez Hughes (1819-1884), un fotografo di professione che abitava sull'isola di

---

<sup>576</sup> Dodier, *op. cit.*, p. 93.

<sup>577</sup> *Ibidem*.

<sup>578</sup> Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 86.

<sup>579</sup> Lewis Carroll citato in Dodier, *op. cit.*, p. 89.

Wight, sottolineò nel *British Journal of Photography* la sua teoria secondo cui le scoperte derivano più dagli amatori che dagli esperti in materia:

Though the extensive diffusion and numerous applications of the art depend upon the professional, yet it must be always home in mind that the original discoveries - marked improvements - are made by the amateur... It is scarcely to be wondered at that the impulses forward should emanate rather from the amateur than the professional. The former pursues the art for pleasure, the latter for profit. The one can try all manner of experiments, and whether he succeeds or fails, he secures his object - agreeable occupation. The professional has all his energies directed to make things pay. He has too much at stake to speculate.<sup>580</sup>

Se la fotografia è una storia «di “visioni” immaginate, scoperte, messe in scena, o fissate per caso, da professionisti e dilettanti» come afferma D’Autilia,<sup>581</sup> sorge un dubbio lecito: Hughes aveva incontrato Julia Margaret sull’Isola di Wight? Aveva per caso visto uno dei suoi primi esperimenti fotografici realizzati prima del fatidico regalo? Lei era stata influenzata dalle sue opinioni? Tre mesi dopo, Hughes avrebbe potuto fare riferimento agli amatori utilizzando non solo la forma maschile *he*? Le opinioni di Hughes mi sembrano preziose.

Forse però il termine che utilizza - *amateur* - ha bisogno di essere meglio definito: i fotografi ai quali si riferisce non sono semplici *fotografi della domenica* che giocano con il medium e che falliscono più di quanto producono.

#### 4.1 Uniti dalla passione fotografica

I soggetti dell’articolo di Hughes erano persone che amavano moltissimo il mezzo ed erano spinti da una volontà di lavorare duramente, alle volte anche da un desiderio di far soldi con le loro opere (che spesso rimaneva un sogno irrealizzato) e preparati a spendere moltissimo per avere la migliore attrezzatura; certamente questi hanno anche contribuito in modo significativo allo sviluppo della fotografia.

Tali *amateur* trovavano la tecnologia difficile da gestire. Nel dicembre 1857, Lewis Carroll, poco prima che cominciasse a fotografare, scrisse una parodia della poesia *The Song of Hiawatha* di Longfellow, inclusa una descrizione sorprendentemente completa del processo del collodio umido:

First, a piece of glass he coated  
With collodion, and plunged it  
In a bath of lunar caustic

---

<sup>580</sup> *A Tribute To Amateurs*, in «*British Journal of Photography*», 1 dicembre 1863, pp. 446-447.

<sup>581</sup> D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, p. XIII.

Carefully dissolved in water —  
There he left it certain minutes.  
Secondly, my Hiawatha  
made with cunning hand a mixture  
Of the arid pyrro-gallic;  
And of glacial-acetic,  
And of alcohol and water —  
This developed all the picture.<sup>582</sup>

Non c'è da meravigliarsi che i vari tentativi registrati da Julia Margaret di padroneggiare questo processo l'abbiano stremata, frustrata, e che il primo vero successo - *Annie* - l'abbia tenuta occupata per ben sette ore di fila.<sup>583</sup> La dura lotta per padroneggiare la chimica e la tecnologia mi sembra un altro fattore che separa questi *amateurs* dai loro colleghi professionisti, che avevano spesso vari assistenti per eseguire i delicati processi in camera oscura.

I fotografi che ho citato hanno molto altro in comune: tutti (con l'eccezione di Cameron) sembrano essere stati assai interessati a raggiungere il focus perfetto.

Ma «what a fallacy it is to suppose that the camera makes the portrait! Was it the camera alone that made the immortal portraits of David Octavius Hill and Julia Margart Cameron?»<sup>584</sup> si chiedeva il fotografo del XX secolo Emil Otto Hoppé (1878-1972) nel 1915. Hoppé visse e lavorò nella casa londinese appartenuta a Millais e situata a Kensington, forse utilizzata da Julia Margaret per scopi fotografici. La risposta alla sua domanda retorica è che i ritratti immortali richiedono decisioni artistiche molto consapevoli. Quando Julia domandava ad Herschel cosa fosse veramente il focus e chi avesse legittimato la sua lunghezza aveva, probabilmente, già preso le sue decisioni.<sup>585</sup>

Questo interesse per l'uso creativo e non convenzionale della messa a fuoco, e per la manipolazione della luce e dell'ombra, derivava da una profonda convinzione che la fotografia fosse una forma d'arte in cui le differenze di fuoco potevano essere sfruttate come pennellate, sfumature realizzate con la matita o con un segno di scalpello.

Un altro fattore comune di questi fotografi era il loro forte rispetto per i loro modelli - colleghi, membri della famiglia, uomini, donne e bambini. Cameron, Carroll e Wynfield hanno invitato i grandi a sedere per loro; al contrario, i ritrattisti di professione dovevano accettare chiunque entrasse nel loro studio. La sfida era quella di far durare le loro sedute il più breve tempo

---

<sup>582</sup> *Hiawatha's Photography* di Lewis Carroll fu pubblicata in tre versioni tra il 1857 ed il 1883. I versi sul collodio umido non sono più presenti nell'ultima versione del suo *Rhyme? And Reason?* (Macmillan & Co., London, 1883) a causa del fatto che il processo era pian piano stato sostituito dalle tecniche moderne.

<sup>583</sup> Vedi Cap. II, Par. 3.

<sup>584</sup> Emil Otto Hoppé, *One Hundred Thousand Exposures: The Success of a Photographer*, London, Focal Press, 1945, p. 44.

<sup>585</sup> Vedi Nota 157.

possibile per guadagnare, di conseguenza, una quantità di denaro maggiore, convincendo i clienti che avrebbero ottenuto il ritratto migliore sulla piazza.

Lady Hawarden e Julia, in particolare, cercavano qualcosa di più impersonale, più astratto, forse più *timeless*. Il necrologio che Rejlander scrisse per Hawarden dichiarava che «she aimed at elegant and, if possible, idealised truth».<sup>586</sup> In realtà, né lei né Julia Margaret erano interessate alla realtà in superficie, ma cercavano di penetrare i soggetti; nel caso di Julia proprio *invadendo* i contorni del viso. In un certo senso, i risultati sono rispettivamente quasi il saggio della loro diversa bravura. I ritratti di Hill e Adamson, Carroll e Wynfield mostrano chiaramente persone di un'altra epoca; quelli di Cameron e Hawarden, nonostante i costumi antichi, le barbe e le acconciature, sembrano senza tempo.

Essendo *ladies* e *gentlemen*, tutti questi fotografi avevano ottime conoscenze, alcuni erano addirittura aristocratici, come Lady Hawarden.<sup>587</sup> Tutti erano pienamente integrati nella società, anche Lewis Carroll, nonostante la sua timidezza lo rendesse a suo agio soprattutto in compagnia dei bambini. Hill e Adamson cercavano di rendere le loro sedute curiose e divertenti, come Rejlander.<sup>588</sup> Molti dei loro ritratti appaiono assai naturali: alcuni modelli addirittura sorridono e sembrano molto rilassati; un risultato assai difficile da ottenere dato il lungo tempo di esposizione.

Un altro fattore comune era la loro cultura. Tutti furono ben educati e ciò si riflette in alcune delle opere che fanno riferimento alla letteratura o alla Bibbia. Infatti, un fattore paradossalmente comune era che la fotografia, per tutti, era solo un elemento nella loro vita affollata. Le conversazioni a Dimbola e Farringford, nella Rock House di Hill e Adamson, nella chiesa di Lewis Carroll, nella Dundrum House o nel Cromwell Place di Lady Hawarden e nel St. John's Wood di Wynfield, non riguardavano probabilmente la fotografia, ma la religione, la politica, la letteratura, la filosofia, lo spiritualismo, il teatro, la scoperta dei marmi di Elgin e mille altre questioni culturali.

Nel caso di Cameron, si può essere sicuri che un elemento costante delle sue conversazioni, come della sua intera vita, fosse la ricerca della Bellezza, come attesta la sua poesia *On a Portrait*, scritta nel settembre 1875, poco prima che lei e suo marito lasciassero l'Inghilterra per Ceylon:

Oh, mystery of Beauty! Who can tell  
Thy mighty influence? Who can best descry  
How secret, swift, and subtle is the spell  
Wherein the music of thy voice doth lie?

---

<sup>586</sup> O.G. Rejlander, *In Memoriam*, citato in Dodier, *op. cit.*, p. 106.

<sup>587</sup> A lei si potrebbe aggiungere un certo numero di altre fotografe in cui mi sono imbattuta durante la mia ricerca, come Lady Jocelyn e Lady Mildmay.

<sup>588</sup> Jones, *op. cit.*, p. 133.

Genius and love have each fulfilled their part,  
And both unite with force and equal grace,  
Whilst all that we love best in classic art  
Is stamped for ever on the immortal face.<sup>589</sup>

## 5. Alla corte di Henry Cole. Cameron a South Kensington

L'anno 2015 ha segnato non solo il bicentenario della nascita di Cameron, ma anche il 150esimo anniversario della sua prima mostra in un museo, l'ex South Kensington Museum di Londra (oggi Victoria & Albert Museum). Questo museo fu fondato nel 1852, utilizzando i profitti della Great Exhibition del 1851, con lo scopo di educare ed ispirare gli artisti, i designers e i costruttori britannici, affinando il gusto del pubblico (vedi le Figg. da 4.22 a 4.24 di Isabel Cowper). Il Museo di South Kensington non fu solo l'unica istituzione museale in cui Cameron espose i suoi lavori nell'arco della vita, ma anche l'istituzione che ha raccolto (e che sta ancora raccogliendo) le sue fotografie con più attenzione di chiunque altro.

Ricordo che nel 1868 il museo permise a Julia di utilizzare degli spazi, esattamente due stanze, per realizzare i suoi ritratti, per qualificarla come prima *artist-in-residence*. Oggi la collezione di Cameron del V&A include fotografie acquisite direttamente dall'artista, altre raccolte da diversi fondi e varie lettere che Cameron indirizzò a Sir Henry Cole (1808-1882), che non solo fu il fondatore e primo direttore del museo, ma anche uno dei grandi primi sostenitori della fotografia.

Il testo di Marta Weiss, che accompagnava la retrospettiva dedicata a Cameron realizzata al V&A, ha fatto luce su alcune ricerche assai interessanti: ha combinato la lettura delle fotografie con le fonti scritte, dando vita ad una nuova e più approfondita analisi delle fonti archivistiche. Essa si basa sulla ricerca delle circostanze in cui le foto sono entrate nella collezione, utilizzando fonti che non si erano ancora mai sfruttate prima, come i registri di acquisizione e i fascicoli. Il fatto che un gruppo di fotografie di Cameron che si trova ora nella collezione del museo una volta appartenesse a Watts getta una nuova luce su alcuni aspetti ancora mai presi in considerazione a proposito dell'approccio sperimentale di Cameron.

Le lettere in mostra, che ho avuto la possibilità di visionare personalmente, affrontano ognuna un tema diverso. Tra le varie in esposizione, ho deciso di prenderne in esame cinque: tali fonti, insieme, raccontano lo sviluppo di Cameron come artista.<sup>590</sup>

La lettera del 1865 rivela la sua ambizione precoce; quella del 1866 mostra la sua crescente confidenza artistica e le costanti innovazioni tecniche; la lettera del 1868 affronta le sue preoccupazioni come ritrattista e il desiderio di guadagnare denaro con la fotografia, mentre la

---

<sup>589</sup> Vedi Nota 102.

<sup>590</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 6.



missiva del 1869 descrive le sue lotte con gli aspetti tecnici del mezzo. La sua ultima lettera del 1872 è quella di un espositore ormai esperto, interessato alle questioni pratiche.

L'indagine di Weiss sulla relazione tra Cameron e il V&A e la sua presenza nella collezione offre una nuova visione del lavoro e della carriera della donna, rivelandola una promotrice audace, ambiziosa sia dal punto di vista economico che della notorietà, ma anche un'artista molto critica nei confronti di se stessa, costantemente con lo sguardo rivolto verso nuovi apprendimenti.

### 5.1 Dai primi passi alla collezione del South Kensington Museum

I send you my Portfolio [...] I should be so proud & pleased if this complete series  
could go into the South Kensington Museum.

Julia Margaret Cameron ad Henry Cole, 20 maggio 1865.<sup>591</sup>

Il 19 maggio 1865 Henry Cole annotò queste parole a proposito di Julia Margaret Cameron nel suo diario: «To Mrs. Camerons [sic] Little Holland House to have my portrait photographed in her style. A German girl held an umbrella over me»<sup>592</sup> (Fig. 4.25).

Cameron aveva portato la sua camera a Little Holland House e fotografato Henry Cole 'a suo modo'. Questa brevissima voce di diario costituisce il primo ricordo della straordinaria relazione tra Cameron e il Museo di South Kensington.

Secondo Weiss quel ritratto di Cole è ormai perduto, ma un'altra fotografia che Cameron realizzò lo stesso giorno e nello stesso luogo include il braccio - forse proprio quello della 'ragazza tedesca' - che tiene un ombrello (Fig. 4.26). Il modello è William Michael Rossetti, critico d'arte e fratello del pittore preraffaellita Dante Gabriel Rossetti. All'aria aperta del prato di Little Holland House, Cameron aveva certamente meno controllo sull'illuminazione che nella sua glass house di Freshwater. In questo caso, ha fatto un uso non convenzionale della luce, componente essenziale di qualsiasi processo fotografico, abbracciando sia i valori del bianco acceso che delle ombre scure. L'ombrello doveva cercare di aiutarla a dirigere la luce mentre arrangiava le sue composizioni.<sup>593</sup> La presenza di quel braccio sul bordo della foto è anche indicativa del fatto che Julia necessitava di

---

<sup>591</sup> National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/1.

<sup>592</sup> Trascrizione del diario di Sir Henry Cole, National Art Library, V&A, Cole Collection, Pressmark 55.cc.

<sup>593</sup> *Long Exposure*, in «The Photographic News», 19 dicembre 1873, p. 606.

una certa assistenza, che però non è mai stata espressamente riconosciuta, nè nelle sue lettere, tanto meno nei suoi *Annals*.

Nel maggio del 1865, Cameron era circa al suo diciottesimo mese di attività fotografica, ma Cole notò subito che aveva già stabilito un suo *modus operandi*. Il giorno dopo che Cole aveva fatto da modello per il ritratto, Cameron gli scrisse, citando le lodi del suo amico pittore: «My Dear Mr Cole, I have real pleasure in telling you that Mr Watts thinks my photograph of you “Extremely fine”». La lettera accompagnava un portfolio di sue fotografie:

I send you my Portfolio I send you also the framed series for altho [sic] I desired Colnaghi to put a copy of Every print in the Portfolio I see some of my very best are missing therefore I suppose he has sold & has no copy left I should be so proud & pleased if this complete series could go into the South Kensington Museum and if you did not approve of this frame you could substitute another at yr. leisures.<sup>594</sup>

Come già visto, P. & D. Colnaghi and Co. era una società editrice di fotografie ed una galleria di Londra, dove si vendevano stampe. Cameron aveva firmato un accordo con l'azienda dopo sei mesi dal lancio della sua carriera fotografica.<sup>595</sup> La serie completa a cui si riferisce in questa lettera, potrebbe essere stata composta, secondo Weiss, da *Fruits of the Spirit* (Fig. 4.27), una serie illustrata delle nove virtù cristiane: amore, gioia, pace, sofferenza, dolcezza, bontà, fede, gentilezza e temperanza, che riprendeva gli insegnamenti di Paolo ai Galati (5:22-3). Era un'impresa ambiziosa cercare di rappresentare in modo fotografico tali concetti astratti - per esempio, *Gentleness* (Fig. 4.28) e *Meekness* (Fig. 4.29) sono quasi intercambiabili - e ancor più tentare una serie coerente con nove elementi. Tuttavia, il coraggio con cui Cameron si avvicinò al progetto, insieme all'argomento religioso e agli arrangiamenti rinascimentali della Madonna con uno o due figli, è caratteristico della sua prima fase artistica (di questo gruppo fa parte anche *Long-suffering*, Fig. 2.82).

Cameron ha esposto almeno due volte l'intera serie, vincendo una menzione d'onore per “Grouping and arrangement” presso la Photographic Society of Scotland nel dicembre 1864-marzo 1865<sup>596</sup> e per “Artistic composition” alla Dublin International Exhibition of Arts and Manufacture nel giugno 1865.<sup>597</sup>

---

<sup>594</sup> Vedi Nota 591.

<sup>595</sup> Il 16 luglio 1864, *The Athenaeum* notava che le stampe di Cameron erano disponibili da Colnaghi, p. 88. Per approfondire il rapporto di Cameron con Colnaghi, vedi Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 499-500.

<sup>596</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 538.

<sup>597</sup> Anche in questo caso, le critiche furono terribilmente aspre, soprattutto perché il soggetto era di carattere religioso. Vedi Weiss, *op. cit.*, p. 13.

Le nove fotografie, montate su un telaio, furono donate al British Museum nel gennaio 1866.<sup>598</sup> Cole, invece di cedere all'offerta di Cameron, valutò le opere individualmente e le selezionò per acquistare le stampe di *Goodness* (Fig. 4.30) and *Peace* (sotto il titolo di *La Madonna della Ricordanza. Kept in the Heart*), scegliendo quelle più adatte alle esigenze del museo (Fig. 4.31).

L'energia di Cameron era notevole e la sua dedizione al suo nuovo mezzo assoluta. Nella lettera a Cole, la sua scrittura a mano, accoppiata con una punteggiatura minima, trasmette l'ansia appropriata al ritmo frenetico delle attività fotografiche che descrive:

I hope to tone & wash tonight after a day's most arduous work I really fear even my energies breaking down with the work of today. All yesty I took studies of Lady Elcho & Lord Elcho said they were the finest things Ever done in Art! The day before I took 12 portraits and the same day or rather night I printed & I toned 8: I washed six dozen — therefore I write this word standing midst work. Thank your Wife & tell her if I had had breathing time I should have enjoyed th kindly proposed soirée.<sup>599</sup>

La lettera dimostra il bisogno di Cameron di essere riconosciuta, nonché la misura in cui la vita sociale si intrecciò con il suo lavoro e con le sue ambizioni di fotografa. I suoi ospiti erano noti visitatori della casa della sorella, attratti dall'atmosfera artistica e molti avevano associazioni artistiche e letterarie. Lord Elcho, per esempio, raccolse vari dipinti veneziani e nel 1870 concesse ben 70 opere al South Kensington Museum.<sup>600</sup> I ritratti di Cameron di Lord Elcho e di sua moglie, insieme a quelli del poeta Robert Browning e Sir Coutts Lindsay, artista e fondatore della Grosvenor Gallery, tutti realizzati sul prato di Little Holland House, furono tra quelli acquisiti più tardi dal Museo (Figg. 2.95, 4.32, 2.147, 4.33 e 4.34).

Cameron era solita trasmettere i suoi saluti ai membri della famiglia di Cole insieme alle richieste di esporre i suoi lavori al museo. Sebbene fosse troppo impegnata nella sua arte fotografica per accettare l'invito di Mrs. Cole a trascorrere una serata insieme, chiuse la lettera con una richiesta che suona un po' insistente: «Remember I must see you again & shew you my work before I go. Mrs. Prinsep says she joins me in the hope that you & Mrs. Cole & your daughters will come to our shady! Garden here tomorrow afternoon. Yes? JMC». <sup>601</sup>

Entro il mese successivo, il desiderio di Cameron di vedere i suoi lavori raccolti dal South Kensington Museum si avverò. Lo testimonia la nota che Cole pose sulla sua agenda il 23 maggio 1865.<sup>602</sup> Il 17 giugno il museo acquistò 63 fotografie per circa £23.<sup>603</sup> Nei mesi successivi,

---

<sup>598</sup> E' l'unico set completo che è giunto fino a noi. E' stato traferito, nel 2000, al V&A, dopo essere stato rimontato separatamente in una data precedente.

<sup>599</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 20 maggio 1865, National Art Library, London.

<sup>600</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, p. 77, nota 105.

<sup>601</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 20 maggio 1865, National Art Library, London.

<sup>602</sup> V&A Archive, MA/4/1, RP/1865/12067.

<sup>603</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 14

Cameron presentò altri lavori, portando il totale delle opere vendute a 114:<sup>604</sup> la più grande acquisizione da parte di un museo durante la vita della donna.<sup>605</sup> Nonostante il secondo e terzo gruppo di fotografie che il museo acquisì da Cameron sia stato registrato come *presented* (vale a dire ‘donato’) da Mrs. Cameron, di Freshwater Bay, Isle di Wight, altre testimonianze archivistiche indicano che le fotografie sono state acquistate.<sup>606</sup> Cameron avrebbe voluto sempre essere pagata per le sue fotografie, ma come già visto era estremamente generosa con le sue stampe, che spesso regalava. Desiderava riconoscimento per il suo lavoro e denaro in cambio; al contempo, sapeva bene che promuoversi l’avrebbe portata, con ogni probabilità, a guadagnare successivamente.

Come osserva Weiss, se le circostanze precise in cui il museo ha acquisito i due ulteriori gruppi di fotografie rimangono poco chiari, le prime 63 erano sicuramente un acquisto. La selezione consisteva interamente in ciò che Cameron chiamava *Madonna groups* e *Fancy Subjects*: tutti i modelli erano donne o bambini, ad eccezione di Watts, che posò in *Whisper of the Muse* nel momento in cui riceve l’ispirazione da una giovane musa (Fig. 1.27)

La modella per la Vergine Maria è Mary Hillier (Figg. da 4.27 a 4.31). La domestica ha lasciato un segno così evidente che - almeno per il circolo di Freshwater - era conosciuta come “Mary Madonna”.<sup>607</sup>

Il Museo di South Kensington aveva acquisito le opere più consapevoli di Cameron («self-consciously artistic», nelle parole di Ford),<sup>608</sup> queste composizioni scenografiche erano le più controverse e attiravano un numero illimitato di critiche. Si metteva in dubbio l’uso del mezzo per descrivere soggetti come le figure religiose o storiche che non erano mai state catturate prima di allora dalla macchina fotografica e, al contempo, Cameron veniva accusata di aver cercato di fotografare soggetti più adatti alla pittura. La selezione che Cole effettuò personalmente ha invece sostenuto la convinzione della donna, ovvero che le fotografie potevano interpretare i temi tradizionalmente degni della mano dei pittori. Per Julia, però, era importante anche la ritrattistica, e di altre 51 fotografie che ha donato (o venduto) al museo, 18 erano ritratti, tra cui spiccano quelli dei suoi figli, di Tennyson, di Taylor e soprattutto di Adelaide Talbot (Fig. 4.35).

I dettagli sulle esposizioni di Cameron al South Kensington Museum sono difficili da reperire. Una voce, al 18 settembre 1865, inserita nel registro della corrispondenza del museo, annota che con una

---

<sup>604</sup> *Ibidem*.

<sup>605</sup> Secondo Weiss, al 12 settembre 2017, il V&A avrebbe 252 fotografie di Cameron, 46 delle quali sono stampe uniche.

<sup>606</sup> Per approfondimento, vedi Weiss, *op. cit.*, p. 44, nota 47.

<sup>607</sup> Muzzarelli, *Il corpo e l’azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, p. 25.

<sup>608</sup> *Ibidem*.

lettera Mrs. Cameron chiede il permesso di esibire le sue foto.<sup>609</sup> Complici forse anche il rapporto di amicizia con Cole, dopo due mesi le sue foto erano in mostra.<sup>610</sup>

L'unica recensione di questa esposizione che è stato possibile rintracciare porta la firma del critico A.H. Wall, e si tratta ancora una volta di un attacco al suo lavoro. Dopo aver descritto le sue fotografie come «clumsily and inartistically arranged drapery, bad pictorial composition, and...palpable distortion arising from a misuse of the lens», egli mette in dubbio il fatto che potessero essere inserite nelle riviste e nelle mostre, e si chiede come possano essere popolari nella classe più alta e amante dell'arte. Continua poi riconoscendo l'onore che era stato concesso a Cameron permettendo di esporle i suoi lavori in un grande museo: «I believe I appreciate this lady's pictures at their true value; but of course I may be wrong... I find Mrs. Cameron's photographs awarded a prominent place at the South Kensington Museum close to the picture collections, where they hang 'in their pride alone'».<sup>611</sup>

La sua descrizione sottolinea che, a differenza delle fotografie esposte nel resto dell'edificio e registrate sotto la categoria architettonica o utili a sviluppare il buon gusto inglese, Cameron era stata presentata come autrice di opere che parlavano da sé. Le sue fotografie assomigliavano a dipinti o disegni, non solo a causa della loro materia e della composizione ispirata ai grandi maestri, ma anche per via della loro scala relativamente grande, della messa a fuoco non definita e del chiaroscuro audace. Cole e i suoi colleghi hanno evidentemente giudicato che Julia aveva tutte le carte in regola perché le sue opere potessero essere esposte in prossimità delle gallerie dei dipinti più classici. Non a caso, le prime valutazioni positive di Cameron paragonarono le sue fotografie a dipinti vecchi e nuovi, invocando artisti variegati come Michelangelo, Leonardo, Holbein, Millais,<sup>612</sup> e ancora Rembrandt, Correggio e Velazquez.<sup>613</sup>

Come nota Weiss, il fatto che Cole abbia scartato i ritratti di Cameron degli uomini famosi del tempo - il cui valore derivava in parte dalla personalità ritratta piuttosto che dal modo in cui erano raffigurati - e acquistato (almeno inizialmente) solo Madonne e *fancy subjects*, sembra confermare che egli apprezzasse le sue immagini come le opere d'arte che intendevano essere.<sup>614</sup>

Acquistando le fotografie di Cameron ed esponendole nei pressi dei dipinti, il South Kensington Museum era significativamente molto avanti per il suo tempo nel riconoscere la fotografia come forma d'arte piena.

---

<sup>609</sup> V&A Archive, MA/4/2, RP/1865/20747.

<sup>610</sup> Cole fu probabilmente influenzato dagli amici comuni, che scrivevano tra di loro grandi elogi di Julia e della sua arte. Vedi Weiss, *op. cit.*, p. 15.

<sup>611</sup> A.H. Wall, *Practical Art Hints: A critical Review of Artistic Progress in the Domain of Photographic Portraiture*, in «The British Journal of Photography», 3 novembre 1865, p. 558.

<sup>612</sup> [Anne Isabella Thackeray], *A Book of Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 10 aprile 1865, pp. 550-551.

<sup>613</sup> *The Illustrated London News*, 15 luglio 1865, p. 117.

<sup>614</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 19.



E' interessante notare che Cole donò quattro delle fotografie che aveva acquisito da Cameron a Godfrey Sykes, un designer impegnato a progettare schemi decorativi per l'edificio a South Kensington.<sup>615</sup> Ciò indica che Cole li ha considerati come materiale di partenza utile per artisti e designer. Come la maggior parte delle fotografie raccolte poi dal museo, ha anche visto nelle fotografie di Cameron il loro potenziale come strumenti didattici.<sup>616</sup> Nel registro del museo, dove le acquisizioni sono state originariamente classificate, riportano la descrizione di "Figure studies from nature" and "Portraits and studies from nature". Successivamente, alcune delle fotografie della donna sono state inserite nella collezione con la descrizione di "Study for painting".<sup>617</sup>

Come i critici spesso notavano, tali fotografie certo mancavano di quella nitidezza create dai suoi colleghi del tempo e realizzate espressamente allo scopo di essere copiate dai pittori, come possono essere, ad esempio, gli studi di alberi in inverno e in estate di Edward Fox, che il V&A acquistò nell'estate del 1865 (Figg. 4.36 e 4.37). A differenza degli studi sugli alberi, sui tronchi e sul fogliame, le fotografie di Cameron erano semplicemente interpretazioni artistiche dei loro soggetti e mirate ad essere vere opere d'arte. Un indice del 1868 per le fotografie della National Art Library riporta Mrs. Cameron inserita sotto il titolo di "Figure Studies", insieme a fotografie di disegni di Raffaello, Mantegna, Millet e Durer.<sup>618</sup> Cameron stessa, come già visto, aveva istruito la galleria Colnaghi affinché vendesse agli artisti le sue opere a metà prezzo, di modo che la sua incompatibilità con l'essere un'artista non fosse così lontana.<sup>619</sup>

Durante la conferenza intitolata *On the Principles of Art as Applied to Photography*, George Wallis, custode delle collezioni d'arte del South Kensington Museum, invocava Cameron non come un esempio da seguire per gli artisti, ma come un modello per gli altri fotografi. Parlando alla South London Photographic Society l'8 febbraio 1866, Wallis ha confrontato la morbidezza delle fotografie di Cameron con quelle dei quadri di Thomas Lawrence,<sup>620</sup> con queste parole: «Hardness was a fault to be avoided in the photograph, much as in a painting; and this brought him to the question of taking pictures out of focus, for which, referring to Mrs. [sic] Cameron's pictures, he thought something must be said».<sup>621</sup>

---

<sup>615</sup> Cfr. Julius Bryant, *Designign the V&A*, London, Lund Humphries Publishers Ltd, 2017.

<sup>616</sup> Anne McCauley, *Invading Industry: The South Kensington Museum and the Entry of Photographs into Public Museum and Libraries in the Nineteenth Century*, in Haworth-Booth e Mc Cauley (a cura di), *The Museum and the Photographs: Collecting Photographs at the Victoria and Albert Museum 1853-1900*, Williamstown, MA, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1998, pp. 33-41.

<sup>617</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 19.

<sup>618</sup> Cfr. l'*Index* del *Collection of Photographs in the National Art Library of the South Kensington Museum*, Londra, 1868.

<sup>619</sup> Lettera a Jane Senior, 1865, citata in Cox, Ford, *op. cit.*, p. 76, nota 83.

<sup>620</sup> *British Journal of Photography*, 16 maggio 1866, p. 77.

<sup>621</sup> *The American Journal of Photography*, 15 marzo 1866, p. 411.

Questa affermazione scatenò sia un'aspra risposta di A.H. Wall (la cui scarsa stima per Cameron aveva nel frattempo contagiato molti altri membri della società fotografica), sia la ritrattazione di Wallis del suo precedente giudizio.<sup>622</sup>

Nonostante tutte queste avversità, credo sia importante notare che un *senior curator* del South Kensington Museum stava utilizzando le fotografie di Cameron come strumento di insegnamento alla nazione inglese entro pochi mesi dalla loro acquisizione ed esibizione al pubblico.

## 5.2 *Electrify and Startle*

I write to ask you if you will...exhibit at the South Kensington Museum a set of Prints of my late series of Photographs that I intend should electrify you with delight & startle the world.

I hope it is no vain imagination of mine to say that the like have never been produced & never can be surpassed!

Julia Margaret Cameron ad Henry Cole, 21 febbraio 1866.<sup>623</sup>

Nell'estate del 1865 Cameron cominciò ad usare una macchina fotografica che permetteva l'utilizzo di lastre di maggiori dimensioni<sup>624</sup> e nel febbraio 1866 scrisse a Henry Cole con grandissimo entusiasmo a proposito del suo nuovo metodo di lavoro.<sup>625</sup> Vantando l'originalità della sua serie più recente, si promuoveva con un linguaggio iperbolico, piuttosto che citando i giudizi altrui. Evocava anche potenti fenomeni fisici: «These great successes have come like meteors out of anxious troubled times».<sup>626</sup>

Oltre alla stima crescente per se stessa e per il suo nuovo lavoro, la lettera di Cameron tradisce una crescente consapevolezza dell'apprezzamento sempre più diffuso riservato ai suoi lavori e quindi il desiderio di essere riconosciuta come una professionista. Cameron voleva impressionare non solo individui specifici, ma anche una "platea mondiale"; auspicava che le fotografie da lei create

---

<sup>622</sup> *British Journal of Photography*, 16 maggio 1866, p. 78.

<sup>623</sup> National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/2.

<sup>624</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 18.

<sup>625</sup> Pochi giorni prima, il 18 febbraio 1866, Cameron aveva scritto a Cole: «A series of Life sized heads – they are not only from the Life, but to the Life, and startle the eye with wonder and delight. I hope they will astonish the Public». Cox, Ford, *op. cit.*, p. 65.

<sup>626</sup> *Ibidem*.

venissero esposte contemporaneamente e ovunque, per sorprendere il globo intero: «These wonderful photographs should come out all at once & take the world by surprise!».<sup>627</sup>

Tuttavia, la preoccupazione per l'approvazione di alcuni personaggi persisteva, soprattutto degli uomini di spicco, come il fotografo ufficiale del museo, Charles Thurston Thompson, che creava fotografie delle opere d'arte e dell'architettura del museo, e insegnava la tecnica fotografica ai membri della Royal Engineers. Thompson recensì positivamente il lavoro di Cameron, quando segnalò al *The Photographic Journal* che all'Esposizione Internazionale di Parigi del 1867 il ritratto di Sir John Herschel era stato premiato con onore.<sup>628</sup>

Con la nuova attrezzatura, Cameron iniziò a realizzare una serie di *close-up* non solo più grandi ma anche diversi dai precedenti. Confrontando le due versioni di *Sappho*, realizzate a circa sei mesi di distanza, si comprende bene l'evoluzione dello stile di Cameron (Figg. 2.115 e 2.116).<sup>629</sup> Mary Hillier è Sappho in entrambe le versioni; indossa la stessa collana e due giacche ricamate molto simili. Nel primo scatto, i particolari come gli abiti, la lira, lo sfondo coperto di edera e la piccola porzione della sedia su cui Hillier è seduta, contestualizzano la fotografia nel suo tempo e nel suo spazio: l'antica poetessa greca rivive tramite la modella, nell'Inghilterra vittoriana. La seconda fotografia, invece, racconta qualcosa di più: Hillier è isolata nel buio totale che avvolge le sue spalle e per interpretare Sappho non ha bisogno di nessun oggetto di accompagnamento. La giacca con i suoi motivi di decoro non è tanto un costume quanto un contrappunto formale alla semplicità della composizione. Anche se i capelli di Hillier sono quasi un tutt'uno con lo sfondo, il suo profilo si distingue chiaramente. Questa Sappho è forte, eroica e senza tempo. Cameron era chiaramente assai soddisfatta di questa seconda immagine e ne stampò tante copie,<sup>630</sup> nonostante avesse incrinato la lastra di vetro.

Nella lettera del 1866, Cameron fa riferimento ad “una nuova serie di dodici”, che potrebbe coincidere, secondo Wolf, con le fotografie elencate con il titolo di *Series of Life-sized heads of fancy Subjects* in un prezzoario del 1868 per la vendita alla German Gallery,<sup>631</sup> al 168 di New Bond Street.<sup>632</sup> La maggior parte di questi lavori non erano né ritratti di personaggi specifici, né soggetti storici o allegorici; si trattava di studi artistici, resi con intensità e tenerezza. Un primo piano di Alice Keown, figlia di un ufficiale militare dell'Isola di Wight, semplicemente chiamato *Alice*, è il

---

<sup>627</sup> *Ibidem*.

<sup>628</sup> C. Thurston Thompson, *Official Reports of the French Exhibition*, in «The Photographic Journal», 16 ottobre 1867, p. 122.

<sup>629</sup> Cameron registrò il copyright della prima versione di *Sappho* il 19 maggio 1865 e la seconda l'11 novembre 1865. Weiss, *op. cit.*, pp. 17 e 19.

<sup>630</sup> Come la visita a Bradford ha confermato.

<sup>631</sup> La galleria, al posto della quale oggi vi è uno degli stores di Bulgari, era di proprietà di Day & Son, famosa azienda britannica leader nella stampa litografica. Riportato in Gordon Sophie, Badr El Hage, *Cities, Citadels, and Sights of the Near East: Francis Bedford's Nineteenth-Century Photographs of Egypt, the Levant, and Constantinople*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2014, p. 19.

<sup>632</sup> La lista, scritta da Cameron, è nella collezione del NMM di Bradford e riprodotta in Wolf, *op. cit.*, pp. 210-211.

numero 6 sull'elenco (Fig. 4.38).<sup>633</sup> Cameron scrisse a Cole che, se fosse stato interessato, avrebbe immediatamente inviato un'offerta. Ma il museo da quel momento rifiutò di acquistare le sue fotografie, sino alla fine della sua vita. Analizzando due voci nell'archivio della corrispondenza del museo si scopre invece che fu lei a donare alcune opere: il 26 febbraio 1866 inviò 13 foto e l'11 aprile 1866 un'altra quantità, purtroppo non indicata.<sup>634</sup>

Ben 12 delle fotografie che il figlio di Henry Cole, Alan, donò al museo nel 1913, risalgono al periodo fra la fine del 1865 ed il 1866 e sono alcune delle prime opere che Cameron realizzò con la sua nuova macchina fotografica. Alan Cole aveva iniziato a lavorare al museo nel 1863 e conosciuta Cameron, che lo menziona in molte delle sue lettere inviate a Henry Cole.<sup>635</sup> È ipotizzabile che le fotografie trasmesse da Cameron nel 1866 al museo passarono nelle mani di Alan, sia in modo diretto, sia perchè ereditate da suo padre. Le quattro fotografie che Cameron menziona nella sua lettera del 1869 a Henry Cole furono ugualmente donate al museo da Alan, il che suggerisce che i Cole avessero una collezione privata delle opere di Cameron.<sup>636</sup>

### 5.3 *Fortune as well Fame*

...thro your gracious loan of those two rooms I am likely now to acquire fortune as well as fame, for...a woman with sons to educate cannot live on fame alone!

Julia Margaret Cameron ad Henry Cole, 7 aprile 1868.<sup>637</sup>

Nonostante la forte necessità di ottenere dei guadagni dalla vendita delle sue fotografie, ciò che appassionava Cameron era diverso da quello che spingeva un fotografo ad eseguire ritratti su commissione nel suo studio. Cameron ha dichiarato questo molto chiaramente nei suoi *Annals*. Queste sono le parole che pronunciò contro Miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins: «I answered Miss Lydia Louisa Summerhouse Donkins that Mrs. Cameron, not being a professional photographer, regretted that she was not able to 'take her likeness' but that had Mrs. Cameron been

---

<sup>633</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, cat. no. 877.

<sup>634</sup> V&A Archive, MA/4/2, RP/1866/6407 e RP/1866/11535.

<sup>635</sup> Cameron menziona Alan Cole in quattro delle cinque lettere inviate a suo padre e conservate nella National Art Library. Alan Summerly Cole (1846-1934) cominciò a lavorare al South Kensington Museum come portiere nel 1863 e si ritirò nel 1908, lasciando le vesti di Assistan Secretary of the Board of Education.

<sup>636</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 46, nota 88.

<sup>637</sup> National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/3.

able to do so she would have very much preferred having her dress crumpled».<sup>638</sup> Come nota Hamilton, Cameron stava facendo una dichiarazione forte, sociale e artistica. Volendo distinguersi dai fotografi commerciali, ha voluto sottolineare la sua posizione più elevata rispetto a coloro che scattavano fotografie per vivere. La scelta di indossare un abito sgualcito la distanziava da coloro i quali lavoravano in uno studio ordinario e sottolineava il suo desiderio di cogliere la bellezza non convenzionale.

Cameron si distingueva anche dai fotografi dilettanti del suo tempo, che potevano permettersi di realizzare fotografie artistiche senza sperare (o, meglio, desiderare) di guadagnare denaro. Esponendo il suo lavoro in collezioni pubbliche, esibendolo in gallerie commerciali e cercando di fare fotografie di alto valore artistico, le ambizioni di Cameron erano molto simili a quelle dei fotografi professionisti d'arte di oggi.

Nel marzo del 1868, poco dopo la personale alla German Gallery di Bond Street, le connessioni personali di Cameron con Henry Cole le facilitarono l'uso delle due stanze del South Kensington Museum come studio per i suoi ritratti. Secondo Weiss, non sono ancora stati ritrovati degli elementi che ci possano far capire quali fossero queste «two rooms».<sup>639</sup>

Il trasferimento delle sue operazioni fotografiche al Museo South Kensington era un'impresa significativa e Cameron probabilmente lo fece nella speranza che si sarebbe rivelato finanziariamente utile. Nella lettera di ringraziamento a Cole, l'artista menziona alcune delle modelle che aveva già fotografato e chiede un aiuto per assicurarsi qualcosa in più, tra cui, scrive con speranza, qualsiasi «Royal sitters you may obtain for me». La lettera chiarisce le sue aspirazioni commerciali, precisando le fotografie che aveva venduto: «Mr Spartali was a most glowing & enthusiastic admirer of my works with a very graceful note of thanks he gave me an order for 40 copies of his daughter's pictures enclosing a cheque for 20 guineas — Mr Dan Gurney an order for 24 — with a cheque for £12.10».<sup>640</sup>

Nella lettera, tutto gira intorno a queste vendite. Le sue linee conclusive tradiscono l'ansia che provava per le precarie finanze della sua famiglia: «All this I tell you to show you that thro your

---

<sup>638</sup> Julia Margaret Cameron, *op. cit.*, p. 5.

<sup>639</sup> La menzione dell'utilizzo di esse si verifica in una lettera personale a Cole, non in quella che è stata registrata nella corrispondenza del museo. Nel 1868 le operazioni fotografiche del South Kensington Museum erano in continuo movimento. Charles Thurston Thompson, primo fotografo del museo, è morto il 20 gennaio 1868. Sua sorella, Isabel Cowper, sembra aver preso in mano la situazione poco dopo, prima producendo stampe dai negativi di Thompson e poi cominciando a realizzarle in prima persona. Il suo nome appare per la prima volta nel registro fotografico del Museo il 18 marzo 1868, nello stesso tempo in cui Cameron aveva lì il suo studio. Mentre le due donne devono aver interagito, nessuna traccia di contatto tra di loro è stata ancora scoperta. Vedi Erika Lederman, *Isabel A. Cowper - First Female Official Photographer of the First Museum Photographic Service?*, 2013, V&A Blog: <http://www.vam.ac.uk/blog/factory-presents/international-womens-day-historic-women-va>.

<sup>640</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 7 aprile 1868, National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/3.



gracious loan of those two rooms I am likely now to acquire fortune as well as fame, for as I told you and you gave me entire sympathy a woman with sons to educate cannot live on fame alone».<sup>641</sup>

Cameron fotografò nuovamente Henry Cole durante la sua residenza al museo. Il 14 marzo 1868, egli annotava nel suo diario: «Museum: after lunch with Mrs. Cameron who took six negative portraits of me».<sup>642</sup> Da questo incontro scaturì l'unico ritratto sopravvissuto di Cole realizzato da Cameron, che è attualmente conservato nella collezione della Royal Society of Arts (Fig. 4.39).<sup>643</sup>

Oggi è nota solo un'unica stampa della fotografia, ma il ritratto è stato riprodotto come incisione ed è ampiamente circolato nei periodici illustrati (tra cui spiccano *The Illustrated London News* e *The Graphic*) dove la fotografia originale era accreditata a "Mrs. Cameron" (Fig. 4.40).

Oltre alle transazioni che Cameron ha riferito a Cole nella sua lettera, ella cercò di vendere immediatamente alcuni dei ritratti realizzati al museo.

Mercoledì 18 marzo 1868, la German Gallery annunciava che la sua mostra veniva estesa sino alla domenica seguente, aggiungendo: «This last week Mrs. Cameron will exhibit an entirely new series of Photographs, chiefly portraits taken during this month, and to be published at the Gallery This Day (Wednesday), the 18th, and succeeding days».<sup>644</sup> Una copia del catalogo dei prezzi esposti, sempre annotato da Cameron, si trova oggi al National Media Museum. Alcune delle aggiunte a mano sono i ritratti che ha realizzato al South Kensington Museum ed essi includono *Joachim*, al prezzo di 12 scellini e 6 pence e *Miss de Fonblanque*, prezzata 16 scellini: il suo valore era lo stesso di *Beatrice* o di un ritratto di Herschel senza la sua firma.<sup>645</sup>

Cameron ha realizzato almeno cinque varianti del violinista Joseph Joachim (1831-1907), con (Fig. 4.41) e senza il suo strumento (Fig. 4.42) e fotografato Louise Beatrice de Fonblanque, una giovane donna rinomata all'epoca per la sua bellezza. Ne ha iscritta una, con la frase «From life taken at the South Kensington Museum, March 1868» (Fig. 4.43) e aggiunse una simile frase ad una delle stampe di Joachim. Cameron probabilmente riteneva che il nome del museo avrebbe innalzato il valore delle stampe, o almeno che - associandosi all'istituzione - avrebbe potenziato il suo status di artista.

---

<sup>641</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 12 giugno 1869, National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/4. Come Sylvia Wolf mette in evidenza, era particolarmente sconveniente per una donna del tempo scrivere così apertamente di questioni economiche. Wolf, *op. cit.*, p. 213.

<sup>642</sup> Trascrizione del diario di Sir Henry Cole, National Art Library, V&A, Cole Collection, Pressmark 55.cc. Anche il 17 Marzo 1868 Cole scrisse: «Museum Mrs. Cameron photographing».

<sup>643</sup> In passato si pensava che questo ritratto fosse stato realizzato presso Little Holland House nel maggio 1865, ma il suo formato suggerisce che sia stato realizzato dopo l'agosto 1865. Dato che Cole menziona di essere stato fotografato da Cameron solo due volte, la data di marzo 1868 sembra più probabile.

<sup>644</sup> *The Morning Post*, 18 marzo 1868, p. 1.

<sup>645</sup> Nel caso la foto avesse riportato la firma, il suo valore sarebbe aumentato. Le opere più costose (21 scellini) erano però i ritratti autografati di Tennyson e di Mrs. Herbert Duckworth. Per un'analisi più dettagliata del prezzario della Cameron, vedi Wolf, *op. cit.*, pp. 208-218.

Un altro titolo che Cameron aggiunse a mano al suo listino della German Gallery era *Spear o Spare*, dal valore di 16 scellini (Fig. 4.44).

Cameron si augurava probabilmente di poter sfruttare l'interesse pubblico per la spedizione in Abissinia quando, nel luglio 1868 (Fig. 4.45), fotografò il principe Dèjatch Alàmayou, il figlio orfano dell'imperatore etiope Tewodros II (Theodore) e il suo guardiano, il capitano Tristram Speedy, al quale l'imperatore aveva dato il nome amarico di Bàshà Félika. Tewodros si era suicidato piuttosto che arrendersi agli inglesi; sua moglie era deceduta poco dopo. Il figlio, di soli sette anni, era stato trasferito sull'Isola di Wight e la regina Victoria aveva espresso un particolare interesse per lui, pagando la sua formazione e permettendogli di essere sepolto nel castello di Windsor quando morì di pleurite, a 18 anni.

Nel ritratto di Cameron, Dèjatch appare sconsolato nel suo abito bianco, tipicamente abissino, mentre tiene una bambola in grembo. In *Spear o Spare*, il capitano Speedy indossa abiti di guerra e si mostra minaccioso verso l'accompagnatore del principe.

La galleria realizzò una campagna pubblicitaria per promuovere le fotografie in termini trionfali:

Now Published, at Messrs Colnaghi's a series of most interesting Historical and Pictorial Photographs, by Mrs. Cameron, from the life, of King Theodore's son Detach Alamayou and Basha Felika. These portraits are taken in full Abyssinian costume. The young prince is represented under the guardianship of England, personified by the heroic form of Captain Speedy, which the far-famed shield, the many-ribbed sword — each silver rib denoting a victim slain — the lion skin, and other Abyssinian trophies, give every interesting feature to the picture.

To those who know Mrs. Cameron's Photographs it is enough to say that these portraits of King Theodore's son rank among her very best.<sup>646</sup>

All'inizio di quel mese, il Museo di South Kensington aveva aperto la mostra *Abyssinian objects from the Emperor Theodore, Lent by the Queen, the Admiralty and others*.<sup>647</sup> Cameron fotografò anche il generale Robert Napier<sup>648</sup> - colui che guidò la spedizione abissina - e tentò di far credere che ciò avvenne durante il suo periodo al South Kensington Museum.

Indipendentemente da dove fotografò Napier, le fotografie di Cameron associate agli affari britannico-abissini dimostrano non solo le sue ambizioni commerciali, ma anche quanto ella fosse capace di raccontare il colonialismo britannico, avendo trascorso gran parte della sua vita negli avamposti dell'Impero.<sup>649</sup>

Cameron condivise con Henry Cole anche le sue preoccupazioni tecniche. In una lettera del 12 giugno 1869, si lamentava di alcune crepe (le definiva «honey comb cracks») che coprivano la

---

<sup>646</sup> Mrs. Cameron's Photographs, in «The Pall Mall Gazette», 27 luglio 1868, p. 314.

<sup>647</sup> Metropolitan News, in «The Illustrated London News», 4 luglio 1868, p. 3.

<sup>648</sup> Cox, Ford, *op. cit.*, cat. no. 717.

<sup>649</sup> Rosen, *Julia Margaret Cameron's 'fancy subjects': Photographic allegories of Victorian identity and empire*, pp. 158-186.

superficie dei suoi negativi e che anche i membri della Photographic Society non erano stati in grado di risolvere. Scrisse:

45 of my most precious negatives this year have perished thro the fault of Collodion or Varnish supplied: both or either destroy the film that holds the picture — you will see in the Day Dream the commencement of this cruel calamity - also in the Guardian Angel — which has over taken 45 of my Gems — a honey comb crack extending over the picture appearing at any moment & beyond any power to arrest.<sup>650</sup>

La rete di crepe è evidente nelle stampe di *The Guardian Angel* (Fig. 4.46) e soprattutto in *The Day Dream* (Fig. 4.47) che Cameron racchiuse in un plico unitamente alla missiva. Della seconda, di cui era particolarmente fiera, Cameron incluse la valutazione di Watts, «quite divine», sulle stampe che inviava a Cole. Sebbene fosse disturbata dalla ragnatela che si insinuava sulla superficie del negativo, sembrava non essere preoccupata delle due impronte nella parte inferiore destra, che appaiono come una sorta di firma involontaria. Cameron incolpò le sue sostanze chimiche «fatally perishable» per le crepe, mentre i membri della Photographic Society sospettarono spesso che la causa poteva essere ricercata nel clima umido dell'Isola di Wight.<sup>651</sup> La teoria che oggi molti critici sostengono è che il problema fu causato dai lavaggi insufficienti dopo il loro fissaggio.<sup>652</sup>

Altre due fotografie accompagnavano la lettera: un ritratto di Tennyson (Fig. 4.48) - di cui era fierissima e che definiva «My last portrait of Alfred Tennyson (not yet published) which I think you will agree with me in feeling is a National Treasure of immense value» - e uno di Austen Henry Layard, fondatore della Arundel Society (Fig. 4.49). Inviando due dei suoi ultimi risultati e due delle sue *gems* che erano state danneggiate dalle crepe, Cameron illustrava a Cole la sua necessità di stampare le sue opere il prima possibile, spiegando la sua strategia e chiedendo il suo aiuto:

I see two grand things to remember now First to print as actively as I can whilst my precious negative is yet good Secondly to try to get the Portraits I have taken of our greatest men engraved Mr. Layard promised enthusiastically to help on my cause & my friends in Photography Think with a kind generous head, what you can do for me — & will you? Are there no Schools of art for which you can now send me orders — Is there no corner of the S.[outh] K[ensington] Museum where you can install me.<sup>653</sup>

L'artista non commissionò mai delle incisioni dalle sue fotografie, ma aveva raggiunto un accordo con la Autotype Company per stampare al carbonio alcuni dei lavori che considerava importanti e

---

<sup>650</sup> Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 12 giugno 1869, National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/4.

<sup>651</sup> Cameron sottopose il suo problema alla Photographic Society nel maggio del 1869. Vedi l'articolo *Cracking of Collodion Negatives*, in «British Journal of Photography», 14 Maggio 1869, p. 229; *London Photographic Society*, in «British Journal of Photography», 14 Maggio 1869 p. 234; *A Peripatetic Photographer, Notes on passing events*, in «British Journal of Photography», 4 giugno 1869, p. 268.

<sup>652</sup> Vedi Cox, Ford, *op. cit.*, p. 48 e p. 74, nota 48.

<sup>653</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 12 giugno 1869, National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/4.

più preziosi, incluso il ritratto di Darwin del 1868 (Fig. 4.50). La lettera dimostra, comunque, ancora una volta, la strenua lotta di Cameron per migliorare sul fronte tecnico e la sua continua preoccupazione per ottenere guadagni con le sue fotografie.

#### 5.4 L'ultimo contatto con il V&A

I have taken great pains to have my latest and I think almost my best photographs ready and framed for the Vienna exhibition.

Julia Margaret Cameron ad Henry Cole, 24 dicembre 1872.<sup>654</sup>

L'ultima delle lettere di Julia Margaret Cameron a Henry Cole conservata al V&A riporta la data della vigilia di Natale del 1872. Le fotografie di Cameron erano entrate a far parte della collezione del South Kensington Museum già da oltre otto anni e nel frattempo ella aveva esposto il suo lavoro a Londra e all'estero per altrettanto tempo. La lettera riguarda le modalità pratiche per presentare le sue fotografie alla Universal Exhibition di Vienna del 1873, il cui contributo britannico era organizzato da Sir Philip Cunliffe-Owen del South Kensington Museum.<sup>655</sup> La missiva è molto breve, forse perché Cameron si stava riprendendo da una malattia o forse perché aveva ormai acquisito una certa fiducia in se stessa, che rendeva inutile il dilungarsi con le parole.

Nel 1875, l'anno dopo in cui scrisse la sua autobiografia incompleta, l'artista aveva 60 anni, suo marito 80. Una volta a Ceylon, la produzione fotografica di Cameron si rallentò notevolmente. Le poche fotografie qui realizzate sono soprattutto studi dei suoi domestici e i suoi lavoratori delle piantagioni.<sup>656</sup> L'unica fotografia di Cameron da Ceylon nella collezione V&A è un ritratto realizzato nel 1877 della pittrice Marianne North, la sola modella europea dei suoi ultimi anni (Fig. 4.51).

Nei decenni successivi, la collezione delle sue fotografie e dei suoi studi sui metodi di stampa presso il museo si è ampliata, le sue opere sono state esposte tra le sue mura e prestate alle istituzioni di tutto il mondo. Cameron è presente non solo con sue fotografie e lettere a Cole, ma nei

---

<sup>654</sup> Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 24 dicembre 1872, National Art Library, Victoria and Albert Museum, MSL/1934/3537/8/2/1/5.

<sup>655</sup> Cameron fu premiata con una medaglia per il suo "buon gusto" ("Good Taste"). Vedi *Photographic Awards at the Vienna Exhibition*, «The Photographic News», 29 agosto 1873, p. 415. Cunliffe-Owen prese il posto di Cole come direttore del museo nel 1875.

<sup>656</sup> Vedi Cox, Ford, *op. cit.*, pp. 483-495.

registri e negli altri documenti d'archivio, che forniscono indizi circa la sua relazione con il museo. Come l'esplorazione di questo materiale mostra, la storia di Julia Margaret Cameron al V&A è la storia del cammino e dell'evoluzione di un'artista.

## 6. Alcune esposizioni moderne

Nel maggio del 2016 ho avuto la possibilità di partecipare al seminario *Displaying Photography* organizzato da Federica Muzzarelli e Alessandra Mauro, in collaborazione con il MAST di Bologna. Il mio intervento, intitolato *Victoria & Albert Museum e Science Museum. Spazi vittoriani per la fotografia* si è incentrato sull'analisi di questi spazi costruiti durante la grande età vittoriana, una parte dei quali oggi è dedicata all'esposizione di fotografie. Il fulcro del mio discorso verteva proprio sul confronto tra i due ambienti scelti per realizzare le due mostre dedicate a Julia Margaret Cameron, all'interno di queste strutture.

Qui desidero riprendere questo tema, per svilupparlo in maniera più ampia.

Può essere apparso bizzarro ai visitatori il fatto di poter accedere a due mostre che trattavano lo stesso argomento in due spazi espositivi diversi, ma ubicati a pochissima distanza fra loro. Per evitare questa problematica, i due musei hanno lavorato in tandem, offrendo due spaccati distinti della storia e della professione di Cameron ed escludendo così ogni possibile sovrapposizione.

### 6.1 Julia Margaret Cameron al Science Museum

La mostra *Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy* organizzata al Science Museum dal 24 settembre 2015 al 28 marzo 2016 (Figg. 4.52 e 4.53) ha aperto la strada per il ritorno della fotografa all'attenzione mondiale. La mostra è stata curata da Colin Harding, Curator of Photography and Photographic Technology al National Media Museum, Bradford, e da Tim Clark, Associate Curator, Media Space.

Poco prima di visitare l'esposizione, nel novembre del 2015, mi sono domandata come mai un museo dedicato alla scienza, ai robot, all'ingegneria e alle scoperte mediche (nato come appendice del V&A, ma indipendente dal 1909), avesse scelto di ospitare una mostra fotografica. Sebbene il Science Museum sia il posto ideale per chi voglia fare un viaggio attraverso gli oggetti che hanno cambiato la storia dell'umanità - dalla famosa Ford Modello T fino all'Apollo 10 - attraverso sette piani sensazionali, in un'atmosfera piena di vitalità, con giochi di luci e colori (Fig. 4.54), e visitatori di ogni età e cultura, non dovevo dimenticare che la fotografia è stata - senza ombra di



dubbio - una grandissima invenzione sia tecnica che scientifica. A ben pensare, in effetti, Cameron è un esempio di artista che nel suo campo si è spinta “oltre”, giocando, provando e infine riuscendo, con le sostanze chimiche e con le lenti fotografiche, a raggiungere importanti risultati. La mostra raccontava Cameron da un punto di vista completamente differente dal solito: non sottolineava solo la sua vena artistica, ma anche i metodi grazie ai quali ella riuscì a raggiungere determinati effetti fotografici.

Al secondo piano del Science Museum, in una zona dove le esibizioni temporanee sono spesso a pagamento, si sono dedicati 70 mq alla fotografia, che portano oggi il titolo di “Media Space” e si sviluppano in uno spazio suddiviso in due parti. La mostra di Cameron, ad entrata libera, era installata nel Virgin Media Studio, ampia circa la metà del Media Space. L’area rimanente era dedicata al fotografo americano Alec Soth (Fig. 4.58).

Progettata interamente a partire da una delle collezioni più importanti delle fotografie di Cameron (quella conservata, fino a dicembre 2015, all’interno del National Media Museum di Bradford)<sup>657</sup> la mostra, pur organizzata in uno spazio non molto grande, ha offerto agli spettatori delle opere veramente importanti. Tutte le foto a cui faccio qui riferimento sono state gentilmente fornite direttamente dal Science Museum.

Subito dopo aver varcato la soglia dell’esposizione si veniva accolti dalla luce soffusa che aleggiava intorno al preziosissimo e già citato Herschel Album,<sup>658</sup> elemento chiave della mostra (Fig. 4.55). Dell’album ‘smontato’, esattamente come è conservato a Bradford, sono state messe in mostra tutte le immagini in esso originariamente conservate, con l’aggiunta di altre 19, sempre provenienti da Bradford e tutte facenti parte della collezione permanente del NMM.

Una posizione di particolare importanza è stata data dai curatori all’unica copia esistente al mondo dell’opera intitolata *Iago, Study from an Italian* realizzato nel 1867, ritratto maschile di vivida bellezza, immortalato dallo scatto di Cameron nell’istante in cui l’uomo abbassa gli occhi (Fig. 4.56). Il suo volto riempie la cornice; il gioco di luce e ombre fa scintillare i capelli lunghi e lucidi e dà corpo alla mascella scolpita. La tensione e l’atteggiamento assorto, quasi volutamente sfuggente, sembrano trasmettere i sentimenti che potrebbe aver provato Iago, colui il quale, con fare machiavellico, ordì la trama che portò Otello a persuadersi del tradimento della propria moglie Desdemona e ad ucciderla, nella celeberrima tragedia shakesperiana. Il soggetto era un modello italiano, Angelo Colarossi,<sup>659</sup> che generalmente posava per i pittori vittoriani. Questo primo piano di Cameron porta il volto così rapidamente dalle tenebre alla luce nel momento in cui lo osserviamo

---

<sup>657</sup> La mia ricerca si è svolta nel novembre 2016 al National Media Museum di Bradford; nel momento in cui questa tesi sarà terminata tutto questo materiale sarà stato acquisito dal V&A di Londra.

<sup>658</sup> Vedi Cap. II, Par. 5.2.

<sup>659</sup> Gabriele D’Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, p. XIII.

(«From darkness to light and into our moment» è il sottotitolo dello scatto), che *Iago* potrebbe benissimo essere un nostro freddo e razionale contemporaneo, tanto l'immagine sembra moderna. Il ritratto è stato utilizzato per comporre il manifesto della mostra del Science Museum (Figg. 4.57 e 4.58).

A lato di *Iago* vi erano altri due oggetti dal valore inestimabile: il primo ritratto di Julia Margaret Cameron realizzato da un anonimo (si tratta di un dagherrotipo, Fig. 4.59) e uno dei suoi obiettivi fotografici (l'unico pezzo a noi giunto, Fig. 2.74). La lente racchiusa in una teca è la metafora della ricerca di Cameron della verità attraverso un mezzo, quello fotografico, che le ha dato la possibilità di andare oltre l'etichetta vittoriana. Il dagherrotipo in mostra è un ritratto di Julia Margaret Cameron che stringe sul suo grembo sua figlia, Julia Hay Cameron, probabilmente realizzato a Calcutta nel 1845, di autore sconosciuto. Con l'iscrizione inchiostata «Julia Hay Cameron Feb 10th 1845. This for me to keep. Given to my Julia by her request. Her own choice», l'opera mostra la fotografa all'età di 29 anni insieme a quella figlia che, molti anni più tardi, le regalerà la sua prima macchina fotografica.

In mostra vi erano anche vari frammenti della sua autobiografia scritti a mano, alcune delle sue lettere e una selezione di fotografie estremamente rare, realizzate a Ceylon durante gli ultimi anni di vita, dal 1875 in poi (Figg. 4.60 e da 2.49 fino a 2.55). La maggior parte dei pannelli espositivi erano di un bianco acceso (Fig. 4.61); scelta, questa, particolarmente felice per dare estremo risalto ad ogni immagine esposta.

Mostrare come Cameron utilizzava l'uso drammatico della luce nei suoi ritratti era ciò che i curatori volevano ottenere: *The Kiss of Peace* (Fig. 4.62) del 1869 era un altro dei pezzi da poter ammirare. Dal buio voluminoso apparivano i ritratti di Carlyle (Fig. 4.63) e Tennyson (Fig. 4.48), personaggi che conosciamo bene attraverso le sue immagini, come tramite i dipinti di Millais o di Watts. In un certo senso, la conoscenza del volto di Tennyson è stata probabilmente molto influenzata da questi ritratti: poeta barbuto, con gli occhi cerchiati, stanchi e l'espressione pensierosa. Il Tennyson di Cameron è un uomo comune, immerso in un ambiente umido, avvolto dalle scie del fumo della pipa, vestito con una giacca che, al solo osservarla senza poter utilizzare il tatto, risulta ruvida. Forse così abbiamo conosciuto il *vero* Tennyson: non il poeta elegante circondato dai libri e sempre dedito al lavoro, alla lettura, alla scrittura, come veniva ritratto dai pittori dell'epoca (rimarcabili esempi sono le opere di George Howard e Helen Allingham). Anche il ritratto di Robert Browning (Fig. 2.147) immerso in uno sfondo bruno - quasi fosse un'incisione di Rembrandt - sembra mostrare tutta la verità possibile, in questo caso del corpo del poeta: se si guarda attentamente si possono notare i segni del passaggio del pettine attraverso i suoi capelli.

Per quanto concerne gli oggetti presenti in mostra, la lente racchiusa in una teca è la metafora della ricerca di Cameron della verità attraverso un mezzo, quello fotografico, che le ha dato la possibilità di andare oltre l'etichetta vittoriana.

Non è un caso, certamente, che la mostra ospitava alcune delle migliori creazioni di Cameron dal punto di vista tecnico: le più a fuoco, che spesso furono le meno creative, ma ampiamente significative da un punto di vista fotografico. Come abbiamo visto, Cameron è stata spesso criticata per la scelta di utilizzare il *soft focus*; ancora una volta, a distanza di circa 140 anni dalla sua morte, sono state scelte ed esposte le opere da cui trapelava il suo impegno tecnico.

Nel momento in cui coloro che vissero nell'era vittoriana non potevano ancora decidere se la fotografia fosse un'arte o una scienza, Cameron impiegava buona parte delle sue energie anche nella creazione di qualcosa che aspirava in parte al passato e in parte al futuro: quest'ultimo contrariava la maggior parte dei suoi contemporanei meno illuminati. Di questa sua creatività, tuttavia, ella era – almeno in parte – gratificata.<sup>660</sup>

A volte la potenza dei suoi effetti non era voluta, ma probabilmente accidentale, come nel caso dell'immagine immortale di Carlyle, che guarda in camera con un occhio semi nascosto e l'altro celato dalla completa oscurità. Tale immagine potrebbe - *potrebbe* - essere semplicemente un esercizio di stile, oppure mal realizzata, come i critici tendevano a suggerire. Il punto è che Cameron trasformò la sua imperizia ancora una volta in vantaggio: il ritratto di Carlyle rimane nella storia della fotografia come archetipo di espressiva intensità. Inoltre, se la sua intenzione di imitare la pittura ad oggi può sembrare antica come le ingombranti telecamere che usava, ci sono ritratti che sovrastano questa tendenza. Questo è evidente nella straordinaria fotografia di Charles Darwin (Fig. 4.50): il profilo di un saggio, con il capo enorme come una scogliera sporgente, gli occhi nascosti, come sembra, dal peso della sua mente possente. Sembra un uomo totalmente assorto nei suoi pensieri, corazzato nel suo stesso cranio, solo contro l'oblio. Nessuna immagine pittorica di Darwin aveva mai offerto tali verità, come lui stesso affermava.<sup>661</sup>

E' rimarcabile che nella mostra siano state inserite anche otto fotografie scattate a Ceylon e che siano state montate su un pannello colorato, in maniera difforme dal resto dell'esposizione,<sup>662</sup> come se formassero una mostra all'interno della mostra; la matrioska di Ceylon appariva come nella Fig. 4.64. In questo paese così lontano, Cameron catturò con i suoi scatti i suoi servitori e i residenti locali come loro stessi, senza far loro assumere cioè le sembianze di qualche personaggio storico o

---

<sup>660</sup> Vedi Cap. I, Par. 3.

<sup>661</sup> Vedi Cox, Ford, *op. cit.*, p. 26.

<sup>662</sup> Il pannello dedicato a Ceylon era marrone scuro e aveva un impatto diverso sullo spettatore rispetto al bianco del resto. Volendo tentare una lettura cromatica, il colore del pannello suggeriva un cambio di registro rispetto allo spazio circostante.

di fantasia. In essi è ravvisabile l'arte che permea ognuno dei suoi "soliti" ritratti, ma con le qualità di documentazione che i precedenti non avevano mai avuto.

## 6.2 Julia Margaret Cameron al V&A Museum

Se il Science Museum voleva mostrare la tecnica di Cameron in tutti i suoi aspetti, il V&A - che dista pochi passi dal Science Museum - esponeva le fotografie che sono entrate nella collezione del museo durante la sua esistenza. Ad accogliere lo spettatore vi era una gigantografia di Julia Jackson, che è stata scelta anche come foto di copertina del catalogo (Fig. 4.65), forse per la preferenza che Julia riservava a questo ritratto.<sup>663</sup>

Passione, desiderio, sussurri, echi e preghiere si incontravano su fondali scuri non stirati; in mostra c'era qui la prima Julia Margaret Cameron, con le sue opere che il museo acquistò da lei o che ricevette da lei in dono. Come già visto, Cameron non è stata definita un'artista da tutti quelli che l'hanno notata; come molti hanno scritto, appariva spesso più come una pretenziosa matrona che dava ordini ai suoi ospiti, non tanto per creare quella magia che spesso le si attribuisce, quanto per costringerli a posare per lei. Dalle tante testimonianze dei suoi contemporanei, sappiamo che Cameron sapeva essere tirannica nell'ottenere ciò che voleva,<sup>664</sup> ma grazie a questa sua "prepotenza" il V&A ha ora nella sua collezione opere bellissime, forse le più artistiche che Cameron realizzò. Sono state messe in mostra più di 100 foto, su un totale di circa 400 che il museo conserva nei suoi archivi.

Come scrive Marta Weiss nel catalogo della mostra, il 2015 era l'anno perfetto per celebrare i due importanti eventi già ricordati (Fig. 4.66).<sup>665</sup> La mostra *Julia Margaret Cameron* al V&A (28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016), accolta in una maestosa galleria dipinta di rosso (Fig. 4.67, la Room 100, la Photographers Gallery<sup>666</sup> di 90 mq, dedicata alla fotografia dal 2011), si focalizzava sul rapporto di Cameron con il museo e il suo direttore fondatore, Sir Henry Cole.

L'esibizione si strutturava intorno a quattro temi fondamentali: *Fancy Subjects for Pictorial Effects*, sezione in cui erano state inserite una serie di fotografie che cercavano di interpretare dei dipinti o di utilizzare in modo creativo il dispositivo per ottenere un effetto pittorico (Fig. 4.68); *Madonna Groups* (Fig. 4.27), in cui sono state raccolte tutte le principali interpretazioni dei soggetti religiosi;

---

<sup>663</sup> Ford riporta il titolo completo di questa immagine, la preferita di una lunga serie realizzata nello stesso shooting: *My Favourite Picture of all my works, My niece Julia (Jackson), 1867*. Ford, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, p. 75.

<sup>664</sup> «Done by my will against his will», scriveva Cameron nel retro di un ritratto di Tennyson che ho potuto visionare a Bradford.

<sup>665</sup> Weiss, *op. cit.*, p. 5.

<sup>666</sup> Cfr. <http://www.vam.ac.uk/content/galleries/level-3/room-100-photographers-gallery/>

*Fortune as well Fame*, che spiegava la volontà di Cameron di guadagnare tramite le sue fotografie (Fig. 4.69). Di questo gruppo facevano parte tutti i ritratti dei suoi eminenti modelli vittoriani). Per finire, l'ultima sezione era stata nominata *Her Mistakes or Her Successes*, facendo riferimento agli aspetti della sua tecnica che – sbagliata per alcuni – divenne parte essenziale del suo lavoro e motivo della sua odierna fama internazionale (Fig. 4.70). Questa sezione includeva anche la serie di fotografie recentemente scoperte, oggi preziosissime fonti per approcciarsi anche al suo lavoro sperimentale (Fig. 4.71). Tinte di un colore non sempre omogeneo, queste foto conservano profondamente le tracce del processo fotografico, come macchie e graffi causate dalle sostanze chimiche utilizzate.

L'ex South Kensington Museum offriva in mostra anche una selezione delle lettere scritte a Cole. Le missive componevano una così preziosa fetta dell'esposizione che ognuna era custodita in una teca a sé, separata dal resto del materiale; nelle Figg. 4.72 e 4.73 ne vediamo due esempi. Era in mostra anche il diario di Cole (Fig. 4.74), insieme al suo ritratto firmato da Cameron (Fig. 4.39). L'esposizione comprendeva anche la prima fotografia dello studio dell'artista, la sua glass house, come visto scoperta solo in tempi recentissimi e presentata pertanto per la prima volta al pubblico (Fig. 3.55).

I ritratti formavano comunque il corpus di questa mostra. Gli amici, le personalità influenti in campo artistico e letterario, i familiari, le sue domestiche, i bambini... e diverse fotografie sorprendenti di sua nipote Julia Jackson.

La curatrice, Marta Weiss, ha portato l'attenzione sul lavoro dell'artista anche con il supporto di una ricca collezione di scritti. La sua calligrafia, con omissioni di punteggiatura e molte esclamazioni, esalta il fascino indelebile del carattere di Cameron.

Impossibile non ricordare che – custodita in una teca di vetro – vi era una copia originale degli *Idylls of the King*,<sup>667</sup> la stessa copia conservata a Bradford (Figg. 4.75 e 4.76) e che rientrava nel progetto di Cameron di ricavare notorietà e fortuna dalle sue opere.

Visitando questa mostra è stato spontaneo notare quanta “rigidità” si celi dietro alla maggior parte della fotografia vittoriana e quanta “realtà”, invece, appaia nell'arte di Cameron: i suoi protagonisti sono *veri*, non creature derivate dell'immaginazione di qualcun altro. Si percepisce una vulnerabilità e una fragilità ben visibile soprattutto nei ritratti femminili, senza nessun artificio. Le sue donne sono tangibili e parlano all'osservatore dalle loro imperfezioni. La loro bellezza si pone a volte all'opposto dei ritratti dell'epoca ma, se da una parte continuano a parlare una lingua in cui

---

<sup>667</sup> La necessità di includere i due volumi degli *Idylls of the King* nella mostra è stata un'occasione d'oro per affrontare l'urgenza di rimettere in sesto questi due testi e garantire finanziamenti per la loro conservazione. Qui tutto l'articolo pubblicato dal V&A: <http://www.vam.ac.uk/blog/conservation-journal/alfred-tennysons-idylls-of-the-king-and-other-poems>.



riecheggiano i temi dei preraffaelliti e un profondo romanticismo vittoriano melanconico, dall'altra hanno una rara autenticità che trasmette qualcosa di contemporaneo.

Un confronto tra le due esposizioni è doveroso: entrambe mi hanno portato a riflettere su aspetti differenti. Le loro peculiarità mi spingono ad affermare che gli organizzatori siano riusciti a dar vita a due omaggi dedicati a Julia Margaret Cameron con caratteristiche diverse ma estremamente complementari.

Al Science Museum ho scoperto alcune caratteristiche fondamentali della tecnica di Julia Margaret Cameron che altrimenti avrei faticato a comprendere e, soprattutto, la visita mi ha permesso di creare il primo contatto con il National Media Museum di Bradford, dove - un anno dopo - mi sarei recata a fare ricerca sul campo. E' stata una grande, positiva e inaspettata scoperta, tenuto conto del fatto che la mia idea principale era di visitare solo la retrospettiva del V&A. L'esposizione era molto efficace e accattivante, anche per chiunque fosse entrato in contatto con la fotografia per la prima volta. In mostra vi erano degli importanti oggetti della professione di Cameron: il dagherrotipo, l'album conservato in una teca, la lente. Considerata la presenza di oggetti unici e provenienti da una collezione non interna del museo, non era consentito scattare foto alle opere esposte (il che ha probabilmente causato minore pubblicità e curiosità del pubblico verso l'evento); il repertorio fotografico era sì più raro, ma meno vasto, sebbene più concentrato su alcuni aspetti ben precisi.

I colori delle sale non affaticavano l'occhio, ma i pannelli erano molto vicini tra loro (troppo vicini in alcuni casi, Fig. 4.77) e non permettevano di godere la visita prendendosi il tempo necessario; l'assenza di un sostegno per riposare e/o riflettere causava uno smaltimento velocissimo del pubblico. Il sistema espositivo era decisamente poco argomentato, con poche didascalie significative: lo potrei definire "tecnico", esattamente come la mostra. La totale assenza di un catalogo ha causato la perdita di alcuni dati, che sono riuscita ad ottenere solo contattando personalmente i curatori. Ho quindi lasciato la mostra avendo in testa solo ciò che il mio cervello è riuscito ad incamerare, senza foto e senza potermi sedere per prendere appunti.

Passando al V&A, il suo repertorio era strabiliante, ampissimo e variegato nelle tematiche. Il museo ha realizzato un teaser e vari video per questa mostra,<sup>668</sup> che introducevano la visita e incuriosivano il pubblico. Il sistema espositivo era logico e molto ben argomentato, tanto che acquistare il catalogo<sup>669</sup> è stato come "portare a casa" la mostra. Per contro, le bellissime sale scelte per

---

<sup>668</sup> I video sono visibili online. Il teaser si può visualizzare a questo indirizzo: <https://vimeo.com/130315964>; il video introduttivo: <https://vimeo.com/147118036>; il metodo di lavoro al collodio umido: <https://vimeo.com/147118038>; le lettere indirizzate ad Henry Cole: <https://vimeo.com/147118037>.

<sup>669</sup> Weiss, *op. cit.*.

l'esposizione erano dipinte di un rosso acceso, che non predisponeva l'occhio ad osservare, ma anzi lo catturava, distraendolo dai soggetti principali; il testo sui pannelli, stampato in oro, non risaltava. Lo spettatore era qui lasciato libero di scattare foto (quindi anche *selfie*, per una maggiore pubblicità), come di sedersi su panche accoglienti per rilassarsi o osservare con tranquillità le opere. La migliore invenzione di marketing sono stati, senza ombra di dubbio, i due pannelli (uno ad altezza adulto e uno più basso, pensato per i bambini, che Cameron ha utilizzato spesso come modelli) per creare le proprie foto ad effetto collodio umido (chiaramente un'imitazione).<sup>670</sup> Il pannello-totem suggeriva anche il tag (#victorianme, Fig. 4.78) tramite il quale si potevano condividere le proprie esperienze su Instagram. Questi due elementi rendevano la mostra molto interattiva già prima di entrare: ciò fa riflettere sulla condizione del V&A, museo più "social" del Science Museum, più interessato a investire nella propria immagine e a comunicarla elegantemente in tutto il mondo (Fig. 4.79).

Personalmente, non ho potuto resistere alla tentazione di avere il mio *selfie* al "collodio umido". Riporto qui tutti i passaggi effettuati: dal mio ritratto scattato dietro al pannello, al risultato finale postato su Instagram (Fig. 4.80), fino all'apparizione del mio *selfie* sulla stringa del tag suggerito dal V&A e #juliamargaretcameron (Fig. 4.81). L'ultimo tag si collega anche con il post del V&A dedicato alla serata inaugurale (una #PrivateView) che si è tenuta pochi giorni prima della sua apertura ufficiale al pubblico ed a cui ero stata invitata a partecipare (invito inoltratomi dal museo - Fig. 4.82), in virtù dei precedenti contatti intercorsi con la curatrice Weiss. Purtroppo il mio arrivo a Londra, di poco successivo alla giornata inaugurale della mostra, non mi ha consentito di essere fra i fortunati.

Le mostre presso il Science Museum ed il Victoria and Albert Museum hanno ricordato al pubblico mondiale il potere duraturo del lavoro di Cameron. Sia che stesse fotografando la sua cameriera Mary Hillier come *Sappho*, o fissando in uno scatto lo sguardo penetrante della sua nipote preferita Julia Jackson, Cameron trasformò instancabilmente le sue modelle e i suoi modelli con una fantasia continua. Le sue allegorie, che fossero dichiarate o meno, sono state bene analizzate da Jeff Rosen, nel suo testo fresco di stampa mentre si allestivano le mostre a Londra.<sup>671</sup> Il mondo allegorico della fotografa ha, in realtà, sempre intrigato gli spettatori. Non sorprende dunque che i riferimenti biblici e letterari di Cameron facciano sognare e affascininno anche noi spettatori contemporanei, abituati alle magie senza soluzione di continuità che il mondo digitale permette di ottenere.

---

<sup>670</sup> Gli stessi pannelli sono conservati oggi nel Dimbola Museum & Galleries, sull'Isola di Wight (Figg. 3.29 e 3.30).

<sup>671</sup> Per approfondire l'argomento rimando a Rosen, *Julia Margaret Cameron's 'fancy subjects'. Photographic allegories of Victorian identity and empire*.

### 6.3 Ulteriori esposizioni

Nello stesso periodo, anche il suolo francese dedicava alle donne fotografe della storia una mostra dal titolo provocatorio: *Qui a peur des femmes photographes?* (14 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016). Suddivisa in due parti, cronologicamente continuative, la *Première partie: 1839-1919*, curata da Thomas Galifot, Conservateur au Musée d'Orsay, raccoglieva alcuni scatti di Cameron nel Musée de l'Orangerie.<sup>672</sup> Il bellissimo ritratto di Cameron, conservato nella Bibliothèque nationale de France di Parigi e realizzato nel 1867, raffigura sua nipote e si intola *Mrs. Herbert Duckworth* (Fig. 4.83). Esso è stato utilizzato, insieme al ritratto di Joan Maude firmato da Madame Yevonde, fotografa inglese ma fortemente influenzata anche dalla cultura francese, per creare la locandina della mostra. E' decisamente significativo che i curatori abbiano scelto Cameron come porta bandiera delle donne della *Première partie*, mettendola in contrapposizione con il rosso passionale che permea il bellissimo ritratto di Maude, realizzato nel 1932 e conservato, invece, alla National Portrait Gallery di Londra, unico esemplare donato direttamente dall'artista nel 1971 (Fig. 4.84).<sup>673</sup> Questo omaggio alle donne fotografe inglesi da parte degli organizzatori della mostra, potrebbe essere letto come un tentativo di riconciliazione (almeno sul fronte femminile) all'interno della continua diatriba tra inglesi e francesi, per l'aggiudicazione del titolo di inventori della tecnica fotografica.

Nonostante non sia riuscita a visitare la mostra di persona, ho avuto il piacere di conoscere Thomas Galifot durante un seminario organizzato da Patrizia Di Bello all'interno dell'History and Theory of Photography Research Centre (Birkbeck's School of Arts) e intitolato *About (Some) Women Photographers 1839-1919*, tenutosi il 27 novembre 2015, proprio nel periodo della mia permanenza in Inghilterra in occasione delle due esposizioni londinesi.

Basandosi sulla storia della fotografia che - negli ultimi quarant'anni - ha passato in rassegna il ruolo delle donne in connessione con il mezzo fotografico, rivalutandolo, Galifot ha spiegato quanto la mostra fosse significativa poichè la prima realizzata in Francia dopo tanti anni di assenza su questo argomento. Dopo ricerche effettuate negli anni precedenti, era anche il primo approfondito studio sulle donne fotografe francesi del XIX e XX secolo. Molti talenti dimenticati e altri completamente sconosciuti sono stati portati alla luce delle pareti espositive, accanto (o meglio: di fronte) alle loro controparti inglesi, dove il lavoro amatoriale e professionale aveva raggiunto livelli senza precedenti di successo e varietà. Questo discorso ha donato alcune chiavi

---

<sup>672</sup> Online sono presenti i video introduttivi presentati direttamente dai curatori. Qui il video riguardante la prima parte: <http://www.musee-orangerie.fr/fr/evenement/qui-peur-des-femmes-photographes-1839-1919> e qui la seconda, curata da Marie Robert, Conservateur au Musée d'Orsay: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=133&v=-6jXOeWaLxM](https://www.youtube.com/watch?time_continue=133&v=-6jXOeWaLxM).

<sup>673</sup> Qui tutte le informazioni sull'opera: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw17331/Joan-Maude>.

di lettura per studiare le disparità nello sviluppo della fotografia femminile nei diversi paesi. Inoltre, è stato evidenziato quanto il mezzo fotografico sia servito come potentissimo mezzo “corridoio” per la sovversione e l’emancipazione della femminilità.

Nei mesi successivi, Londra ha celebrato Cameron inserendola anche tra gli artisti di *Painting with Light, Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*, realizzata alla Tate Britain dall’11 maggio al 25 settembre 2016 e curata da Carol Jacobi (Curator of British Art 1850-1915, Tate Britain), Hope Kingsley (Curator, Education and Collections, Wilson Centre for Photography), e Tim Batchelor (Assistant Curator, Tate Britain).

L’esposizione, che ho visitato personalmente, ha voluto raccontare il dinamico dialogo tra pittori e fotografi britannici attraverso oltre settanta anni di storia; la mostra riuniva quasi 200 opere, molte esibite per la prima volta, per rivelare le loro reciproche influenze. Dalle prime esplorazioni del movimento e dell’illuminazione di David Octavius Hill e Robert Adamson, fino alle composizioni artistiche di fine secolo, si giungeva a scoprire come i pittori e i fotografi ridefinirono le nozioni di bellezza e di arte stessa. L’alba della fotografia ha coinciso con molte idee rivoluzionarie nelle arti, che hanno messo in dubbio le modalità di creazione ed interpretazione delle immagini. La fotografia ha sovvertito le vecchie tradizioni all’interno delle quali molti fotografi erano stati plasmati, come i preraffaelliti ed i loro successori realisti e impressionisti. Tra gli altri, la mostra celebrava anche il ruolo di Julia Margaret Cameron e la sua amicizia con Watts e Rossetti. In una stanza erano racchiusi i loro bellissimi, enigmatici ritratti reciproci e le foto delle modelle condivise, tra cui spiccavano *Call I Follow, I Follow. Let Me Die* (Fig. 2.104) e *Beata Beatrix* di Rossetti (Fig. 4.85).

Al contempo, la mostra curata da Marta Weiss del V&A stava facendo il giro del mondo: è partita da Londra, per poi approdare al MAMM di Mosca, al Museum of Fine Arts di Ghent, all’Art Gallery of New South Wales di Sydney, alla Fundacion Mapfre di Madrid, giungendo poi a garantirsi un grande successo anche in Giappone, al Mitsubishi Ichigokan Museum di Tokyo e terminare lì il suo viaggio alla fine di settembre 2016.

A quanto sembra, l’immaginario vittoriano continua ad affascinare il pubblico moderno. Prova ne è la continua riscoperta degli autori di metà e fine ‘800 come Lewis Carroll, Oscar Rejlander e Clementina Hawarden, che - insieme a Julia Margaret Cameron - saranno riuniti per esporre le loro più grandi opere alla National Portrait Gallery di Londra, dal 1 marzo al 20 maggio 2018. L’email che preannuncia questa mostra, chiamata *Victorian Giants: The Birth of Art Photography*,<sup>674</sup> è giunta nella mia casella di posta elettronica in un momento che definirei *topico* per questa tesi: una conferma che il tema è molto sentito anche fra nel contemporaneo. Questa nuova, grande mostra

---

<sup>674</sup> Cfr. <https://www.npg.org.uk/whatson/exhibitions/2017/victorian-giants-the-birth-of-art-photography/>.

riunirà le opere di quattro giganti della fotografia vittoriana; coloro i quali hanno incarnato il meglio della fotografia pionieristica inglese, sperimentando nuovi approcci per la produzione di immagini e modellando il medium secondo le specifiche richieste di ognuno, che da allora hanno formato la pratica artistica. Attraverso tanti straordinari modelli come Charles Darwin, Alice Liddell, Dante Gabriel Rossetti, Thomas Carlyle, George Frederick Watts, Ellen Terry e Alfred Tennyson, la mostra esplorerà la nascita della fotografia artistica in Inghilterra e fornirà una nuova prospettiva su uno dei periodi più “formativi” per la fotografia.

E’ davvero un peccato che la mostra non si sia tenuta durante la scrittura di questa tesi, ma sono certa che fornirà nuovi spunti di ricerca.

#### 6.4 Dividere l’indivisibile

Dopo aver visto e aver toccato con mano le opere di Cameron e dopo aver analizzato le principali mostre contemporanee a partire dal 2015, vorrei terminare tale progetto riprendendo il saggio che Joanne Lukitsch ha realizzato per la mostra itinerante del Mia Album in America del 1995, considerando il paradosso di una mostra museale dedicata ad un album, ma che in realtà ha esposto le fotografie singolarmente (effettivamente separate dalle loro pagine, supporti originali), facendole apparire in progressione sui muri delle gallerie.<sup>675</sup>

Se da una parte un’esposizione simile può aver giovato alla valorizzazione delle immagini una ad una, dall’altra si può percepire un senso di perdita di quella preziosa intimità e continuità che solo lo sfogliare le pagine di un album può regalare. La mostra in esame ha provocato risposte differenti, ed ha fornito anche un’opportunità per riflettere sul ruolo di un museo nella conservazione ed esibizione degli album.

Nello specifico, il Mia Album fu di proprietà privata dal 1863 - l’anno in cui la Cameron lo donò alla sorella Mia - fino al 1974, quando fu comprato da un consorzio di commercianti e collezionisti che lo smembrarono. Il consorzio rimosse le pagine dall’album e le fotografie dalle pagine in modo da ottenere un centinaio di fotografie pronte per vendite ed esposizioni. Solo il fortuito intervento di un collezionista privato, con l’intenzione di acquisire tutta la collezione, prevenne la dispersione delle opere.

La scomposizione degli album fotografici per ottenere fotografie individuali era una pratica comune negli anni ’70: in un importante saggio del 1981 intitolato *The Museum’s Old / The Library’s New Subject*, il critico d’arte e teorico Douglas Crimp esamina questa pratica e considera le sue più

---

<sup>675</sup> Mulligan (a cura di), *op. cit.*, p. 128.

larghe implicazioni culturali.<sup>676</sup> Crimp osserva che gli artefatti erano rimossi dai loro contesti e identificati come arte per i musei sin dal XVIII secolo; c'era tuttavia qualcosa di diverso nella ridefinizione della fotografia tipica degli anni '70 perché diversi tipi di fotografie – provenienti da diverse epoche storiche e con diversi scopi – furono definiti come autonomi e autosufficienti lavori artistici. Crimp valutò i risultati di questo cambiamento, prendendo come esempio le fotografie di Francis Firth e suggerendo che la fotografia era in pericolo:

[Photography] will no longer primarily be useful within other discursive practices; it will no longer serve the purposes of information, documentation, evidence, illustration, reportage. The formerly plural field of photography will henceforth be reduced to the single, all-encompassing aesthetic [...]. We must recognize that in order for this new aesthetic understanding to occur, other ways of understanding photography must be dismantled and destroyed. Books about Egypt will literally be torn apart so that photographs by Francis Frith may be framed and placed on the walls of museums.<sup>677</sup>

L'analisi di Crimp appare meno applicabile a Cameron rispetto a Firth perché sin dal principio della sua carriera Cameron si identifica sia come artista che espone e vende le sue immagini, sia come artista che presenta i suoi album alla famiglia, agli amici e alle sue conoscenze altolocate. Tuttavia, la critica si applica a Cameron ed in particolare al Mia Album perché questa pratica di smembramento degli album fotografici ha negato altre interpretazioni storiche del lavoro della fotografa. Dato che Cameron espose le sue fotografie in pubblico ma le presentò anche all'interno delle sue collezioni, un'attività non escludeva l'altra: si sarebbe dovuto analizzarle in entrambe le modalità.<sup>678</sup>

La donna assemblò i suoi album con grande libertà: le sue raccolte sono diverse per dimensione, decorazioni, dettagli della presentazione ed intento; non sono affatto dei semplici e neutrali contenitori per opere d'arte individuali. Se fosse possibile riconsegnare le fotografie alle loro pagine e le pagine al loro involucro, il significato del Mia Album non potrebbe comunque tornare a quello che era prima del 1970, quando ancora era intatto. La mostra venne organizzata anche adattandosi ai successivi cambiamenti sia nello studio della storia della fotografia, sia sul ruolo dei musei. Come osserva Crimp, infatti, l'utilizzo di singole foto, provenienti da album fotografici, nacque secondo le modalità espositive che andavano definendosi nei luoghi destinati ad ospitare opere d'arte moderna e che coinvolgevano anche la fotografia.

---

<sup>676</sup> Douglas Crimp, *The Museum's Old/The Library's New Subject*, in *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Richard Bolton (a cura di), Cambridge, Mass., MIT Press, 1989, pp. 3-14.

<sup>677</sup> *Ibidem*.

<sup>678</sup> Il contenuto dei due album è stato ristampato in: Ford, *The Cameron Collection* e in Mike Weaver, *Whisper of the Muse: The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, Malibu, J. Paul Getty Museum, 1986. Per approfondire la donazione dell'album che Cameron diede a George Watts e le sue esposizioni delle sue fotografie tra il 1860 e il 1870 vedi Joanne Lukitsh, *Cameron: Her Work and Career*, *op. cit.*.



Un grandissimo cambiamento fu l'emergere delle teorie femministe nella storia dell'arte, che riconoscevano l'importanza di realizzare album e di altre attività praticate dalle donne come arte vera e propria.<sup>679</sup> Un secondo cambiamento avvenne nei musei, dove la riflessione sulla questione delle interpretazioni ha mutato sempre di più lo sviluppo delle esposizioni. Terzo, i collezionisti, ad oggi, considerano gli album fotografici come forme significative di reperti storici.<sup>680</sup> Queste tre forme di sviluppo sono fondamentali per la ricerca corrente sul Mia Album e sulla mia riflessione di una sua definita esposizione. Con queste premesse, possiamo tentare di ricostruire molte idee ed esperienze che unificano le fotografie nel Mia Album.

Come detto precedentemente,<sup>681</sup> concepito in due parti, l'album si poteva aprire sia da una parte che dall'altra; da un lato apparivano tutte le opere di Cameron, mentre la sezione opposta conteneva i lavori di vari fotografi, tra cui Rejlander, Carroll e altri ancora non identificati.

Cameron creava i suoi album con grande attenzione, pensando a chi li avrebbe sfogliati. Le sue fotografie di "High Art" furono deliberatamente ristrette alla prima sezione, dove dominavano a livello numerico e apparivano come un unico e coeso gruppo.<sup>682</sup> Tuttavia, anche le fotografie della seconda sezione non erano da meno. Se la doppia disposizione dell'album fosse continuata fino alla pagina in cui le due parti si fossero congiunte, sarebbe stato usato sia il fronte che il retro delle pagine. L'idea doveva puntare anche ad un altro effetto: quando si sfogliava l'album, i ritratti di Rejlander e i suoi *tableaux vivants*, i ritratti commerciali e le riproduzioni artistiche diventavano meno prosaici, mentre le fotografie di Cameron erano meno distanti. In conclusione, entrambe le parti del Mia Album erano complementari nella sostanza e nella funzione, unite l'una all'altra tramite l'attività della visione.

Inoltre, a legare il Mia Album c'erano le attività delle sorelle Pattle. La maggior parte delle fotografie in entrambe le sezioni erano ritratti: ritratti fotografici e riproduzioni di essi, dipinti o disegnati. Cameron e le sue sorelle dominavano l'album attraverso le immagini dei loro bambini e - soprattutto - bambine: spiccano le figlie di Maria Jackson, di Virginia Somers-Cocks (Fig. 4.86), di Sara Prinsep, di Louisa Bayley e di Sophie Dalrymple (Fig. 4.87). Ovviamente apparivano nell'album anche i mariti, come alcuni dei loro amici. I soggetti associati con Mia Jackson erano presenti nella prima sezione dell'album, e i modelli connessi alle altre sorelle erano contenuti nella seconda sezione. Per quanto riguarda le foto della famiglia di Cameron e del suo circolo sociale, erano distribuite in tutto l'album: le sorelle Pattle unirono metaforicamente le due sezioni attraverso l'arte del ritratto.

---

<sup>679</sup> Higonnet, *op. cit.*, p. 179.

<sup>680</sup> Mulligan (a cura di), *op. cit.*, p. 23.

<sup>681</sup> Vedi Cap. II, Par. 5.1.

<sup>682</sup> L'editore Da Capo Press ha ristampato il Mia Album, rinominato *A Victorian Album: Julia Margaret Cameron and Her Circle*, *op. cit.*.

La riflessione sulla continuità della materia del Mia Album si estende alla considerazione del più ampio significato che aveva l'attività di assemblare fotografie negli album. Il resoconto della teorica Susan Stewart che spiega come, in un'economia di scambio, gli oggetti ordinari - come le fotografie - diventano esperienze di memoria, tempo e spazio, sembra suggerire la direzione giusta per tali considerazioni.

Stewart propone due categorie distinte - i *souvenir* e le collezioni - per descrivere come gli individui costruivano storie personali da oggetti ordinari. I *souvenir* hanno una duplice funzione: per autenticare un'esperienza passata e, allo stesso tempo, discreditarla il presente. Il presente potrebbe essere troppo impersonale, triste o alienante rispetto all'intima e diretta esperienza di contatto che il *souvenir* ha come referente di un evento lontano.<sup>683</sup> Secondo Lukitsch, le fotografie (in unica copia) possono anche funzionare come *souvenir*, ma le riproduzioni fotografiche no, perché ricordano a chi le guarda che la sua esperienza non è unica.

La collezione, dall'altro lato, può essere vista con un'altra funzione nelle passate esperienze di chi la guarda: la collezione rimpiazza la storia con la classificazione, oltre il tempo. Nella collezione il tempo non è qualcosa da riportare ad un'origine; piuttosto tutto è reso simultaneo o sincrono.<sup>684</sup>

Lukitsch sostiene che il Mia Album sia una collezione, nella quale il principio organizzativo è il successo delle sorelle Pattle nel ruolo di donne vittoriane d'alta classe: madri e mogli di grandi uomini importanti. Come oggetto all'interno di una collezione, una fotografia non comunica l'intima e diretta esperienza di contatto; nel Mia Album, Cameron e Jackson realizzarono una collezione di fotografie organizzate secondo il *fil rouge* delle famose sorelle Pattle. Le fotografie non partecipano ad una narrazione che fissa la storia di un'immagine dalle sue origini, ma ad una situazione nella quale gli scatti supportano la posizione sociale del Paddledom.

Un importante esempio della funzione del Mia Album come collezione si trova nell'uso della riproduzione fotografica all'interno di quest'ultimo e di un altro album: la seconda sezione del Mia Album e del Virginia Somers-Cocks Album avevano otto immagini in comune. Questi due album portavano al loro interno alcune iscrizioni tipiche degli album prodotti dalle donne di questo periodo. Nell'assenza di quei tratti distintivi che avrebbero reso differente l'esperienza di avere tra le mani l'uno o l'altro, le sorelle Pattle apprezzarono la consapevolezza che le fotografie in un album non erano unicamente in quel luogo, ma - al contempo - sarebbero potute essere contemplate da un'altra sorella in un altro luogo, soddisfacendo il desiderio di comunicazione e intimità attraverso le distanze, dimostrato dal voluminoso scambio di missive tra sorelle. Nel Mia Album, la riproduzione fotografica non combatteva l'unicità dell'opera d'arte, ma facilitava la comunicazione.

---

<sup>683</sup> Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC, Duke University Press, 1992, p. 139.

<sup>684</sup> *Ivi*, pp. 151-153.

Il discorso affrontato per tale elbum potrebbe essere replicato per ogni altro libro fotografico realizzato da Cameron ed ovviamente da tutti gli altri fotografi che, come lei, si dedicavano a questo tipo di raccolte.

In un prossimo futuro sarebbe auspicabile che gli organizzatori delle mostre prendano in considerazione la possibilità di far vivere ai visitatori l'esperienza - molto diversa ed unica rispetto alla contemplazione di un'immagine appesa ad un muro, seppur meravigliosamente contestualizzata (come nel caso della mostra su Cameron al V&A del 2015) - dello sfogliare una raccolta di fotografie, per far loro cogliere i veri intenti creativi ed emotivi celati fra le pagine degli album.

GALLERIA DI RIFERIMENTO DEL CAPITOLO IV



Fig. 4.1 - Julia Margaret Cameron, *Study of a child's head*, 1866

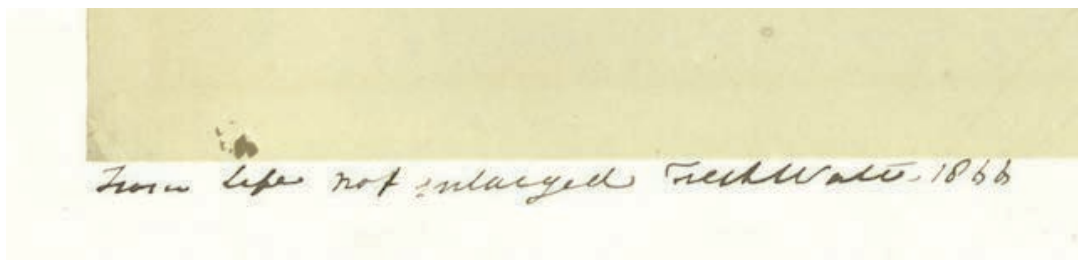


Fig. 4.2 - Julia Margaret Cameron, *Study of a child's head*, 1866. Dettaglio in cui si legge chiaramente "From Life Not Enlarged"

Fig. 4.3 - Julia Margaret Cameron, *Alfred Tennyson*, 1864





Fig. 4.4 - Julia Margaret Cameron, *Il Penseroso*, 1864-65



Fig. 4.5 - Julia Margaret Cameron, *Grace thro' Love*, 1865



Fig. 4.6 - Julia Margaret Cameron, *Unknown man*, 1864-66



Fig. 4.7 - Julia Margaret Cameron, *Group*, 1864



Fig. 4.8 - Julia Margaret Cameron, *Group*, 1864



Fig. 4.9 - Julia Margaret Cameron, *Iolande and Floss*, 1864





Fig. 4.10 - Julia Margaret Cameron,  
*The Double Star*, 1864



Fig. 4.11 - Julia Margaret Cameron,  
*La Madonna Vigilante*, 1864



Fig. 4.12 - Gustave Le Gray,  
*Mediterranean Sea – Sète*, 1857



Fig. 4.13 - Henry Peach Robinson, *When the Day's Work is Done*, 1877

Fig. 4.14 - Julia Margaret Cameron, *My Grandchild aged 2 years & 3 months*, 1865



Fig. 4.15 - Julia Margaret Cameron, *Daughters of Jerusalem and Child*, 1865



Fig. 4.16 - Oscar Gustave Rejlander,  
*Julia Margaret Cameron at Her Piano*, 1863



Fig. 4.17 - Clementina Hawarden,  
*Clementina Maude, 5 Princes Gardens*, 1862-63



Fig. 4.18 - Clementina Hawarden,  
*Clementina Maude, 5 Princes Gardens*,  
1863-64





Fig. 4.19 - Clementina Hawarden,  
*Isabella Grace and Florence Elizabeth  
Maude, 5 Princes Gardens, 1863-64*



Fig. 4.20 - Clementina Hawarden,  
*Study from Life, 1864*



Fig. 4.21 - Oscar Gustave Rejlander,  
*Portrait of a Young Woman, 1863*



Fig. 4.22 - Isabel Cowper, *South Kensington Museum. The "Brompton Boilers", 1868 circa*

Fig. 4.23 - Isabel Cowper, *South Kensington Museum. Educational Collection. School Furniture and Apparatus, 1868 circa*



Fig. 4.24 - Isabel Cowper, *South Kensington Museum. Educational Collection. Gallery containing examples of materials for Instruction in Art, 1868-69*

SOUTH KENSINGTON MUSEUM.—EDUCATIONAL COLLECTIONS.  
Gallery containing examples of materials for instruction in Art. No. 9063.



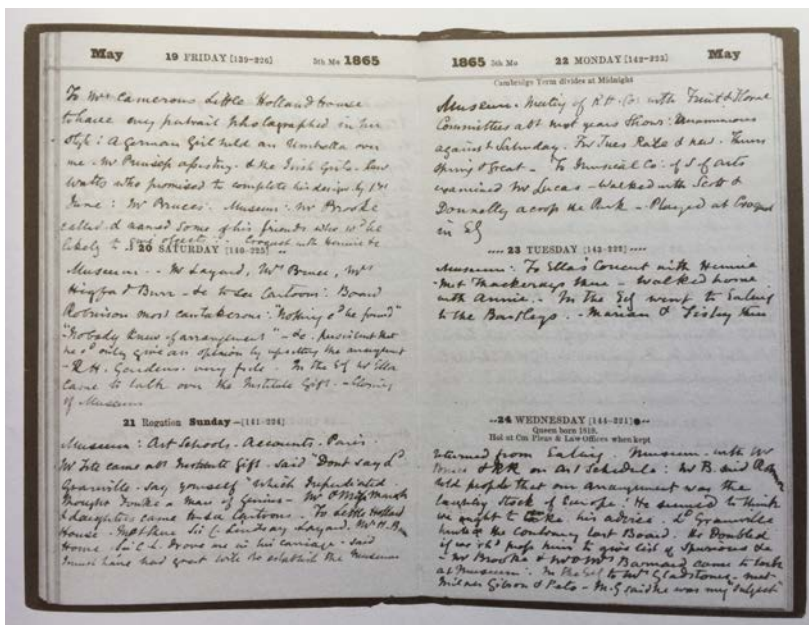


Fig. 4.25 - Diario di Henry Cole, che nel 19 maggio 1865 annotò il nome di Cameron

Fig. 4.26 - Julia Margaret Cameron, William Michael Rossetti, 1865

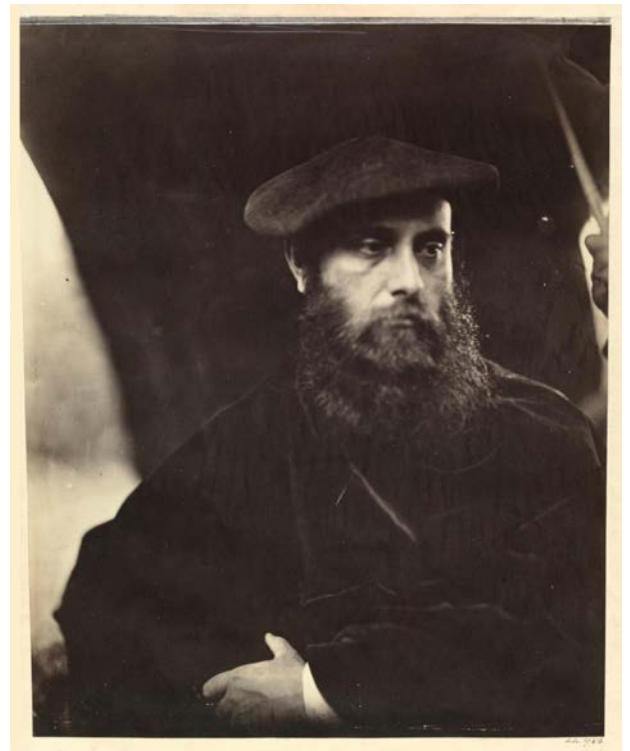


Fig. 4.27 - Julia Margaret Cameron, *Fruits of the Spirit*, 1864. Display espositivo della mostra Julia Margaret Cameron, V&A, 28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016, Londra





Fig. 4.28 - Julia Margaret Cameron, *Gentleness*, 1864



Fig. 4.29 - Julia Margaret Cameron, *Meekness*, 1864



Fig. 4.30 - Julia Margaret Cameron, *Goodness*, 1864



Fig. 4.31 - Julia Margaret Cameron,  
*La Madonna della Ricordanza. I Kept  
in the heart*, 1864

Fig. 4.32 - Julia Margaret Cameron,  
*Lady Elcho. A Dantesque Vision*, 1865



Fig. 4.33 - Julia Margaret Cameron,  
*Lord Elcho*, 1865



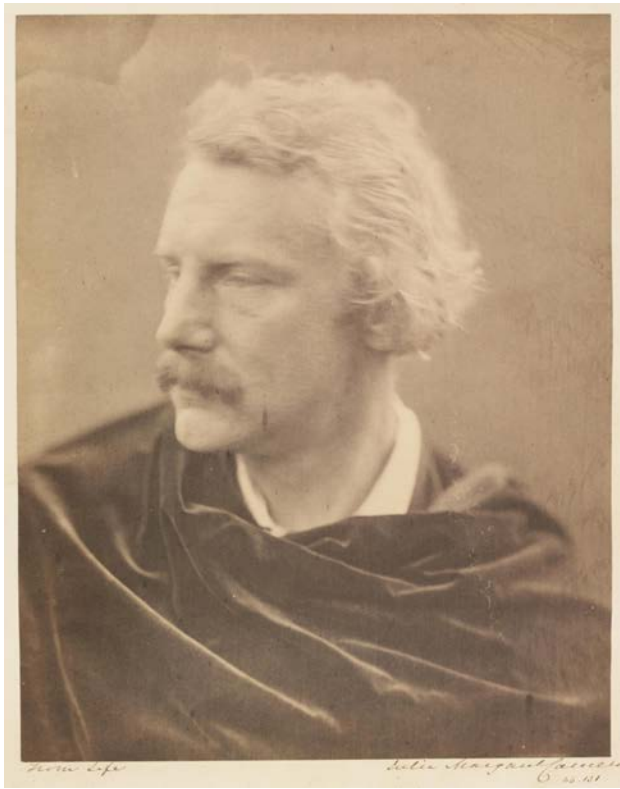


Fig. 4.34 - Julia Margaret Cameron, *Sir Coutts Lindsay*, 1865



Fig. 4.35 - Julia Margaret Cameron, *Lady Adelaide Talbot*, 1865



Fig. 4.36 - Edward Fox, *Chestnut in Winter*, 1865



Fig. 4.37 - Edward Fox, *Chestnut in Summer*, 1865

Fig. 4.38 - Julia Margaret Cameron, *Alice No. 6*, 1866



Fig. 4.39 - Julia Margaret Cameron, *Sir Henry Cole*, 1865



Fig. 4.40 - Il ritratto Sir Henry Cole è circolato sui magazines dell'epoca, riprodotto come incisione



Fig. 4.41 - Julia Margaret Cameron, Herr Joseph Joachim aged 37, 1868



Fig. 4.42 - Julia Margaret Cameron, Joseph Joachim, 1868





Fig. 4.43 - Julia Margaret Cameron,  
*Miss Louise Beatrice de Fonblanque*, 1868



Fig. 4.44 - Julia Margaret Cameron,  
*Spear or Spare*, 1868



Fig. 4.45 - Julia Margaret Cameron,  
*Dejatch Alamayou. King Theodore's Son*, 1868





Fig. 4.46 - Julia Margaret Cameron,  
*The Guardian Angel*, 1868



Fig. 4.47 - Julia Margaret Cameron, *The Day Dream*,  
1867. La versione scannerizzata del V&A permette di  
riconoscere i difetti di stampa rispetto alla Fig. 2.80



Fig. 4.48 - Julia Margaret Cameron,  
*Alfred Tennyson*, 1869

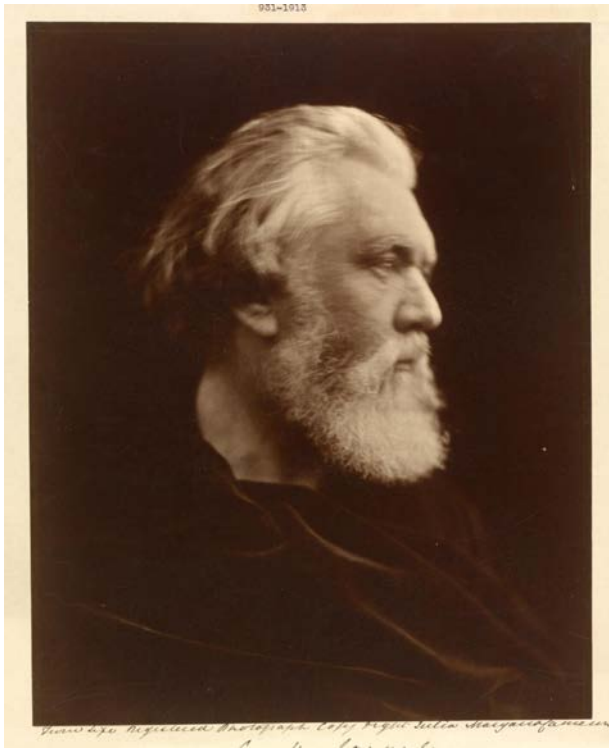


Fig. 4.49 - Julia Margaret Cameron,  
*Austen Henry Layard*, 1869

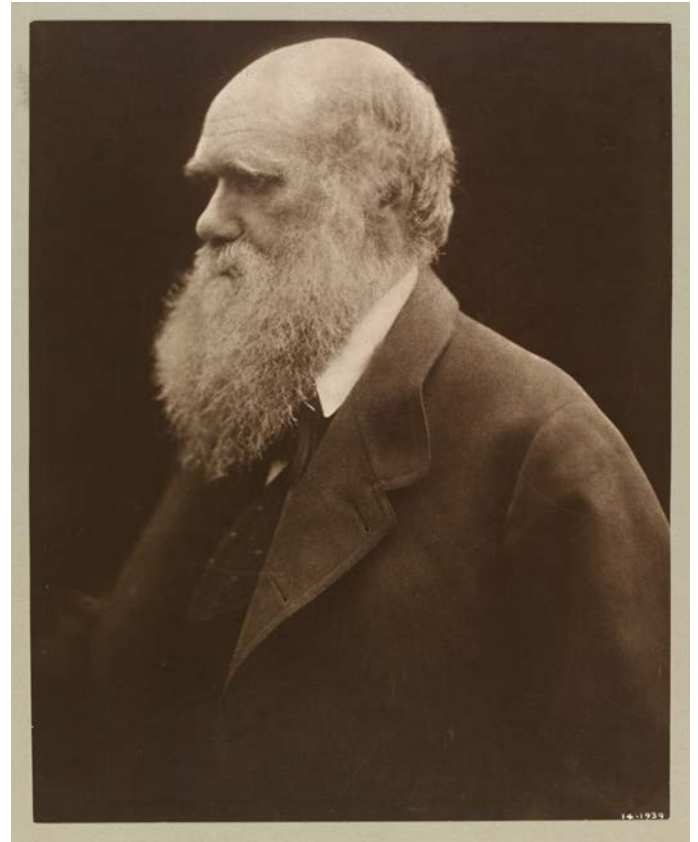


Fig. 4.50 - Julia Margaret Cameron,  
*Charles Darwin*, 1868



Fig. 4.51 - Julia Margaret Cameron,  
*Marianne North*, 1877





Figg. 4.52 e 4.53 - Entrata della mostra *Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy*, Science Museum, 24 settembre 2015 - 28 marzo 2016, Londra



Fig. 4.54 - Science Museum (novembre 2015)

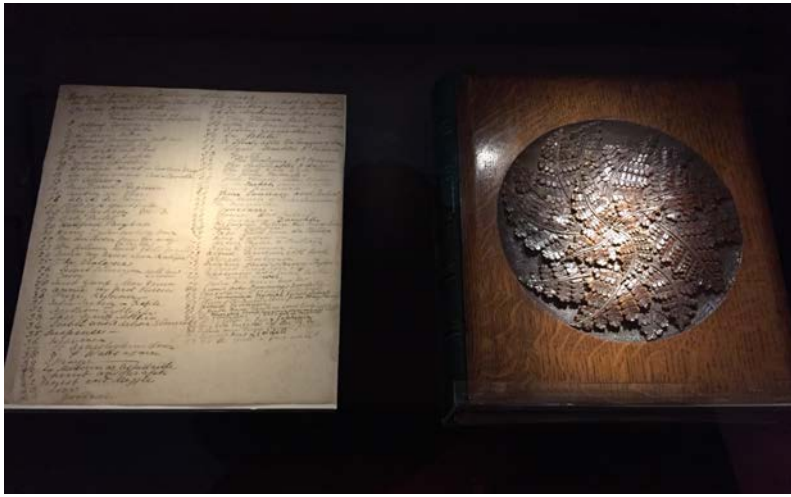


Fig. 4.55 - The Herschel Album in display at Science Museum



Fig. 4.56 - Julia Margaret Cameron, *Iago, Study from an Italian*, 1867



Figs. 4.57 e 4.58 - Poster della mostra *Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy* con *Iago, Study from an Italian*





Fig. 4.59 - Anonimo, Il primo ritratto di Julia Margaret Cameron e sua figlia Julia, dagherrotipo, 1845

Fig. 4.60 - In mostra, al centro della teca, alcuni frammenti dell'autobiografia di Cameron, scritti a mano





Fig. 4.61 - Pannelli espositivi, Science Museum

Fig. 4.62 - Julia Margaret Cameron,  
*The Kiss of Peace*, 1869

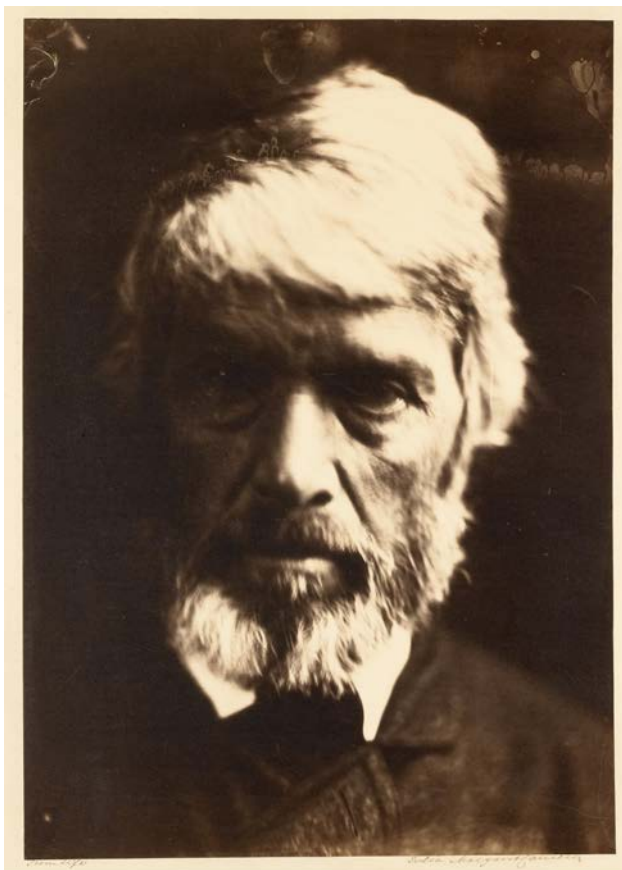


Fig. 4.63 - Julia Margaret Cameron,  
*Thomas Carlyle*, 1867





Fig. 4.64 - Pannelli espositivi, Science Museum. A sinistra, la parete dedicata a Ceylon



Fig. 4.65 - Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson*, 1867.

Gigantografia esposta all'ingresso della mostra *Julia Margaret Cameron*, V&A, 28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016, Londra

Fig. 4.66 - Pannello con il testo di presentazione della figura di Cameron, V&A

**Julia Margaret CAMERON**

*My aspirations are to enoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real & Ideal & sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to poetry and beauty.*

Julia Margaret Cameron to Sir John Herschel, 31 December 1864

Julia Margaret Cameron (1815–79) was one of the most important and innovative photographers of the 19th century. Best known for her powerful portraits, she also posed her sitters – friends, family and servants – as characters from biblical, historical or allegorical stories.

Her photographs were rule-breaking: purposely out of focus, and often including scratches, smudges and other traces of the artist's process. Cameron was criticised for her unconventional techniques, but also celebrated for the beauty of her compositions and her commitment to photography as an art form.

The year 2015 marks the bicentenary of Cameron's birth and 150 years since her first museum exhibition. This was held in 1865 at the South Kensington Museum, now the V&A. The Museum's founding director, Henry Cole, was an early champion of Cameron's work. He purchased her photographs for the collection, granted her the use of two rooms at the Museum as a studio and corresponded with her about technical matters. A letter from Cameron to Cole introduces each section of this exhibition, which is drawn almost entirely from the V&A's collection.

Unless otherwise noted, all photographs are by Julia Margaret Cameron and are albumen prints from wet collodion negatives. The wet collodion process involved coating a glass plate with chemicals and exposing it in the camera while still damp. The glass negative was then developed, washed and varnished. To make a print, the negative was placed directly onto photographic paper and exposed to sunlight.

V&A conservators are measuring the effects of light exposure on these photographs. There are small light monitors next to some of the works.



Fig. 4.67 - Pannelli espositivi, V&A



Fig. 4.68 - Pannelli espositivi, V&A. Sezione *Fancy Subjects for Pictorial Effects*

## Fortune as well as Fame

---

*Thro your gracious loan of those two rooms I am likely now to acquire fortune as well as fame, for a woman with sons to educate cannot live on fame alone!*

Julia Margaret Cameron to Henry Cole, 7 April 1868

When Cameron photographed her intellectual heroes, such as Tennyson, her aim was to record 'the greatness of the inner as well as the features of the outer man'. Another motive was to earn money from prints, since her family's finances were precarious. Within her first year as a photographer she began exhibiting and selling through the London gallery Colnaghi's. She used autographs to increase the value of some portraits.

In March 1868, Cameron used two rooms at the South Kensington Museum as a portrait studio. Her letter of thanks makes clear her commercial aspirations, mentioning photographs she had sold and asking for help securing more, possibly royal, sitters.

Cameron's most commercially ambitious yet ultimately unprofitable project was her two-volume publication of photographs illustrating Tennyson's *Idylls of the King and Other Poems*.

Fig. 4.69 - Pannello con il testo riferito alla sezione *Fortune as well Fame*, V&A

## Her Mistakes were Her Successes

---

*Mrs. Cameron was the first person who had the wit to see her mistakes were her successes, and henceforward to make her portraits systematically out of focus.*

Coventry Patmore, *MacMillan's Magazine*, January 1866

Cameron accepted and even embraced irregularities that other photographers would have rejected as technical flaws. In addition to pioneering the use of soft focus, she scratched into her negatives printed from broken or damaged ones and occasionally used multiple negatives to form a single picture. Although criticised at the time as evidence of 'slovenly' technique, these traces of the artist's hand in Cameron's prints can now be appreciated for their modernity.

Cameron was not uncritical of her work and strove to improve her skills. She sought the opinion of her mentor G.F. Watts, but at his insistence sent him imperfect prints for comment, reserving the more successful ones for potential sale. Cameron also complained to Henry Cole about the 'cruel calamity' of cracks that had ruined some of her 'most precious negatives'.

Fig. 4.70 - Pannello con il testo riferito alla sezione *Her Mistakes or Her Successes*, V&A





Fig. 4.71 - La sezione *Her Mistakes or Her Successes* includeva una serie di fotografie recentemente scoperte, che mostravano molti degli “errori” tecnici di Cameron, che sono, oggi, preziosissime fonti per comprendere il suo lavoro sperimentale

Fig. 4.72 - Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 21 febbraio 1866

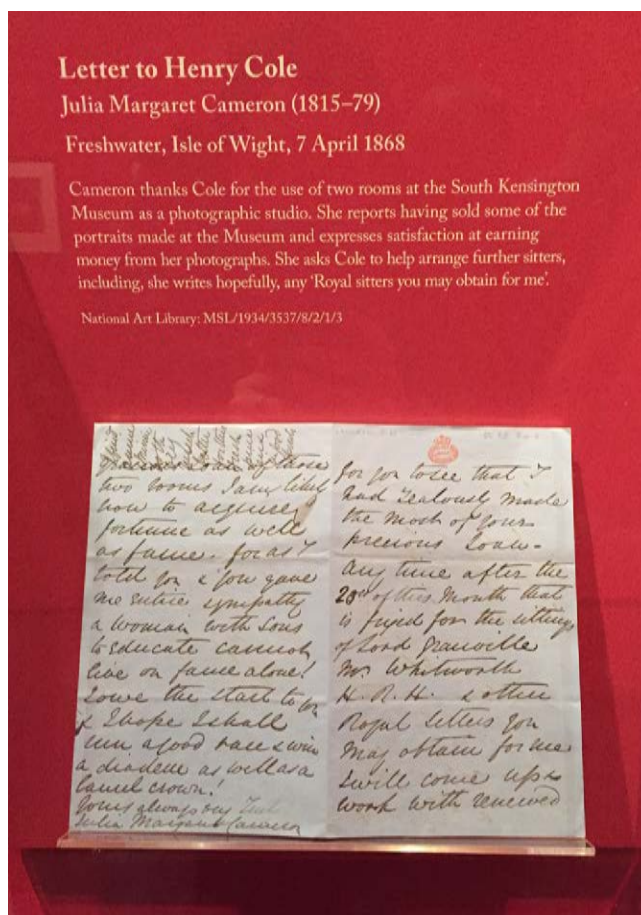
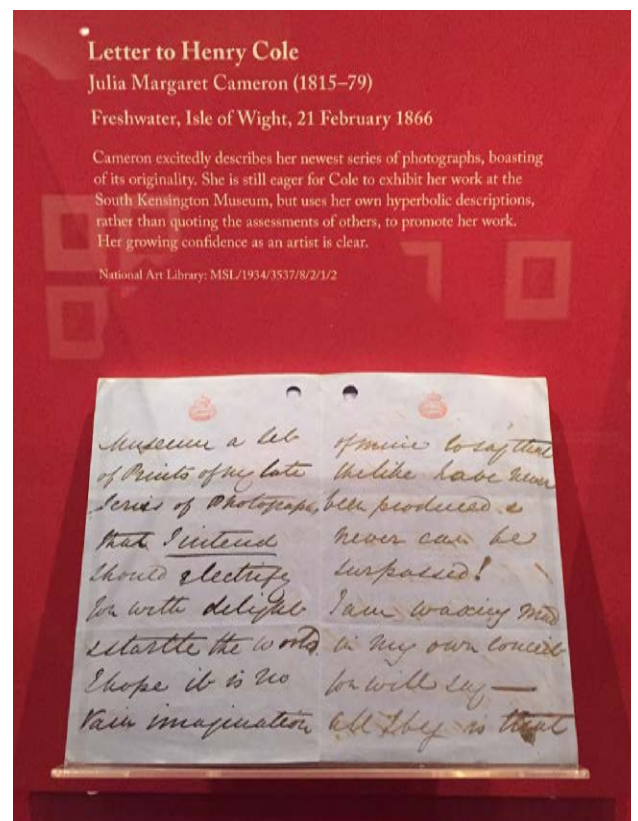


Fig. 4.73 - Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 7 aprile 1868

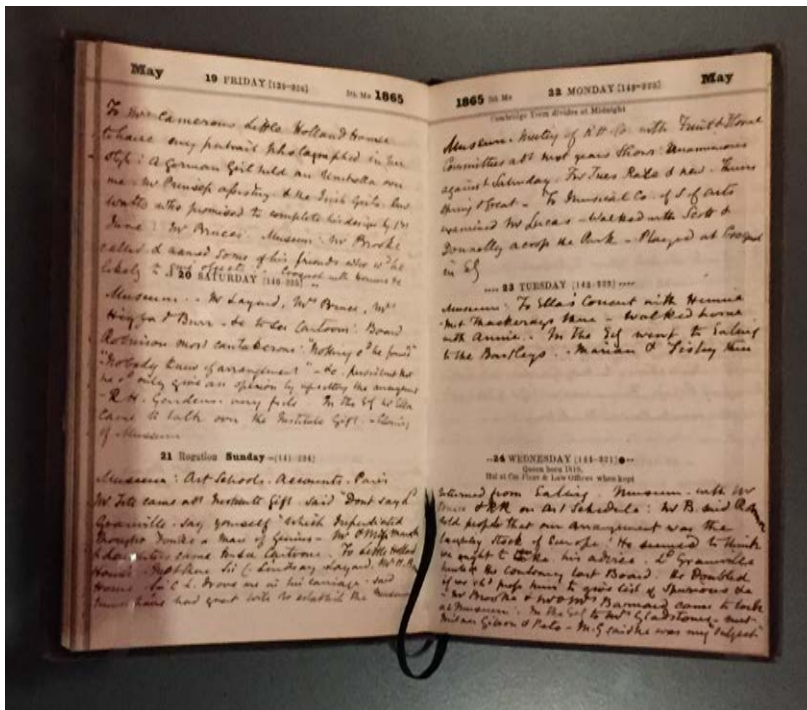


Fig. 4.74 - Il diario di Henry Cole in esposizione, all'interno di una teca

Fig. 4.75 - Copia originale degli *Idylls of the King* in esposizione, all'interno di una teca. Si tratta della stessa copia conservata a Bradford

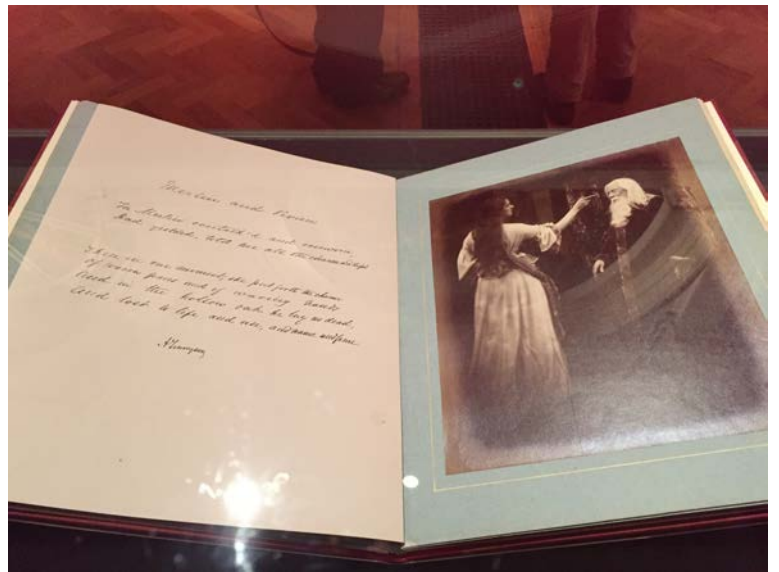


Fig. 4.76 - Pannelli espositivi, V&A. La teca contenente gli *Idylls of the King* si vede a destra





Fig. 4.77 - Pannelli espositivi molto vicini tra loro, Science Museum

Fig. 4.78 - Il pannello-totem suggeriva il tag (#victorianme) tramite il quale si potevano condividere le proprie esperienze su Instagram. Il tag e l'idea del pannello rendevano la mostra molto interattiva già prima di varcare l'entrata



Fig. 4.79 - “Keep in touch” suggerisce questo pannello, con le icone di social sharing (FaceBook, Twitter, Instagram, Pinterest)

KEEP IN TOUCH

Visit [www.vam.ac.uk/signup](http://www.vam.ac.uk/signup) and subscribe to our e-newsletters featuring exhibitions, events and special offers.

#JuliaMargaretCameron

- 📍 victoriaandalbertmuseum
- 📍 @V\_and\_A
- 📍 @vamuseum

[vam.ac.uk/juliamargaretcameron](http://vam.ac.uk/juliamargaretcameron)

The book *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle the world* by Marta Weiss, published to accompany the exhibition, is available from the V&A Shops, and online at [vandashop.com](http://vandashop.com) priced £20



outstanding by women.

The bicentenary celebrations continue across Exhibition Road at Media Space, the Science Museum. The exhibition *Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy* is on display 24 September 2015 – 28 March 2016.

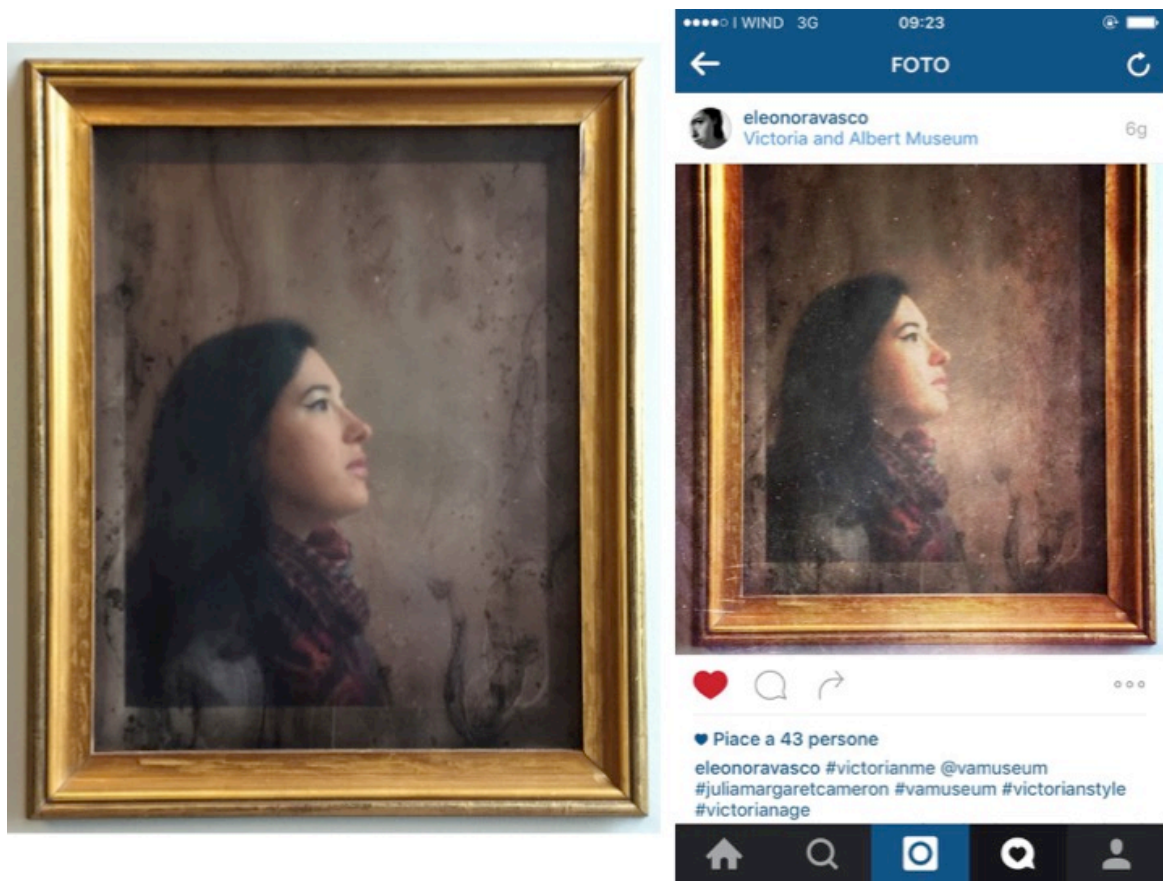


Fig. 4.80 - Il *selfie* al “collodio umido” e il risultato finale postato su Instagram

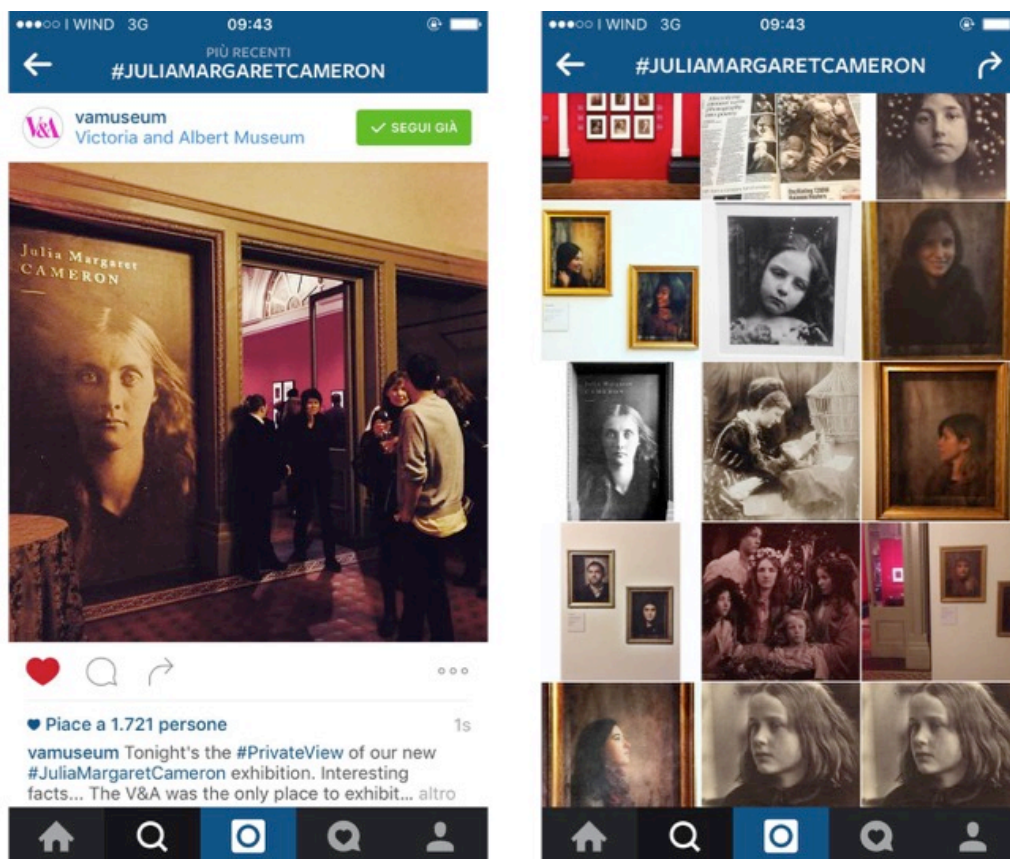


Fig. 4.81 - Il *selfie* che appare sulla stringa del tag #juliarmargaretcameron (l'ultimo in basso a sinistra)



**V&A Julia Margaret Cameron Private View - 25.11.15**

museumeventsinvite <museumeventsinvite@vam.ac.uk>

17 novembre 2015 11:37

The Board of Trustees and Director of the Victoria and Albert Museum invite you to the private view of

**Julia Margaret Cameron**

Wednesday 25 November 2015

Reception 18.45-20.45

Speeches 19.15

RSVP by 18 November 2015

to Museum Events

+44 (0)20 7942 2618

[museumeventsinvite@vam.ac.uk](mailto:museumeventsinvite@vam.ac.uk)

Cromwell Road Entrance

Victoria and Albert Museum

South Kensington

London SW7 2RL

Fig. 4.82 - Invito alla Private View che ha dato il via alla mostra prima dell'apertura ufficiale. L'invito mi è stato inoltrato dal V&A

Fig. 4.83 - Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867



Fig. 4.84 - Poster della mostra *Qui a peur des femmes photographes?*, 14 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016, Musée d'Orsay e Musée de l'Orangerie, Parigi

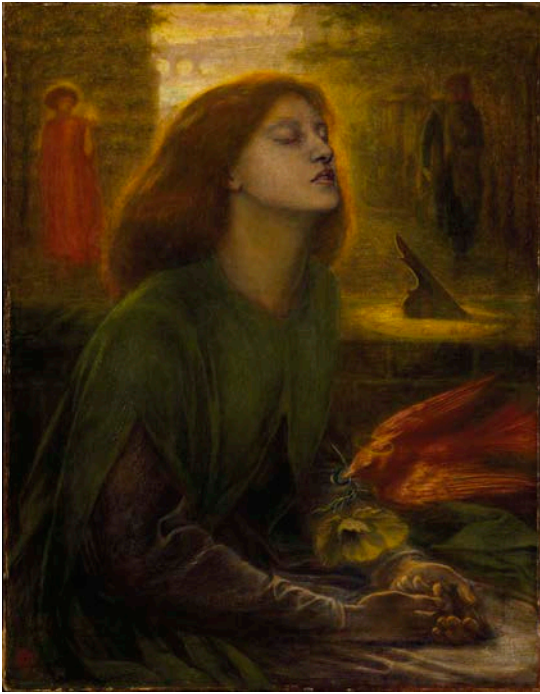


Fig. 4.85 - Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-70

Fig. 4.86 - Oscar Gustav Rejlander (?),  
*Isabel Somers-Cocks*, 1863 circa



Fig. 4.87 - Oscar Gustav Rejlander (?),  
*Virginia Dalrymple*, 1860-63

## Riflessioni conclusive e sviluppi futuri

Julia Margaret Cameron è oggi considerata da molti esperti del settore una delle figure più importanti della storia della fotografia, una delle prime a rifiutare - consapevolmente - di registrare tutti i dettagli a favore della luminosità, di un *soft focus* che rievocava la sostanza dei sogni, ricercando le più forti emozioni interiori. Quest'artista ha raramente ritoccato le sue lastre con i processi della camera oscura - se non in alcuni casi particolari - per giocare invece con le possibilità della fotochimica. In tale maniera ha dato vita a lavori certamente simili ma mai uguali, poiché ognuno è caratterizzato da varie irregolarità che, a lungo andare, sono diventate la sua firma distintiva. Il suo voler sperimentare l'ha portata ad ottenere stampe che virano dal seppia al grigio viola, a seconda della particolare formula di fissaggio che ha utilizzato. Nel corso di soli quindici anni circa, con risorse tecniche assolutamente limitate, questa straordinaria artista ha creato più di 1200 immagini: un numero sorprendente, considerando la quantità di cura e lavoro necessari allora per elaborare e stampare ogni fotografia.

Cameron è nota non solo come uno dei pochi fotografi di sesso femminile dell'epoca vittoriana, ma anche come un'audace innovatrice e vera imprenditrice di se stessa, che mai si è tirata indietro nel cercare di dare nuova e migliore forma alla giovane scienza della fotografia, perseguendo quella strada che molti criticavano.

Questa ricerca mi ha portato alla conclusione che l'artista ha lavorato duramente per ottenere risultati razionalmente perseguiti e che, prima degli altri, soddisfacessero lei, al di là dei *topoi* vittoriani e delle limitazioni culturali riservate alle donne del suo tempo. Le sue ricerche sono state continue e dirette su una duplice strada: quella della realizzazione personale come fotografa di successo, ma anche quella di sostentatrice della famiglia.

Come è chiaro anche dal confronto delle mostre effettuato nel Capitolo IV, ha oltrepassato i confini nei settori correlati della scienza e dell'arte, rientrando nel puro professionismo. Fu una *trespasser* a causa del suo sesso femminile e della sua classe sociale: una donna chiaramente trasgressiva che porta con sé ancora un valore altisonante. Tuttavia, non bisogna dimenticare che - oltre a voler realizzare i suoi scatti proprio con determinati modelli, tecniche e modalità - Cameron andò semplicemente dove aveva necessità di andare e, soprattutto, dove il suo spirito libero le chiedeva di dirigersi.

La mia volontà sarebbe quella di proseguire questo percorso e trovare, in futuro, alcuni dei tasselli che ancora ritengo mancanti nella presente ricerca, per poter realizzare un'analisi veramente

completa delle opere e della spinta emotiva che permise alla fotografa di diventare l'artista che è stata.

In primis, come già sottolineato nel corso della presente tesi, pur avendo Cox e Ford nel 2003 già realizzato una raccolta di notevole ampiezza e completezza (ma che loro stessi hanno definito suscettibile di integrazioni), esistono certamente ancora delle possibili aree di approfondimento volte a completare la raccolta e la catalogazione delle opere di Cameron: le recenti scoperte di Weiss sulla Glass House (2015) ne sono un esempio, così come la probabilità che negli archivi dell'Ashmolean Museum di Oxford si possa ritrovare - ancora non catalogato - il ritratto di Virginia Somers-Cocks di cui scrive Julia (Fig. 1.5).

Mi piacerebbe anche accendere un faro sulle stanze del V&A utilizzate dalla fotografa durante la sua permanenza come *artist-in-residence*; sulla metodologia espositiva scelta o concessale; sulle opere presentate al pubblico e sulla reazione dei visitatori. Mentre il V&A attendeva di diventare il colossale gigante progettato da Aston Webb, seguendo il testo di Bryant pubblicato recentemente<sup>685</sup> vorrei cercare di individuare in quale ala del museo Julia espose i suoi lavori e quali delle stanze, tra quelle già costruite, Cole le concesse di utilizzare come studio. Secondo Weiss, che ho spesso citato in questa tesi, il museo non conserva tracce ufficiali di questo passaggio, che - a mio avviso - è stato finora molto sottovalutato. Cameron fu, nella storia, la prima artista *residence* in un museo ed è un peccato che ancora poco si sappia sull'argomento, che non vi siano testimonianze delle conseguenze scaturite da questo avvenimento, dei giudizi che ne diede la critica. Come base di partenza, potrei utilizzare la cartina del museo (Fig. 5.1) dei lavori in corso, che risale al 1869, ovvero ad un solo anno di distanza rispetto agli scatti effettuati all'interno del museo.

Altro argomento da poter approfondire sono la qualità e la quantità dei lavori realizzati a Ceylon. In questi anni di ricerca numerose volte mi sono imbattuta nelle opere di Cameron di questo periodo ed ho potuto intuire il fatto che rappresentino il frutto di una sua nuova e diversa fase artistica, certamente degna di un'ulteriore e approfondito studio.

E ancora, di fronte alle sue foto, mentre osserviamo gli oggetti di scena e gli effetti proto-modernisti evidenti nelle opere di quest'artista, viene spontaneo domandarsi quali furono le motivazioni che guidarono la sua scelta dei soggetti allegorici. Anche questo argomento potrebbe essere il punto di partenza per una nuova, parallela ed intrigante ricerca.

Dalla conclusione del Capitolo IV scaturisce un'ulteriore considerazione a cui ho già accennato: come già realizzato in alcuni contesti, dal mondo del digitale può certamente venire un impareggiabile aiuto, volto a far sì che senza alcun limite tutti i visitatori di una mostra possano sfogliare, seppur virtualmente, una raccolta di fotografie, al fine di comprendere più

---

<sup>685</sup> Cfr. Bryant, *op. cit.*.

approfonditamente il vero messaggio narrativo - è il caso di dirlo - dell'autore, celato all'interno di una progressione di immagini. Certamente si avrebbe un'inevitabile riduzione dell'effetto sensoriale rispetto ad un'esperienza reale, ma la conoscenza potrebbe comunque avvenire nella completa tutela delle opere originarie, dall'usura o da possibili danni imputabili ai visitatori.

Infine, tengo a sottolineare il mio auspicio che Julia Margaret Cameron venga a breve conosciuta ed apprezzata anche in Italia dove - come ho potuto più volte constatare - risulta un'artista di scarsa rilevanza, sconosciuta ai più. Se è vero che in numerosi testi il suo nome risulta presente, è nello stesso tempo innegabile l'assenza di studi approfonditi (o comunque l'estrema difficoltà di reperirli), su questa donna vittoriana dal carattere generoso ed estroverso. Per gli approfondimenti e le analisi che si svolgono nel nostro paese circa l'universo fotografico, sarebbe un'acquisizione e uno stimolo di notevole importanza.

Il fatto che la prima macchina fotografica le fu regalata per aiutarla a uscire dalla depressione, dovuta agli ormai noti problemi familiari, è divenuto nel corso degli anni un aneddoto da raccontare con leggerezza (nonostante io abbia dimostrato che c'è del vero, si percepisce la tendenza a semplificare molto la vicenda): sono dell'idea che sia stata data molta enfasi all'episodio solo per defraudare Cameron della dignità di donna e di artista ed evitare così una critica costruttiva del suo operato. Questa è una grande contraddizione della storia della fotografia: nonostante le sue foto siano state realizzate in buona parte all'interno della glass house sull'Isola di Wight, non dobbiamo dimenticare che quest'artista portò spesso con sé la sua pesante attrezzatura fotografica quando lasciava Freshwater per girare l'Inghilterra, e, soprattutto, che ebbe la possibilità di ritrarre alcuni dei suoi modelli anche nell'ex South Kensington Museum. Sebbene molte delle sue sedute fotografiche siano avvenute all'interno della sua tenuta, ritrasse anche uomini di una certa levatura, entrando pienamente nella sfera pubblica soprattutto nella seconda fase della sua sperimentazione tecnica. La contraddizione può essere spiegata con una sottovalutazione della componente intima e privata della fotografia propria di questa storiografia maschile e modestissima, che ha senso solo grazie alla separazione con altre discipline più evolute.

Tra i grandi storici del settore, esclusi gli estimatori, coloro i quali non la eliminano dai loro trattati, semplificano però il giudizio sulle sue lastre *shallow-focus*; le definiscono belle, attraenti, ma tecnicamente non adeguate o semplicemente casuali, senza cercare una motivazione più consona alla sua arte: Lewis Carroll, nel 1864, commentando le sue opere presentate all'esposizione annuale della London Photographic Society, attaccò le "grandi teste fuori fuoco" dei suoi lavori;<sup>686</sup> gli articoli che comparivano sui giornali spesso lodavano la

---

<sup>686</sup> Vedi Nota 493 e 579.



particolarità della tecnica, ma nel contempo accreditavano il successo ottenuto dai ritratti più interessanti al gusto perspicace di Cameron e alle sue connessioni sociali;<sup>687</sup> Gernsheim negli anni '50, pur avendole dedicato un intero testo, continuò a sostenere, come la critica di fine '800, che non sapeva utilizzare il focus corretto per le sue foto;<sup>688</sup> Newhall, nel 1984, esprime la sua ammirazione nei suoi confronti notando come non ci fosse frenesia o tensione nei suoi scatti, ma solo un grande senso di pace.<sup>689</sup>

Eppure, Julia Margaret Cameron è stata molto più di tutto questo: certamente eccentrica; sicuramente anticonformista, attenta ad intrecciare rapporti sociali proficui per la sua attività di donna fotografa; indiscutibilmente non attirata dalla perfezione di un ritratto realizzato con tecniche ineccepibili. Altrettanto certe sono state la sua forza di volontà, la caparbia nell'andare controcorrente - pur col limite pesante del tempo di essere una donna - la capacità di realizzare magnifiche opere solo con l'ausilio di mezzi limitatissimi, un gusto ed una sensibilità assolutamente senza eguali, così come una capacità innovativa innegabile. E per tutto questo, nonostante le critiche sempre presenti, accanto ai giudizi positivi che le furono rivolti, ha lasciato un segno indelebile nel mondo della fotografia.

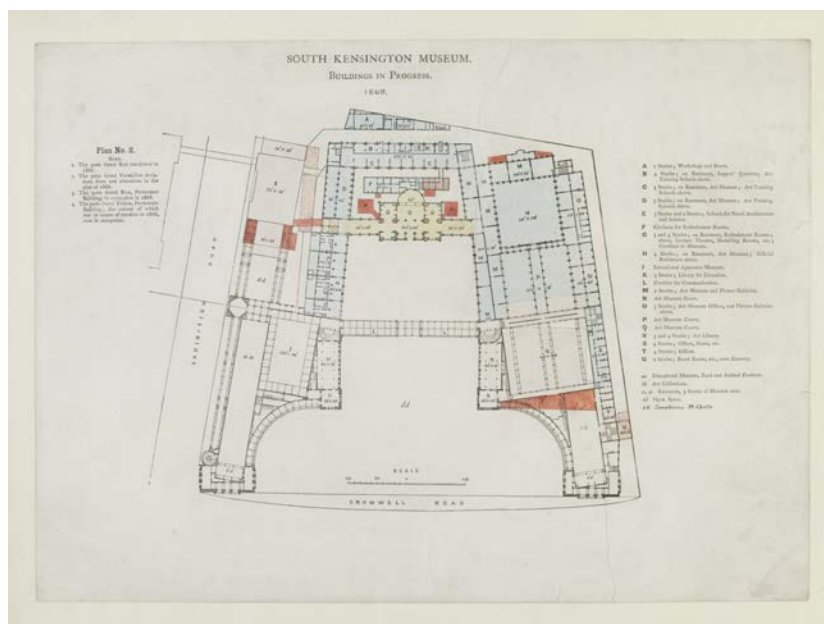


Fig. 5.1 - Francis Fowke, *South Kensington Museum. Buildings in Progress, 1869*

<sup>687</sup> Vedi Nota 535.

<sup>688</sup> Vedi Nota 335.

<sup>689</sup> Newhall, *op. cit.*, p. 110.

# Indice delle tavole citate, in ordine di apparizione

## Introduzione

|   |         |
|---|---------|
| Fig. 0.1 - Julia Margaret Cameron, <i>Reverend J. Issacson</i> , 1864 | pag. 21 |
| Fig. 0.2 - Julia Margaret Cameron, <i>Prayer and Praise</i> , 1865    | pag. 21 |
| Fig. 0.3 - Julia Margaret Cameron, <i>Hallam Tennyson</i> , 1864      | pag. 21 |

## CAPITOLO I

|   |         |
|---|---------|
| Fig. 1.1 - Lettera di Julia Margaret Cameron a Jane Senior, 1865  | pag. 63 |
| Fig. 1.2 - Jean-François Garneray, <i>La famiglia Pattle</i> , 1818   | pag. 63 |
| Fig. 1.3 - Henry Herschel Hay Cameron, <i>Julia Margaret Cameron</i> , 1870   | pag. 64 |
| Fig. 1.4 - Henry Herschel Hay Cameron, <i>Julia Margaret Cameron</i> , 1870 (dettaglio del testo redatto da Julia Margaret Cameron) | pag. 64 |
| Fig. 1.5 - Julia Margaret Cameron, <i>Virginia Somers-Cocks (?)</i> , 1867 circa  | pag. 65 |
| Fig. 1.6 - George Federic Watts, <i>Virginia Somers</i> , 1850-1852   | pag. 65 |
| Fig. 1.7 - George Federic Watts, <i>Julia Margaret Cameron</i> , 1850-1852  | pag. 65 |
| Fig. 1.8 - Anonimo, <i>Julia Margaret Cameron and Her Watchcase</i> , 1858 circa  | pag. 66 |
| Fig. 1.9 - Anonimo, <i>Little Holland House</i> , 1860 circa  | pag. 66 |
| Fig. 1.10 - Anonimo, <i>Farringford</i> , 1880 circa  | pag. 67 |
| Fig. 1.11 - Oscar Gustave Rejlander, <i>The Tennyson Family</i> , 1863  | pag. 67 |
| Fig. 1.12 - Anonimo, <i>Dimbola Lodge</i> , 1871  | pag. 68 |
| Fig. 1.13 - Vic Kettle, <i>Dimbola Lodge</i> , 1975   | pag. 68 |
| Figg. 1.14 a 1.17 - Dimbola Lodge come appariva nel luglio 2017   | pag. 69 |
| Fig. 1.18 - Julia Margaret Cameron, <i>Romeo and Juliet</i> , 1867  | pag. 70 |
| Fig. 1.19 - Julia Margaret Cameron, <i>Romeo and Juliet</i> , 1867  | pag. 70 |
| Fig. 1.20 - Julia Margaret Cameron, <i>Study No. 1 (Mary Ryan)</i> , 1865-66  | pag. 71 |

|   |         |
|---|---------|
| Fig. 1.21 - Marianne North, <i>Some of Mrs. Cameron's Models and Teak Trees in Kalutara, Ceylon</i> , 1876-77 | pag. 71 |
| Fig. 1.22 - Tomba di Julia Margaret e Charles Cameron, Glencairn (Sri Lanka)                                  | pag. 72 |
| Fig. 1.23 - Oscar Gustave Rejlander, <i>The Two Ways of Life</i> , 1847                                       | pag. 72 |
| Fig. 1.24 - Julia Margaret Cameron, <i>A Beautiful Vision (Mrs. Herbert Duckworth)</i> , 1872                 | pag. 73 |
| Fig. 1.25 - Dante Gabriel Rossetti, <i>The Day Dream</i> , 1880   | pag. 73 |
| Fig. 1.26 - Dante Gabriel Rossetti, <i>Dante's Dream</i> , 1871   | pag. 74 |
| Fig. 1.27 - Julia Margaret Cameron, <i>Whisper of the Muse</i> , 1865   | pag. 74 |
| Fig. 1.28 - Dante Gabriel Rossetti, <i>Morning Music</i> , 1864   | pag. 75 |

## CAPITOLO II

|   |              |
|---|--------------|
| Fig. 2.1 a 2.4 - Allestimento temporaneo, in attesa che nell'autunno del 2018 apra il nuovo Photography Centre al V&A di Londra                                 | pag. 155-156 |
| Fig. 2.5 e 2.6 - Ingresso e sala consultazione dell'Insight Collections & Research Centre di Bradford   | pag. 156-157 |
| Fig. 2.7 e 2.8 - Archivio dell'Insight Collections & Research Centre di Bradford  | pag. 157-158 |
| Fig. 2.9 - Guanti in cotone in dotazione ai ricercatori. Insight Collections & Research Centre, Bradford  | pag. 158     |
| Fig. 2.10 a 2.16 - Materiale in via di trasferimento al V&A   | pag. 159-160 |
| Fig. 2.17 e 2.18 - Un esempio di scatola ( <i>print box</i> ) contenente materiale originale  | pag. 161     |
| Fig. 2.19 - Uno dei carrelli utilizzati per il trasporto delle pesanti scatole dall'archivio alla sala di consultazione   | pag. 162     |
| Fig. 2.20 - Ogni reperto era inserito in una apposita cartellina di carta, che copriva il <i>passe-partout</i> ma lasciava vedere il soggetto della foto.       | pag. 162     |
| Fig. 2.21 e 2.22 - Ogni foto era coperta all'interno della cartellina da una pellicola di plastica rigida, che ne consentiva la miglior conservazione possibile | pag. 163     |
| Fig. 2.23 a 2.32 - Ogni pezzo riportava nel suo retro (o vicino all'immagine) l'originalità della copia e l'eventuale timbro di Colnaghi.                       | pag. 163-166 |
| Fig. 2.33 a 2.35 - Nel caso di copie autografate dai personaggi noti, come i poeti Tennyson e Worsley, il valore di vendita poteva salire molto di più          | pag. 166-167 |
| Fig. 2.36 - L'archivio metteva a disposizione una serie di strumenti per analizzare le opere nel dettaglio, come la lente d'ingrandimento                       | pag. 168     |

|  |              |
|--|--------------|
| Figg. 2.37 e 2.38 - La collezione permanente del NMM nell'archivio dell'Insight Collections & Research Centre di Bradford  | pag. 168     |
| Figg. 2.39 e 2.40 - Le stampe che fanno parte della collezione del NMM hanno perlopiù un <i>passee-partout</i> bianco o azzurro e una fattura decisamente <i>handmade</i>        | pag. 169     |
| Figg. 2.41 a 2.48 - The Herschel Album: uno dei reperti più importanti che ho avuto la possibilità di visionare  | pag. 169-171 |
| Figg. 2.49 a 2.55 - Alcune delle sporadiche foto realizzate a Ceylon   | pag. 171-173 |
| Fig. 2.56 - Lewis Pollard, Collections Assistant al NMM, mi ha fatto avere un file che comprendeva la catalogazione di ogni foto, molto più ordinate rispetto a quelle della RPS | pag. 173     |
| Figg. 2.57 a 2.69 - Alcuni degli album delle miniature di Cameron  | pag. 174-178 |
| Figg. 2.70 e 2.71 - Collezione di <i>cartes-de-visites</i> realizzate con le immagini dell'artista   | pag. 178     |
| Fig. 2.72 - Cameron esibiva il suo lavoro con l'espressione "From Life", qui riportata   | pag. 179     |
| Fig. 2.73 - Julia Margaret Cameron, <i>Deathbed Study. The sacred and lovely remains of my little adopted child Adeline Grace Clogstoun</i> , 1872                               | pag. 179     |
| Fig. 2.74 - Lente di Cameron, realizzata dall'ottico francese Jean Théodore Jamin, 1860 circa  | pag. 180     |
| Fig. 2.75 - Julia Margaret Cameron, ritratto di Annie Philpot affiancato alla lettera indirizzata a suo padre, 29 gennaio 1864   | pag. 180     |
| Fig. 2.76 - Julia Margaret Cameron, <i>Annie. My very first success in Photography</i> , 1864  | pag. 181     |
| Fig. 2.77 - Julia Margaret Cameron, <i>Daisy Philpot</i> , 1864  | pag. 181     |
| Fig. 2.78 - Julia Margaret Cameron, <i>Henry Taylor</i> , 1864   | pag. 182     |
| Fig. 2.79 - Julia Margaret Cameron, <i>My "beggar-maid" now 15! (Mary Ryan)</i> , 1864   | pag. 182     |
| Figg. 2.80 e 2.81 - Julia Margaret Cameron, <i>The Day Dream</i> , 1867  | pag. 182     |
| Fig. 2.82 - Julia Margaret Cameron, <i>Long-suffering</i> , 1864   | pag. 183     |
| Fig. 2.83 - Julia Margaret Cameron, <i>Trust</i> , 1864  | pag. 183     |
| Fig. 2.84 - Julia Margaret Cameron, in ordine, da sinistra: <i>Faith; Fruits of the Spirit; Meekness</i> , 1864  | pag. 183     |
| Fig. 2.85 - Julia Margaret Cameron, <i>A study. After the manner of Francia</i> , 1865-66  | pag. 184     |
| Fig. 2.86 - Julia Margaret Cameron, <i>After Perugino. The Annunciation</i> , 1865-66  | pag. 184     |

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 2.87 - Julia Margaret Cameron, <i>The Annunciation</i> , 1865-66   | pag. 185 |
| Fig. 2.88 - Julia Margaret Cameron, <i>Group</i> , 1865   | pag. 185 |
| Fig. 2.89 - Julia Margaret Cameron, <i>Devotion</i> , 1865  | pag. 185 |
| Fig. 2.90 - Julia Margaret Cameron, <i>A Pre-Raphaelite Study (May Prinsep)</i> , 1870  | pag. 186 |
| Fig. 2.91 - Julia Margaret Cameron, <i>May [Prinsep] Study No. 12</i> , 1870  | pag. 186 |
| Fig. 2.92 - William Holman Hunt, <i>Isabella or the Pot of Basil</i> , 1867   | pag. 186 |
| Fig. 2.93 - Julia Margaret Cameron, <i>The Young Endymion</i> , 1873  | pag. 187 |
| Fig. 2.94 - Julia Margaret Cameron, <i>Henry Thoby Prinsep</i> , 1875   | pag. 187 |
| Fig. 2.95 - Julia Margaret Cameron, <i>Lady Elcho as the Cumaean Sibyl</i> , 1865   | pag. 187 |
| Fig. 2.96 - Julia Margaret Cameron, <i>A Sibyl</i> , 1870   | pag. 188 |
| Fig. 2.97 - Julia Margaret Cameron, <i>St. Agnes (Alice Liddell)</i> , 1872   | pag. 188 |
| Fig. 2.98 e 2.99 - Julia Margaret Cameron, <i>Anne Thackeray Ritchie</i> , 1870   | pag. 188 |
| Fig. 2.100 - Julia Margaret Cameron, <i>Sadness (Ellen Terry)</i> , 1864  | pag. 189 |
| Fig. 2.101 - Julia Margaret Cameron, <i>Isabel Bateman in the character of Queen Henrietta Maria</i> , 1874                                       | pag. 189 |
| Fig. 2.102 - Julia Margaret Cameron, <i>Queen Henrietta Telling Her Children of the coming fate of their Father King Charles the First</i> , 1874 | pag. 189 |
| Fig. 2.103 - Julia Margaret Cameron, <i>May Prinsep</i> , 1870  | pag. 190 |
| Fig. 2.104 - Julia Margaret Cameron, <i>Call I Follow, I Follow. Let Me Die</i> , 1867  | pag. 190 |
| Fig. 2.105 - Julia Margaret Cameron, <i>The Gardener's Daughter</i> , 1867  | pag. 191 |
| Fig. 2.106 - Julia Margaret Cameron, <i>Passion Flower at the Gate</i> , 1866   | pag. 191 |
| Fig. 2.107 - Julia Margaret Cameron, <i>For he will see them on tonight</i> , 1870  | pag. 192 |
| Fig. 2.108 - John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , 1851-1852   | pag. 192 |
| Fig. 2.109 - Julia Margaret Cameron, <i>Ophelia Study No. 2</i> , 1867  | pag. 193 |
| Fig. 2.110 - Julia Margaret Cameron, <i>Ophelia</i> , 1867  | pag. 193 |
| Fig. 2.111 - Julia Margaret Cameron, <i>Emily Peacock</i> , 1874  | pag. 193 |
| Fig. 2.112 - Henry Peach Robinson, <i>Bringing Home the May</i> , 1862  | pag. 194 |
| Fig. 2.113 - Julia Margaret Cameron, <i>May Day</i> , 1866  | pag. 194 |



|  |          |
|--|----------|
| Fig. 2.114 - Julia Margaret Cameron, <i>The Rosebud Garden of Girls</i> , 1868   | pag. 194 |
| Figg. 2.115 e 2.116 - Julia Margaret Cameron, <i>Sappho</i> , 1865   | pag. 195 |
| Fig. 2.117 - Julia Margaret Cameron, <i>Hypatia</i> , 1868   | pag. 195 |
| Fig. 2.118 - Julia Margaret Cameron, <i>Daphne</i> , 1866-68   | pag. 195 |
| Fig. 2.119 - Julia Margaret Cameron, <i>Zoe. Maid of Athens</i> , 1866   | pag. 196 |
| Fig. 2.120 - Julia Margaret Cameron, <i>Egeria</i> , 1874  | pag. 196 |
| Fig. 2.121 - Julia Margaret Cameron, <i>Pomona</i> , 1872  | pag. 197 |
| Fig. 2.122 - Julia Margaret Cameron, <i>Alethea</i> , 1872   | pag. 197 |
| Fig. 2.123 - Retro della lastra di <i>Alethea</i> posseduta originariamente dalla RPS, ora al NMM di Bradford          | pag. 197 |
| Fig. 2.124 - Fidia e collaboratori, particolare del Frontone orientale del Partenone, metà destra, 440-432 a. C. circa | pag. 198 |
| Figg. 2.125 e 2.126 - Julia Margaret Cameron, Ia e Ila versione di <i>Study after the Elgin Marbles</i> , 1867         | pag. 198 |
| Fig. 2.127 - Guido Reni (?), <i>Ritratto di Beatrice Cenci</i> , 1599  | pag. 199 |
| Fig. 2.128 - Julia Margaret Cameron, <i>A Study of the Cenci</i> , 1870  | pag. 199 |
| Figg. 2.129 e 2.130 - Julia Margaret Cameron, <i>Beatrice</i> , 1866   | pag. 199 |
| Fig. 2.131 - Julia Margaret Cameron, <i>A Study of the Cenci (Katie Keown)</i> , 1868                                  | pag. 200 |
| Fig. 2.132 - Julia Margaret Cameron, <i>Charles Hay Cameron</i> , 1864   | pag. 200 |
| Fig. 2.133 - Julia Margaret Cameron, <i>Henry Taylor</i> , 1864  | pag. 200 |
| Fig. 2.134 - Gli ultimi scatti di uomini occidentali effettuati da Cameron (1874)                                      | pag. 201 |
| Fig. 2.135 - Julia Margaret Cameron, <i>Charles Hay Cameron and John Milton</i> , 1864                                 | pag. 201 |
| Fig. 2.136 - Julia Margaret Cameron, <i>Charles Hay Cameron</i> , 1864-65  | pag. 201 |
| Fig. 2.137 - Julia Margaret Cameron, <i>The Three Graces</i> , 1863  | pag. 202 |
| Fig. 2.138 - Julia Margaret Cameron, <i>The Hurdy-Gurdy Man</i> , 1863   | pag. 202 |
| Fig. 2.139 - Julia Margaret Cameron, <i>Julia Jackson</i> , 1865-66  | pag. 202 |
| Fig. 2.140 - Julia Margaret Cameron, <i>Julia Jackson</i> , 1865-66  | pag. 203 |
| Fig. 2.141 - Julia Margaret Cameron e Henry Herschel Hay, <i>The Angel in the House</i> , 1871                         | pag. 203 |

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 2.142 - Julia Margaret Cameron, <i>Julia Jackson</i> , 1865-66   | pag. 203 |
| Fig. 2.143 - Julia Margaret Cameron, <i>La Madonna Aspettante. Yet a little while</i> , 1865  | pag. 204 |
| Fig. 2.144 - Julia Margaret Cameron, <i>The Sphinx Madonna</i> , 1864   | pag. 204 |
| Fig. 2.145 - Julia Margaret Cameron, <i>Mrs. Herbert Fisher with Herbert A.L. Fisher</i> , 1865 circa                                 | pag. 204 |
| Fig. 2.146 - Julia Margaret Cameron, <i>Julia Jackson</i> , 1865  | pag. 205 |
| Fig. 2.147 - Julia Margaret Cameron, <i>Robert Browning</i> , 1865  | pag. 205 |
| Fig. 2.148 - Oscar Gustave Rejlander, <i>Julia Jackson</i> , 1863   | pag. 205 |
| Fig. 2.149 - Julia Margaret Cameron, <i>She walks in beauty</i> , 1874  | pag. 206 |
| Fig. 2.150 - Julia Margaret Cameron, <i>My Ewen's Bride</i> , 1869  | pag. 206 |
| Fig. 2.151 - Julia Margaret Cameron, <i>My Ewen's Bride of the 18th of November 1869</i> , 1869                                       | pag. 206 |
| Fig. 2.152 - Julia Margaret Cameron, <i>Love in Idleness</i> , 1866   | pag. 207 |
| Fig. 2.153 - Lewis Carroll, <i>Henry Herschel Hay Cameron</i> , 1854  | pag. 207 |
| Fig. 2.154 - Julia Margaret Cameron, <i>Charles, Ewen, Hardinge and Henry</i> , 1860 circa  | pag. 207 |
| Fig. 2.155 - Oscar Gustave Rejlander, <i>At the well</i> , 1864   | pag. 208 |
| Fig. 2.156 - Oscar Gustave Rejlander o Julia Margaret Cameron, <i>The Tennyson Family</i> , 1863                                      | pag. 208 |
| Fig. 2.157 - Oscar Gustave Rejlander e Julia Margaret Cameron, <i>Kate Dore</i> , 1862 circa  | pag. 208 |
| Fig. 2.158 - The Herschel Album nell'archivio del NMM di Bradford   | pag. 209 |
| Fig. 2.159 - La cover del The Herschel Album, con il legno intagliato ben visibile  | pag. 209 |
| Fig. 2.160 - The Herschel Album: l'iscrizione e le note di Cameron dietro la copertina  | pag. 209 |
| Fig. 2.161 - Julia Margaret Cameron, <i>George Warde Norman</i> , analisi del negativo. La foto risale al 1867 circa                  | pag. 210 |
| Fig. 2.162 - Dedicazione di Julia Margaret Cameron a Sir John Herschel, The Herschel Album, 1864; rivista nel 1867                    | pag. 210 |
| Fig. 2.163 - La lista di foto inserite da Julia Margaret Cameron all'interno del The Herschel Album, rivisitata e completata nel 1867 | pag. 210 |
| Fig. 2.164 - Julia Margaret Cameron, <i>Sir John Herschel with Cap</i> , 1867   | pag. 211 |

|   |              |
|---|--------------|
| Fig. 2.165 - Julia Margaret Cameron, <i>The Astronomer</i> , 1867   | pag. 211     |
| Fig. 2.166 e 2.167- Prezzario delle opere di Julia Margaret Cameron, conservato al NMM di Bradford  | pag. 211     |
| Fig. 2.168 - Julia Margaret Cameron, <i>The Dirty Monk</i> , 1865   | pag. 212     |
| Figg. 2.169 a 2.173 - Copia degli <i>Idylls of the King and other Poems</i> analizzata al NMM di Bradford, illustrata da Julia Margaret Cameron | pag. 212-213 |
| Fig. 2.174 - Julia Margaret Cameron, <i>Vivien and Merlin</i> , 1874  | pag. 213     |
| Fig. 2.175 - Julia Margaret Cameron, <i>Vivien and Merlin</i> , 1874  | pag. 213     |
| Fig. 2.176 - Julia Margaret Cameron, <i>Elaine, the Lily Maid of Astolat</i> , 1874   | pag. 214     |
| Fig. 2.177 - Julia Margaret Cameron, <i>Elaine</i> , 1874   | pag. 214     |
| Fig. 2.178 - Julia Margaret Cameron, <i>The Little Novice and the Queen in the Holy House at Almesbury</i> , 1874                               | pag. 215     |
| Fig. 2.179 - Julia Margaret Cameron, <i>Gareth and Lynette</i> , 1874   | pag. 215     |
| Fig. 2.180 - Julia Margaret Cameron, <i>Enid</i> , 1874   | pag. 216     |
| Fig. 2.181 - Julia Margaret Cameron, <i>Elaine</i> , 1875   | pag. 216     |
| Fig. 2.182 - Julia Margaret Cameron, <i>Sir Galahad and the Pale Nun</i> , 1874   | pag. 217     |
| Fig. 2.183 - Julia Margaret Cameron, <i>And Enid Sang</i> , 1874  | pag. 217     |
| Fig. 2.184 - Julia Margaret Cameron, <i>The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere</i> , 1874  | pag. 218     |
| Fig. 2.185 - Julia Margaret Cameron, <i>So like a shattered Column lay the King</i> , 1875  | pag. 218     |
| Fig. 2.186 - Julia Margaret Cameron, <i>Elaine before the King</i> , 1875   | pag. 219     |
| Fig. 2.187 - Julia Margaret Cameron, <i>King Arthur</i> , 1874  | pag. 219     |
| Fig. 2.188 - Julia Margaret Cameron, <i>The Passing of King Arthur</i> , 1874   | pag. 220     |
| Fig. 2.189 - La prima pagina di <i>The Works of Alfred Tennyson, Poet Laureate, with Photographic Illustrations by Payne Jennings</i> .         | pag. 220     |

### CAPITOLO III

|  |              |
|--|--------------|
| Figg. 3.1 a 3.5 - Le foto di Cameron esposte alla stazione di Brockenhurst, luglio 2017  | pag. 247     |
| Fig. 3.6 - Quando, nell'ottobre del 1860, Cameron acquistò i cottages, la sua casa doveva apparire così  | pag. 248     |
| Fig. 3.7 - Henry Herschel Hay Cameron, <i>Our dear Freshwater home</i> , 1875  | pag. 248     |
| Fig. 3.8 - Julia Margaret Cameron, <i>Charles Hay Cameron</i> , 1865-67  | pag. 248     |
| Fig. 3.9 - Charles Hay Cameron, <i>Julia Margaret Cameron</i> , 1870   | pag. 249     |
| Fig. 3.10 - Charles Hay Cameron, <i>Julia Margaret Cameron</i> , 1870  | pag. 249     |
| Fig. 3.11 - Anonimo, <i>Dimbola Lodge</i> , 1871. La foto in questione è appesa all'ingresso del Dimbola Museum & Galleries  | pag. 249     |
| Figg. 3.12 e 3.13 - Dimbola Lodge come appare oggi (luglio 2017)   | pag. 250     |
| Fig. 3.14 - Iscrizione che commemora la più famosa inquilina di Dimbola Lodge  | pag. 250     |
| Figg. 3.15 e 3.16 - Piantina moderna di Dimbola Museum & Galleries   | pag. 251     |
| Figg. 3.17 a 3.19 - Tea Room e Bookshop, Dimbola Museum & Galleries  | pag. 252     |
| Figg. 3.20 a 3.22 - La carta da parati moderna, riproduzione dei motivi floreali di William Morris   | pag. 252-253 |
| Fig. 3.23 - La foto di una giovane Vanessa Bell immersa nella lettura, all'ingresso di Dimbola Lodge. Alle sue spalle è visibile il motivo floreale della carta da parati originaria | pag. 253     |
| Fig. 3.24 - La carta da parati appare anche nella copertina della prima edizione della biografia di Cameron scritta da Gernsheim   | pag. 253     |
| Figg. 3.25 e 3.26 - Interno di Dimbola Lodge: scale e pianerottolo del primo piano   | pag. 254     |
| Figg. 3.27 a 3.30 - Tower Gallery, Dimbola Museum & Galleries  | pag. 254-255 |
| Figg. 3.31 a 3.34 - Cameron Gallery, Dimbola Museum & Galleries  | pag. 255-256 |
| Figg. 3.35 a 3.40 - Ellen Terry Gallery, Dimbola Museum & Galleries  | pag. 256-257 |
| Fig. 3.41 - Sala adibita alle esibizioni temporanee, Dimbola Museum & Galleries  | pag. 258     |
| Figg. 3.42 a 3.51 - Narrazioni storiche all'interno dello spazio intitolato <i>Julia's Bedroom</i> , Dimbola Museum & Galleries  | pag. 258-259 |
| Figg. 3.52 a 3.58 - Ricostruzione della camera da letto di Julia Margaret Cameron  | pag. 260-261 |

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 3.59 e 3.60 - Oscar Gustave Rejlander e Julia Margaret Cameron (?), <i>The Idylls of the Village</i> , 1863 circa, retro e fronte            | pag. 262 |
| Fig. 3.61 e 3.62 - Oscar Gustave Rejlander (?), <i>At the Well</i> , 1863 circa. Due foto simili, scattate nello stesso contesto della precedente | pag. 262 |
| Fig. 3.63 - Copertina del testo di Philip H. Delamotte, <i>The Crystal Palace: photographs by Philip H. Delamotte</i> , 1853                      | pag. 263 |
| Fig. 3.64 - Philip H. Delamotte, <i>The Great Nave. Crystal Palace</i> , 1854   | pag. 263 |
| Fig. 3.65 - Philip H. Delamotte, <i>The Great Exhibition. Main Avenue</i> , 1853. Inciso da H. Bibby su dagherrotipo di Mayall                    | pag. 263 |
| Fig. 3.66 - La glass house che appare nella foto ritrovata da Weiss era posizionata sul retro di Dimbola, nello spazio evidenziato sulla piantina | pag. 264 |
| Fig. 3.67 - Tentativo di ricostruzione digitale della prima versione dello studio di Cameron (anni 1864-1866)                                     | pag. 264 |
| Fig. 3.68 - Texture della recinzione chiaramente visibile in <i>The Idylls of the Village</i> , 1863 (dettaglio)                                  | pag. 264 |
| Fig. 3.69 - Julia Margaret Cameron, <i>King Ahasuerus &amp; Queen Esther in Apocrypha</i> , 1865  | pag. 265 |
| Fig. 3.70 - Julia Margaret Cameron, <i>Summer days</i> , 1866   | pag. 265 |
| Fig. 3.71 - Julia Margaret Cameron, <i>Friar Laurence and Juliet</i> , 1865   | pag. 266 |
| Fig. 3.72 - Julia Margaret Cameron, <i>Il Penseroso</i> , 1864-65   | pag. 266 |
| Fig. 3.73 - Julia Margaret Cameron, <i>The Minstrel Group</i> , 1866  | pag. 266 |
| Fig. 3.74 - Julia Margaret Cameron, <i>The Salutation. After the manner of Giotto</i> , 1864  | pag. 267 |
| Fig. 3.75 - Julia Margaret Cameron, <i>The five foolish Virgins</i> , 1864  | pag. 267 |
| Fig. 3.76 - Tentativo di ricostruzione digitale della seconda versione dello studio di Cameron (anni 1866-1875)                                   | pag. 267 |
| Fig. 3.77 - Julia Margaret Cameron, <i>King Lear allotting his kingdom to his three daughters</i> , 1872  | pag. 268 |
| Fig. 3.78 - Julia Margaret Cameron, <i>May Prinsep</i> , 1868   | pag. 268 |
| Fig. 3.79 - Julia Margaret Cameron, <i>King Cophetua and the Beggar Maid</i> , 1867   | pag. 268 |
| Fig. 3.80 - Julia Margaret Cameron, <i>He thought of that sharp look Mother I gave him yesterday</i> , 1875                                       | pag. 269 |



|   |          |
|---|----------|
| Fig. 3.81 - Henry Peach Robinson, <i>Elaine watching the shield of Lancelot</i> , 1859                      | pag. 269 |
| Fig. 3.82 - David Bentheim, Progetto per la glass house di Richard Beard, 1840                              | pag. 269 |
| Fig. 3.83 - Henry Fox Talbot e Nicolaas Henneman, <i>Reading Establishment Panorama (Left Half)</i> , 1846  | pag. 270 |
| Fig. 3.84 - Henry Fox Talbot e Nicolaas Henneman, <i>Reading Establishment Panorama (Right Half)</i> , 1846 | pag. 270 |
| Figg. 3.85 e 3.86 - Anonimo, Progetto e pianta dello studio di Rejlander, 1863                              | pag. 271 |
| Fig. 3.87 - Henry Peach Robinson, Il piccolo van di Robinson trainato da un pony, 1859                      | pag. 271 |
| Fig. 3.88 - Roger Fenton, Marcus Sparling alla guida del Photographic Van in Crimea, 1855                   | pag. 271 |
| Fig. 3.89 - Bevis Hillier, Il Great Hall Studio di Robinson nel 1871 circa, 1975                            | pag. 272 |
| Fig. 3.90 - Julia Margaret Cameron, <i>Zenobia</i> , 1870   | pag. 272 |

#### CAPITOLO IV

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 4.1 - Julia Margaret Cameron, <i>Study of a child's head</i> , 1866  | pag. 321 |
| Fig. 4.2 - Julia Margaret Cameron, <i>Study of a child's head</i> , 1866.<br>Dettaglio in cui si legge chiaramente "From Life Not Enlarged" | pag. 321 |
| Fig. 4.3 - Julia Margaret Cameron, <i>Alfred Tennyson</i> , 1864  | pag. 321 |
| Fig. 4.4 - Julia Margaret Cameron, <i>Il Penseroso</i> , 1864-65  | pag. 322 |
| Fig. 4.5 - Julia Margaret Cameron, <i>Grace thro' Love</i> , 1865   | pag. 322 |
| Fig. 4.6 - Julia Margaret Cameron, <i>Unknown man</i> , 1864-66   | pag. 322 |
| Fig. 4.7 - Julia Margaret Cameron, <i>Group</i> , 1864  | pag. 323 |
| Fig. 4.8 - Julia Margaret Cameron, <i>Group</i> , 1864  | pag. 323 |
| Fig. 4.9 - Julia Margaret Cameron, <i>Iolande and Floss</i> , 1864  | pag. 323 |
| Fig. 4.10 - Julia Margaret Cameron, <i>The Double Star</i> , 1864   | pag. 324 |
| Fig. 4.11 - Julia Margaret Cameron, <i>La Madonna Vigilante</i> , 1864  | pag. 324 |

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 4.12 - Gustave Le Gray, <i>Mediterranean Sea – Sète</i> , 1857   | pag. 324 |
| Fig. 4.13 - Henry Peach Robinson, <i>When the Day's Work is Done</i> , 1877   | pag. 325 |
| Fig. 4.14 - Julia Margaret Cameron, <i>My Grandchild aged 2 years &amp; 3 months</i> , 1865   | pag. 325 |
| Fig. 4.15 - Julia Margaret Cameron, <i>Daughters of Jerusalem and Child</i> , 1865  | pag. 325 |
| Fig. 4.16 - Oscar Gustave Rejlander, <i>Julia Margaret Cameron at Her Piano</i> , 1863  | pag. 326 |
| Fig. 4.17 - Clementina Hawarden, <i>Clementina Maude, 5 Princes Gardens</i> , 1862-63   | pag. 326 |
| Fig. 4.18 - Clementina Hawarden, <i>Clementina Maude, 5 Princes Gardens</i> , 1863-64   | pag. 326 |
| Fig. 4.19 - Clementina Hawarden, <i>Isabella Grace and Florence Elizabeth Maude, 5 Princes Gardens</i> , 1863-64  | pag. 327 |
| Fig. 4.20 - Clementina Hawarden, <i>Study from Life</i> , 1864  | pag. 327 |
| Fig. 4.21 - Oscar Gustave Rejlander, <i>Portrait of a Young Woman</i> , 1863  | pag. 327 |
| Fig. 4.22 - Isabel Cowper, <i>South Kensington Museum. The "Brompton Boilers"</i> , 1868 circa  | pag. 328 |
| Fig. 4.23 - Isabel Cowper, <i>South Kensington Museum. Educational Collection. School Furniture and Apparatus</i> , 1868 circa  | pag. 328 |
| Fig. 4.24 - Isabel Cowper, <i>South Kensington Museum. Educational Collection. Gallery containing examples of materials for Instruction in Art</i> , 1868-69                    | pag. 328 |
| Fig. 4.25 - Diario di Henry Cole, che nel 19 maggio 1865 annotò il nome di Cameron  | pag. 329 |
| Fig. 4.26 - Julia Margaret Cameron, <i>William Michael Rossetti</i> , 1865  | pag. 329 |
| Fig. 4.27 - Julia Margaret Cameron, <i>Fruits of the Spirit</i> , 1864. Display espositivo per <i>Julia Margaret Cameron</i> , V&A, 28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016, Londra | pag. 329 |
| Fig. 4.28 - Julia Margaret Cameron, <i>Gentleness</i> , 1864  | pag. 330 |
| Fig. 4.29 - Julia Margaret Cameron, <i>Meekness</i> , 1864  | pag. 330 |
| Fig. 4.30 - Julia Margaret Cameron, <i>Goodness</i> , 1864  | pag. 330 |
| Fig. 4.31 - Julia Margaret Cameron, <i>La Madonna della Ricordanza. I Kept in the heart</i> , 1864  | pag. 331 |
| Fig. 4.32 - Julia Margaret Cameron, <i>Lady Elcho. A Dantesque Vision</i> , 1865  | pag. 331 |
| Fig. 4.33 - Julia Margaret Cameron, <i>Lord Elcho</i> , 1865  | pag. 331 |
| Fig. 4.34 - Julia Margaret Cameron, <i>Sir Coutts Lindsay</i> , 1865  | pag. 332 |

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 4.35 - Julia Margaret Cameron, <i>Lady Adelaide Talbot</i> , 1865  | pag. 332 |
| Fig. 4.36 - Edward Fox, <i>Chestnut in Winter</i> , 1865  | pag. 332 |
| Fig. 4.37 - Edward Fox, <i>Chestnut in Summer</i> , 1865  | pag. 333 |
| Fig. 4.38 - Julia Margaret Cameron, <i>Alice No. 6</i> , 1866   | pag. 333 |
| Fig. 4.39 - Julia Margaret Cameron, <i>Sir Henry Cole</i> , 1865  | pag. 333 |
| Fig. 4.40 - Il ritratto Sir Henry Cole è circolato sui magazines dell'epoca, riprodotto come incisione  | pag. 334 |
| Fig. 4.41 - Julia Margaret Cameron, <i>Herr Joseph Joachim aged 37</i> , 1868   | pag. 334 |
| Fig. 4.42 - Julia Margaret Cameron, <i>Joseph Joachim</i> , 1868  | pag. 334 |
| Fig. 4.43 - Julia Margaret Cameron, <i>Miss Louise Beatrice de Fonblanque</i> , 1868  | pag. 335 |
| Fig. 4.44 - Julia Margaret Cameron, <i>Spear or Spare</i> , 1868  | pag. 335 |
| Fig. 4.45 - Julia Margaret Cameron, <i>Dejatch Alamayou. King Theodore's Son</i> , 1868   | pag. 335 |
| Fig. 4.46 - Julia Margaret Cameron, <i>The Guardian Angel</i> , 1868  | pag. 336 |
| Fig. 4.47 - Julia Margaret Cameron, <i>The Day Dream</i> , 1867. La versione del V&A permette di riconoscere i difetti di stampa rispetto alla Fig. 2.80  | pag. 336 |
| Fig. 4.48 - Julia Margaret Cameron, <i>Alfred Tennyson</i> , 1869   | pag. 336 |
| Fig. 4.49 - Julia Margaret Cameron, <i>Austen Henry Layard</i> , 1869   | pag. 337 |
| Fig. 4.50 - Julia Margaret Cameron, <i>Charles Darwin</i> , 1868  | pag. 337 |
| Fig. 4.51 - Julia Margaret Cameron, <i>Marianne North</i> , 1877  | pag. 337 |
| Fig. 4.52 e 4.53 - Entrata della mostra <i>Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy</i> , Science Museum, 24 settembre 2015 - 28 marzo 2016, Londra | pag. 338 |
| Fig. 4.54 - Science Museum (novembre 2015)  | pag. 338 |
| Fig. 4.55 - The Herschel Album in display al Science Museum   | pag. 339 |
| Fig. 4.56 - Julia Margaret Cameron, <i>Iago, Study from an Italian</i> , 1867   | pag. 339 |
| Fig. 4.57 e 4.58 - Poster della mostra <i>Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy</i> con <i>Iago, Study from an Italian</i>                       | pag. 339 |

|   |          |
|---|----------|
| Fig. 4.59 - Anonimo, Il primo ritratto di Julia Margaret Cameron e sua figlia Julia, dagherrotipo, 1845   | pag. 340 |
| Fig. 4.60 - In mostra, al centro della teca, alcuni frammenti della autobiografia di Cameron, scritti a mano  | pag. 340 |
| Fig. 4.61 - Pannelli espositivi, Science Museum   | pag. 341 |
| Fig. 4.62 - Julia Margaret Cameron, <i>The Kiss of Peace</i> , 1869   | pag. 341 |
| Fig. 4.63 - Julia Margaret Cameron, <i>Thomas Carlyle</i> , 1867  | pag. 341 |
| Fig. 4.64 - Pannelli espositivi, Science Museum. A sinistra, la parete dedicata a Ceylon  | pag. 342 |
| Fig. 4.65 - Julia Margaret Cameron, <i>Julia Jackson</i> , 1867.<br>Gigantografia esposta all'ingresso della mostra <i>Julia Margaret Cameron</i> al V&A, 28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016, Londra   | pag. 342 |
| Fig. 4.66 - Pannello con il testo di presentazione della figura di Cameron, V&A   | pag. 342 |
| Fig. 4.67 - Pannelli espositivi, V&A  | pag. 343 |
| Fig. 4.68 - Pannelli espositivi, V&A. Sezione <i>Fancy Subjects for Pictorial Effects</i>   | pag. 343 |
| Fig. 4.69 - Pannello con il testo riferito alla sezione <i>Fortune as well Fame</i> , V&A   | pag. 343 |
| Fig. 4.70 - Pannello con il testo riferito alla sezione <i>Her Mistakes or Her Successes</i> , V&A  | pag. 343 |
| Fig. 4.71 - La sezione <i>Her Mistakes or Her Successes</i> includeva una serie di fotografie recentemente scoperte, che mostravano molti degli “errori” tecnici di Cameron, che sono, oggi, preziosissime fonti per comprendere il suo lavoro sperimentale | pag. 344 |
| Fig. 4.72 - Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 21 febbraio 1866  | pag. 344 |
| Fig. 4.73 - Lettera di Julia Margaret Cameron a Henry Cole, 7 aprile 1868   | pag. 344 |
| Fig. 4.74 - Il diario di Henry Cole in esposizione, all'interno di una teca   | pag. 345 |
| Fig. 4.75 - Copia originale degli <i>Idylls of the King</i> in esposizione, all'interno di una teca. Si tratta della stessa copia conservata a Bradford   | pag. 345 |
| Fig. 4.76 - Pannelli espositivi, V&A. La teca contenente gli <i>Idylls of the King</i> si vede a destra   | pag. 345 |
| Fig. 4.77 - Pannelli espositivi molto vicini tra loro, Science Museum   | pag. 346 |
| Fig. 4.78 - Il pannello-totem suggeriva il tag (#victorianme) tramite il quale si potevano condividere le proprie esperienze su Instagram. Il tag e l'idea del pannello rendevano la mostra molto interattiva già prima di entrare                          | pag. 346 |
| Fig. 4.79 - “Keep in touch” suggerisce questo pannello, con le icone di <i>social sharing</i> (FaceBook, Twitter, Instagram, Pinterest)   | pag. 346 |
| Fig. 4.80 - Il <i>selfie</i> al “collodio umido” e il risultato finale postato su Instagram   | pag. 347 |

- Fig. 4.81 - Il *selfie* che appare sulla stringa del tag #juliamargaretcameron (l'ultimo in basso a sinistra) pag. 347
- Fig. 4.82 - Invito alla Private View che ha dato il via alla mostra pochi giorni prima dell'apertura ufficiale. L'invito mi è stato inoltrato dal V&A via email pag. 348
- Fig. 4.83 - Julia Margaret Cameron, *Mrs. Herbert Duckworth*, 1867 pag. 348
- Fig. 4.84 - Poster della mostra *Qui a peur des femmes photographes?*, 14 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016, Musée d'Orsay e Musée de l'Orangerie, Parigi pag. 348
- Fig. 4.85 - Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-70 pag. 349
- Fig. 4.86 - Oscar Gustav Rejlander (?), *Isabel Somers-Cocks*, 1863 circa pag.349
- Fig. 4.87 - Oscar Gustav Rejlander (?), *Virginia Dalrymple*, 1860-63 pag. 349

### **Riflessioni conclusive**

- Fig. 5.1 - Francis Fowke, *South Kensington Museum. Buildings in Progress*, 1869 pag. 353



## Bibliografia

*A Peripatetic Photographer, Notes on passing events*, in «British Journal of Photography», 4 giugno 1869

*A Tribute To Amateurs*, in «British Journal of Photography», 1 dicembre 1863

AA. VV. (a cura di Delia Gaze), *Dictionary of Women Artists: Artists A-I*, Volume I, London, Routledge, 1997

AA. VV. (a cura di Julian Cox), *Julia Margaret Cameron: Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, Getty Publications, 1996

AA. VV. (a cura di Marco Frascarolo), *Manuale di Progettazione Illuminotecnica*, Roma, Mancosu Editore, 2010

AA. VV. (a cura di Michele M. Penhall), *Stories from the Camera: Reflections on the Photograph*, Albuquerque: New Mexico, University of New Mexico Press, 2015

AA. VV., *A History of Photography. From 1839 to the present*, Los Angeles, Taschen, 2012

AA. VV., *Julia Margaret Cameron. 1815-1879*, Milano, Mazzotta, 1985

AA. VV., *Qui a peur des femmes photographes? 1839-1945*, Paris, Musée d'Orsay / Hazan, 2015

AA.VV., *Julia Margaret Cameron*, Milano, Fabbri Editori, 1987

Abbott Evelyn, Campbell Lewis (a cura di), *Letters of Benjamin Jowett*, London, John Murray, Vol. 2, 1897

Addington Symonds John (a cura di), *Recollections of a Happy Life: Being the Autobiography of Marianne North*, New York, Macmillan, Vol. I, 1894

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

2012

Alighieri Dante, Barbi Michele (a cura di), *Vita Nova*, Torino, Einaudi, 1997

Alinovi Francesca, Marra Claudio, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Bologna, Editrice Quinlan, 2006

Ambrose Banks Joseph, *Prosperity and Parenthood: A Study of Family Planning among the Victorian Middle Classes*, London, Routledge & Paul, 1954

Armstrong Carol, *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in «October» 76, 1996

*Art Pictorial and Industrial*, Vol. I, 1860

Ashton Thomas, *La rivoluzione industriale 1760 – 1830*, Roma-Bari, Laterza, 1988

Auerbach Nina, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1982

Aumont Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1992

Azoulay Ariella, *The Civil Contract of Photography*, London, MIT Press, 2008

Barrett Browning Elizabeth, *Aurora Leigh*, London, J. Miller, 1864

Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia* (1980), Torino, Einaudi, 1992

Bartram Michael, Finizio Luigi Paolo (a cura di), *La fotografia e i Preraffaelliti*, catalogo della mostra a cura degli stessi autori, Manifestazioni Rossettiane 1982-1983, Città del Vasto, 1983

Bartram Michael, *The Pre-Raphaelite Camera: Aspects of Victorian Photography*, Boston, Little, Brown and Company, 1985

Bazin André, *The Ontology of the Photographic Image in Classic Essays on Photography*, Alan 369

Trachtenberg, New Haven, Leete's Island Books, 1980

Beaumont John, *Charles Hay Cameron (1795-1880): Benthamite Jurist*, Freshwater, Isle of Wight, Julia Margaret Cameron Research Group, 2002

Bell Quentin, *Virginia Woolf: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1972

Belloc Marie A., *The art of photography. Interview with Mr H. Herschel Hay Cameron*, in *The Woman at Home*, Vol. IV, 1897

Bellour Raymond, *Fra le immagini. Fotografia, cinema, video* (1990), Bruno Mondadori, Milano, 2007

Benjamin Walter, *Breve storia della fotografia* (1931), Bagni a Ripoli, Passigli Editori, 2014

Benjamin Walter, *Immagini di città* (1955), Torino, Einaudi, 2007

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 2000

Bird Nicky, *Tracing Echoes*, Leeds, Wild Pansy Press, 2001

Birkbeck Norman Hill George, *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham (1854-70)*, London, T. Fisher Unwin, 1897

Blunt Wilfrid, *England's Michelangelo, a Biography of George Frederic Watts*, London, Hamish Hamilton, 1975

Bonython Elizabeth, Burton Anthony, *The Great Exhibitor: The Life and Work of Henry Cole*, London, V&A Publications, 2003

Bonython Elizabeth, *King Cole: A Picture Portrait of Sir Henry Cole*, London, V&A Publications, 1985

Bosworth Patricia, *Diane Arbus. Una biografia*, Milano, Rizzoli, 2006

Brading Grayer Joan, *I Lived in Julia's House*, Freshwater, Julia Margaret Cameron Trust, 1996

Briggs Asa, *A social history of England*, London, Penguin Books, 1991

Briggs Asa, *Iron Bridge to Crystal Palace: Impact and Image of the Industrial Revolution*, London, Thames and Hudson, 1979

Briggs Asa, *L'età del progresso. L'Inghilterra fra il 1783 e il 1867*, Bologna, Il Mulino, 1993

Briggs Asa, *Victorian People*, London, Penguin Books Ltd, 1972

*British Journal of Photography*, 12 maggio 1865

*British Journal of Photography*, 15 giugno 1866

*British Journal of Photography*, 16 maggio 1866

*British Journal of Photography*, 22 luglio 1864

*British Journal of Photography*, 25 luglio 1873

Brusius Mirjam, *Impreciseness in Julia Margaret Cameron's Portrait Photographs*, in «History of Photography», Vol. 34, 2010

Bryant Julius, *Designign the V&A*, London, Lund Humphries Publishers Ltd, 2017

Bunnel Peter (a cura di), *The Photography of O.G. Rejlander*, New York, Arno Press, 1979

Burch Noël, *Il lucernario dell'infinito: nascita del linguaggio cinematografico*, Parma, Pratiche, 1994

Cameron Charles Hay, *Two Essays. On the sublime and beautiful, and on dueling*, London, Ieotson and Palmer, 1835

Cameron Julia Margaret, *Annals of my Glass House*, 1874, Royal Photographic Society

Carluccio Giulia, *Verso il primo piano. Attrazioni e racconto nel cinema americano 1908-1909: il caso Griffith- Biograph*, Bologna, CLUEB, 1999

Carlyle Thomas, *Heroes and Hero – Worship and Heroic in History*, Lecture III: *The Hero as Poet – Dante, Shakespeare*, London, James Fraser, 1840

Cavagnaro Lori, *Julia Margaret Cameron: Focusing on the Orient*, in *Gendered Territory: Photographs of Women by Julia Margaret Cameron* (a cura di Dave Oliphant), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, 1996

Clark Anne, *Lewis Carrol: A Biography*, London, J.M. Dent and Sons, Limited, 1979

Codell Julie F., *The Dilemma of the Artist in Millais's Lorenzo and Isabella: Phrenology, the Gaze and the Social Discourse*, in «Art History», 14 marzo 1991

Collins E.J.T. (a cura di), *The Agrarian History of England and Wales, Volume VII, 1850-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

Colnaghi P. & D., *Photography: The First Eighty Years*, London, P. & D. Colnaghi & Co., 1976

Cook E.T., Wedderburn Alexander, *The Works of John Ruskin*, Londra, George Allen, Vol. XXXVII, 1912

Cotton Stedman Henry J., *Indian and Home Memories*, London, T.F. Unwin, 1911

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

*Cracking of Collodion Negatives*, in «British Journal of Photography», 14 Maggio 1869

Crary Jonathan, *Tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo* (1991), Torino, Einaudi, 2013

Crimp Douglas, *The Museum's Old/The Library's New Subject*, in *The Contest of Meaning: Critical* 372



- Histories of Photography*, Richard Bolton (a cura di), Cambridge, Mass., MIT Press, 1989
- Crook J. Mordaunt, *Victorian Architecture: A Visual Anthology*, New York, Johnson Reprint Corporation, 1971
- Crook J. Mordaunt. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Chicago, University of Chicago Press, 1987
- D'Autilia Gabriele, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2005
- D'Autilia Gabriele, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 ad oggi*, Torino, Einaudi, 2012
- Daniel Malcolm R., *Darkroom vs. Greenroom: Victorian Art Photography and Popular Theatrical Entertainment*, in «Image» 33, 1-2, 1990
- Darrah William, *Cartes de Visite in Nineteenth-Century Photography*, Gettysburg, Penn., W.C. Darrah, 1981
- Debray Regis, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), Milano, Il Castoro, 1999
- Dell Marion, *Virginia Woolf's Influential Forebears. Julia Margaret Cameron, Anny Thackeray Ritchie and Julia Prinsep Stephen*, Basingstoke and New York, Palgrave Macmillan, 2015
- Deschin Jacob, *Pioneering Amateur: Pictures by Julia Cameron Show Mastery of Art*, in «The New York Times», 3 luglio 1949
- Di Bello Patrizia, *Women's Albums and Photography in Victorian England: Ladies, Mothers and Flirts*, London, Routledge, 2007
- Di Castro Federica, *La pittura preraffaellita e il gusto*, in «La fotografia e i Preraffaelliti», Roma, Istituto nazionale per la grafica, 1984

- Di Marino Bruno, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009
- Dickens Charles, *Book Illustration*, in «All the Year Round», XVII, London, Chapman and Hall, 10 agosto 1867
- Dimond Frances, Taylor Roger, *Crown and Camera: The Royal Family and Photography, 1842-1910*, Londra, Penguin Books Ltd., 1987
- Dodier Virginia, *Clementina, Lady Hawarden: Studies from Life, 1857-1864*, London, V&A Publications, 1999
- Doughty Oswald, Wahl John R. (a cura di), *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, Clarendon Press, Vol. I, 1965
- Dresser Christopher, *Development of Ornamental Art in the International Exhibition*, London, Day and Son, 1862.
- Dublin Exhibition: Report of the Jury, and the list of Awards*, in «The Photographic Journal», 16 ottobre 1864
- Dubois Philippe, *L'atto fotografico* (1983), Urbino, Quattroventi, 1996
- Dunn Jane, *Virginia Woolf and Vanessa Bell: a very close conspiracy*, London, Virago Press, 2001
- Eckel Molly, *Exploration, Exchange, and Empire in Julia Margaret Cameron's Herschel Album*, Ph.D. diss., London, Courtauld Institute of Art, 2016
- Edwards Elizabeth, *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*, London, Routledge, 2004
- Edwards Steve, *Photography, Allegory, and Labor*, in «Art Journal», Volume 55, 1996
- Elderfield John, Galassi Peter, *In the Studio: Photographs*, New York, Phaidon Press, 2015

- Elkins James, *What Photography Is*, New York, Routledge, 2011
- Emerson Peter H., *Mrs. Julia Margaret Cameron*, in «Sun Artists», N. 5, London, W. Arthur Boord, 1890
- Emerson Peter H., *Naturalist Photography for Students of Art*, London, S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1889
- Fanelli Giovanni, *Storia della fotografia di architettura*, Roma, Laterza, 2009
- Flusser Vilém, *Per una filosofia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2006
- Ford Colin, *Julia Margaret Cameron: A Critical Biography*, London, National Portrait Gallery Publications, 2003
- Ford Colin, *Julia Margaret Cameron. 19th Century Photographer of Genius*, London, National Portrait Gallery, 2003
- Ford Colin, *Rediscovering Mrs. Cameron and Her First Photograph*, in «Camera», N. 58, 1979
- Ford Colin, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented to Sir John Herschel*, Wokingham, Van Nostrand Reinhold, 1975
- Freund Gisèle, *Fotografia e società* (1936), Torino, Einaudi, 1974
- Frizot Michel, *Storie di sguardi. La fotografia da Nadar a Elliott Erwitt: Dall'invenzione all'arte della fotografia - Il mezzo dei tempi moderni - Dall'istante all'immaginario*, Roma, Contrasto, 2005
- Fulhame Elizabeth, *An essay on Combustion with a View to a New Art of Dying and Painting*, London, J. Cooper, 1794
- Galassi Peter, *Before photography: Painting and the invention of photography*, New York, Museum of Modern Art, 1981

- Garnett Henrietta, *Anny: A Life of Anny Thackeray Ritchie*, London, Chatto & Windus, 2004
- Geffer Philip, *Wagstaff: Before and After Mapplethorpe: A Biography*, London, W.W. Norton & Company Ltd, 2015
- Gernsheim Helmut, *Creative Photography*, London, Faber and Faber limited, 1962
- Gernsheim Helmut, *Julia Margaret Cameron: Her life and photographic work*, London, Gordon Fraser, 1975
- Gernsheim Helmut, *Julia Margaret Cameron: Pioneer of Photography*, London, The Fountain Press, 1948
- Gernsheim Helmut, *Lewis Carroll Photographer*, London - New York, Dover Publications, 1969
- Gernsheim Helmut, *The Origins of Photography*, New York, Thames and Hudson, 1982
- Gernsheim Helmut, *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*, London, Thames and Hudson, 1988
- Gilles Deleuze, *Cinema 1. L'immagine-movimento* (1983), Milano, Ubulibri, 1984
- Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo* (1985), Milano, Ubulibri, 1989
- Gillespie Diane, Steele Elizabeth, *Julia Duckworth Stephen: Storie for Children, Essay for Adults*, Syracuse, Syracuse University Press, 1987
- Gitter Elisabeth G., *The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination*, in «PMLA», N. 5, Vol. 99, 1984
- Gordon Sophie, Badr El Hage, *Cities, Citadels, and Sights of the Near East: Francis Bedford's Nineteenth-Century Photographs of Egypt, the Levant, and Constantinople*, Il Cairo, The American

University in Cairo Press, 2014

Gordon Sophie, *Roger Fenton - Julia Margaret Cameron: Early British Photographs from the Royal Collection*, London, Royal Collection Publications, 2010

Graham Clarke, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009

Grayer Joan Brading, *I Lived in Julia's House*, Freshwater, Julia Margaret Cameron Trust, 1996

Grazioli Elio, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998

Green-Lewis Jennifer, *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1996

Greenaway Frank, *A Short History of the Science Museum*, London, H.M.S.O., 1951

Guadagni Walter (a cura di), *La fotografia. Le origini 1839-1890*, Milano, Skira, 2011

Gualdoni Flaminio, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*, Monza, Johan & Levi, 2017

Gunning Tom, *D. W. Griffith and the origin of American narrative film: the early years at Biograph*, Urbana, University of Illinois Press, 1991

Güntert André, Poivert Michel, *Storia della fotografia*, Milano, Mondadori Electa, 2008

Gurney Troubridge Laura, *Memories and reflections*, London, Heinemann, 1925

Hacking Juliet, *Photography Personified: Art and Identity in British Photography 1857-1869*, Ph.D. diss., London, Courtauld Institute of Art, 1998

Haight Gordon S. (a cura di), *The George Eliot Letters*, London - New Haven, Yale University Press, Vol. IV, 1978



Hamerton Philip G., *Thoughts about Art*, Londra, Macmillan and Co., 1875

Hamerton Philip Gilbert, *The Graphic Arts*, Boston, Roberts Brothers, 1882

Hamilton Violet, *Annals of My Glass House: Photographs by Julia Margaret Cameron*, Seattle, University of Washington Press, 1996

Harker Margaret, *Henry Peach Robinson: Master of Photographic Art, 1830-1901*, Oxford, Basil Blackwell, 1988

Harker Margaret, *Julia Margaret Cameron*, London, William Collins Sons and Company, 1983

Hawksley Lucinda, *Lizzie Siddal: The Tragedy of a Pre-Raphaelite Supermodel*, London, Andre Deutsch Ltd, 2013

Heyert Elizabeth, *The Glass-House Years. Victorian Portrait Photography 1839-1870*, London, Allanheld & Schram/George Prior, 1979

Higonnet Anne, *Secluded Vision: Images of Feminine Experience in Nineteenth-Century Europe*, in «The Expanding Discourse: Feminism and Art History» (a cura di Norma Broude e Mary D. Garrard), Boulder, CO, Westview Press, 1992

Hill Brian, *Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait*, New York, St. Martin's Press, 1973

Hillier Bevis, *Victorian Studio Photographs*, London, Ash & Grant, 1975

Hinton Brian, *Dimbola Lodge, Past and Present*, in «The PhotoHistorian», N. 150, 2006

Hinton Brian, *Immortal Faces: Julia Margaret Cameron on the Isle of Wight*, Newport, Isle of Wight County Press, 1992

Hoge James O. (a cura di), *Lady Tennyson's Journal*, Charlottesville, University Press of Virginia,

1981

Hopkinson Amanda, *Julia Margaret Cameron*, London, Virago, 1986

Hoppé Emil Otto, *One Hundred Thousand Exposures: The Success of a Photographer*, London, Focal Press, 1945

Hughes Molly, *A Victorian Family 1870-1900*, London, Sidgwick & Jackson, 1990

Humphries Helen *After Image*, London, Bloomsbury Publishing, 2000

Husserl Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1959

James Henry, *The Picture Season in London 1877*, ristampato in *The Painters Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts* (a cura di John L. Sweeney), Madison, University of Wisconsin Press, 1989

Jameson Anna, Eastlake Elizabeth, *The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art, With That of His Types*, Vol. I, Londra, Longman, Green, and Co., 1892

Jandelli Cristina, *L'attore in primo piano. Nascita della recitazione cinematografica*, Venezia, Marsilio, 2016

Jeff Rosen, *Cameron's Photographic Double Takes*, in Julie F. Codell e Dianne Sachko Macleod (a cura di), *Orientalism Transposed: The Impact of the Colonies on British Culture*, London, Ashgate Publishing Limited, 1998

Jones Barbara, *The Isle of Wight*, Harmondsworth, UK, Penguin Books, 1950

Kingslake Rudolf, *A History of the Photographic Lens*, London, Academic Press, 1989

Kingsley Charles, *His letters and memories of his life*, Vol. II, London, Macmillan and Co., 1877

Kraus Hans P. Jr., *Anna Atkins*, in «Sun Pictures: Early British Photographs on Paper», Catalogue One, New York, Hans P. Kraus Jr., 1984

Krauss Rosalind, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori, 2000

*Lady Artist and Photographer*, in «The Illustrated Photographer», I, 25 settembre 1868

Lawrence D.H., *Studies in classic American Literature*, London, Martin Secker, 1924

*London Photographic Society*, in «British Journal of Photography», 14 Maggio 1869

*Long Exposure*, in «The Photographic News», 19 dicembre 1873

Lukitsh Joanne (a cura di), *Julia Margaret Cameron 55*, London, Phaidon, 2001

Lukitsh Joanne, *'Simply Pictures of Peasants': Artistry, Authorship, and Ideology in Julia Margaret Cameron's Photography in Sri Lanka, 1875-1879*, in «Yale Journal of Criticism», N. 9, 1996

Lukitsh Joanne, *Album Photographs on Museum Walls: The Mia Album*, in *For my best beloved Sister Mia: An album of photographs by Julia Margaret Cameron* (a cura di Therese Mulligan), Albuquerque, New Mexico, University Of New Mexico Art Museum Press, 1994

Lukitsh Joanne, *Cameron, Her Work and Career*, Rochester, NY, International Museum of Photography at George Eastman House, 1986

Lukitsh Joanne, *Henry Peach Robinson*, in «The New Arthurian Encyclopedia», a cura di Norris J. Lacy, New York, Garland Publishing, 1996

Lukitsh Joanne, *The Thackeray Album: Looking at Julia Margaret Cameron's Gift to Her Friend Anne Thackeray*, in «Library Chronicle of the University of Texas at Austin 26», N. 4, 1996

Lupack Tapa Barbara, Lupack Alan, *Illustrating Camelot*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2008

MacKay Carol, *Creative Negativity*, Stanford, Stanford University Press, 2001

MacKay Carol, *Soaring between home and heaven: Julia Margaret Cameron's Visual Meditations on the Self*, in «Library Chronicle of the University of Texas at Austin 26», N. 4, 1996.

Mann Charles W. Jr., *Your loving Auntie and God Mama, Julia Cameron*, in «History of Photography», N. 7, 1983

Marra Claudio, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia senza combattimento*, Milano, Bruno Mondadori, 1999

Marsh Jan, Gerrish Nunn Pamela, *Pre-Raphaelite Women Artists*, Manchester, Manchester City Art Galleries, 1998

Mauro Alessandra, *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Roma, Contrasto, 2014

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

Mazzocchi Federica, *Il primo piano cinematografico. Teorie 1921-1992*, Piacenza, Tip.Le.Co., 1996

McAusland Jane, *Conservation Treatment Given to an Album of Photographs by Julia Margaret Cameron Presented by Sir John Herschel*, 1986. File digitale dedicato al The Herschel Album conservato al National Media Museum, Bradford

McCauley Anne, *Invading Industry: The South Kensington Museum and the Entry of Photographs into Public Museum and Libraries in the Nineteenth Century*, in Haworth-Booth e Mc Cauley (a cura di), *The Museum and the Photographs: Collecting Photographs at the Victoria and Albert Museum 1853-1900*, Williamstown, MA, Sterling and Francine Clark Art Institute, 1998

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

McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare* (1964), Milano, Il Saggiatore, 2008

Melville Joy, *Julia Margaret Cameron: Pioneer Photographer*, Stroud, UK, Sutton Publishing Ltd, 2003

Mendis Garrett C., *Ceylon today and yesterday; main currents of Ceylon history*, Colombo, Associated Newspapers of Ceylon, 1957

Menduni Enrico, *Andare per treni e stazioni*, Bologna, Il Mulino, 2016

Menduni Enrico, *La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*, Bologna, Il Mulino, 2008

Merleau-Ponty Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 2003

Merleau-Ponty Maurice, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989

*Metropolitan News*, in «The Illustrated London News», 4 luglio 1868

Mill John Stuart, *The Subjection of Women*, Londra, Longmans, Green, Reader & Dyer, 1870

Miraglia Marina, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Bruno Mondadori, 2012

*Mrs. Cameron's Photographs*, in «The Morning Post», 23 dicembre 1865

*Mrs. Cameron's Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 27 luglio 1868

*Mrs. Cameron's Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 29 gennaio 1868

Mulligan Therese, *For My Best Beloved Sister Mia: An Album of Photographs*, Albuquerque, New Mexico, University of New Mexico Press, 1995



Muzzarelli Federica, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Monteveglio, Atlante, 2007

Muzzarelli Federica, *L'invenzione del fotografico*, Torino, Einaudi Editore, 2014

Newhall Beaumont (a cura di), *Photography: Essays and Images*, New York, Museum of Modern Art, 1980

Newhall Beaumont, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi Editore, 1984

Nicholson Wornum Ralph, *The Exhibition as a Lesson in Taste*, in «The Art journal illustrated catalogue: the Industry of all Nations», 1851

Nightingale Florence (a cura di Mary Poovey), *Cassandra and Other Selections from Suggestions for Thought*, London, Pickering and Chatto, 1991

Olafson Hellerstein Erna, Parker Hume Leslie, Offen Karen (a cura di), *Victorian Women, A Documentary Account of Women's Lives in Nineteenth-Century England, France and the United States*, Stanford, Stanford University Press, 1981

Oliphant Dave, *Gendered Territory: Photographs of Women by Julia Margaret Cameron*, Austin, University of Texas, 1996

Olsen Victoria, *From Life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*, London, Aurum Press Ltd, 2003

Olsen Victoria, *Idylls of Real Life*, in «Victorian Poetry», N. 33, 1995

*On Art Critic on Photographic Portraiture*, in «The Photographic News», 8 marzo 1864

Ormond Leonee, *George Du Maurier*, London, Routledge and Kegan Paul, 1969

Pearson Yamashiro Jennifer, *Idylls in Conflict: Victorian Representations of Gender in Julia Margaret Cameron's Illustrations of Tennyson's 'Idylls of the King'*, in *Gendered Territory: Photographs of* 383

*Women by Julia Margaret Cameron* (a cura di Dave Oliphant), Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, 1996

*Photographic Awards at the Vienna Exhibition*, «The Photographic News», 29 agosto 1873

Pinotti Andrea, Somaini Antonio, “Introduzione” a Benjamin Walter, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012

Poulson Christine, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920*, Manchester, Manchester University Press, 1999

Prodger Phillip, *Darwin's Camera. Art and Photography in the Theory of Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2009

Rabinow Paul (a cura di), *The Foucault Reader*, New York, Pantheon Books, 1984

Raheem Ismeth, Thome Percy C., *Images of British Ceylon: Nineteenth Century Photography of Sri Lanka*, Colombo, Sri Lanka, stampa privata, 2000

Raymond Claire, *Women photographers and feminist aesthetics*, London, New York, Routledge, 2017

Robinson Peach Henry, *The Studio, and What to Do in It*, London, Piper & Carter, 1891

Rosen Jeff, *Julia Margaret Cameron's 'fancy subjects': Photographic allegories of Victorian identity and empire*, Manchester, Manchester University Press, 2016

Rosenblum Naomi, *A History of Women Photographers*, New York, Abbeville Press, 1994

Rosenblum Naomi, *A World History of Photography*, New York, Abbeville Press, 1984

Rossetti William M., *Fine Art, Chiefly Contemporary*, London, Macmillan, 1867

Rossetti William M., *Pre-Raphaelitism*, in James Sambrook (a cura di), *Pre-Raphaelitism: A*

*Collection of Critical Essays*, University of Chicago Press, Chicago, 1974

Russo Antonella, *La nozione di unheimlich nelle immagini di donne fotografe*, in Nicoletta Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo*, Torino, Agorà Editrice, 2001

Said Edward W., *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Milano, Feltrinelli, 2010

Schaaf Larry J., *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, New Haven and London, Yale University Press, 1992

Schaaf Larry J., *Sir John Herschel's 1839 Royal Society Paper on Photography*, in «History of Photography», 1979

Schaaf Larry J., *Sun Gardens: Victorian Programs by Anna Atkins*, New York, Aperture, 1986

Schirmer Lothar, *Women Seeing Women. A Pictorial History of Women's Photography*, London, Haus Publishing, 2002

Schwarz Heinrich, *Arte e fotografia. Precursori e influenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992

Shakespeare William, *The Works of William Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1938

Siegel Elizabeth, *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage*, Yale, Yale University Press, 2009

Simpson George W., *Studies from Life by Mrs. Cameron*, in «Art Pictorial and Industrial», Vol. III, 1872

Slocum K. Sally, *Popular Arthurian Traditions*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1992

Smith Graham, Mike Weaver, *A Letter by Julia Margaret Cameron*, in «History of Photography», Vol. 27, 2003

Smith Lindsay, *The Politics of Focus: Feminism and Photography Theory* in «New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts» (a cura di Isobel Armstrong), London, Routledge, 2012

Smith Lindsay, *The Politics of Focus: Women, Children, and Nineteenth-Century Photography*, Manchester, Manchester University Press, 1998

Smyth Ethel, *Impressions that remained*, New York, Alfred A. Knopf, 1946

Sontag Susan, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1978

Spencer Stephanie, *O.G. Rejlander Photography as Art*, Ann Arbor, MI, University of Michigan Research Press, 1985

Steimatsky Noa, *The Face on Film*, Oxford, Oxford University Press, 2017

Stephen Pepper David J., *Guido Reni: A complete Catalogue of His Works*, Oxford, Oxford University Press, 1984

Stewart Susan, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, NC, Duke University Press, 1992

Stieglitz Alfred, *Camera Work*, N. 41, 1913

Sullivan Constance (a cura di), *Women Photographers*, New York, Harry N. Abrams, 1990

Surtees Virginia (a cura di), *The Diaries of George Price Boyce*, Norwich, Real World, 1980

Tafari Manfredo, Dal Co Francesco, *Architettura Contemporanea*, Milano, Electa, 1979

Taylor Beverly, Brewer Elisabeth, *The Return of Arthur: British and American Arthurian Literature since 1800*, Totowa, NJ, Barnes and Noble, 1983

Taylor Henry, *Autobiography of Henry Taylor 1800-1875*, Vol. II, London, Longman, Green, 1888

Taylor Henry, *The Works of Sir Henry Taylor – Notes from Life. The Statesman*, Vol. IV, London, C.K. Paul & Co, 1878,

Taylor Una, *Guests and Memories*, London, Humphrey Milford, 1924

Tennyson Alfred, *Gli Idilli del Re*, Torino, Utet, 1959

Tennyson Hallam, *Alfred, Lord Tennyson: A Memoir by His Son*, Vol. II, London, Macmillan & Co., 1898

Thackeray Anne Isabella, *A Book of Photographs*, in «The Pall Mall Gazette», 10 aprile 1865

Thackeray Anne Isabella, *Toilers and Spinsters and Other Essays*, London, Smith, Elder & Co., 1874

Thackeray Fuller Hester, Hammersley Violet, *Thackeray's Daughter*, Guernsey, Guernsey Press and Star, 1951

Thackeray Fuller Hester, *Three Freshwater Friends: Tennyson, Watts, and Mrs. Cameron*, Newport, Isle of Wight, The County Press, 1933

Thackeray Ritchie Anne, Cameron Henry H. H., *Alfred, Lord Tennyson and His Friends*, London, T. Fisher Unwin, 1893

Thackeray Ritchie Anne, *From Friend to Friend* (a cura di Emily Ritchie), London, John Murray, 1919

Thackeray Ritchie Anne, *Records of Tennyson, Ruskin, and Browning*, London, Macmillan, 1892

Thackeray Ritchie Hester (a cura di), *Thackeray and His Daughter: The Letters and Journals of Anne Thackeray Ritchie*, London, Harper and Brothers, 1924

*The American Journal of Photography*, 15 marzo 1866

*The Great French Exhibition*, in «The Times», 30 settembre 1867



*The Illustrated London News*, 15 luglio 1865

*The International Exhibition*, in «British Journal of Photography», 25 ottobre 1872

*The Morning Post*, 18 marzo 1868

*The Photographic Journal*, 15 agosto 1865

*The Photographic Journal*, 15 febbraio 1865

*The Photographic News*, 15 giugno 1866

*The Photographic News*, 15 luglio 1864

*The Photographic News*, 3 giugno 1864

*The Photographic Society's Exhibition*, in «British Journal of Photography», 19 maggio 1865

*The Standard*, 9 gennaio 1869

Thomas G., *Bogawantalawa, the Final Resting Place of Julia Margaret Cameron*, in «History of Photography», N. 5, 1981

Thompson Thurston C., *Official Reports of the French Exhibition*, in «The Photographic Journal», 16 ottobre 1867

Thwaite Ann, *Emily Tennyson: the poet's Wife*, London, Faber & Faber, 1996

Troubridge Gurney Laura, *Memories and reflections*, London, Heinemann, 1925

Truss Lynne, *Tennyson's Gift*, London, Hamish Hamilton, 1996

Ventura Mozley Anita, *Mrs. Cameron's Photographs from the Life*, Stanford, Stanford University Museum of Art, 1974

Vicinius Martha (a cura di), *A Widening Sphere: Changing Roles of Victorian Women*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1977

Vindex Veri, *Thoughts on Art; And Notes on the Exhibition of the Royal Scottish Academy of 1868*, Edimburgo, Alexander Hislop and Co., 1868

Waggoner Dianne, *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*, Washington, DC, Lund Humphries, 2010

Wakeling Edward, *Lewis Carroll's Diaries*, Luton, Lewis Carroll Society, 1995

Walden Scott (a cura di), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Malden, MA, Blackwell, 2008

Wall A.H., *Practical Art Hints: A Critical Review of Artistic Progress in the Domain of Photographic Portraiture*, in «British Journal of Photography», 3 novembre 1865

Warren T. Herbert, Page Frederick (a cura di), *The Poems and Plays of Tennyson*, Oxford, Oxford University Press, 1953

Watts Mary S., *George Frederic Watts: The Annals of an Artist's Life*, Vol. I, New York, Hodder and Stoughton, 1912

Weaver Mike (a cura di), *Julia Margaret Cameron: The Stamp of Divinity*, in *British Photography in the Nineteenth Century: The fine art Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989

Weaver Mike, *Julia Margaret Cameron 1815-1879*, Boston, Little, Brown and Company, 1984

Weaver Mike, *Whisper of the Muse. The Overstone Album and Other Photographs by Julia Margaret Cameron*, Malibu, The J. Paul Getty Museum, 1986

Weiss Marta, *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle*

*the world*, London, MACK, 2015

Wilson Andrew N., *Eminent Victorians*, London, BBC Books, 1989

Wolf Sylvia, *Julia Margaret Cameron's Women*, New Heaven - London, Yale University Press, 1998

Wolf Sylvia, Levine Abby, *Focus: Five Women Photographers: Julia Margaret Cameron/Margaret Bourke-White/Flor Garduno/Sandy Skoglund/Lorna Simpson*, Morton Grove, Illinois, Albert Whitman & Co, 1994

Wood-Gush David G.M., *A history of the domestic chicken from antiquity to the 19th century*, in *Poultry Science*, London, Heinemann Educational, 1959

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

Woolf Virginia, *A Writer's Diary*, New York, Mariner Books, 2003

Woolf Virginia, *Freshwater*, New York - London, Harcourt Brace Jovanovich, 1976

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

Woolf Virginia, Roger Fry (a cura di Tristram Powell), *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, London, The Hogarth Press, 1973

Woolf Virginia, Roger Fry, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women*, London, Hogarth Press, 1926

Woolf Virginia, *To the Lighthouse*, Hogarth Press, London, 1927

Wyles Benjamin, *Impressions of the Photographic Exhibition*, in «British Journal of Photography», 9 dicembre 1870

Yoxall Jones Edgar, *Father of Art Photography: O.G. Rejlander 1813-75*, Newton Abbot, David and

Charles, 1973

Zannier Italo, Maffioli Monica, Maggi Angelo, *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*,  
Firenze, Alinari IDEA, 2004

Zannier Italo, *Storia e tecnica della fotografia*, Milano, Hoepli, 2009

## Sitografia

<http://artiststudiomuseum.org>

<http://www.ashmolean.org>

<http://www.cncs.bbk.ac.uk/tuesday-26-january-2016-marta-weiss-with-colin-ford-julia-margaret-cameron-new-discoveries/>

<http://www.dimbola.co.uk>

<http://www.dimbola.co.uk/talk-spirit-of-mrs-cameron/>

<http://www.dimbola.co.uk/the-julia-margaret-cameron-trust/>

<http://www.documenta14.de/en/>

[http://www.documenta14.de/en/south/892\\_walking\\_with\\_nandita](http://www.documenta14.de/en/south/892_walking_with_nandita)

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/58992/henry-herschel-hay-cameron-our-dear-freshwater-home-english-1875/>

<http://www.getty.edu/news/press/exhibit/cameron.html>

<http://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?PerPage=20&offset=40&artist=Cameron,%20Julia%20Margaret%20Margaret%20Cameron>

[http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd\\_camr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm)

<http://www.newyorker.com/magazine/2003/02/17/angels-and-instincts>

[http://www.northern-tea.com/product/ceylon\\_dimbula\\_tea.asp](http://www.northern-tea.com/product/ceylon_dimbula_tea.asp)

<http://www.npg.org.uk/collections/about/primary-collection/documents-relating-to-primary-collection-works/victorian-portraits/gf-watts-selected-letters>

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw17331/Joan-Maude>

<http://www.photohistories.com/Photo-Histories/73/julia-margaret-cameron-and-britain-s-photographic-heritage>

<http://www.port.ac.uk>

<http://www.sciencemuseum.org.uk/about-us/press/jun-2015/julia-margaret-cameron>

<http://www.tracyjeanshields.com>

<http://www.vam.ac.uk/blog/conservation-journal/alfred-tennysons-idylls-of-the-king-and-other->

poems

<http://www.vam.ac.uk/blog/factory-presents/international-womens-day-historic-women-va>

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/reading-list-julia-margaret-cameron/>

<http://www.vam.ac.uk/content/galleries/level-3/room-100-photographs-gallery/>

<http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-23/the-arundel-society-techniques-in-the-art-of-copying/>

<http://www.wightlink.co.uk>

<https://collections.vam.ac.uk>

<https://mrsmiddleton.com/pages/about-us>

<https://nickybird.com/projects/tracing-echoes/>

<https://sfmoma-prd.ixcsandbox.com/author/tim-svenonius/>

<https://vimeo.com/130315964>

<https://vimeo.com/147118036>

<https://vimeo.com/147118037>

<https://vimeo.com/147118038>

<https://www.bl.uk>

<https://www.bl.uk/collection-items/the-moxon-illustrated-edition-of-tennysons-poems>

<https://www.botanic-garden.ox.ac.uk>

[https://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd\\_tlbt.htm](https://www.metmuseum.org/toah/hd/tlbt/hd_tlbt.htm)

<https://www.npg.org.uk/whatson/exhibitions/2017/victorian-giants-the-birth-of-art-photography/>

<https://www.scienceandmediamuseum.org.uk>

<https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/researchers/research-collection>

<https://www.sfmoma.org/pictures-glass-house-julia-margaret-camerons-portraits/>

<https://www.stylelibrary.com/morris&co/>

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/01/va-worlds-largest-collection-art-of-photography>

<https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/17/royal-photographic-society-not-consulted-over-collection-move-bradford>

<https://www.theguardian.com/uk-news/2016/feb/02/bradford-photography-collection-move-vanda-> 393



reviled-vandalism

<https://www.timeout.com/london/art/julia-margaret-cameron>

<https://www.timeout.com/london/art/julia-margaret-cameron-influence-and-intimacy>

<https://www.vam.ac.uk>

<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/undressed-a-brief-history-of-underwear>

<https://www.wattsgallery.org.uk/about-us/artists-village/linnerslease/>

<https://www.william-morris.co.uk/shop/fabric/morris-archive-weave/fruit/?code=DM6W230285>

[https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=133&v=-6jXOeWaLxM](https://www.youtube.com/watch?time_continue=133&v=-6jXOeWaLxM)

## **Elenco delle mostre citate**

*Julia Margaret Cameron*, V&A, 28 novembre 2015 - 21 febbraio 2016, Londra

*Julia Margaret Cameron: Influence and Intimacy*, Science Museum, 24 settembre 2015 - 28 marzo 2016, Londra

*Painting with Light, Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the Modern Age*, Tate Britain, 11 maggio - 25 settembre 2016, Londra

*Qui a peur des femmes photographes? Première partie: 1839-1919*, Musée de l'Orangerie, 14 ottobre 2015 - 24 gennaio 2016, Parigi

*Undressed: A Brief History of Underwear*, V&A, 16 aprile 2016 - 12 marzo 2017, Londra

*Victorian Giants: The Birth of Art Photography*, National Portrait Gallery, 1 marzo - 20 maggio 2018, Londra