

La fotografia professionale a Gorizia dal 1860 al 1918



Alle origini della fotografia nell'Isontino

Questo lavoro è il frutto di una ricerca svolta a quattro mani dagli autori, la struttura complessiva del testo e la selezione degli argomenti trattati sono stati impostati e sviluppati unitariamente. L'elaborazione conclusiva del capitolo "Alle origini della fotografia nell'Isontino" si deve a Giancarlo Brambilla mentre "Dal 1890 al 1918" si deve a Gianfranco Tedeschi.

Giancarlo Brambilla
Gianfranco Tedeschi

La fotografia professionale a Gorizia mosse i primi passi alla fine del decennio compreso tra il 1850 ed il 1860. Ma fu solo nel 1864 che un operatore goriziano, Ferdinando Troester, aprì un atelier destinato a protrarre continuativamente l'attività per quindici anni.

Erano passati ormai quasi vent'anni dalla storica data del 7 gennaio 1839 quando, a Parigi, dinanzi ad un'assemblea congiunta delle Accademie delle Scienze e delle Belle Arti, vennero esposti dallo scien-

ziato Jean Francoise Dominique Arago i metodi e le procedure messe a punto nel corso degli studi condotti da Luise-Jacques-Mande Daguerre e da Joseph Nicephore Niepce che permettevano, col solo ausilio della luce naturale, di fissare delle immagini su di una lastra di rame argentato.

I principi tecnici, chimici e le attrezzature idonee a produrre una "simile meraviglia" furono immediatamente resi pubblici e commercializzati. Lo stesso Daguerre, il 20 agosto 1839, mise in vendita un manuale con cui informava il lettore delle tecniche e dei procedimenti per produrre queste immagini; il medesimo testo nello stesso anno venne pubblicato in diverse città tra le quali Genova e Graz.

Già nei mesi successivi molti, in tutta Europa, furono coloro che si cimentarono con successo nella ripetizione degli esperimenti messi a punto da Daguerre. Per la gran parte si trattava di scienziati, medici e farmacisti che con più dimestichezza trattavano gli elementi chimici, come il mercurio, utilizzati in questo processo. Numerosi furono anche quanti, affatto digiuni dei principi della sperimentazione scientifica, nella daguerrotipia videro principalmente un affascinante strumento di "duplicazione della realtà". Tra questi il triestino Carlo Fontana, "un generoso sostenitore delle arti", il quale, davanti ad un pubblico meravigliato, riuscì tra le ore dieci e le dodici del 20 novembre 1839 ad impressionare due lastre argentate con altrettante vedute. I risultati ottenuti, in cui si potevano vedere "perfino delle screpolature nelle muraglie", stupirono a tal punto che l'anonimo cronista dell'"Osservatore Triestino" presente all'avvenimento non poté esimersi dal rilevare la bontà di "quell'ottico prodigio già tanto acclamato dai giornali" (1).

Il periodo che seguì fu caratterizzato dai continui miglioramenti subiti dal processo di Daguerre per merito di quanti con dedizione vi si applicarono. Fra i tanti il fisico e matematico viennese Joseph Maria Petzval perfezionò, nel 1840, lo schema ottico di un obiettivo che grazie alla sua lumi-

nosità permise un notevole progresso soprattutto nel campo della ritrattistica.

Questo genere fotografico incontrò immediatamente un largo favore nel pubblico ed i ritratti daguerrotipici, per la riuscita dei quali ormai bastavano pochi secondi in piena luce a fronte dei quindici minuti inizialmente necessari, divennero una moda alla quale, specie fra i ceti



F. Troester. Ritratto di Maria von Bellan, moglie dell'i.r. medico di Stato Maggiore. Gli interventi di coloritura sono stati eseguiti non sul supporto fotografico ma sul vetro di protezione. 1859 (C.M.S.A.T.)



F. Troester. Uno dei primi logotipi utilizzati. 1860 ca.

Nella pagina precedente:
F. Troester. Rara veduta degli stabilimenti industriali di Straccis sulle rive dell'Isonzo. 1870 ca. (F.P.C.C.)



F. Troester. Splendido ritratto di giovane donna che riprende stilemi e pose delle coeve composizioni pittoriche.
1870 ca. (F.P.C.C.)

socialmente ed economicamente più elevati, era difficile sottrarsi. Per soddisfare questa richiesta, nelle maggiori città vennero allestiti degli appositi atelier; nel contempo furono molti anche gli operatori che intrapresero una carriera da itineranti e che, percorrendo capillarmente vasti territori, furono i maggiori artefici della divulgazione "dell'arte nata da un raggio e da un veleno". Fra questi ricorderemo Ferdinando Brosy, che esercitò principalmente nell'area compresa tra Venezia, Trento, Innsbruck e Trieste.

In questo suo girovagare, come risulta dalle pagine del diario scritto da un suo giovane assistente divenuto in seguito lui stesso fotografo (2), il Brosy, accanto al mestiere di ritrattista, vendeva pure le necessarie attrezzature fotografiche e dispensava ai dilettanti lezioni su come usarle. Questa condizione di ambulante, frutto di una scelta e non mera necessità che lo portò a sostare ripetutamente nella nostra regione, a Trieste nel 1846 ed a Udine nel 1852, ci lascia coltivare l'ipotesi, non suffragata però da alcuna prova documentale, di una sua presenza anche se di breve durata nella città di Gorizia.

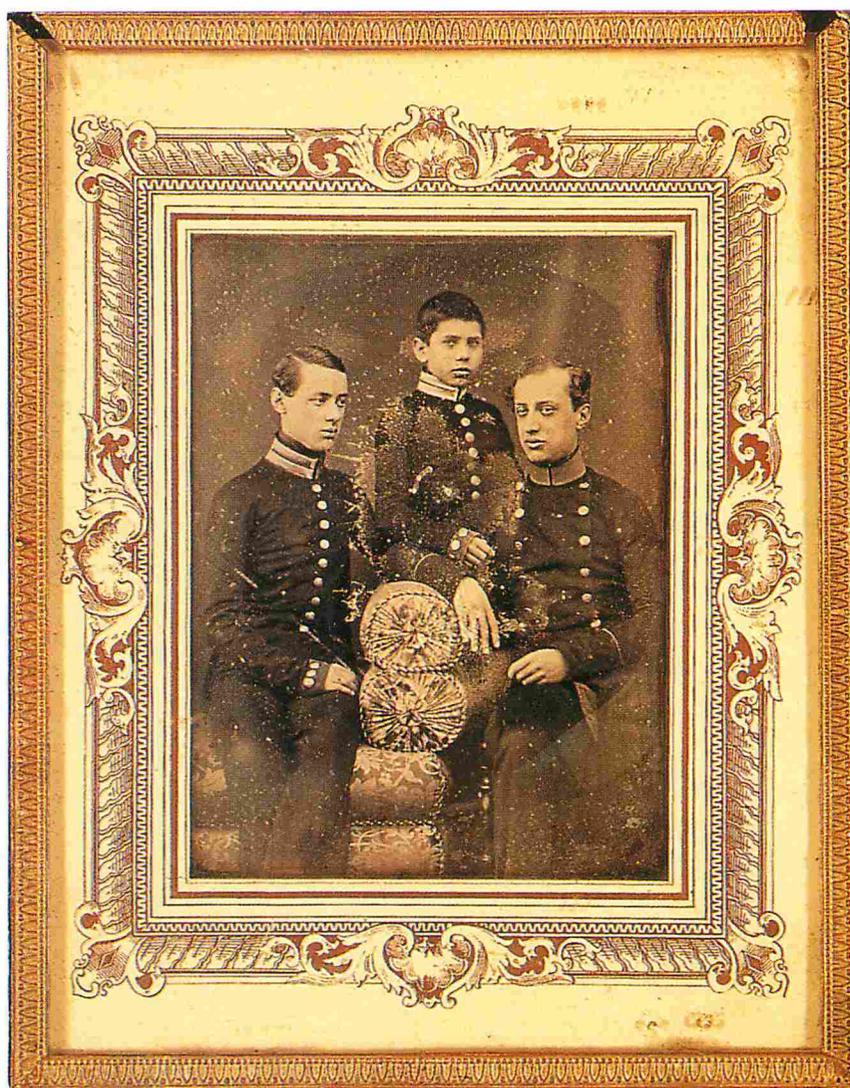
D'altra parte la relativa scarsità di daguerrotipi nelle collezioni cittadine e la contemporanea assenza di riferimenti alla scoperta di Daguerre e Niepce nella pubblicistica locale potrebbero far pensare che la sensazionale novità fosse passata inosservata. In realtà, i goriziani vennero a sapere sicuramente di questa invenzione attraverso la stampa nazionale o tramite i racconti e le stesse immagini che riportavano coloro, e non erano rari, che avevano modo di soggiornare in città come Trieste, Vienna o Venezia. Con tutta probabilità quelle delicate immagini, in prova unica, da guardarsi inclinate a causa della superficie riflettente - dalla quale discende l'affascinante appellativo di 'specchio della memoria' - conservate sia per insita fragilità che per conferir loro maggior valore in cofanetti di legni pregiati e morbidi velluti, sono probabilmente ancora presenti nelle raccolte familiari laddove, e non sarebbe

un caso raro, non siano state distrutte o disperse a seguito dei vari eventi bellici che tanta parte ebbero nella storia della nostra città.

Anche nei decenni che seguirono il 1839 poco frequenti furono le notizie riguardanti i daguerrotipi comparse sulle pagine delle gazzette locali. Sull'"Eco dell'Isonzo" del 2 aprile 1850, in un articolo intitolato "I bisogni del popolo", viene fornita una breve e generica descrizione della daguerrotipia che riprende termini ed espressioni largamente utilizzate all'epoca: "la luce ci dipinge in su la lamina metallica come su uno specchio incancellabile tutti gli oggetti".

Sicuramente più interessante risulta essere un breve articolo apparso sul "Corriere di Gorizia" nell'aprile del 1879 dal titolo "Un artista pittore di nostra conoscenza". In queste poche righe di cronaca locale venne riportato uno stralcio dal "Giornale di Udine" in cui si fanno gli elogi "di un bel ritratto del Berghinz, pittore ben noto tra noi per aver eseguito il ritratto di un nostro concittadino, il Sig. Antonio Fitz, togliendolo da un daguerrotipo scadentissimo, ritratto che riuscì perfetto così dal lato artistico come per rassomiglianza". Due sono le considerazioni che è necessario fare a questo punto sul merito e sui termini con i quali venne data questa notizia: la prima, e più ovvia, è che sicuramente negli anni in cui la daguerrotipia riscuoteva i più larghi successi, chi aveva maggiori disponibilità economiche, come il facoltoso commerciante Antonio Fitz, non si negava il ritratto realizzato con questo nuovo e costoso procedimento, quasi a farne un simbolo della propria condizione sociale. La seconda riguarda l'accento al "daguerrotipo scadentissimo" a fronte del quadro perfetto, sia dal "lato artistico come per rassomiglianza".

Ma i problemi che la fotografia pose sin dagli inizi alla pittura non erano unicamente teorici, anzi apparvero subito molto concreti quando il ritratto fotografico, a causa dei tempi di esecuzione più rapidi, dei prezzi più contenuti e di una capacità



Anonimo. Dagherrotipo raffigurante tre giovani in divisa in posa in uno studio.
1860 ca. (F.P.C.C.)

Dalle parole dell'articolo apparso sul "Corriere di Gorizia" dell'aprile 1879 sembra affiorare quella polemica - seppure in questo brano non cercata direttamente - tra pittura e fotografia che costantemente riemerge in questi 160 anni di problematica coesistenza. Da una parte i pittori a negare al mezzo fotografico una propria artisticità a causa del ruolo fondamentale assunto dall'intervento meccanico nella produzione delle immagini, dall'altra i fotografi che sulla questione seguono due orientamenti diversi. Alcuni ricercano nella specificità del medium fotografico i caratteri che lo qualificano come mezzo espressivo autonomo; altri, invece, paiono voler conferire creatività al loro lavoro attraverso la ricerca di un "soggetto artistico", degno quindi di essere ripreso, oppure mediante l'introduzione nei processi di sviluppo e stampa di sistemi e pratiche complesse ed elitarie, frequentemente sorrette da un costante e decisivo intervento manuale assimilabile alla pratica pittorica. Oltre ai fotografi ed ai pittori, molti altri personaggi ebbero modo di intervenire in questa annosa diatri-

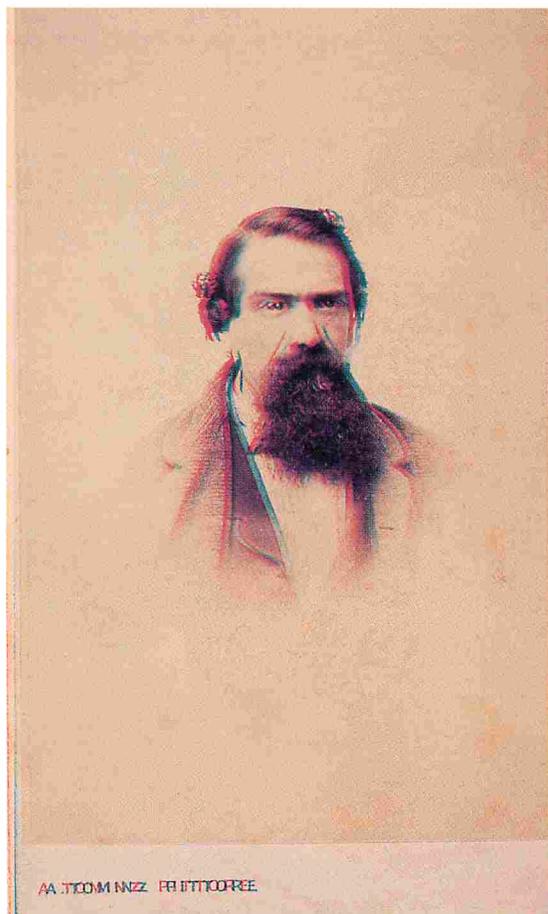
ba; tra i più famosi Charles Baudelaire che nel 1859 scrisse la nota invettiva contro i "pittori mancati, troppo poco dotati o troppo pigri", "rifugiati nell'industria fotografica". Con ancora maggiore veemenza si scagliò contro la stessa fotografia alla quale il poeta francese negava decisamente alcuna valenza artistica, relegandola al ruolo di "serva umilissima" delle scienze e delle arti come già lo erano "la stampa e la stenografia, che non hanno nè creato nè sostituito la letteratura" (3). Ancora nel 1973 non si potevano considerare risolte le problematiche insite nel difficile rapporto tra fotografia e pittura, e, proprio in un'esposizione tenuta a Torino in quell'anno, emblematicamente intitolata "Combattimento per un'immagine", si cercava, una volta di più, di fare il punto sulla questione. Questione che rimane tuttora aperta e sospesa tra correnti pittoriche iperrealiste e tendenze fotografiche che propugnano ampi e stravolgenti apporti manuali o, più recentemente, estese manipolazioni computerizzate.

fisionomica molto più aderente al reale, andò a sostituire con sempre maggiore successo il ritratto su tela o in miniatura .

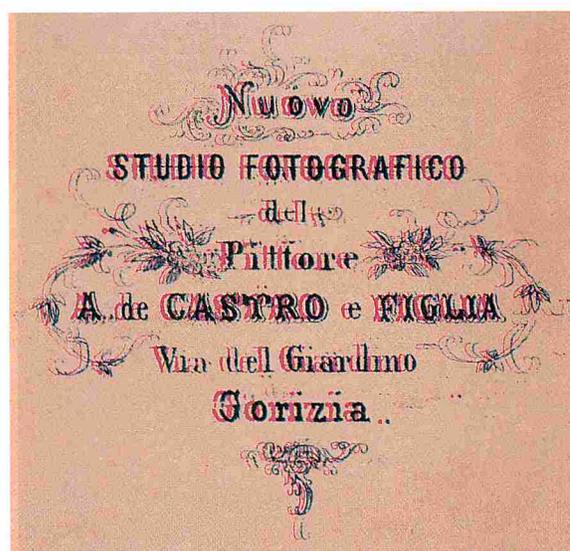
Dopo il 1839 numerosi furono i pittori, e non solo i meno abili, che per non ritrovarsi disoccupati appresero i processi fotografici ed iniziarono una nuova attività; tra questi, oltre a quelli di fama internazionale come Gaspar Felix Tournachon, più noto sotto lo pseudonimo di Nadar, la cui opera costituisce ancora oggi una delle massime espressioni in questo campo, ricorderemo, per l'attinenza al tema che andiamo svolgendo, Andrea de Castro e Augusto Tominz

Il primo, verso la fine degli anni '50, aprì un atelier a Gorizia in via del Giardino, pubblicizzandolo come il "Nuovo Studio Fotografico del Pittore A. de Castro e Figlia". Molto verosimilmente si trattava del pittore Andrea de Castro, originario di Pirano, che ebbe occasione di lavorare soprattutto negli anni tra il 1820 ed il 1830 come miniaturista a Trieste. Immediatamente dopo la prima metà del secolo fu costretto ad entrare tra le fila dei seguaci di Niepce e Daguerre per continuare a svolgere il suo mestiere di ritrattista. Emblematico di questa scelta resta un suo autoritratto, conservato presso la Collezione Garzolini a Trieste, datato attorno ai primi anni '50, nel quale il pittore sembra cercare ancora un felice connubio tra la tecnica fotografica del supporto e la manualità di un ritocco colorato quasi per velare, correggere o nascondere ciò che di meccanico la fotografia sottointendeva.

Legato idealmente alla stessa sorte un altro artista di origine familiare goriziana, Augusto Tominz, che nel 1868 "fu per qualche tempo costretto di aprire uno studio fotografico per tirare innanzi", in piazza della Borsa io a Trieste (4). In realtà lo studio del Tominz, progettato appositamente per questa funzione dall'architetto Giovanni Berlam, evidenziava anche nelle attrezzature e negli arredi sobri ed eleganti la non occasionalità di questa scelta professionale. Una descrizione particolareggiata dell'atelier venne riportata da un giornale di Trieste che



A. Tominz. Ritratto di A. Tominz in studio. 1870 ca. (M.P.G.)



A. de Castro e Figlia. Retro di cartoncino porta-fotografia con logotipo. 1870 ca.

gratificava nel contempo il fotografo con questi apprezzamenti: "Amanti e ammiratori come siamo del vero bello non potemmo fare a meno del tributare un giusto e sincero encomio a questo nostro compatriota che da valente artista qual'è seppe con lo studio trovare nell'arte fotografica notevoli miglioramenti, e portarla a quel grado di perfezione ch'oggi mai gli valse tra noi una speciale rinomanza".

Un ulteriore elemento di affinità tra il Tominz ed il de Castro era la dizione 'pittore' che compariva sui cartoncini di entrambi, dimenticando così volutamente quella di fotografo, quasi a suggerire al committente che l'artisticità negata dal mezzo meccanico era assicurata dalle doti e capacità personali.

Resta un'ultima considerazione da fare sugli strumenti tecnici adottati da questi due personaggi: ambedue non utilizzavano più la daguerrotipia bensì un diverso procedimento mediante il quale era possibile ottenere da una matrice negativa innumerevoli copie positive su carta. Questo processo che andava imponendosi sempre di più, sia per la qualità dei risultati che per la maggiore semplicità dei procedimenti, era stato ideato in Inghilterra verso la fine degli anni '30. Infatti, contemporaneamente agli studi che avevano condotto all'invenzione di Niepce e Daguerre in Francia, dall'altra parte della Manica William Henry Fox Talbot aveva messo a punto il sistema fotografico denominato ad immagine latente (calotipo) che, grazie ai successivi sviluppi e perfezionamenti, risulterà poi essere l'antesignano del processo negativo-positivo così come noi attualmente lo conosciamo.

A dimostrazione di quanto fossero generalizzati gli studi attorno all'evoluzione di questa disciplina e di quanto fossero eterogenee le categorie di persone che vi si dedicarono dobbiamo ricordare, anche per motivi di vicinanza geografica, gli esperimenti condotti da un sacerdote di Veldes in Slovenia: Janes Puhar. Il suo ruolo è stato riscoperto abbastanza recentemente nel corso di una ricerca sulla storia della fotogra-

fia in Slovenia nell'Ottocento per un suo personale metodo, databile al 1842, che lo porrebbe nella condizione di essere considerato 'l'inventore della fotografia su vetro'. Così definiva "l'Accademie Nationale, Agricole, Manufacturiere et Commerciale" di Francia nel diploma concessogli nel 1853 a seguito dell'invio di alcuni lavori all'Esposizione Universale di Parigi (5). Ulteriori verifiche e studi approfondiranno il ruolo avuto da questo sacerdote nella sperimentazione di nuove tecniche fotografiche; di certo si può affermare che egli fu uno dei precursori di quest'arte, seppure collocato marginalmente rispetto ai luoghi ed alle città dove maggiori furono gli stimoli e le possibilità di ricerca.

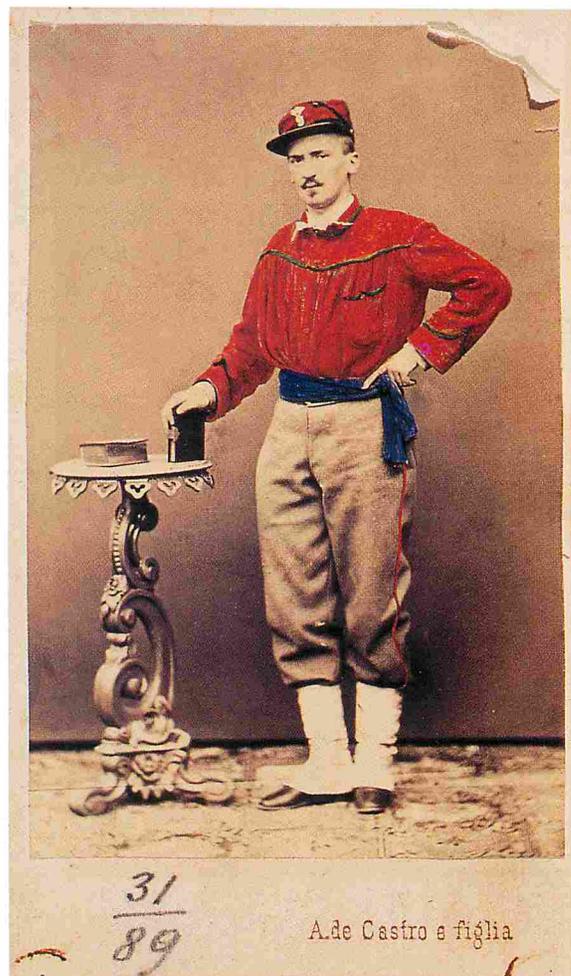
Nella seconda metà del XIX secolo anche a Gorizia si vennero a creare le condizioni economiche e culturali affinché un'attività come quella fotografica, in quel periodo rivolta soprattutto alla ritrattistica, prendesse avvio e vi si insediassero stabilmente.

La fotografia era ormai uscita dalla prima fase sperimentale: le importanti ed incessanti innovazioni apportate in quegli anni, le attrezzature sempre più aggiornate, nuovi e più efficaci bagni di sviluppo consentirono ad un numero sempre maggiore di persone di praticare con successo l'arte fotografica dando origine al fenomeno definito come massificazione della fotografia; anche se in realtà secondo Italo Zannier "la massificazione della iconografia fotografica nasce con la stessa fotografia; è latente nelle intenzioni degli inventori ed implicita nel suo procedimento che si riassume nella riduzione del tempo di produzione dell'immagine rispetto a quello assai più lungo richiesto dal disegno".

Contemporaneamente il lento ma continuo progresso che registrava la città in campo sociale, economico ed urbanistico favorì il formarsi di quella prima committenza che costituì la linfa indispensabile al progredire della fotografia professionale.

Tra le cause che concorsero in questo scorcio di secolo a determinare delle significative trasformazioni nelle abitudini e nel costume di vita cittadino vanno menzionate alcune importanti iniziative im-

A. de Castro e Figlia. Ritratto di Angelo Marzini in divisa dell'Unione Ginnastica Goriziana (U.G.G.). La fotografia è dipinta a mano. 1870 ca. (M.P.G.)



Le differenze tra il daguerrotipo ed il calotipo, termine con cui si definirono i primi risultati ottenuti da Talbot, erano sostanziali: sulla lastra daguerrotipica l'immagine appariva rovesciata e molto ben incisa soprattutto nelle linee, era unica e non duplicabile se non per mezzo di complicati sistemi di conversione della lastra stessa in un cliché per stampa. Il calotipo, invece, utilizzava in luogo del metallo un meno costoso supporto cartaceo e l'immagine, grazie al processo negativo-positivo, era diritta e moltiplicabile in più copie positive. Ma le 'talbotipie' presentavano purtroppo un'imperfezione: il negativo, costituito da "buona carta da lettere", non era perfettamente trasparente e perciò le immagini che da queste si traevano risultavano appesantite da una grana piuttosto evidente e da una minor precisione nella definizione delle linee ma acquistavano, di converso, una maggior gradazione ed evidenziazione della masse chiaroscurali.

Negli anni che seguirono diversi operatori si dedicarono allo sviluppo di questo sistema che aveva nel supporto cartaceo opaco, come già ricordato, il suo limite maggiore. Attraverso vari stadi di sviluppo la sperimentazione si rivolse dapprima all'utilizzo della carta cerata o paraffinata, che già garantiva una discreta trasparenza, per arrivare infine all'adozione del vetro come supporto ottimale della matrice negativa.

Questo materiale, anche se appariva come la soluzione migliore poneva allo stesso tempo notevoli problemi quando si trattava di far aderire la soluzione fotosensibile alla sua superficie. Dopo numerosi tentativi, esperiti mediante l'uso delle più svariate sostanze si giunse nel 1847, grazie a Niepce de Saint Victor, ad utilizzare l'albumina che come adesivo per l'emulsione fotosensibile forniva dei risultati soddisfacenti sia sulle lastre che sulle stampe positive. I buoni esiti che l'albumina consentiva di ottenere, erano raggiunti al prezzo di una manipolazione estremamente complessa e macchinosa nella fase di preparazione e stesura sul supporto, tanto che le "istruzioni per la preparazione sembravano tratte da un 'libro da cucina'".

Solo dal 1851, per merito di Frederick Scott Archer, si giunse ad adottare un procedimento definito al collodio umido che era destinato a rimanere nell'uso comune di professionisti e dilettanti fino al 1875 circa, epoca nella quale si iniziò a fare ricorso ad emulsioni alla gelatina e sali d'argento. Il collodio, sostanza incolore ottenuta sciogliendo il fulmicotone in etere solforico, venne utilizzato inizialmente per scopi chirurgici, applicato poi alla fotografia per la sua trasparenza e per le sue qualità di collante, permise immediate riduzioni dei tempi di ripresa e semplificò inoltre tutti i processi di sensibilizzazione della lastra, di assunzione e sviluppo delle immagini.

prenditoriali come la costruzione, tra il 1842 ed il 1843, di un mulino meccanico "che è uno dei più vasti della monarchia" (6), l'edificazione dell'industria per la tessitura meccanica del cotone nel 1849 e della filanda dei cascami di seta nel 1855 nonché la realizzazione della cartiera sulla riva destra dell'Isonzo nel 1863-64. Accanto a questi insediamenti industriali che davano lavoro a circa 1300 persone, permanevano in città le attività artigianali di piccola e media grandezza. Nel contempo gli scambi commerciali avevano subito un notevole impulso grazie anche alla costruzione nel 1860 della ferrovia che collegava Vienna con Gorizia e Trieste. Tale linea aveva assunto una ulteriore e determinante rilevanza all'epoca dello spostamento del confine sullo Iudrio, avvenuto nel 1866, in seguito alla perdita da parte della monarchia asburgica delle "province venete". Queste avevano, fino a quel momento, rifornito dei loro prodotti i mercati dell'Impero attraverso la direttrice Venezia-Verona-Vienna. Anche il traffico commerciale quindi, "che fino al 1866 si era limitato a soddisfare i consumi della città e dei dintorni" (7), dopo quella data vide improvvisamente aumentare lo scambio delle merci anche con gli altri territori della monarchia.

Complessivamente le nuove attività industriali e la rinnovata vitalità del commercio goriziano generarono "un maggior benessere che a sua volta creò nuovi biso-

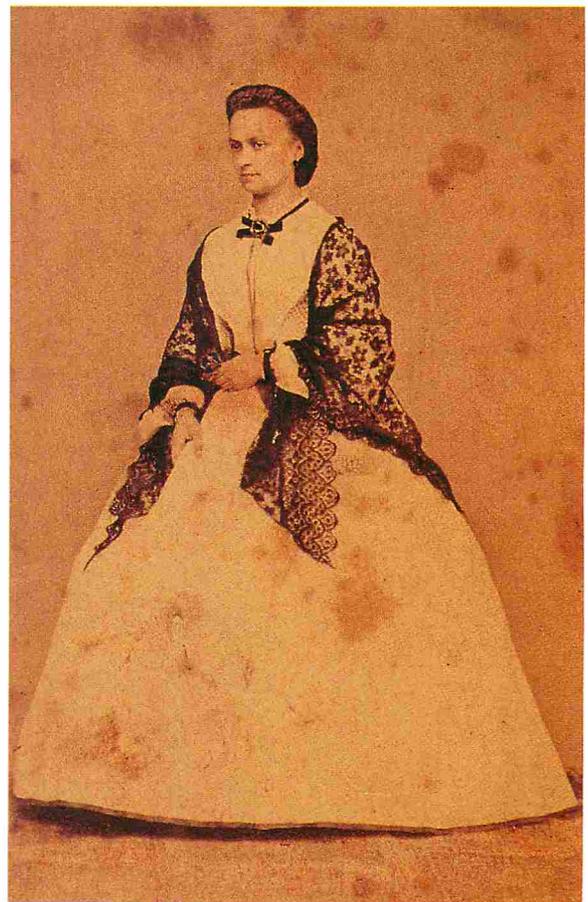


P. Christensen. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1865 ca.

gni", tale mutata condizione "appare dappertutto, (...) nelle consuetudini di vita del ceto medio e nella attività delle istituzioni commerciali" (8).

Furono queste nuove abitudini che consentirono ai fotografi professionisti di operare proficuamente e di avere una continua e redditizia committenza. A riguardo Gisele Freund rileva lucidamente come proprio i nuovi e più stabili strati sociali "raggiunta la sicurezza materiale, anelavano affermarsi attraverso segni esteriori. Compito principale della fotografia era di soddisfare questo bisogno di rappresentazione" (9).

Non a caso quindi i primi veri fotografi, che fecero di questa arte il loro mestiere, giunsero nella città di Gorizia solo verso la fine degli anni '50. Si trattava principalmente di itineranti che svolgevano il loro lavoro in una località finché la



P. Christensen. Ritratto a figura intera in studio di Mimi Ortali Bradaschia. La fotografia è dipinta a mano.
1865 ca. (M.P.G.)

'piazza' riusciva ad essere remunerativa per poi cambiare rapidamente città.

Tra costoro ricorderemo il già citato Andrea de Castro che operò anche a Rovigo, ad Udine "a metà della strada dei Gorghi N. 2042/D, presso la Birreria" ed a Trieste in via S. Nicolò 725/II e Peter Christensen del quale, ad esclusione del nome che tradisce una probabile origine nordica ed un'unica fotografia conservata dai Musei Provinciali di Gorizia, null'altro è stato possibile rilevare.

Se invece vogliamo individuare una data che segni il limite di passaggio da un periodo caratterizzato dalla presenza di lavoratori ambulanti ad un altro i cui elementi connotanti sono la stabilità degli atelier e degli operatori, allora dobbiamo senz'altro indicare il 26 giugno 1864, giorno in cui Ferdinando Troester ritirò presso l'autorità municipale la necessaria licenza per esercitare la sua professione nello studio sito in Contrada San Giovanni N. 14 (10).

Ferdinando Troester nacque a Gorizia l'8 maggio 1833 da una famiglia

benestante; dopo gli studi, nel 1850, il padre Carlo Goffredo richiese per lui un passaporto "per l'Estero e per gli Stati Austriaci". Il documento gli venne 'estradata' solo per questi ultimi in quanto ormai "già entrato nell'anno 18 di età e che quindi è prossimo ad essere soggetto alla leva militare". Con il permesso ottenuto il Troester si recò a Capodistria dove trovò lavoro in qualità di 'diurnista' (impiegato) alle dipendenze del i.r. Ufficio Demaniale dal quale, nell'aprile 1859, dopo aver contratto un debito di 36 fiorini con un calzolaio del luogo, si allontanò lasciando improvvisamente, "con sorpresa di quanti lo conoscevano" (11) anche la città.

Nel 1859 l'Impero asburgico era impegnato nel conflitto che lo vedeva opposto agli eserciti alleati del Regno d'Italia e di Francia. Fu probabilmente a causa di questi eventi bellici che in quell'anno il Troester si arruolò nell'i.r. esercito austriaco e rimase aggregato alla 5ª Compagnia del Reggimento del Principe



F. Troester. Gruppo di soci dell'U.G.G. con la divisa sociale ripresi in studio davanti ad un fondale dipinto.
1875 ca. (M.P.G.)

Italstern, dal quale si congedò con il grado di sergente il 3 febbraio 1861 (12).

Ritornò quindi a Gorizia dove, invece di riprendere il precedente lavoro di impiegato, entrò 'a bottega' come assistente presso lo studio del fotografo ambulante Fleischer. Quest'ultimo svolgeva tale attività fin dal 1840 circa e la sua presenza, in qualità di daguerrotipista, venne registrata nella città di Trieste già nel 1844 dove, assieme al collega Pichler, proponeva ai propri clienti l'esecuzione di daguerrotipi anche colorati.

Dal titolare dello studio il giovane Troester ebbe modo di apprendere le tecniche ed i segreti della professione e quando, verso la fine del 1862, il Fleischer, seguendo la sua indole di girovago, decise di cambiare città, ne rilevò l'attività in contrada delle Scuole N. 430. Il 2 luglio

dello stesso anno, a riprova di quella esuberanza che in questo momento sembra essere parte così importante del suo carattere, fece richiesta di un passaporto "per i stati dell'America onde dedicarsi all'arte di fotografo" (13). Arte della quale pare ormai tanto pratico da progettare un viaggio in quelle lontane terre ove per altro dal 1861 si combatteva la guerra di Secessione, avvenimento del quale una suggestiva ipotesi lo vorrebbe, almeno intenzionalmente, testimone. Benchè non esistessero difficoltà da parte delle autorità per il rilascio di tale documento, il Troester non mise in pratica questo proposito di espatrio convinto probabilmente a restare, da un lato dal crescente consenso incontrato in città dal suo lavoro, e dall'altro, dalla nuova stabilità familiare acquisita in seguito al matrimo-



F. Troester. Veduta del castello di Gorizia con in primo piano il retro della chiesa di S. Ignazio. La fotografia è ripresa probabilmente dai tetti dell'allora via delle Scuole dove il Troester gestì il suo primo studio fotografico. 1863 ca. (C.M.S.A.T.)

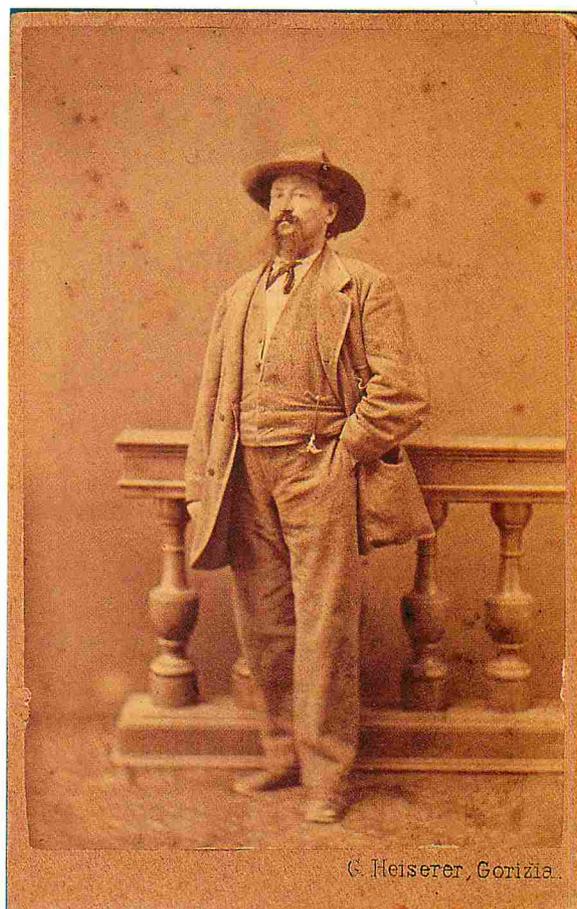
nio contratto con Aloisya Zampieri nel gennaio del 1863.

Non rimangono in verità moltissime fotografie relative al breve periodo in cui il Troester occupò lo studio rilevato dal Fleischer in Contrada delle Scuole 430, ma di una in particolare è interessante fare menzione in quanto testimonianza di una attività fotografica, la vedutistica, della quale il fotografo sembra essersi meno frequentemente interessato nel corso della sua futura carriera.

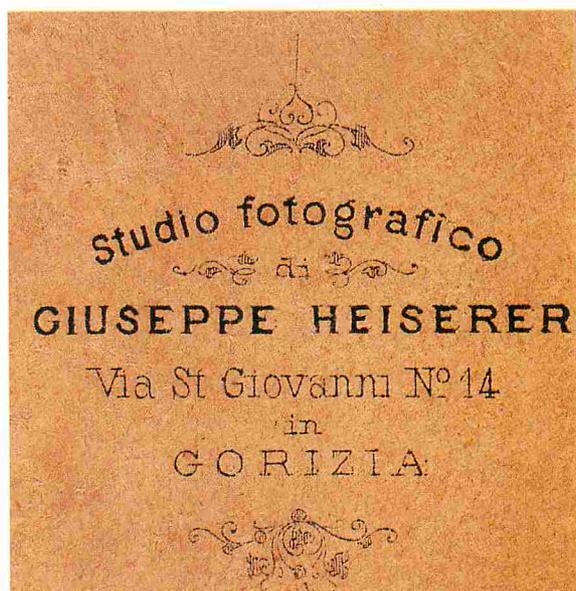
La fotografia ha per soggetto il castello di Gorizia con a lato le due caratteristiche torri campanarie della chiesa di S. Ignazio; il punto di ripresa è presumibilmente localizzato sul tetto dello studio di Via delle Scuole e l'immagine risulta non ben inquadrata, lontana comunque dagli schemi che la vedutistica allora proponeva. Ciò fa pensare più ad una prova giovanile piuttosto che all'inizio di un sistematico lavoro di censimento dei monumenti e degli scorci caratteristici della città. Bellissima appare la fotografia, che apre questo saggio, nella quale sono ripresi gli stabilimenti industriali di Straccis: vi si possono leggere con nitidezza le persone al lavoro e la tessitura della struttura in legno della passerella che collegava in quel punto le due sponde del fiume Isonzo.

Nei primi mesi del 1863 il Troester rilevò i locali siti in Contrada S. Giovanni fino ad allora occupati dal fotografo Giuseppe Heiserer trasferitosi nel frattempo in via delle Torri 3 a Trieste. In questi locali Ferdinando Troester stabilì la sede definitiva del proprio atelier. Lo studio catalizzò immediatamente l'interesse dei goriziani e furono molti coloro che approfittarono dell'abilità del loro concittadino per mettersi in posa davanti al suo obiettivo.

Anche se la storia della fotografia a Gorizia non è omologabile a quella di altre località, possiamo senz'altro affermare che in questa città il Troester fu l'interprete attraverso il quale meglio si esplicò questo fenomeno iconografico di massa. Egli, infatti, seppe dare risposta al comune bisogno di rappresentazione che, senza



G. Heiserer. Ritratto in studio di Vincenzo Favetti. 1863 ca. (M.P.G.)



G. Heiserer. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1863 ca.



F. Troester. Ritratto in studio di bambino ripreso davanti ad un fondale dipinto ed una balaustra. 1870 ca. (M.P.G.)



F. Troester. Ritratto in studio di uomo in maschera chiamato "La gobba goriziana". 1870 ca. (M.P.G.)

Il ritratto fotografico, che aveva ormai assunto una diffusione popolare, doveva parte della sua fortuna anche al fotografo francese André Adolphe Disderi il quale, nel 1854, brevettò un apparecchio fotografico in grado di impressionare su una sola lastra più pose di uno stesso soggetto. Questo sistema, che permise prezzi di molto inferiori a quelli praticati in precedenza, riscosse in breve tempo un larghissimo successo. Le stampe ottenute con questa attrezzatura misuravano cm 6x9 e furono perciò chiamate 'cartes de visite' diventando rapidamente uno dei formati maggiormente graditi e richiesti dal pubblico.

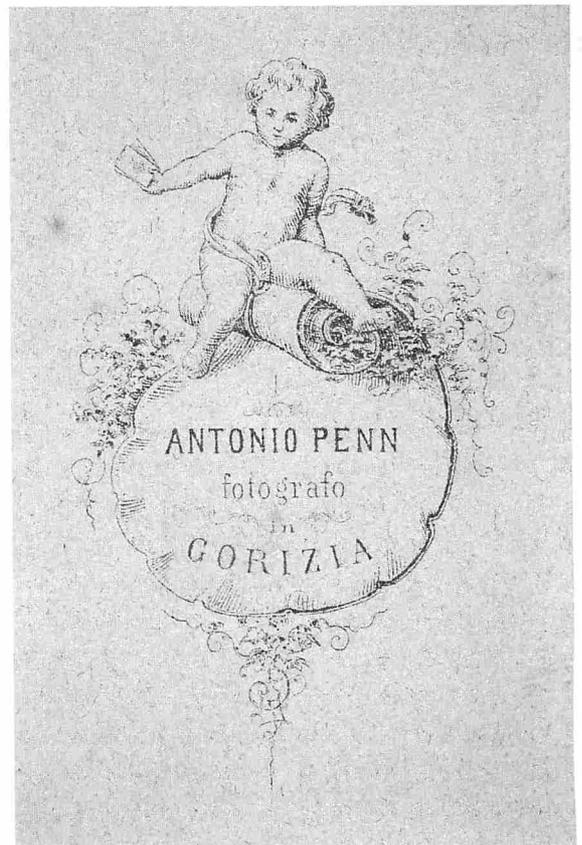
Le qualità di grande accessibilità e praticità di queste fotografie furono recepite e sfruttate immediatamente nelle famiglie i cui componenti, improvvisamente, si trovarono ad avere il modo di raccogliere in comodi album le immagini dei parenti e degli amici più cari. La fotografia si arricchì in questo modo, di una forte valenza emotiva ed assunse, nel contempo, il ruolo di 'oggetto caro' al quale era

delegato il perpetuarsi della memoria delle persone più amate.

Non deve stupire, quindi, l'abitudine che si instaurò in quegli anni, di ritrarre i propri familiari sul punto di morte, per poter così serbare delle persone scomparse un ultimo, seppur labile, ricordo. Questa pratica ebbe una tale diffusione che il Ministero degli Interni austriaco si vide costretto a regolarne l'uso, nel 1891, con un'ordinanza nella quale erano elencate le norme per impedire la 'diffusione di malattie infettive mediante la fotografia di cadaveri'. Altri intenti, diversi da quelli legati al 'ricordo', furono alla base di forme di collezionismo di immagini fotografiche formato cartes de visite. Tra tutte ricordiamo l'elitaria selezione di ritratti di bellezze femminili internazionali iniziata nel 1862 dall'imperatrice Elisabetta d'Austria che si avvalese per questo scopo anche dei canali messi a sua disposizione dal Ministero degli Esteri e dalle varie ambasciate d'Austria nel mondo.



A. Penn. Gruppo di giovani goriziani ripresi all'aperto davanti ad una semplice tela utilizzata come fondale.
1865 ca. (M.P.G.)



A. Penn. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1865 ca.

differenza alcuna, era ormai latente nelle aspirazioni di tutti. Il successo che gli derivò fu tanto improvviso quanto ampio e mai nessun fotografo arrivato in città in quegli anni riuscì a mettere in discussione la sua supremazia.

Fra i suoi concorrenti rivestì un ruolo preminente Antonio Penn di Lubiana. Giunto a Gorizia negli ultimi mesi del 1863, vi si trattenne fino al 1865 senza però evidenziare una volontà di stabilirvisi in modo definitivo. Di questa situazione sono probanti testimoni anche le immagini, molte delle quali eseguite all'aperto, probabilmente nel cortile di qualche locanda; esse esibiscono un arredo scenico ridotto all'essenziale: una colonnina, un fondale ed in molti casi unicamente una semplice tela bianca usata allo scopo di dar maggiore risalto al soggetto ripreso.

Dopo un primo periodo, nel quale la sua opera sembrò incontrare il favore del pubblico, seguirono anni irti di difficoltà, stando almeno a quanto egli stesso dichiarò nella domanda presentata all'Autorità Municipale per l'ottenimento della prescritta licenza, nella quale affermava che: "...i lavori erano assai in diminuzione e ...assai scarsi". Probabilmente questa fu una delle cause che lo costrinsero dapprima ad associarsi ad un altro fotografo di nome Braun, e poi a lasciare la



Braun & Penn. Gruppo di goriziani che parteciparono alla "Festa della Mascherata Garibaldina" il 17/02/1863 ripresi all'aperto davanti ad un fondale dipinto.
1863 ca. (M.P.G.)

città alla ricerca di un mercato maggiormente remunerativo.

L'atelier del Troester divenne quindi il luogo di passaggio obbligato per tutti coloro che in città ambivano farsi fotografare. Il ritratto divenne la sua occupazione principale. Il Troester lo interpretò affidandosi a modelli iconografici di provenienza austriaca, a lui sicuramente più congeniali, i quali, per la rigidità delle pose e la compostezza delle costruzioni compositive, si differenziavano da quelli più dinamici ed apparentemente più essenziali, patrimonio della 'scuola francese'. Il ritratto di gruppo offrì al fotografo goriziano un'ennesima possibilità di applicazione; il suo studio, seppur non molto ampio, si prestava anche a questo genere di fotografia che il Troester realizzò "secondo gli schemi in voga, tramite un'organica, convenzionale disposizione dei personaggi, per sesso ed importanza dal centro verso i bordi, seduti o in piedi" (14).

I locali di lavoro, posti al secondo piano della casa, godevano di una discreta illuminazione che permetteva di risolvere brillantemente qualsiasi problema; l'arredamento di scena, seppure inizialmente ridotto all'essenziale, era andato con gli anni sempre più arricchendosi: alla balaustra ereditata dall'Haiserer si aggiunsero tappeti, fondali, colonne, poltrone e non



F. Troester. Gruppo di goriziani fotografati in studio nell'atto di suonare degli strumenti musicali.
1870 ca. (M.P.G.)

ultimo un guardaroba utilizzato da coloro i quali volevano celare la propria condizione per mezzo di un abile travestimento: ecco comparire allora una marsina, un cilindro ed un bastone per reinventare un facoltoso signore o un'ampia gonna, una camicetta ed una collana per creare una nobile dama.

In uno dei momenti migliori della sua carriera, quando per far fronte alle crescenti ordinazioni si vide costretto ad assumere due assistenti, Giacomo Bressan e Sebastiano Carara, le vicende personali di Ferdinando Troester si intersecarono agli avvenimenti che accaddero in città il 18 agosto, anniversario della nascita dell'imperatore, e il 22 agosto, giornata in cui si doveva celebrare la messa per l'inaugurazione della sessione dietale.

In quei due giorni scoppiarono due "petardi dimostrativi": il primo nell'andito

della casa in piazza Grande sede della Società Concordia, di ispirazione austriaca, ed il secondo in un confessionale del Duomo poco prima dello svolgimento della funzione sopra citata.

Per questi fatti ed in forza soprattutto delle dichiarazioni rese alla Polizia dal fotografo venne arrestato Antonio Blasig il quale, assieme ad un nutrito gruppo di persone guidate da Carlo Favetti ed Antonio Tabai, era tra coloro che con più vigore e determinazione perseguivano la causa dell'italianità di Gorizia.

Come si desume dagli atti del processo, svoltosi a Trieste l'11 gennaio 1869, il Blasig venne dichiarato "colpevole del crimine di perturbazione della pubblica tranquillità nonché di perturbazione della religione" e condannato a quattro anni di carcere duro. Nel gennaio del 1870, dopo un



F. Troester. I coniugi Lambertini ripresi in studio con gli abiti di scena utilizzati durante la rappresentazione "La cena infernale".

1870 ca. (M.P.G.)



F. Troester. Ritratto di giovane in divisa dell'U.G.C. 1870 ca. (M.P.G.)



F. Troester. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1870 ca.

anno di reclusione, assieme ad altri due detenuti politici, riuscì ad evadere dalla fortezza di Gradisca dove era rinchiuso, e a riparare, dopo un'avventurosa fuga, nella città di Udine che dal 1866 faceva ormai parte del Regno d'Italia.

Dal contraddittorio tra il Troester ed il Blasig, svoltosi in sede processuale, emergono anche alcune notizie che riguardano la vita e l'attività del fotografo. Di una certa rilevanza sono sicuramente i brani nei quali si evidenziava che egli "effettuava lavori di fotografia" anche per le compagnie di comici che avevano modo di esibirsi nel Teatro Sociale di via del Giardino. Bell'esempio di questo lavoro sono le fotografie conservate presso i Musei Provinciali di Gorizia che ritraggono i coniugi Lambertini in abito da scena, probabilmente nel 1867, in occasione della rappresentazione dello spettacolo "La cena infernale".

Non sono note quali siano state le conseguenze dirette che il Troester dovette sopportare in seguito alle sue deposizioni che certamente contribuirono ad alienargli le simpatie di quella parte della popolazione idealmente più vicina al Blasig. Ne è prova un rapporto stilato dall'agente segreto "Martin" che riferisce di una riunione tenuta nel settembre del 1868 alla quale parteciparono il "Favetti con tutta la società garibaldina". In tale occasione uno dei convenuti, tal Francesco Marega, ebbe a dire: "qui a Gorizia ne abbiamo di molti che ci sono nemici, ed io raccomando alla società il fotografo Ferdinando Troester che a causa di esso il povero Blasig è in prigione, quantunque la Polizia mi sequestrò un revolver, io grazie al cielo ne sono munito di un altro, il quale saprebbe servire con tutto zelo il Troester" (15).

Tali bellicosi propositi rimasero unicamente a livello di enunciazione ed il fotografo poté continuare liberamente ad esercitare la sua professione, sicuramente riscuotendo minori consensi tra i goriziani, ma con la possibilità di cominciare a trarre positivi riscontri dal turismo stagionale che sempre più numeroso affluiva a Gorizia, a seguito della notorietà che questa andava assumendo negli stati dell'Impero come località climatica e di villeggiatura.



M. Aschenbrenner. Composizione fotografica con tre giovani donne in uno studio riccamente arredato.
1867 ca. (F.P.C.C.)



M. Aschenbrenner. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1867 ca.



M. Aschenbrenner. Interessante immagine che documenta il "tabor" avvenuto fra Aisovizza e Sambasso il 18/10/1868.
1868 (C.M.S.A.T.)



G. Blason. Ritratto di donna con bambino ripresi nello studio di Gradisca d'Isonzo.
1868 (C.P.)

Nuove e vivaci dinamiche evolutive investirono positivamente la città, che in quegli anni si ampliò urbanisticamente e crebbe a livello economico e sociale. Per ciò che attiene più specificamente al campo della fotografia professionale, Gorizia diventò luogo di sosta privilegiato per quegli operatori che svolgevano il proprio lavoro come ambulanti e che si muovevano sul territorio seguendo due direttrici principali: la prima andava da Venezia verso Trieste e quindi in Istria mentre la seconda correva sull'asse Vienna-Trieste-Istria.

Tra i primi a percorrere queste vie troviamo Michele Aschenbrenner, il quale si stabilì a Gorizia nel 1867 dopo aver svolto la propria attività prima a Venezia in "S.Marco, ponte dei Dai, corte Torretta 865" e poi dal 1865 al 1867 a Treviso. Interessato in particolar modo alla ritrattistica, alla quale si dedicò utilizzando sobri ma efficaci schemi compositivi, nei quattro anni di presenza in città fu premiato da una discreta affluenza di clienti.

Ignoriamo se il fotografo in quegli anni abbia operato anche in campi diversi da quello del ritratto, in quanto è stato possibile rinvenire un'unica, sebbene interessante, fotografia di altro genere: un'immagine, su carta albuminata, che potremmo definire 'di cronaca', con la quale ci viene tramandata visivamente una fase di un convegno pubblico (tabor) tenuto nel 1868 dalla comunità locale di lingua slovena fra Aisovizza e Sambasso.

Una conseguenza diretta dello spostamento di questi operatori girovaghi sul territorio fu il propagandarsi dell'arte fotografica anche nei centri minori. Furono infatti diversi gli studi, aperti per periodi più o meno lunghi, che sorsero anche nei piccoli paesi. Tra questi è doveroso ricordare, per la qualità e la quantità dei lavori eseguiti, lo studio del dott. G. Blason a Gradisca d'Isonzo, operante in quella città fin dai primi anni '60 e successivamente nella più ricca Trieste nei locali siti in via Valdirivo. Il dott. Blason concluse la sua attività nella località di Cervignano che lo

vide ancora attivo sia come fotografo che come medico tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Fu probabilmente anche tra i primi operatori in regione che trasferirono magistralmente le conoscenze chimiche derivate dalla medicina alla fotografia, attività che per lunghi tratti della sua vita fu la sua principale occupazione.

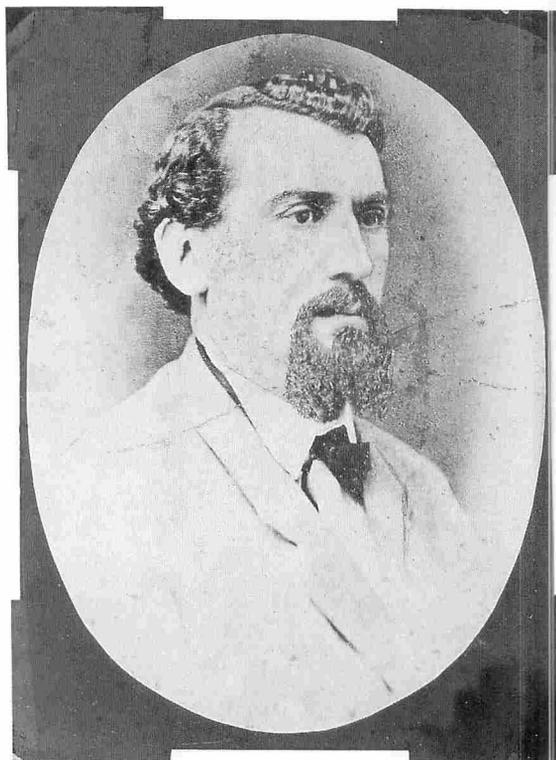
Dopo il 1860 si ebbe nella città di Gorizia una notevole e qualificata rinascita delle attività culturali: nuovi giornali, associazioni di diversa natura e scopo, manifestazioni teatrali e musicali sono i dati emergenti di questa nuova situazione e sono al tempo stesso gli strumenti di confronto tra le diverse componenti etno-sociali presenti in città.

In questo periodo la fotografia, liberata ormai da quella dimensione alchemica e misteriosa che ne aveva contraddistinto gli inizi, uscì dalle anguste mura degli atelier per essere proposta in forma spettacolare, imitando ed affiancandosi alle rappresentazioni di natura pittorica che tanta fortuna avevano riscosso fin dal lontano 1787 quando il pittore inglese Robert Barker mise a punto e brevettò il Panorama.

Un analogo spettacolo fu presentato dall'impresario Giuseppe Bruchiot a Gorizia nella casa di Pompeo Rubbia in Contrada Signori già nel mese di maggio del 1841. Sempre a Gorizia tra i molti altri spettacoli succedutisi negli anni seguenti ricorderemo: il Miriaforama di Eugenio Poitevin nel settembre del 1845, il Cosmorama del Sign. Hann nel 1850 e, nel 1872, lo "Spettacolo d'ottica di quadri dissolventi del dott. Leo Blanc".

Massima espressione in questo particolare e poco conosciuto campo dello spettacolo ottico fu il Diorama brevettato nel 1822 da Daguerre; questo era costituito da diverse tele dipinte che, opportunamente illuminate, offrivano agli spettatori illusorie variazioni sceniche, temporali e metereologiche.

Il Diorama, la cui fine fu decretata dall'avvento del Cinematografo, allietò le serate dei goriziani per quattro volte dal 1883 al 1902. In tre occasioni, nel febbraio



Anonimo. Ritratto di Pompeo Rubbia.
1870 ca. (M.P.G.)

del 1883, nel dicembre del 1888 e nel gennaio del 1894 fu rappresentato il Gigantesco Diorama Viaggiante del prof A. Koslowsky e nel 1902 il Diorama Internazionale. Il mezzo fotografico, nel quale era insito e riconosciuto un grande potere di rappresentazione della realtà, si affiancò ed in taluni casi rese obsoleti alcuni di questi spettacoli pittorici. Nella seconda metà dell'800 furono infatti allestite le prime grandi raccolte itineranti di vedute composte da migliaia di fotografie che presentavano al pubblico le immagini "prese dal vero" dei "più grandi fenomeni naturali" e delle più rilevanti imprese umane.

A Gorizia, nel decennio compreso tra il 1870 ed il 1880, vennero esibiti alcuni di questi intrattenimenti tra i quali il "Grand Salon Amusant" (Grande Esposizione Divertente) ed il più noto e qualificato Gabinetto ottico del cav. Antonio Petagna. Lo spettacolo intitolato "Il Giro del Mondo", era diviso in tre sezioni delle quali "la prima è combinata di oltre

P. T. Signore!

Teatro Sociale in Gorizia.

Per la sera di **DOMENICA 10 Novembre 1872** a ore **7¹/₂** precise.

GRAN SUCCESSO DEL GIORNO

Una sola Rappresentazione straordinaria e brillante

serata scientifica, artistica e dilettevole

data dal celebre Professore

L E O B L A N C

Fotografo, Ottico, antico Allievo della scuola delle Arti e Mestieri di Parigi

col benevole concorso del signor

P r i l l e u x

Primo Tenore dell'opera Comica di Parigi e Professore del Conservatorio.

Prodigiosi effetti ottenuti colla nuova Lampada ossido-idro-carbonico-carburato.

Per mezzo di apparecchi del signor COLINS BROTTERS dell'Istituto Politecnico di Londra, il signor LEO BLANC farà assistere lo spettatore a molte variate scene commoventi.

STORIA DELLA COMUNE DI PARIGI

RUINE — DISASTRI — INCENDI

PREPARATIVI e DEMOLIZIONE della COLONNA VENDOME LE PETROLIERE

Tutte le principali peripezie di questo sanguinoso Dramma verranno rappresentate in questa brillante serata:

**Il Palazzo di Città—Le Finanze—La Legion d'onore—La Corte dei Conti ecc.
L'Assassinio dei generali Lecomte e Thomas—Il Massacro dei domenicani d'arcueil**

**L'esecuzione degli Ostaggi nella Prigione della Roquette,
ed una serie di soggetti meccanici di un effetto sorprendente.**

In questo brillante Trattenimento si produrrà per tre volte il signor Prilleux il quale eseguirà i seguenti pezzi musicali:

1. LE PLUS HEUREUX DE LA TERRE—Musique de Rertini
2. OISEAUX LEGERS (Melodie Allemande)—Musique de Gumbert
3. MAITRE PATELIN—Musique de Bazin.

Le Meraviglie del Mondo Intero

Meccanica, Chimica, Storia naturale, Archeologia, Belle Arti, ecc.

STRASBURGO IN FIAMME

Nuova applicazione della nuova Lampada ossido-idro-carbonico-carburato.

Ruine di Pompei—Eruzione del Vesuvio—Squadra d'evoluzione nel Baltico.

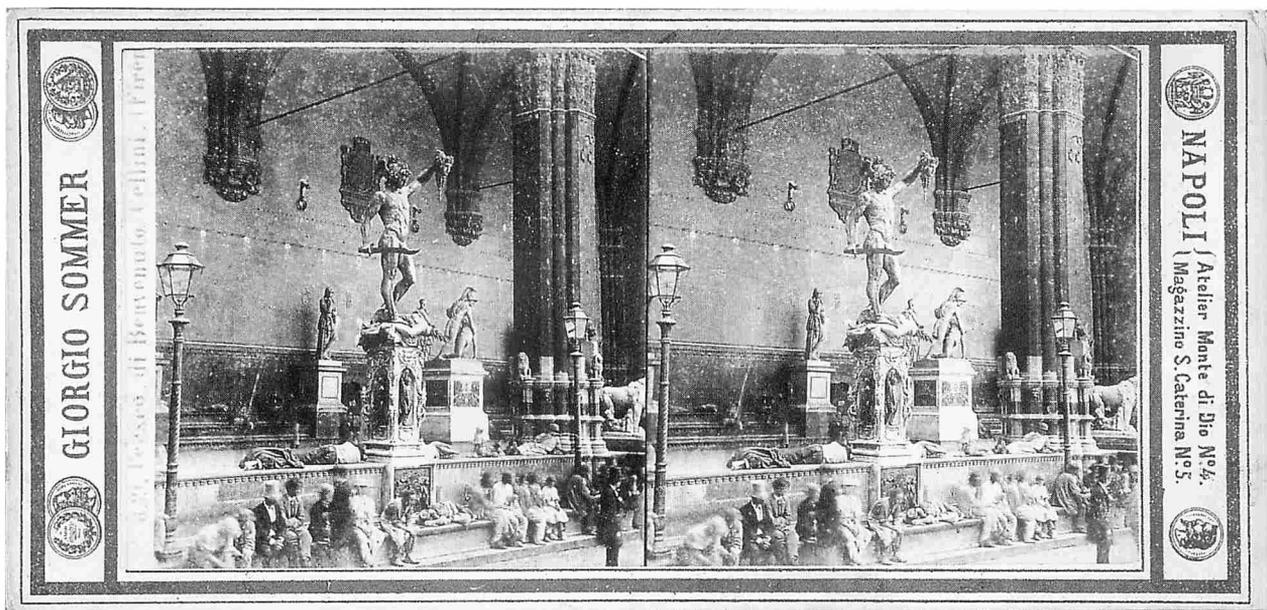
— **Gli Splendori di Venezia** —

Ordine dello Spettacolo: 1. Le plus heureux de la terre—2. Le meraviglie del mondo intero—3. Oiseaux legers
—4. Maitre Pathelin—5. La comune di Parigi.

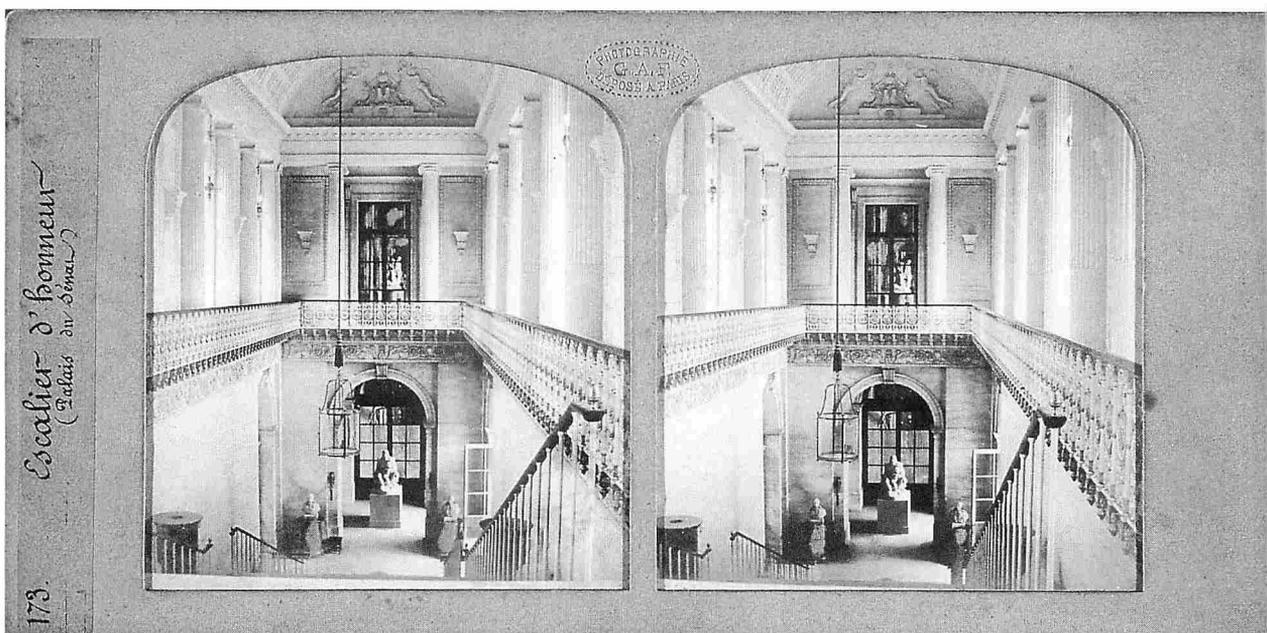
N.B. Le spiegazioni le più dettagliate con notizie storiche saranno date dal sig. Désaunais, Antico spiegatore delle serate Scientifiche della Società di studi diversi di Normandia.

Viglietto d'ingresso ai Palchi e Platea soldi 40. Loggione sol. 20. Scanni chiusi soldi 15.

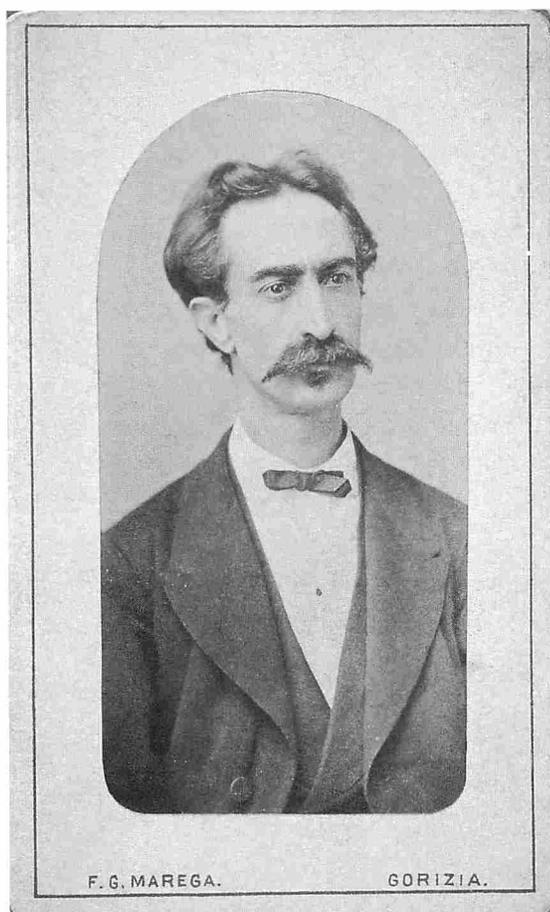
Fanciulli pagano la metà. Una chiave di Palco in Loggione soldi 40.



G. Sommer. Stereoscopia rappresentante il Perseo di Benvenuto Cellini a Firenze. Questo tipo di immagini erano sempre abbondantemente presenti negli "spettacoli ottici" ambulanti e documentavano sia i monumenti e le città di tutto il mondo, sia gli avvenimenti più importanti che in esse accadevano. 1880 ca. (C.P.)



Anonimo. Stereoscopia rappresentante l'interno di un palazzo. Le immagini sono stampate su carta albuminata colorata sul retro e non incollate su cartoncino. Queste permettevano la visione in trasparenza e simulavano una fotografia a colori, tecnica che a quell'epoca non era ancora stata perfezionata. 1870 ca. (C.P.)



F.G. Marega. Autoritratto del fotografo F.G. Marega. 1870 ca. (M.P.G.)



F.G. Marega. Ritratto in studio di Nina Favetti. 1870 ca. (M.P.G.)

1200 vedute fotografiche di cristallo, prese dal vero, e presentate con macchine giranti a lenti acromatiche". Lo spettacolo, corredato anche da una sezione alla quale poteva accedere solo un pubblico adulto, era allestito nelle sale del Restaurant alla Corona d'Ungheria e veniva pubblicizzato sui giornali come "il viaggio in tutte le parti del mondo al tenue prezzo di 30 soldi" (16).

La nuova dimensione assunta dalla fotografia e la crescente domanda furono gli stimoli che convinsero diverse persone a dedicarsi a questa attività nella speranza di ricevere da essa lusinghieri successi.

Tra queste ricorderemo Francesco Giovanni Marega. Nato l'8 maggio del 1833 a Comeno, iniziò l'attività di fotografo nella città di Cormons tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70, risultando così probabilmente il primo operatore fotografico in questa località. Dopo un periodo iniziale contraddistinto da risultati dignitosi nel 1873, come risulta da una nota informativa dell'Autorità di Polizia, si trasferì a Gorizia dove aprì uno studio fotografico in Passaggio Edling 405. Nel capoluogo, oltre a dedicarsi alla fotografia, il Marega svolse le attività di agente di commercio e di maestro di ballo. Se la prima è documentata solo da una nota riportata sul suo foglio di famiglia all'anagrafe comunale, della seconda invece rimangono numerosi riscontri tra i quali un'inserzione apparsa sul "Corriere di Gorizia" nel 1884 con cui il Marega annunciava l'apertura di un corso di ballo della durata di un mese nella sua abitazione in via Rastello 17 (17). Una descrizione più particolareggiata ed affettuosa ci viene offerta da M.R. Cossar che così lo ricorda: "Caro primo nostro maestro di ballo, mentre ripensiamo al passato ce lo vediamo davanti nella vecchia inseparabile marsina scolorita dal nero in verde, vero martire della sua professione". Sempre dalla stessa fonte apprendiamo anche che il Marega "sbarcava il lunario con uno studio fotografico" (18).

Nonostante questo poliedrico personaggio avesse raggiunto in città una discreta notorietà, non riuscì mai a sottrarsi ad una precaria situazione economica

che sembra contraddistinguere tutte le sue vicende. Sempre diviso tra l'esercizio della fotografia e l'insegnamento del ballo, il Marega non seppe fondare stabilmente un atelier che gli fornisse un reddito tale da condurre un'esistenza tranquilla. Nel 1878 trasferì la sua attività dallo studio sito in Passaggio Edling al N. 91 di via de Morelli



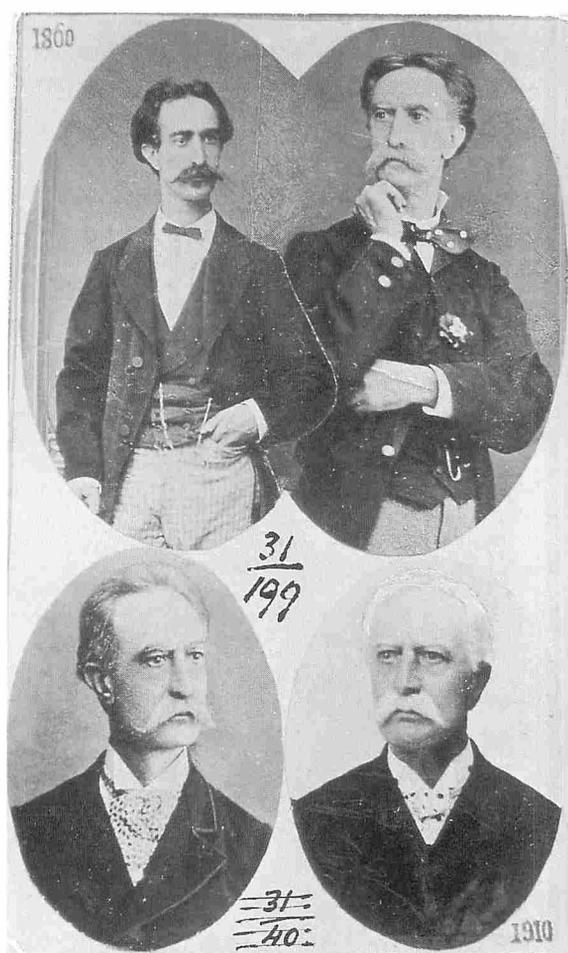
F.G. Marega. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1870 ca.



F.G. Marega. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1880 ca.

e, nel 1882, in via Rastello N. 15. Nel 1888, dopo molti anni di pratica della professione di fotografo, richiese la prescritta licenza all'Autorità Municipale, accompagnata però, pochi mesi più tardi, da una supplica nella quale domandava un "ribasso dell'imposta dovuta" (19).

La supplica venne accolta a seguito di un'indagine dell'i. r. Capitanato Distrettuale, che ne motivò la concessione con queste parole: " il petente poco pratico della sua arte ha fatto sempre magri affari ed è in quest'industria l'ultimo in città" (20). A dispetto di questo impietoso e perentorio giudizio, il Marega proseguì a lungo la sua attività alla quale ancora si dedicava nei



Anonimo . Composizione fotografica nella quale sono riprodotti quattro diversi ritratti di F.G. Marega ripresi in altrettanti momenti della vita del fotografo in un arco di tempo che va dal 1860 al 1910.
1910 ca. (M.P.G.)



A. Luccardi. Autoritratto del fotografo. L'ovale dell'immagine è a sbalzo. Questo sistema non frequentissimo all'epoca veniva chiamato 'a cammeo' a ricordare l'omonimo gioiello. 1875 ca. (M.P.G.)



A. Luccardi. Gruppo ripreso in studio. Accanto al fotografo A. Luccardi (in piedi) si vedono i goriziani F. Marzini, E. de Bassa e A. Fitz. 1875 ca. (M.P.G.)

primi anni del 1900 in uno studio situato in piazza Grande N. 11. Nel 1911, ormai settantottenne, si vide costretto a rivolgersi al Podestà al fine di ottenere qualche aiuto economico perchè, secondo quanto scrisse nella domanda, non aveva potuto dar lezioni di ballo nè lavorare nello studio fotografico e "senza di ciò non vi sono affari né da una parte né dall'altra". Gli vennero concessi a titolo gratuito i locali posti nella casa comunale in piazza Grande 16, per "l'uso della sua professione di fotografo" (21), locali che il Marega non riuscì mai ad utilizzare a causa delle precarie condizioni fisiche. Morì infatti per "marasma senile" nell'ospedale di Piazza Rotta nel 1916 all'età di 83 anni.

Molto più concretamente e con maggiore profitto altri fotografi ebbero modo di insediarsi nella città di Gorizia negli anni '70; tra questi vanno segnalati Alfonso Luccardi, Giacomo Luzzatto e verso la fine del decennio Francesca Rottmayer.

Il primo, nativo di Venezia, dove probabilmente apprese i rudimenti dell'arte fotografica, dopo una breve permanenza nella città di Pordenone, nel 1874 si trasferì a Gorizia e qui chiese il permesso "di poter aprire uno studio fotografico provvisoriamente al N. 83 di contrada Macelli" (22). Espletate le procedure di rito la licenza gli venne 'estradata' il 28 settembre 1874 e, già nel novembre dello stesso anno, sul giornale "Isonzo" comparve un articolo nel quale il cronista evidenziava che il "Luccardi mostra di riunire in sé qualità egregie e tali da renderlo atto a far seria concorrenza a valenti fotografi" (23).

Il Luccardi non tardò ad imporsi nella sua professione ed anche a rendere chiara la sua posizione all'interno degli schieramenti etnico-politici esistenti in città, tanto che sui retri delle sue cartes de visite campeggiava in bella evidenza lo stemma sabauda. Questo fatto sembra indicare come il fotografo si rivolgesse con maggior propensione ad una clientela italiana di matrice liberale visto che, in quel periodo, i cattolici di nazionalità italiana manifestavano esplicitamente maggiore

lealtà e fiducia all'Impero austriaco piuttosto che al Regno d'Italia.

Il temperamento del Luccardi, inoltre, era tale da indurlo a frequentare i circoli di quella che, con le necessarie distinzioni si potrebbe definire la 'bohème' della città composta da giornalisti, attori e comunque da giovani che mal sopportavano la tranquilla e monotona vita nella 'Austria felix'. Un tale stile di vita gli procurò però delle inattese e poco favorevoli forme di pubblicità; egli infatti trovò nuovamente posto nelle cronache dei giornali locali e questa volta non per merito delle sue qualità di fotografo ma a causa di alcune controverse vicende nelle quali fu suo malgrado coinvolto.

Tra queste un certo clamore ebbe la lunga diatriba che lo oppose al conte Riccardo Sbruglio nel suo ultimo anno di permanenza a Gorizia. Sul quotidiano "Isonzo" del 17 aprile 1879 vennero riportati i fatti in questi termini: "Mentre il conte S. in compagnia di altro signore, passava in via Rastello, gli si avvicinò il S.L. e dopo scambiate fra loro irosamente poche parole addivennero entrambi alle vie di fatto e da veri pugilatori" (24). La cronaca menzionava i protagonisti unicamente con le iniziali, ma il Luccardi, in una lettera indirizzata allo stesso giornale pochi giorni dopo, svelava la propria identità e quella del suo avversario il quale di seguito rispondeva che: "Trattandosi di un Alfonso Luccardi (Fotografo) non mi è dato chiedere altra soddisfazione se non con i mezzi additati dalla legge" (25). Il tenore di questa dichiarazione pungolò ancor più l'orgoglioso fotografo che così replicò: "Riccardo Sbruglio vorrebbe far credere che la sua (ben intesa omessa) nobiltà, non può farlo discendere ad un semplice fotografo. Ei ben dice: perchè un conte di tal fatta non potrà mai arrivare un onesto artista che si guadagna il pane col suo lavoro" (26). Con queste sentite parole, pronunciate anche in difesa della sua arte, sembra aver termine il litigio.

Quanto fino ad ora esposto non deve far supporre che il Luccardi svolgesse un ruolo marginale nella sua professione,



A. Luccardi. Ritratto 'a cammeo' di giovane donna in studio.
1875 ca. (M.P.G.)



G. Luzzatto. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1875 ca.



G. Luzzatto. Ritratto in studio di donna con neonato. La fotografia è molto ben riuscita anche in considerazione dei lunghi tempi di posa ancora necessari per poter riprendere le immagini, mal sopportati dai bambini e soprattutto dai neonati. 1875 ca. (F.P.C.C.)



G. Luzzatto. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1875 ca.

egli infatti, al pari dei suoi colleghi, si offriva alla clientela come eccellente ritrattista, ottenendo in questo campo notevoli consensi. Il suo studio, così come appare nelle fotografie, era arredato secondo i canoni dettati dal gusto dell'epoca e le sue immagini dimostrano un'ottima conoscenza e padronanza degli stilemi allora in uso. Una prova ulteriore del successo professionale a cui pervenne fu il trasferimento nel 1878 del suo atelier dalla via Teatro al più centrale corso Francesco Giuseppe.

Verso la fine del 1879, dopo essersi sposato con Clementina de Baronio Rosenthal, abbandonò la città di Gorizia e si trasferì probabilmente in Istria come sembrano suggerire alcune stampigliature riportate sulle sue fotografie ancora presenti nelle collezioni sia pubbliche che private. Tra le cartes de visite uscite dal suo studio sono abbastanza interessanti da ricordare alcune dette 'a cameo' che richiamavano l'omonimo gioiello a causa della superficie ovale a sbalzo ottenuta con l'ausilio di una pressa a caldo.

Il Luccardi non fu il solo personaggio che caratterizzò con la sua opera l'ambiente fotografico goriziano negli anni '70.

Nel 1875 un fotografo di origine triestina stabilì la sua sede di lavoro a Gorizia: si tratta di Giacomo Luzzatto, il quale, dopo aver operato a Trieste in piazza della Legna ed a Fiume, allestì un proprio atelier per ritratti in via del Giardino 33. Questo professionista, sicuramente ben preparato nella sua arte, ebbe modo di fermarsi in città solo quattro anni insediandosi in alcuni locali destinati a mantenere stabilmente, anche dopo la sua partenza, tale destinazione d'uso. Sarà infatti nella medesima sede di via del Giardino che per oltre sessant'anni si succederanno con alterne fortune numerosi altri operatori. Dello stesso autore vanno ricordate le assunzioni che illustrano, per mezzo di stampe fotografiche originali, un libro di Alessandro de Claricini, edito nel 1879, riguardante un antico inginocchiatoio aquileiese.

L'incremento del numero degli esercizi fotografici in città, indusse Ferdinando

Troester, attivo ormai da diversi anni, a promuovere il proprio lavoro per mezzo di un annuncio pubblicitario nel quale offriva i suoi servizi ai "gentili concittadini ed ai T.P. forestieri". Dalla stessa inserzione inoltre apprendiamo che lo studio si era dotato di un "nuovo eccellente obiettivo" e che il suo assistente "G. Bressan viaggia la provincia per assumere delle commissioni ed anche eseguire dei lavori" (27).

L'annuncio pubblicato nel 1876, che negli intenti del Troester avrebbe dovuto rilanciare la sua attività, fu invece il suo ultimo atto pubblico compiuto in qualità di fotografo. Infatti, verso la fine di quello stesso anno, il pioniere della fotografia a Gorizia chiuse lo studio in via S. Giovanni 14 e si reimpiogò come diurnista presso l'i.r. Tribunale della città.

Purtroppo nulla si sa sui motivi che persuasero Ferdinando Troester, ancora

relativamente giovane, a cessare l'esercizio di una professione che per tanti anni lo aveva visto protagonista indiscusso. Inoltre, contrariamente a quanto era successo negli anni precedenti, nei quali più volte il suo nome era stato legato a fatti pubblici o di cronaca egli trascorse l'ultimo periodo di vita nell'oblio dei suoi concittadini. Morì a Gorizia il 25 febbraio 1895.

L'uscita di scena del Troester sottrasse dall'anonimato nel quale erano relegati i suoi due assistenti, che proseguirono l'attività per proprio conto nell'atelier denominato "Studio Fotografico Goriziano di G. Bressan e compagno S. Carara". Il sodalizio non durò a lungo e mentre di Sebastiano Carara null'altro ci è dato sapere, Giacomo Bressan proseguì da solo nell'attività intrapresa aprendo nel 1881 uno studio in via Ascoli N.9.

FOTOGRAFIA

Presso lo studio fotografico di **F. Troester** Contrada S. Giovanni N.º 14 si notano d' ora in poi i seguenti prezzi:

1 Copia	f. —:50
6 "	" 1:50
12 "	" 3:—

sia busto che tutta la persona.

A chi ordina 6 o 12 Copie non si conteggia la prova.

Medaglioni, formato Elisabetta, Gabinetto, Riproduzioni, Gruppi, grandezza naturale (busto), Sortite, a prezzi da convenirsi.

Un nuovo eccellente obiettivo.

Con tutta stima offro i miei servigi ai miei gentili concittadini e ai T. P. forestieri nella lusinga che vorranno onorarmi di numerose ordinazioni.

Contemporaneamente mi prego di annunziare che il mio assistente sig. G. Bressan viaggia la provincia per assumere delle commissioni ed anche eseguire dei lavori, che verranno puntualmente eseguiti.

F. Troester.

Inserzione pubblicitaria del fotografo F. Troester apparsa sul giornale "Isonzo" il 31 maggio 1876.



G. Bressan. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1880 ca.



G. Bressan. Ritratto in studio di G. Dusni in divisa. 1880 ca. (M.P.G.)

Qui si dedicò principalmente al ritratto senza però mancare di applicarsi, seppur occasionalmente, alla vedutistica, genere al quale, con tutta probabilità, si era già avvicinato quando ancora lavorava per conto del Troester. Indubbiamente abile in questo campo fotografico venne gratificato anche da un articolo apparso sul "Corriere di Gorizia" nel 1884 nel quale il cronista così si esprime nei confronti dell'operatore: "Di questi giorni ci venne in mano una fotografia rappresentante Canale, eseguita dal fotografo goriziano sig. Giacomo Bressan e che a nostro avviso può dirsi benissimo riuscita". Lamentandosi poi della mancanza di un album di vedute che desse conto delle bellezze della città e dei dintorni il giornalista proseguiva: "il fotografo c'è; goriziano, intraprendente e provetto; non fa di uopo quindi per la riuscita di tale impresa, che il concorso del Comune" (28).

Non ci risulta che questo lavoro sia mai stato eseguito compiutamente, e forse causa di ciò fu l'arrivo in città di un professionista, Heinrich Niggel, che invece a questo genere fotografico si dedicò con maggior fortuna e perizia. Del Niggel parleremo più estesamente nel corso di questa trattazione dopo esserci brevemente soffermati su coloro che lo introdussero nell'ambiente fotografico goriziano.

Il 30 maggio 1879 pervenne all'Autorità Municipale di Gorizia la domanda di G.B. Rottmayer per ottenere il rilascio di una "licenza industriale" al fine di aprire uno studio fotografico in via del Giardino 77. Di origine austriaca, Gio Batta Rottmayer aveva già riscosso numerosi consensi nell'Impero nel corso degli anni '60, quando dirigeva, a Vienna e a Graz, due atelier fotografici.

Nel 1871, seguendo l'ormai consueto itinerario che portava da Vienna a Graz e quindi verso il Litorale, aprì una propria sede a Trieste in via S.S. Martiri 1 e , nel 1879, attirato probabilmente dalle potenzialità economiche offerte dal turismo, una succursale a Gorizia nei locali utilizzati fino ad allora da Giacomo Luzzatto. Come risul-

ta dalla documentazione acquisita, il fotografo austriaco, premiato per il suo lavoro a Vienna nel 1873, a Parigi nel 1874 e che inoltre si fregiava del titolo di i.r. fotografo di Corte e dell'i.r. "Marina di Guerra", affidò la conduzione dell'atelier goriziano alla moglie Francesca.

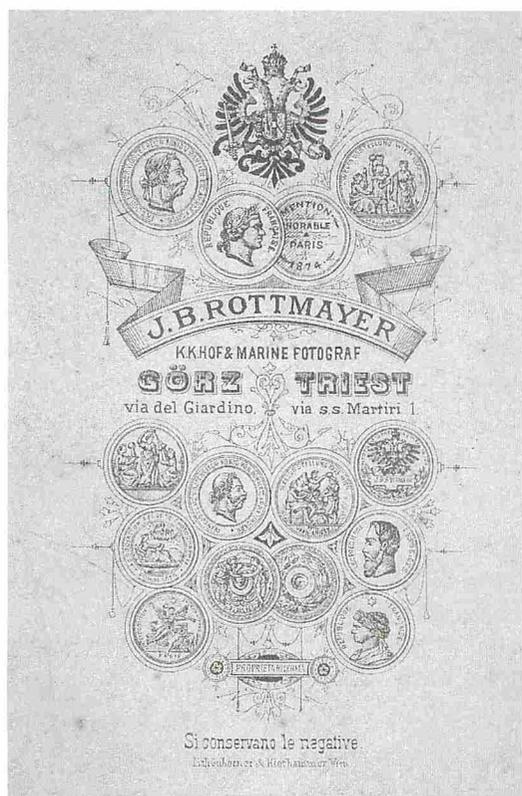
Questo episodio apre un capitolo nuovo nella storia fotografica della città: l'ingresso di una donna in un ruolo professionale fino ad allora di esclusiva competenza maschile. Il caso di Francesca Rottmayer non rimarrà isolato, tanto che tra i maggiori protagonisti dell'arte fotografica a Gorizia nella prima metà del XX secolo troveremo un'altra grande interprete: Helene Hofmann.

L'atelier Rottmayer si impose immediatamente come uno dei più eleganti ed esclusivi; lo stesso fotografo, al momento della presentazione della domanda per l'apertura dello studio, faceva presente che avrebbe impiegato nell'impresa un capitale di 400 fiorini e l'im-

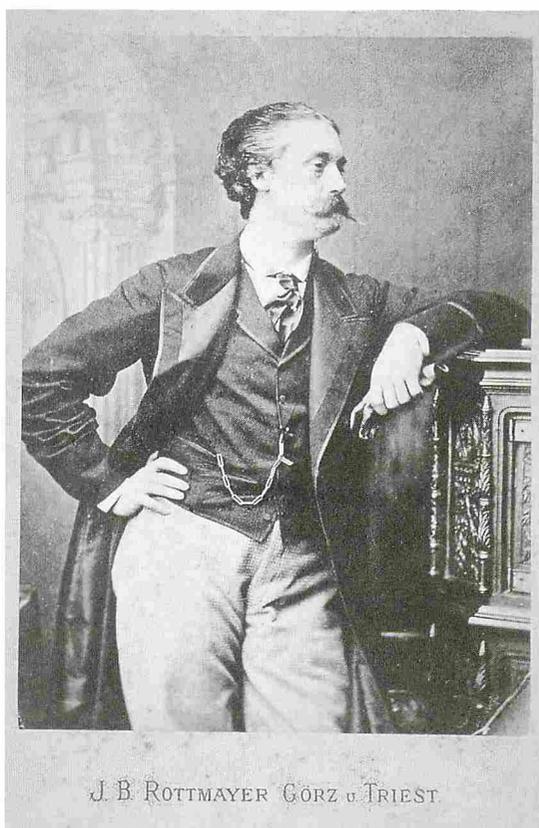
piegato comunale, quasi per augurio, annotò sul retro della richiesta: "Siccome non vi è che un solo fotografo, il Luccardi, ritiene che la petente, sempre se è abile avrà un discreto lucro"(29).

La partenza da Gorizia di Alfonso Luccardi nel 1879, la blanda e discontinua concorrenza costituita da Giacomo Bressan e Giovanni Francesco Marega, unitamente alle indubbe capacità professionali e alle risorse finanziarie investite in questa operazione fecero assumere allo studio Rottmayer un ruolo di assoluta preminenza in città.

Nonostante questa posizione di rilievo dopo due soli anni, nel 1881, Giobatta Rottmayer e sua moglie Francesca decisero improvvisamente di lasciare Gorizia affidando l'ormai avviato atelier al loro fedele collaboratore. Cominciò così la sua attività in proprio un fotografo, Heinrich Niggel, che senza ombra di dubbio può essere considerato una delle personalità più rappresentative del panorama



G.B. Rottmayer. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1880 ca.



G.B. Rottmayer. Ritratto in studio di Fred Smart.
1880 ca. (F.P.C.C.)

G. B. ROTTMAYER

I. R. FOTOGRAFO

DI CORTE

e della I. R. Marina di guerra

Gorizia

Via del Giardino N.° 77, I.° piano

si raccomanda pei suoi lavori d'arte fotografica, come sarebbero ritratti in tutte le grandezze, paesaggi, ville, animali, riproduzioni ed ingrandimenti da fotografie in formato di biglietto da visita o in daguerrotipo, come pure da disegni, quadri, opere d'arte ecc.

I ritratti fotografici si eseguono tutti i giorni, anche a cielo non sereno, dalle 9 del mattino alle 5 pomeridiane.

fotografico goriziano ottocentesco ed in grado di stare alla pari con i migliori studi operanti nelle altre città.

Nato a Innsbruck il 18 maggio 1849, acquisì probabilmente le prime nozioni di fotografia nella città austriaca e si presume che già negli anni '70 ricoprì l'incarico di assistente nello studio Rottmayer e Zintl a Graz. Sempre alle dipendenze del noto fotografo austriaco, il Niggl lo seguì nei suoi spostamenti prima a Trieste e poi a Gorizia, dove collaborò con Francesca Rottmayer fino al giorno della sua partenza.

Solo allora, maturato sotto il profilo professionale ed ormai consapevole delle proprie capacità, decise di rilevare l'atelier e di proporsi al pubblico in qualità di unico proprietario. Il 6 gennaio 1881 presentò al Municipio di Gorizia la consueta richiesta per il permesso di esercitare il proprio

mestiere nella quale scrisse: "Avendo io sottoscritto preso per mio conto il (sic) studio fotografico dalla Sig.ra Francesca Rottmayer al N° 77/12 di via Giardino in questa città, insito che mi venga rilasciata la relativa licenza industriale per l'esercizio al suddetto N. di casa"(30).

Lo studio che rilevò, riccamente arredato con vari fondali e mobili, era tale da garantirgli la possibilità di affrontare con disinvoltura le più svariate situazioni di lavoro. Fra gli accessori che figuravano nel suo atelier spicca una curiosa carrozzeria imbottita, già utilizzata dai Rottmayer a Trieste e a Gorizia, che serviva per riprendere con più agio i bambini in tenera età, i quali mal sopportavano le lunghe pose richieste dalle attrezzature dell'epoca.

Il Niggl conservò per un certo periodo il nome Rottmayer sui suoi carton-



H. Niggl. Rara veduta dell'ingresso principale dei padiglioni che ospitavano l'Esposizione Agraria e Forestale tenutasi a Gorizia nel settembre del 1891. 1891 (F.P.C.C.)



H. Niggl. Ritratto di G. Pinausig.
1885 ca. (M.P.G.)



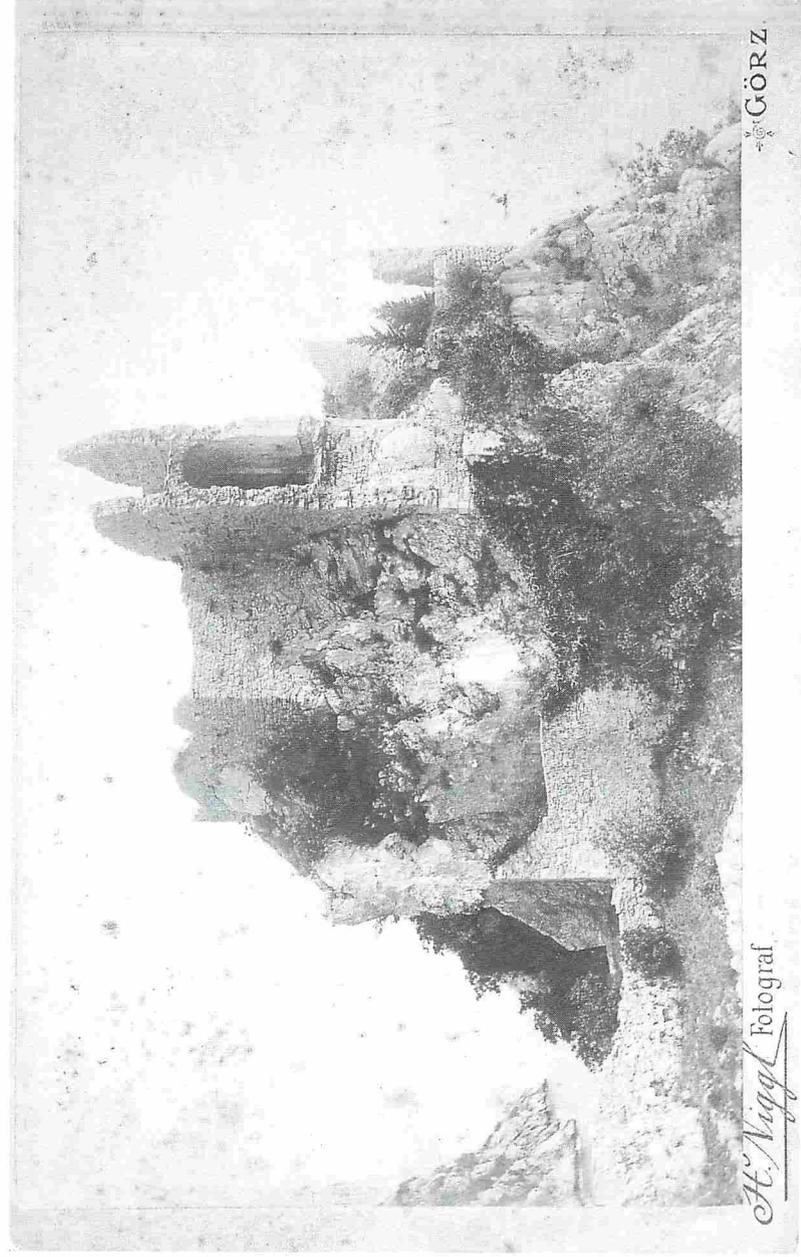
H. Niggl. Ritratto del conte Silverio de Baguer.
1890 ca. (M.P.G.)

cini, quasi a garantire con esso la stessa qualità di lavoro offerta in precedenza dal suo maestro. Nel volgere di poco tempo acquisì una clientela ricca e numerosa che gli permise di consolidare rapidamente la propria posizione economica ed entrare egli stesso negli ambienti più eleganti della città. A conferma di ciò, in un breve articolo di cronaca mondana dell'epoca, nel quale vengono descritte le evoluzioni dei pattinatori sul laghetto ghiacciato di Valdirose, si ricordava che: "... fra i migliori spiccavano il fotografo Enrico Niggl, che aveva il suo studio fotografico in via del Giardino, e la di lui moglie, che vestiva sempre all'ultima moda, invidiata perciò dalle altre signore" (31).

Questo immediato successo, se per un verso si deve alle sue eccellenti doti di ritrattista, per un altro, e sicuramente in misura maggiore, è da attribuire alle capacità espresse dal Niggl nel campo della vedutistica fino ad allora mai esplorata compiutamente da un operatore locale.

La vedutistica fotografica usufruì inizialmente degli ormai consolidati modelli iconografici usati dagli incisori. Questo atteggiamento, adottato anche per 'non tradire le abitudini ottiche del pubblico' subì un graduale mutamento che liberò questo genere da ogni vincolo preesistente e lo mise nella condizione di esprimere più compiutamente le potenzialità del mezzo fotografico.

Portatrice ormai di un proprio modello iconico, la veduta fotografica raggiunse i suoi massimi livelli espressivi e di produzione in città come Venezia, Firenze, Roma e Napoli, tradizionali centri di passaggio del 'Gran Tour' mediterraneo. In queste località, le cui bellezze paesaggistiche ed ambientali erano state riprodotte con la matita ed il bulino prima e la macchina fotografica poi, nacquero i primi grandi studi fotografici che si interessarono a questo genere e che misero a punto modelli poi esportati ed assimilati anche nei centri minori: basti per tutti l'esempio dell'atelier dei Fratelli Alinari di Firenze che riuscirono ad imporre "i loro stilemi, il cui



H. Niggli. Panorama con i ruderi del vecchio castello di Duino.
1885 ca. (C.M.S.A.T.)



H. Niggli. Panorama dei boschi di Tarnova.
1891 ca. (M.P.G.)

stereotipo venne seguito dappertutto in Italia, fino ai nostri decenni” (32).

Abbastanza diversa si presentava la situazione nelle città più marginali rispetto alle grandi linee di movimento del flusso turistico. In queste aree dove la fotografia era rivolta a soddisfare principalmente i bisogni legati al ritratto, il genere della vedutistica venne praticato solo occasionalmente dagli operatori locali o ancor più raramente da coloro i quali, pratici del mezzo fotografico, vi si dedicarono a livello dilettantistico.

Quando nel 1881 il Niggl aprì il suo studio a Gorizia trovò, grazie alla nuova dimensione turistica assunta dalla città, il giusto bacino di utenza al quale far riferimento per potersi esprimere anche in questa pratica fotografica.

Egli riprese le immagini più caratteristiche della città e dei dintorni senza che questo lavoro assumesse mai la forma di una vera catalogazione sistematica; probabilmente ancora legato agli schemi iconografici elaborati per primi dagli incisori, nelle sue

fotografie il Niggl ricercò sempre quelle inquadrature che, unitamente ad una sapiente ed equilibrata disposizione degli elementi di maggior valenza ‘poetica’ fossero in grado di arrivare ad una perfetta struttura compositiva finale: dei carri trainati da buoi a marcare con la loro lenta presenza lo spazio di una piazza, un albero a definire prospetticamente un panorama o un arco di ponte ad incorniciare un paesaggio.

Questo lavoro oltre a suscitare un notevole interesse nella popolazione locale gli permise anche di poter vedere alcune sue fotografie valorizzate dalla stampa nazionale italiana. Infatti proprio sul N. 36 del 1883 dell’*“Illustrazione Italiana”*, noto giornale illustrato edito a Milano dai Fratelli Treves di origine triestina, vennero pubblicate quattro incisioni xilografiche di altrettante vedute di Gorizia con questi soggetti: “Piazza Grande con la chiesa di S. Ignazio; Convento e chiesa di Castagnavizza: tombe dei Borboni; Il Castello; La villa ove il conte di Chambord passava l’inverno”. Come succedeva molto spesso nella



H. Niggl. Bella veduta della villa Boeckmann che in forma di incisione fu pubblicata assieme ad altre tre immagini di Gorizia su un numero dell’*“Illustrazione Italiana”* nel 1883.
1882 ca. (C.M.S.A.T.)

linea editoriale di questa rivista non vi erano altri commenti se non le singole didascalie ed il titolo generale così formulato: "Vedute di Gorizia - (da fotografie del Sig. H.Niggl)" (33).

Assistito in questo lavoro anche dal futuro cognato e prossimo gestore dell'atelier, Anton Schmalz, il Niggl ebbe modo di comparire per altre due volte su altrettante importanti pubblicazioni. La prima nel 1892 in occasione dell'edizione del volume di G. Caprin 'Pianure Friulane' per il quale, assieme agli altri fotografi G.Franceschinis e M.Zanutto di Trieste e D.D'Elia di Aquileia, fornì le illustrazioni fotografiche; la seconda nel 1893 quando sull'"Illustrazione Italiana" del 19 febbraio comparve la recensione del suddetto libro corredata da alcune vedute riprodotte con sistemi fotomeccanici; tra esse, degna di menzione una di Piazza Grande opera del fotografo goriziano.

Se la vedutistica fu il genere che principalmente caratterizzò il lavoro di questo fotografo, non dobbiamo tralasciare di ricordare il suo impegno, ugualmente qualificato, profuso in altri ambiti tematici. I ritratti, compositivamente sempre molto elaborati, risentivano inevitabilmente delle originarie matrici culturali centroeuropee del fotografo austriaco. Questo fatto, che gli permise di incontrare i favori di un pubblico locale di elite, lo mise anche nella condizione di divenire il referente di una ricca clientela straniera. Una testimonianza di ciò si può evincere da un articolo pubblicato nel 1884 sul "Corriere di Gorizia" nel quale il giornalista dichiarò: "Abbiamo ammirato le stupende fotografie eseguite per commissione del Sig. Hering dal fotografo Sig. Niggl di qui. Rappresentano le nuove tombe dei Reali di Francia alla Castagnavizza e sono riuscite alla perfezione. Tutti i principali legittimisti di Francia, saputo di queste fotografie ne impartirono qui numerose commissioni, tanto che per quanto solleccitamente lavori il fotografo a riprodurle non basterà il lavoro di tutto il mese venturo alle prenumerazioni dei francesi che le vogliono per reliquia e per ricordo" (34).



H. Niggl. Il Catafalco eretto nel Duomo di Gorizia in occasione del trigesimo della morte del re Enrico V conte de Chambord. 1883 (F.P.C.C.)



H. Niggl. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1890 ca.



H. Niggl. Gruppo di allievi e di professori della scuola per cestai di Fogliano in provincia di Gorizia.
1890 ca. (M.P.G.)

Questo articolo da un lato ci svela il tipo di collegamenti internazionali di cui godeva il fotografo e dall'altro ci fornisce la misura delle sue conoscenze tecnico operative. Infatti il Niggl per riuscire a riprendere l'angusta cripta oscura ove erano deposte le tombe dei Reali di Francia, dovette sicuramente servirsi di una fonte di luce artificiale fatto che, considerato il grado di evoluzione degli apparati fotografici di allora, era sintomo di notevole perizia e di ottima conoscenza di tutti i procedimenti relativi alla ripresa, sviluppo e stampa delle immagini.

Nel 1893, dopo 12 anni di intenso e proficuo lavoro, Heinrich Niggl decise di lasciare la città di Gorizia per trasferirsi definitivamente a Düsseldorf, probabilmente in seguito all'eredità di cui beneficiò la moglie Anna Huber. Cedette così l'ormai famoso atelier al suo assistente Anton Schmalz di Lubiana, il quale senza eguagliare i vertici di successo raggiunti dal suo

maestro si dedicò con buoni risultati sia al lavoro di studio che alla vedutistica e, nel 1895, entrò a far parte anche della famiglia del fotografo austriaco dopo il matrimonio che lo unì ad Anna Niggl.

Nell'arco di tempo nel quale Heinrich Niggl lavorò a Gorizia pochi altri professionisti ebbero modo di operare con profitto in città. Tra questi il "fotografo e pittore" Emilio Louvier nato a Gorizia il 17 febbraio 1861 il quale aprì uno studio fotografico nel 1887 al N.5 della centrale via Petrarca.

Dopo un solo anno di attività, del quale rimangono scarse e poco significative prove, si trasferì a Trieste dove allestì un atelier in via Fornaci 2 (Scala dei Giganti), sede che in seguito ospiterà prima la "Nuova Fotografia Daguerre" di Emblemì e Ballarini e poi E. Mioni. Nel 1891 decise di trasferire la sua attività e tutta la sua famiglia nella città di La Spezia nella quale impiantò uno stabilimento fotografico in corso Cavour N. 20 che divenne la sede

definitiva del suo studio. Sono troppo scarse purtroppo le testimonianze relative alla sua produzione fotografica e nulla ci consentono di dire sulla qualità del suo lavoro rivolto, comunque, prioritariamente alla ritrattistica.

Sempre in questi anni dobbiamo assolutamente ricordare l'apertura dello studio fotografico diretto da Francesco Oblak. Il fotografo nato a Gorizia il 3 marzo 1866 compì i suoi studi di apprendistato prima a Lubiana e successivamente a Graz per poi ritornare nella sua città natale. Qui, nel 1888, all'interno di una corte in via dei Tre Re 16/A, aprì un atelier destinato a rimanere attivo fino a tutto il 1948. L'operatore si dedicò con profitto soprattutto al ritratto ed ebbe un largo successo di pubblico. Durante la prima guerra mondiale il fotografo e la sua famiglia ripararono nella città di Lubiana dove il figlio Giordano apprese i primi rudimenti nel campo fotografico. Terminata la guerra e rientrati a Gorizia Francesco Oblak riprese la sua professione per cederla infine nel 1924 al figlio che la continuò con eguali risultati fino al 1948 quando, purtroppo, dovette chiudere lo studio fotografico a causa di una malattia che progressivamente lo aveva reso cieco.

Nell'ultimo decennio dell'800 furono numerosi e per certi aspetti rivoluzionari gli elementi di innovazione in campo fotografico. Essi posero fine ad un'epoca nella quale questa disciplina era ancora principalmente un fenomeno elitario, e crearono le condizioni per la progressiva espansione del numero dei praticanti allargando l'orizzonte delle sue possibili applicazioni.

Il mutamento più significativo si verificò nel campo della fabbricazione dei materiali negativi, dove le emulsioni alla gelatina e sali d'argento si sostituirono al collodio; anche nell'esecuzione delle stampe positive, nonostante si facesse ricorso ancora largamente all'albumina, si andavano sempre più affermando le emulsioni alla gelatina-bromuro d'argento.

La manualistica tecnica, anche allora molto diffusa e seguita, magnificava le potenzialità delle nuove combinazioni chimiche fotosensibili: il Gioppi, ad esempio,

afferitava perentoriamente che "la gelatina-bromuro è preziosa per le vedute istantanee, per la sua stabilità, per l'eguaglianza della sua preparazione, per la sua comodità".

Per quel che riguardava le fotocamere, le richieste degli operatori, professionisti e dilettanti, erano rivolte ancora prevalentemente verso le macchine a lastre, benchè si andasse sempre più diffondendo l'utilizzo della pellicola di celluloido perfezionata per prima dalla Kodak nel 1889. La gran mole di richieste di apparecchi fotografici, materiali fotosensibili ed accessori maggiormente perfezionati favorì un incremento senza precedenti dell'industria della fotografia.

Per la prima volta, dai tempi eroici del pionierismo fotografico, gli operatori non erano più oberati dalle numerose incombenze relative alla preparazione dei materiali fotografici: un vasto numero di fabbricanti era pronto a risolvere ogni loro problema.

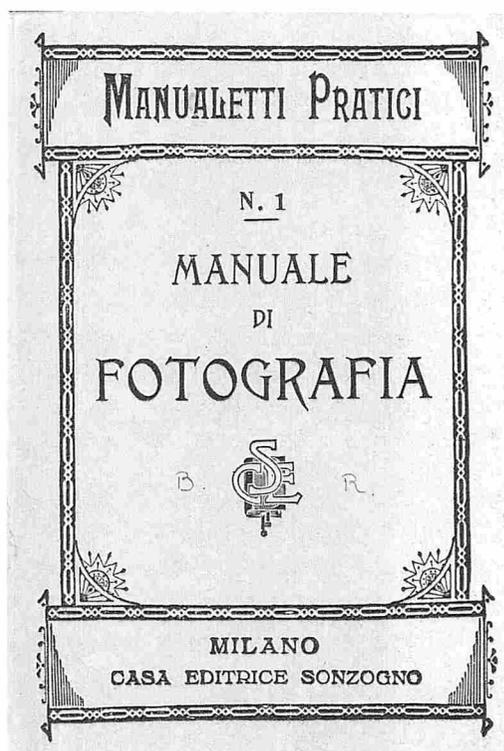
La disponibilità di una dotazione strumentale perfettamente adeguata alle varie esigenze e la grande semplificazione dei processi produssero effetti notevoli nel variegato universo di quanti praticavano per mestiere o per diletto l'arte della fotografia. Nell'attività professionale si verificò così una progressiva divaricazione tra i molti fotografi commerciali, depositari ormai unicamente di una forma di artigianato popolare, ed i pochi operatori in possesso invece di una più idonea formazione tecnica, di una maggiore preparazione culturale e di una sensibilità estetica innovativa.

Non meno significativa fu la contestuale affermazione di un dilettantismo evoluto, perfettamente in grado di misurarsi con i professionisti più esperti sul piano tecnico, ed orientato verso un uso della fotografia sia come strumento espressivo che come mezzo di comunicazione visiva; su questo movimento esercitava la sua fortissima influenza il pittorialismo fotografico, tendenza che nata in Inghilterra si era rapidamente affermata anche in tutta Europa.

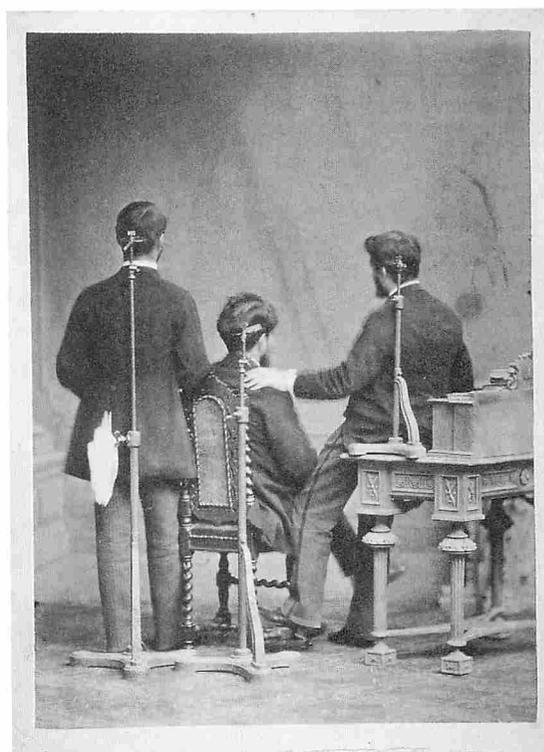
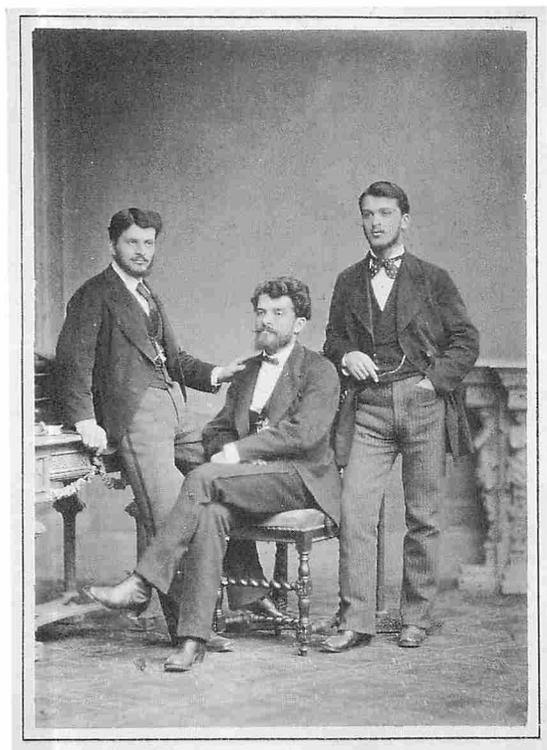
Anche nel microcosmo fotografico goriziano di fine secolo sono riscontrabili le tracce di queste dinamiche, seppure tem-



E. Louvier. Ritratto femminile eseguito dal fotografo nello studio di La Spezia.
1895 ca. (C.P.)



La copertina del manuale per fotografi del 1887 di L. Gioppi, uno dei più conosciuti strumenti di divulgazione delle tecniche fotografiche utilizzato sia dai professionisti che dai dilettanti.



Anonimo. Interessante documento fotografico che illustra tecniche utilizzate dai fotografi per mantenere immobili le persone durante i lunghi tempi di esposizione necessari all'epoca. Su uno stesso cartoncino sul dritto il fotografo ritrae tre uomini di fronte mentre sul verso si vedono le stesse persone riprese da dietro, e sono evidenti le attrezzature "di costrizione" utilizzate.
1885 ca. (C.P.)

perate dalle condizioni di marginalità rispetto ai centri ove più vivace era il dibattito culturale e la sperimentazione operativa. Elemento caratterizzante della specificità della vita culturale di Gorizia era costituito dalla presenza in questi territori di una pluralità di popoli, fattore che, se da un lato consentiva l'incontro e la conoscenza di universi linguistici e culturali anche molto lontani tra loro, dall'altro dava luogo a manifestazioni di intolleranza e di polarizzazione etnica e politica che induceva le diverse comunità a rinchiudersi al loro interno ed a sfuggire ogni confronto.

Anche l'esercizio della fotografia professionale non poteva sottrarsi a questi condizionamenti e quando Anton Jerkič, primo fotografo goriziano di origine slovena, iniziò la sua attività nell'ultimo decennio dello scorso secolo, trovò gran parte della sua clientela unicamente tra i suoi connazionali. Fortunatamente si trattò di una condizione transitoria in quanto lo Jerkič seppe conquistarsi rapidamente consensi crescenti in città.

Dal 1890 al 1918

Il fotografo sloveno era nato a S.Croce di Dobraulje, nei pressi di Aidussina, il 4 aprile 1866 (35), ed era giunto a Gorizia molto probabilmente alla fine degli anni '80, aprendo il 5 gennaio 1891 il suo primo studio in via S. Chiara N. 5 (36).

Non ci è dato sapere dove e da chi abbia appreso le nozioni basilari dell'arte fotografica. E' certo però che la sua formazione deve essere stata di ottimo livello, considerando la qualità delle immagini ed il successo riscosso immediatamente dal loro autore; al punto che, dopo solo due anni di permanenza nella sede di via S. Chiara, fu in grado di presentare alla Magistratura Civica i progetti per la realizzazione di uno studio posto al primo piano di un piccolo edificio appositamente costruito nella corte interna del N. 11 in piazza Grande.



A. Jerkič. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1892 ca.



A. Jerkič. Ritratto di bambino in studio.
1895 ca. (C.P.)

L'atelier era dotato di una sala di posa lunga 12 m e larga 5 m ed era illuminato, come d'uso, da un ampio lucernario. La pratica edilizia, iniziata il 14 novembre 1893, giunse a buon fine l'anno dopo consentendo al fotografo sloveno di trasferirsi in una sede maggiormente rappresentativa posta nella piazza centrale della città (37).

Benché all'epoca non vi fossero a Gorizia che pochi fotografi professionisti, l'interesse per le innovazioni che venivano introdotte in questa disciplina non doveva essere del tutto trascurabile se la stampa locale, nel giugno del 1893, ritenne di dare con qualche rilievo notizia della avvenuta presentazione al Photo-Club di Parigi, da parte dei fratelli Auguste e Louis Loumiere, di alcune cromolitografie colorate ottenute con il metodo ideato nel 1891 dal fisico Gabriel Lipman.

Nel corso del 1894 la vita culturale cittadina venne movimentata, tra agosto e settembre, dall'Esposizione Goriziana di Arte Antica e Nuova, ospitata nei locali della Camera di Commercio e d'Industria della Scuola Professionale di Perfezionamento e della Scuola Popolare Maschile. La rassegna, secondo gli auspici del Comitato Promotore, era stata organizzata nella speranza che "il pubblico corrisponda lietamente premuroso all'occasione che gli si offre di pascere la vista nei bei lavori dell'arte antica e moderna e tanto più ne apprezzi il valore, quanto rara a noi goriziani fatalmente l'opportunità di ammirarne". Accanto alle sale dove era allestito il percorso espositivo, era stato creato anche un "amenissimo giardino che piante, fiori ed acque e musica renderanno delizioso convegno nei pomeriggi e nelle sere", inoltre "si è trovato posto per un restaurant che riparato potrà anche accogliere gli ospiti in tempo di pioggia. Un podio per l'orchestrina, uno più vasto per la banda indicano i punti da dove verranno a molerci le orecchie soavi concerti. Valendosi di naturali rialzi si è potuto ottenere anche una piattaforma da dove spaziare lo sguardo degli spettatori sulla gaia sottoposta fioritura di fresche e leggiadre visitatrici" (38). Come si

può facilmente comprendere gli intenti del comitato organizzatore non erano unicamente pedagogici ma aspiravano anche ad offrire al pubblico goriziano un'occasione per occupare piacevolmente gli ozii estivi.

La partecipazione all'Esposizione era aperta al contributo di professionisti e dilettanti e l'arte fotografica vi era largamente rappresentata. Nella prima sala erano collocate le immagini realizzate da Anton Jerkič "due Preghiere", da Anton Schmalz, gestore dello studio Niggel, e i lavori presentati dall'atelier di Marzio Moro di Monfalcone, un personaggio ancora poco studiato nel panorama artistico locale.

Nato il 5 gennaio 1848 (39) a Belluno da genitori originari di Venezia, Marzio Moro nel 1866 si arruolò nelle file dell'esercito garibaldino, abbandonando prematuramente gli studi di scenografia e pittura. Ritornato alla vita civile si spostò tra l'Europa e gli Stati Uniti, realizzando opere decorative accolte con grande favore all'Accademia di Baltimora, di Philadelphia e presso l'American Club di New York. Dopo il suo rientro in Europa si stabilì prima a Londra e poi a Parigi. E qui iniziò, presumibilmente attorno al 1879, una fortunata carriera di creatore di fondali fotografici. Lasciata la capitale francese, risiedette a Milano, dove il suo lavoro ottenne lusinghieri successi così descritti in uno studio apparso nel 1912 "...da ogni parte del mondo gli affluiscono le richieste, che è mondiale la fama dell'intuizione di lui in quanto alla fantasmagoria dell'illusione, al gioco della più molteplice suggestione (...). L'Esposizione di Milano segnò un'altra vittoria sua. Era impossibile, ormai, contestare il beneficio derivante dagli sfondi che il Moro approntava — a differenza di tanti altri, a differenza di tutti gli altri (...). Ne manda ogni anno a centinaia anche fuori d'Europa" (40).

Marzio Moro trasferì poi la sua attività a Monfalcone, città natale della moglie Maria Bonavia, dando vita dal 1889 ad uno Studio Artistico per fondi fotografici che dava lavoro a 12 persone (41). Egli col trascorrere degli anni acquisì una posizione di notevole rilievo nella vita sociale di

Monfalcone, infatti, dopo aver progettato e diretto la costruzione del Teatro Sociale, ne assunse la presidenza, unitamente a quella della Società Filarmonica Drammatica, ricoprendo nel contempo anche il ruolo di Direttore Docente per il disegno della Scuola Professionale e di Vice Presidente della Cassa Distrettuale per Ammalati per i distretti di Cervignano e Monfalcone.

Nel 1902, dopo la morte della moglie, visse a Treviso e poi a Venezia, dove acquistò l'Abbazia della Misericordia che adibì a studio, successivamente ceduto nel 1920 al pittore Italo Brass.

I fondali dipinti, realizzati nello studio di Marzio Moro, venivano usati negli atelier, ingombri solitamente delle più diverse suppellettili, assieme ad una vasta serie di accessori costituiti da colonne, finti pogggioli e balaustre, poltrone e mobili di vari stili e dimensioni. Questa a volte plateale ed ingenua messa in scena, realizzata al fine di costruire un'ambientazione ed una identità sociale spesso fittizie, era uno degli aspetti che conferiva al ritratto fotografico un fascino speciale, facendone un "rito cui si adeguano tutti allegramente perchè pare garantire ad ognuno la conservazione di un'immagine della realtà, per la memoria e l'autoriconoscimento".

Gli esiti della partecipazione dei fotografi all'Esposizione goriziana furono piuttosto lusinghieri: la Giuria premiò con un 'Diploma d'Onore (massima distinzione)' il lavoro di Marzio Moro e con una Medaglia d'argento quello di Anton Schmalz che, al termine delle manifestazioni, realizzò un ritratto di gruppo del Comitato Promotore. Si può ipotizzare che l'assenza di ogni forma di riconoscimento da parte della Giuria ai lavori presentati da Anton Jerkič non abbia influito minimamente sulla fortuna commerciale del fotografo sloveno. Essa, favorita dal suo riconosciuto talento, andava sempre più sviluppandosi al punto di consentirgli, nel giugno 1898, di acquistare a Trieste, da Clotilde Trouvè, il 'Premiato Atelier Fotografico Augusta' che aveva sede in via Acquedotto N. 25 dove, fino al 25 settembre 1897, aveva operato il Cinematografo Loumiere (42).

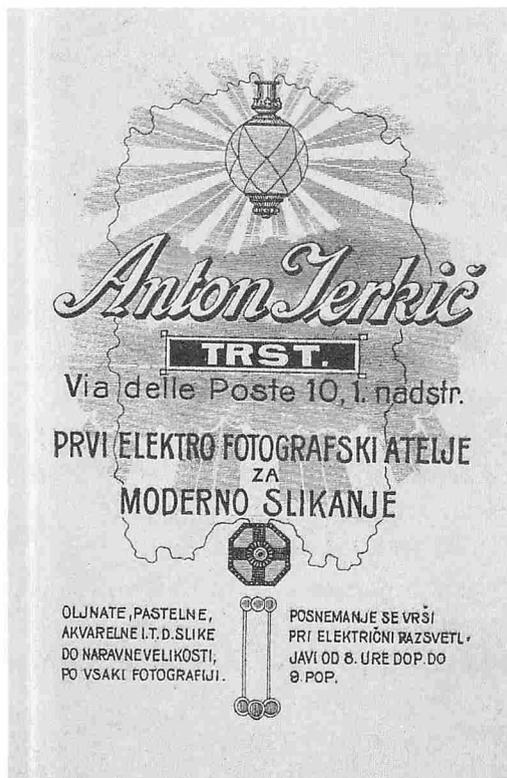
Nel 1900 lo Jerkič decise di trasferire la sede goriziana del suo affermato atelier nei più ampi locali di via dei Signori 7, pubblicizzandone le caratteristiche sulla stampa cittadina in questi termini: "Lo studio è arredato a nuovo secondo i più recenti sistemi. Aperto per sedute giornalmente e con qualunque tempo dalle ore 8 alle ore 12 ant. e dalle ore 2 alle 6 pom. Ogni lavoro



A. Jerkič. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo del Premiato Atelier Augusta acquistato da A. Jerkič a Trieste nel 1898. 1898 ca.



A. Jerkič. Interessante fotografia ripresa a Trieste sul palcoscenico dell'operetta "La casa delle bambole" con l'ausilio della luce artificiale. 1900 ca. (C.P.)



A. Jerkič. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1900 ca.

viene eseguito con sollecitudine avendo 5 artisti addetti al laboratorio" (43).

I 'nuovi sistemi', ai quali l'annuncio faceva riferimento, erano costituiti dall'illuminazione elettrica con lampade ad incandescenza; tale accorgimento liberava definitivamente i fotografi dalla dipendenza dalla luce naturale che, in precedenza, condizionava il protrarsi delle riprese nell'arco della giornata.

L'attenzione dello Jerkič per le innovazioni, che rapide si succedevano nel mondo della produzione delle immagini, non rimase circoscritta all'introduzione dell'energia elettrica nella sala di posa ma si estese anche alla nascente cinematografia. Forse sollecitato dalla esperienza dell'anonimo impresario cinematografico che prima di lui aveva occupato i locali di via dell'Acquedotto a Trieste, lo Jerkič decise, nel 1902, di aprire anche a Gorizia una sala per spettacoli 'cinematografici'.

A quel che ci consta si trattò di uno dei primi tentativi da parte di un imprenditore goriziano di dar vita ad una struttura fissa di tale natura. La 'fotografia animata' non era uno spettacolo del tutto sconosciuto per il pubblico cittadino, infatti già prima della fine del nuovo secolo aveva fatto tappa a Gorizia lo spettacolo ambulante del "Bioscopio", precursore ancora imperfetto del Cinematografo. Preceduta da questo suo antesignano era giunta in città anche l'autentica macchina delle meraviglie dell'epoca: il Cinematografo Lumiere, che aveva tenuto il 3 ed il 4 marzo 1900 due "straordinarie rappresentazioni col più grande e perfezionato apparato" uscito dalle officine della Società per azioni Lumiere di Lione.

Le proiezioni erano avvenute all'interno del Teatro di Società, affittato allo scopo dall'impresario proveniente dal Regno d'Italia; in questa occasione il teatro, usualmente rischiarato a gas, era stato illuminato con l'energia elettrica, necessaria d'altronde ad alimentare anche l'impianto di proiezione capace di produrre immagini su una superficie di 36 metri quadrati.

I maggiori ostacoli frapposti alla realizzazione del progetto di Anton Jerkič

furono causati proprio dai problemi di illuminazione della sala di proiezione: egli infatti aveva pensato di adibire a tale uso il suo studio fotografico di via dei Signori 7 attrezzandolo con un impianto a gas acetilene. Il locale prescelto consisteva di uno stanzone lungo 13 metri e largo 6.20 metri che doveva essere dotato di tre 'fiamme': una per l'uso del proiettore le altre due per rischiarare la sala.

Lo Jerkič dovette affrontare lunghe vicissitudini burocratiche e tecniche, dovute anche alla vivissima impressione causata da un incidente avvenuto a Parigi nel maggio 1897. In quella circostanza perirono numerose persone a causa di un incendio provocato proprio dalla lampada di proiezione di un piccolo cinema. Le verifiche tecniche svolte dall'apposita commissione goriziana furono quindi comprensibilmente minuziose e si conclusero positivamente il 24 aprile 1902 quando il fotografo ottenne il definitivo permesso delle Autorità Municipali (44).

Nell'ultimo decennio del secolo, oltre allo Jerkič, numerosi altri fotografi iniziarono con alterne fortune la loro attività a Gorizia: se alcuni la conclusero in breve tempo, per altri la presenza in città si protrasse abbastanza lungamente, tanto da consentire loro di dimostrare le doti possedute e di gettare le basi per una prestigiosa carriera futura.

Allo scopo di rendere maggiormente esaustiva questa trattazione si darà conto anche di alcune apparizioni sulla scena cittadina circoscritte nel tempo e decisamente marginali per il loro apporto in campo professionale.

Non priva di accenti patetici fu la vicenda di Ermanno Presel. Di lui si occuparono le Autorità Cittadine nel gennaio del 1892, quando l'i.r. Capitanato Distrettuale sollecitò la Magistratura Civica a controllare la corretta posizione amministrativa del fotografo operante in via Morelli 40. Compiute le necessarie verifiche si scoprì che il Presel non aveva notificato l'avviamento della sua attività all'Autorità Municipale, limitandosi a presentare i piani per la "costruzione di un locale ad uso di studio

fotografico" (45). Al Presel venne quindi comminata, il 5 febbraio 1892, la "multa di 5 fiorini, commutabile in caso di insolvenza in 24 ore di arresto-fermo obbligo di provvedere alla prescritta notifica entro 8 giorni a scanso d'ulteriore procedura". Il fotografo, lo stesso giorno, si premurò di pagare la multa inflittagli e rivolse al Municipio di Gorizia istanza per il rilascio di una licenza industriale che gli venne di lì a poco concessa, regolarizzando così la sua posizione.

Dopo questa iniziale disavventura amministrativa il Presel protrasse la sua attività professionale per altri due anni senza che alcun avvenimento degno di nota venisse registrato dalle cronache cittadine. Non ci sono noti i particolari della sua formazione e nemmeno la misura del consenso incontrato tra il pubblico con i suoi lavori. Le poche immagini, da lui realizzate e pervenuteci, ben poco possono dire sulle sue reali capacità e sulle attrezzature delle quali si serviva. E' pressochè impossibile, quindi, esprimere una qualsiasi valutazione sul ruolo del Presel considerata anche la breve durata del suo iter professionale che comunque dovette essere stato segnato da gravi vicissitudini personali che lo indussero, il 3 aprile 1894 (46), a porre fine ai suoi giorni 'appiccandosi nel suo studio'; i giornali dell'epoca riportarono solo la scarna notizia della sua morte, senza alcun necrologio ed omettendo i particolari del suicidio.

Diverso è il caso di Lodovico Reif, nativo di Purnstein nell'Austria Superiore, il quale poteva vantare un'esperienza professionale di almeno 15 anni acquisita in diversi studi prima di giungere a Gorizia dove svolse inizialmente il ruolo di assistente di Anton Schmalz.

Il 16 febbraio 1895 il fotografo austriaco si rivolse alla Podesteria "a ciò si compiaccia di accordargli la licenza di esercitare l'arte sua" e per ottenere il permesso "d'aprire uno studio al N. 20 di via del Teatro" (47) ritenendo fosse venuto il momento di intraprendere l'attività in proprio di fotografo. In questa iniziativa il Reif non fu però sorretto dal necessario riscontro di pubblico e, dopo solamente un anno,

decise di concludere tale esperienza e di allontanarsi da Gorizia senza aver realizzato immagini degne di nota e senza fornire indicazioni di sorta sulle sue mete future.

Analoga, oltre che coeva, fu la vicenda di Ludwig Kuhnel che il 29 luglio del 1895 rivolse l'usuale istanza alle autorità cittadine per poter esercitare la sua industria di fotografo "nella casa al N. 36 in corso Francesco Giuseppe" (48). L'anno seguente quando il Kuhnel decise, a causa del limitato giro d'affari, di lasciare la città tralasciò di saldare alcuni suoi fornitori, come la casa Preininger & C. di Vienna, dalla quale aveva acquistato lastre alla gelatina-bromuro e la ditta Wilde e Sohn di Górlitz che gli aveva fornito la carta per stampe positive. Entrambi i creditori del Kuhnel si rivolsero alle autorità municipali goriziane sperando che queste potessero in qualche modo coadiuvarli nella ricerca del fotografo, ma tale

richiesta non poté essere accolta perchè egli era partito senza fornire alcun recapito.

Una simile condotta era meno infrequente di quanto si possa pensare: infatti anche in quell'epoca, accanto ai grandi e famosi atelier nei quali operavano nomi prestigiosi ed alle modeste botteghe gestite da volenterosi ed onesti artigiani dell'immagine, vi erano un gran numero di 'magnifici randagi' (per usare la definizione coniata da Ando Gilardi) che facevano della fotografia un po' un mestiere ed un po' il pretesto per condurre una vita avventurosa ed errabonda. Sarebbe arbitrario però considerare lo status di fotografo itinerante come sinonimo di una condizione di perenne precarietà economica e marginalità sociale. Molti di loro, infatti, erano i commessi viaggiatori di importanti atelier, dove essi ritornavano in alcuni periodi dell'anno e dai quali ricevevano i necessari



A. Beer. Panorama della città di Gorizia ripreso dal castello. La fotografia fa parte di una serie di diverse città riprese dal fotografo. Questo operatore itinerante è sicuramente fra i più importanti e prolifici tra coloro che si cimentarono in questo genere e le sue fotografie documentano in maniera estremamente esaustiva un'epoca con la sua società, le sue vicende e le sue realizzazioni. 1885 ca. (F.P.C.C.)

rifornimenti di materiali fotografici e le istruzioni sui percorsi da seguire e le zone nelle quali insediarsi.

Sebbene vi fossero tra essi non pochi spregiudicati millantatori, alcuni di questi girovaghi ebbero certamente il merito di diffondere innovazioni tecnologiche e nuovi modelli iconografici in aree che, per la loro perifericità, sarebbero rimaste estranee ai progressi che anche in questo campo disciplinare si susseguivano tumultuosi.

Emblematico in questo senso il caso di Giovanni Poyer che, giunto in città nel dicembre del 1891, pubblicizzò sul "Corriere di Gorizia" il suo "Primario Studio Fotografico con luce artificiale di via del Teatro II, annunciando che le sedute di posa potevano avere luogo in qualunque ora del giorno e della notte" (49). A posteriori è impossibile dire se il fotografo usasse come fonte luminosa una lampada ad arco, in questo caso si tratterebbe di una novità assoluta tra i professionisti goriziani, oppure si servisse, come era uso all'epoca, di lampade per polveri al magnesio o per altre polveri lampo, in questa seconda eventualità il suo annuncio costituirebbe unicamente una piccola furbizia pubblicitaria.

La permanenza, più o meno prolungata, nella nostra città dei fotografi itineranti costituiva un fenomeno ormai consolidato in quanto Gorizia godeva da tempo fama di essere una stazione climatica privilegiata dalla nobiltà e dai funzionari superiori dell'apparato asburgico.

In precedenza si è fatto riferimento a fotografi provenienti dall'area danubiana, ma non mancarono quelli di una qualche notorietà provenienti anche dal Regno d'Italia, come Emilio Zambini ed Amilcare Mazza.

Il primo, originario di Treviso, giunse nella nostra città verso la fine di ottobre del 1890. Il giorno 25 presentò al Municipio di Gorizia la domanda per il rilascio di una licenza industriale di fotografo per poter esercitare il suo mestiere al civico N.2 di piazza della Ginnastica, allegando un "certificato d'industria" rilasciatogli il 21 aprile di quell'anno dall'i.r. Capitanato Distrettuale di Gradisca che gli consentiva di svolgere la propria attività a Cormons (50).

Lo Zambini dopo pochi giorni ottenne l'autorizzazione necessaria ed iniziò una ben orchestrata campagna stampa per la promozione del suo studio sul



H. Niggli. La Banda Civica di Gorizia.
1890 ca. (M.P.G.)



E. Zambini. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo.
1890 ca.



A. Mazza. Ritratto maschile a mezzo busto sfumato ai bordi.
1900 ca. (C.P.)

“Corriere di Gorizia” che, in quello scorcio di ottobre, si occupò diverse volte dell’intraprendente fotografo. In quegli annunci egli rendeva noto di essere il titolare degli omonimi “Premiati Stabilimenti di Parma, Treviso (in Calmaggione 1607) e Reggio Emilia (corso della Ghiara 28)”(51). Successivamente, sempre sul medesimo periodico, apparve la notizia che lo Zambini aveva aperto il suo studio fotografico in città “dopo aver percorso tutto il nostro Friuli ed essere stato durante la stagione balneare a Grado” dove, in particolare, “fotografò due gruppi di ragazzi raccolti nell’Ospizio Marino e dedicò quel lavoro a S.A. la Principessa Stefania dalla quale ricevette lusinghiero segno di apprezzamento”(52).

Non c’è da dubitare degli esiti positivi ottenuti dal fotografo trevisano per mezzo di queste forme precorritrici della moderna pubblicità redazionale. Di lui ci sono rimaste una foto di gruppo del Civico Corpo dei Pompieri ed alcune vedute di scorci cittadini eseguite con buona scelta dell’inquadratura e singolare sapienza compositiva; esse dimostrano che lo Zambini poteva coniugare un’indubbia intraprendenza commerciale con apprezzabili doti professionali.

Ugualmente attivo come fotografo itinerante Amilcare Mazza giunse in città nell’ottobre del 1901 preceduto dalla richiesta, fatta a suo nome dal collaboratore Guglielmo Chiarabba, per il rilascio di una “licenza industriale per l’esercizio di fotografo che intendesi aprire temporaneamente nella corte dell’Hotel de la Poste in questa città (via Teatro 17)” (53).

Il Mazza, nato a Forlì, era titolare della “Fotografia Toscana” ed aveva il suo Stabilimento principale sito in campo S. Bartolomeo N. 5256 a Venezia, come risulta anche dalla pubblicità apparsa l’8 e 13 marzo 1902 sul “Corriere Friulano”, nella quale viene annunciato inoltre il suo ritorno nella città lagunare, avvenuto effettivamente nella primavera dello stesso anno. Della sua produzione fotografica goriziana è stato possibile reperire solo qualche

ormai deteriorato ritratto nel formato gabinetto; la formulazione di qualsiasi giudizio sulle sue qualità è dunque del tutto improponibile, possiamo solo doverosamente dar conto della sua presenza, una delle ultime di fotografi girovaghi registrate in città, a testimonianza di una stagione che stava lentamente ma inesorabilmente avviandosi al tramonto.

Nei locali di C.so Francesco Giuseppe 36 si insediò, dopo aver affrontato numerose traversie, Artur Floeck, nato a Merano il 28 dicembre 1867, che aveva ricevuto una istruzione artistico-accademica messa sapientemente a frutto nel prosieguo della sua attività.

Il Floeck giunse a Gorizia nell'ottobre del 1895 trovando pressoché immediatamente occupazione presso l'atelier Niggl, all'epoca gestito da Anton Schmalz. Conservò questo impiego fino al febbraio dell'anno seguente quando venne licenziato, a suo dire, immotivatamente.

Il 18 febbraio, giorno successivo al suo allontanamento, il Floeck rivolse istanza alla Magistratura Civica di Gorizia affinché gli venisse liquidato quanto di sua spettanza, "avendo percepito egli una paga di fiorini 70 mensili chiede che lo Schmalz venga tenuto ad indenizzarlo con fiorini 35 per momentanea disdetta di 14 giorni" (54). Il 19 febbraio inoltre egli formulò la richiesta agli organi competenti per ottenere il permesso "di costruire nel fondo del Notaio Perinello in via Giardino un padiglione in legno per uso di studio fotografico" (55); l'autorizzazione gli venne concessa purché il padiglione risultasse edificato "con stile decente".

La precaria sistemazione in quella baracca fu di breve durata, infatti, nello stesso anno, il Floeck si trasferì nei locali in precedenza occupati da L. Kuhnelt in corso Francesco Giuseppe 36 dando così inizio ad una fortunata attività, rilevante non solo per la maturità stilistica e la perizia tecnica dimostrate dal fotografo ma anche per la sua notevole versatilità.

Egli spaziò con disinvoltura dai ritratti, eseguiti nei consueti formati carte

de visite e gabinetto, alle fotografie di gruppi familiari e di associazioni di varia natura, realizzate sia in atelier che nei luoghi di riunione opportunamente attrezzati, completando il suo repertorio con delle apprezzabili assunzioni di vedute tradotte in cartolina. Nel suo studio venivano eseguiti ingrandimenti in platinotipia, tecnica di stampa che aveva il pregio di ottenere immagini inalterabili nel tempo, acquerelli e fotografie in grandezza naturale a prezzi "da fiorini 10 in poi, adatti per regali d'onore, mastico, Natale e feste d'occasioni". Il Floeck, negli annunci promozionali, non mancava di evidenziare che "tutti i lavori speciali vengono eseguiti personalmente dal proprietario dello stabilimento", ugualmente egli segnalava al pubblico che il proprio "Studio Artistico di Fotografia e Pittura" era in grado di eseguire anche 'ingrandimenti Eastman da qualsiasi fotografia'.

E' però nel corso del 1900, all'alba del nuovo secolo, che si offrì ad Artur Floeck, nel frattempo trasferitosi al N. 32 di corso Francesco Giuseppe, di dar realmente prova delle sue doti di "Pittore Accademico e Fotografo", appellativi dei quali solitamente si fregiava.

L'Imperatore Francesco Giuseppe il 29 e 30 settembre di quell'anno compì la sua ultima visita a Gorizia; il Floeck fissò i momenti più significativi delle cerimonie che si tennero nell'occasione, eseguendo una serie di immagini fotografiche che ebbero larghissima diffusione. Queste assunzioni fotografiche non solo costituirono un eccezionale reportage su di un avvenimento di portata storica per Gorizia, ma furono anche l'occasione per il Floeck di operare un salto di qualità nella sua carriera. Egli infatti, dopo alcuni mesi, abbandonò la città per trasferirsi a Vienna, dove proseguì la sua attività di fotografo segnalandosi anche come il fortunato autore di diverse immagini dell'Imperatore ripreso al lavoro o nella vita privata che ebbero vasto successo e larga popolarità nella versione in cartolina.

Numerosi altri fotografi presenziarono attivamente alla visita del settantenne Imperatore, tra questi l'operatore dello



A. Floeck. L'imperatore Francesco Giuseppe ripreso al suo tavolo di lavoro. L'operatore fotografò l'anziano sovrano in numerosi momenti della sua giornata e pubblicizzò questo lavoro in una serie di cartoline che ebbero larga diffusione. 1914 (M.P.G.)



A. Floeck. Un ritratto di grande intensità della baronessa Angiolina Ritter Sartorio. 1900 ca. (F.P.C.C.)

studio Niggl ed Anton Jerkič. Per quanto riguarda quest'ultimo possiamo dedurre si trattasse principalmente di un impegno di routine e non di un'occasione da sfruttare per migliorare la propria condizione sociale, come era accaduto invece per il Floeck; il fotografo sloveno, d'altro canto, aveva già una solida posizione economica e poteva vantare un ottimo prestigio professionale legato ormai ad un'attività che si estendeva dal Friuli a Lubiana, dove riprese anche alcune scene delle rovine causate dal terremoto del 1895. Un segno eloquente della stima di cui godeva in città fu la chiamata, avvenuta nel 1902, da parte dell'i.r. Tribunale circolare, a ricoprire la carica di Perito fotografo; ruolo che lo Jerkič mantenne ininterrottamente fino all'inizio del primo conflitto mondiale (56). Nel 1907 scrisse e pubblicò un prezioso libretto intitolato "La gente va dal fotografo".

A cavallo del secolo si registrò a Gorizia un avvenimento significativo per l'epoca benchè non costituisse più un'eccezione: l'ingresso di due donne nel campo della fotografia professionale: Ermenegilda Emblemli ed Helene Magdalene Hofmann.

Pur essendo pressoché coeve le loro vicende professionali furono molto diverse. Nel caso della Emblemli si trattò dell'apertura temporanea di una filiale dello studio gestito da Emilio Emblemli e da Enea Ballarini a Trieste in Piazza della Borsa 7. Come probabilmente era accaduto vent'anni prima con l'atelier Rottmayer, il compito di verificare la possibilità di estendere l'attività dello studio in aree territoriali contigue venne affidato alle intrepide consorti dei due già affermati fotografi, forse anche allo scopo di fornire alle due signore l'occasione di sottrarsi alla convivenza professionale con i coniugi e di affermare le proprie doti individuali.

Il 10 luglio del 1899 Ermenegilda Emblemli presentò alle competenti autorità la richiesta di autorizzazione per la costruzione di una "galleria" da adibire alle assunzioni fotografiche; questa consisteva di un locale munito di ampie vetrate e lucernario, oscurabili mediante tendaggi

disposti su apposite guide (57). L'autorizzazione fu concessa ed il locale edificato nello stesso anno; non possiamo però affermare con certezza che la Emblemene abbia preso possesso e se ne sia servita per condurre la propria attività di fotografa, in quanto non è emersa in questo senso alcuna risultanza documentale.

Di ben altra consistenza la vicenda di Helene Hofmann, un personaggio che nei burrascosi e complessi eventi della storia della fotografia a Gorizia si distinse per la qualità della sua opera e la forza della sua personalità.

Della Hofmann, nata a Land sul Meno in Baviera il 31 marzo 1870 (58), non è possibile documentare con precisione la data dell'arrivo a Gorizia. Sappiamo però che il 18 luglio 1901 presentò alla Magistratura Civica la prescritta istanza volta ad ottenere il rilascio della licenza industriale di fotografo. La richiesta trovò acco-

glimento tre mesi dopo e l'11 ottobre infatti venne "estradata alla medesima il certificato d'intimazione". Helene Hofmann aprì così il suo studio in corso Francesco Giuseppe 32 nella sede che fino a poco tempo prima era stata occupata da A. Floeck.

Di questa successione la Hofmann ebbe cura di informare il pubblico goriziano facendo apporre sui logotipi, stampati sul retro dei cartoncini usati dallo studio, la dicitura "Vormals Floeck" (già Floeck); l'adozione di tale espressione ci induce ad ipotizzare anche l'esistenza di un periodo di praticantato svolto dalla fotografa presso il suo celebre predecessore sebbene non vi siano indicazioni precise in questo senso. D'altra parte la fotografa, giunta a Gorizia trentenne, doveva comunque essere già in possesso di una solida base di conoscenze tecnico-artistiche come testimonia il rapido successo ottenuto e la propagandata esecuzione nel suo studio di



Hofmann-Eckerl. Ritratto femminile in studio davanti ad un fondale dipinto. 1910 ca. (C.P.)



H. Hofmann. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1902 ca.



H. Hofmann Ritratto in studio di Nicoletta e Francesco Giuseppe Coronini Cronberg 1905 ca. (F.P.C.C.)

I termini del documento in cui compare per la prima volta Giuseppe Eckerl sono stati riferiti per esteso perché ci consentono di chiarire un aspetto particolare, ma non trascurabile, dell'attività fotografica. Con un'ordinanza emessa il 21 aprile 1876 dai Ministeri dell'Interno e del Commercio del Governo asburgico si dichiarava come sostanza velenosa, tra molte altre, il bromo ed i suoi composti. Abbiamo già sottolineato in precedenza che nell'ultimo ventennio dell'Ottocento si era registrata una significativa innovazione nel campo fotografico: l'introduzione dell'emulsione alla gelatina-bromuro di argento che aveva notevolmente migliorato le caratteristiche dei negativi e delle stampe positive, sia dal punto di vista della rapidità che da quello della ricchezza tonale. A ciò si deve aggiungere che nei bagni di sviluppo veniva usato, ormai da molto tempo, il bromuro di potassio come ingrediente 'antivevelo'. Tuttavia, nell'uso di questi preparati, i fotografi dovevano ottemperare alle disposizioni predette, richiedendo l'apposita "licenza di percezione" di sostanze velenose, rimpiangendo probabilmente l'epoca delle prime sperimentazioni fotografiche nella quale i loro predecessori, seppure mettendo talvolta a repentaglio la propria salute, non erano costretti a misurarsi con le complicazioni imposte dalla burocrazia.

"ingrandimenti di ogni tipo, elaborazioni artistiche, ritratti ad acquerello, pastello ed olio, da fotografie e dal vero".

Sin dall'esordio una parte cospicua dell'opera dell'Atelier Hofmann era dedicata all'assunzione di ritratti di soggetti singoli o in piccoli gruppi. Si trattava di immagini che evidenziavano le ottime doti tecniche in possesso della loro autrice (tutte le fotografie che ci sono pervenute sono in ottime condizioni e nulla sembrano aver perso in definizione col trascorrere degli anni) e dalle quali si evince una non comune capacità di trasporre sulla lastra negativa i caratteri salienti della personalità dei soggetti ritratti, sottraendosi, dove era possibile, agli stereotipati schemi fisionomici e lusinghieri allora vigenti. In ciò la Hofmann si rivelò interprete di assoluto rilievo dei valori espressi dalla cultura viva allora diffusa nell'area centroeuropea.

Non è quindi frutto unicamente di una singolare coincidenza, ma dell'esistenza di circostanze concomitanti, che proprio nella capitale danubiana "potè svilupparsi, in alcuni ateliers fondati agli inizi del secolo una nuova cultura del ritratto" (59), e che uno di questi studi, il "D'Ora", fosse stato fondato e venisse gestito da una donna: Dora Callmus. L'attività di questa autrice godeva della massima considerazione nel mondo della cultura e di un gran successo commerciale tra il pubblico viennese; il fatto che le sue fotografie "venissero esposte anche in gallerie d'arte comprova il nuovo ruolo ricoperto dalla fotografia d'atelier" (60) in questo scorcio iniziale del secolo.

Nell'atelier Hofmann svolgeva la sua opera di assistente Giuseppe Eckerl, nato a Trieste l'11 dicembre 1884 e proveniente da una famiglia di origine boema. Il suo ruolo di collaboratore della titolare data almeno all'inizio del 1902; è del 27 gennaio di quell'anno il primo documento che lo riguarda e nel quale si afferma: "Giusepppe Eckerl per conto e su ordine della sig.ra Hofmann, che esercita l'industria di fotografa, insta che a nome di detta signora venga rilasciata la licenza per l'ac-

quisto di veleni che le occorrono nell'esercizio dell'industria".

Il rapporto di Giuseppe Eckerl con Helene Hofmann non rimase confinato esclusivamente al campo professionale tanto che il 27 ottobre 1906 venne celebrato nella parrocchia del Duomo il matrimonio tra i due fotografi (61).

Nel frattempo l'atelier aveva esteso la propria area d'azione fino a Grado, dove nell'estate del 1903 venne aperta temporaneamente una filiale dello studio e dove la Hofmann si dedicò anche alla assunzione di diverse vedute della spiaggia commercializzate nel formato cartolina. Successivamente in questa località la fotografa gestì per diversi anni un'attività alberghiera.

Accanto all'attività di ritrattista che impegnò prioritariamente Helene Hofmann, vi fu un altro genere nel quale la fotografa ottenne un notevole successo, la ripresa di "tableaux vivant" e di scene di pantomima allestite sia dalla nobiltà locale che dai numerosi circoli filodrammatici. Il gusto compositivo, in larga misura attribuibile alla fotografa, e l'ottima qualità di queste immagini ne decretarono l'immediata vasta diffusione nella veste di cartoline, edite a cura dello Studio Artistico Fotografico Hofmann.

Sempre nei primi anni del secolo e precisamente nel marzo del 1903, Anton Jerkič fece pervenire alla Magistratura civica un esposto nel quale affermava che un suo dipendente, Francesco Weiss esercitava privo della relativa licenza "l'arte fotografica" nella sua residenza in via S. Pietro N. 48. Alla denuncia seguirono gli opportuni accertamenti da parte delle Autorità di Polizia che, pochi giorni dopo, diedero conto al Municipio di quanto era emerso nel corso dell'inchiesta in questi termini: "In seguito alle informazioni avute a carico del Weiss in oggi non si verifica che abbia nessun studio fotografico" facendo rilevare inoltre come "sino a 10 giorni fa il Weiss era alle dipendenze dello Jerkič quindi vi è di mezzo una gelosia"(62).

Chiusa in questo modo la vertenza col suo datore di lavoro, Francesco Weiss



H. Hofmann Gruppo familiare ripreso in studio davanti ad un fondale dipinto. 1905 ca. (C.P.)



Hofmann-Eckerl Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1910 ca.

iniziò la sua esperienza di fotografo viaggiatore e solo nel 1907 poté permettersi di aprire uno studio fotografico a Gorizia in via Tre Re N. 16 (63), mantenendolo fino alle soglie del primo conflitto mondiale. Del fotografo, di nazionalità slovena, ci sono pervenute numerose immagini che testimoniano eloquentemente della sua perizia e del favore di cui godeva tra i suoi connazionali che costituivano l'utenza principale del suo studio.

Una breve nota apparsa sul "Corriere Friulano" il 10 novembre 1903, nella quale si elogiava il ritratto dell'Arcivescovo Mons. Jordan, eseguito da Teodor Baumgartner, nuovo titolare dello studio Niggl, ci riporta alla modificazione avvenuta l'anno precedente nell'assetto proprietario del prestigioso studio che, dopo vent'anni, ancora manteneva il nome del

suo fondatore. Teodor Baumgartner, destinato a divenire il terzo ed ultimo gestore dell'atelier Niggl, giunse a Gorizia molto probabilmente nel febbraio del 1900, trasferitosi da Graz per espletare i propri obblighi militari e qui ottenne di poter passare parte del servizio di leva presso lo studio Niggl.

In questo laboratorio svolse una breve attività di assistente dell'allora gerente Anton Schmalz, perfezionando in poco tempo le proprie cognizioni di fotografo professionale e trovandosi così nelle condizioni di poter rilevare, nell'ottobre del 1902, l'atelier (64).

A questo scopo egli fece pervenire al Magistrato Civico la domanda al fine di acquisire il permesso per esercitare la professione di fotografo indipendente. Nella istanza egli indicava, come titoli atti a qualificarlo nell'esercizio dell'arte fotografica,



A. Schmalz Gruppo composto dai partecipanti al Comitato Promotore dell'Esposizione Goriziana d'Arte Antica e Nuova tenutasi a Gorizia nel 1894.

1894 (M.P.G.)

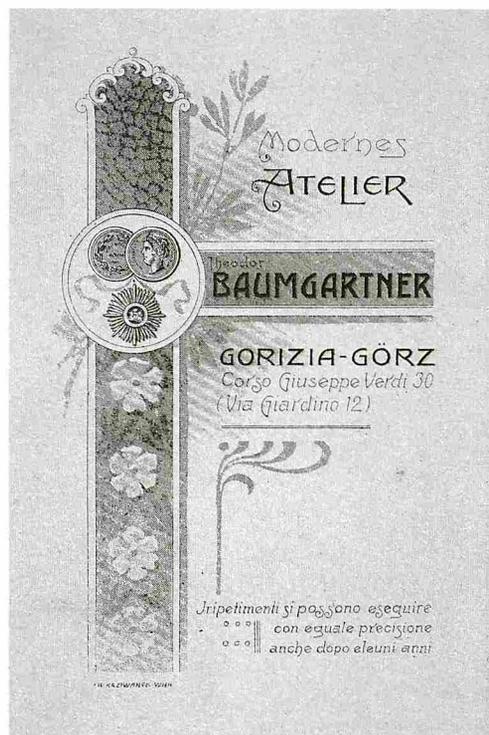
diversi certificati forniti da numerosi atelier ed il diploma conseguito al termine del corso sperimentale dell'i.r. Istituto per le Arti Grafiche di Vienna "che deteneva fin dalla sua fondazione, il monopolio per la formazione dei fotografi professionisti" (65).

Tra i docenti dell'Istituto figuravano numerosi artisti collegati alla Secessione come Joeseff Anton Trcka, noto per aver eseguito vari ritratti di Egon Schiele. Non è troppo azzardato quindi supporre che nel lavoro del Baumgartner, allora appena ventiduenne, trovasse posto, tra gli elementi ispiratori, anche quel "Kunst Entusiasmus" suscitato nel mondo artistico e culturale europeo dalla Secessione viennese. Il movimento rivolgeva alla fotografia ed al suo ruolo un'attenta considerazione, seppure privilegiando nettamente l'apporto dei dilettanti. Nel 1898 infatti "Ver Sacrum", rivista portavoce del movimento, riportava: "La fotografia amatoriale diverrà d'ora in poi una alleata da non sottovalutare per la propaganda di una concezione artistica al cui servizio noi ci poniamo" (66). Il seme così gettato era destinato a germogliare ancor più rigogliosamente di quanto inizialmente sperato, sovvertendo canoni visivi consolidati e creandone di nuovi; a questi si rifacevano non solo i dilettanti evoluti ma anche molti fotografi professionisti.

Il radicamento di queste concezioni innovative, tra molti operatori nel campo della cultura visiva, avvenne anche mediante una capillare opera di divulgazione promossa dalle istituzioni competenti. Un'efficace esempio di tale attività didattica si ebbe a Gorizia nel mese di novembre del 1907, quando venne allestita una "Esposizione di lavori eseguiti nell'i.r. Istituto per le Arti Grafiche a Vienna". La mostra, ospitata nella galleria permanente per esposizioni della Camera di Commercio, era stata organizzata dal locale Istituto per il Promovimento delle Industrie su incarico del Ministero del Culto e dell'Istruzione. L'apparato espositivo era composto da 89 immagini eseguite dagli allievi dell'Istituto nel quale si potevano ammirare: "fotografie di persone e paesaggi, fotografie a scopo



T. Baumgartner. Ritratto maschile in studio. 1910 ca. (C.P.)



T. Baumgartner. Retro di cartoncino portafotografia con logotipo. 1910 ca.

scientifico, autotipie, fototipie, riproduzioni eliografiche, litografie”, inoltre furono esposte 28 fotografie che illustravano “la scuola di Arti Grafiche Viennese nei suoi locali di studio” (67).

Nell’ambito dell’esposizione si tenne la sera del 25 novembre una conferenza del prof. Crussiz dell’i.r. Scuola Industriale di Trieste. “La lezione fu dottissima e riuscì molto interessante se bene alcune volte di carattere strettamente scientifico per essere la comprensione accessibile a tutti”. Nel corso della serata il relatore affrontò prima le questioni prettamente fotografiche, passando poi ad esaminare le arti grafiche fotomeccaniche ed i vari sistemi di stampa. Infine “l’egregio conferenziere... ebbe felici parole di chiusa descrivendo tutta l’attività dell’Istituto viennese di Arti Grafiche dove oltre alle discipline di carattere scientifico, si insegnano pittura, ritocco e disegno” (68). Così riferì il “Corriere Friulano” del 29 novembre dando conto dell’iniziativa.

Teodor Baumgartner diplomato in questo Istituto realizzò, accanto alla normale produzione standardizzata tipica del lavoro di studio, numerosi ritratti di attori nei costumi di scena riecheggianti l’universo mitologico e simbolico che tanta parte aveva nell’iconografia secessionista.

Certamente Henrich Niggl non avrebbe potuto trovare un più degno successore per la gestione del suo atelier e a conferma di ciò sta il largo successo di pubblico che si conquistò il giovane Baumgartner. Va inoltre aggiunto che questi fu il solo fotografo attivo in città che, nel primo decennio del ‘900, ottenne un riconoscimento internazionale per alcune sue opere premiate con un diploma di merito e relativa medaglia d’argento all’Esposizione Internazionale di Amsterdam del 1904.

Nel frattempo la già ricca e composta schiera dei fotografi professionali goriziani si era ulteriormente arricchita di altre presenze. Nell’estate del 1903 era giunto a Gorizia Attilio Zanovello, trentaseienne fotografo veneziano, il quale, l’11 agosto,

rivolgeva la prescritta richiesta all’Autorità Municipale per aprire uno studio fotografico nella corte interna di via del Teatro 17; espletate positivamente le formalità d’uso per iniziare l’esercizio della ‘libera industria di fotografo’ lo Zanovello, com’era costume dei nuovi arrivati, provvide a pubblicizzare sulla stampa locale l’apertura dello studio.

L’avviso apparso il 18 agosto sul “Corriere Friulano” così si concludeva: “nella lusinga di vedersi onorato da numerosa clientela assicuro fin d’ora un lavoro sollecito, diligente ed a prezzi modicissimi” (69). Circa un mese più tardi era toccato ad un anonimo redattore dello stesso giornale far visita al fotografo nel suo atelier allo scopo di verificarne il lavoro; sull’edizione del 19 settembre venivano riferite ai lettori le impressioni ricevute in questi termini: “Siamo rimasti ammirati dalla nitidezza del lavoro e dalla perfezione di quelle fotografie. Una quantità di persone di conoscenza ci sono passate dinnanzi in quella raccolta, e tutte così bene riuscite da riconoscerle a primo colpo d’occhio. I fotografi veneziani sono infatti tra i più rinomati e lo studio del Sig. Zanovello dimostra che egli tiene tra questi un bel posto” (70). L’articolo evidenzia quale fosse la percezione comunemente diffusa ancora nei primi anni del ‘900 delle principali caratteristiche che la fotografia dovesse possedere: la meccanica riproduzione della realtà e la totale adesione ai canoni di fedeltà fisiologica dei soggetti ripresi.

Lo Zanovello, dopo una permanenza di circa un anno nei locali di via Teatro 17, il 13 agosto 1904 inaugurò il suo studio al civico N. 13 di piazza Grande che così venne descritto nell’ormai rituale annuncio sul “Corriere Friulano” del 16 agosto 1904: “Nella splendida sala di posa - grazie alla giusta orientazione datale vi si possono ottenere i più disparati effetti di luce, e per i bambini ed altri soggetti che abbisognano dell’istantaneità questa si può avere assoluta, tanta è la potenza di luce modellata di cui si può disporre” (71).

L’assenza di ulteriori elementi di conoscenza su questo fotografo veneziano

e le poche immagini ritrovate a lui attribuibili rendono impossibile formulare una qualsiasi valutazione sulle sue capacità e sull'importanza del ruolo sostenuto sulla scena fotografica goriziana.

Altro personaggio che visse per un non breve periodo in città, e del quale ugualmente non sono state reperite immagini, è Oscarre Thurm. Egli, il 1° ottobre 1903, richiese la licenza per l'esercizio dell'industria di fotografo unitamente al permesso di edificare sul fondo Manzan, prospiciente il corso Francesco Giuseppe, una baracca provvisoria da adibire a studio fotografico (72). Nel corso dell'anno seguente, precisamente il 17 ottobre, notificò alle autorità competenti il "trasloco del suo esercizio industriale di fotografo al N. 31 di corso Giuseppe Verdi, Fondo Maran (73). Oscarre Thurm concluse la sua opera nella primavera



Ritratto di G.B. Mazucco.
1910 ca. (C.P.)

del 1908, notificando all'i.r. Capitanato Distrettuale della città, in data 11 marzo 1908, la cessazione definitiva della propria attività.

Nella tarda estate del 1904 diede formale inizio alla sua attività di fotografo a Gorizia Giovanni Battista Mazucco, proveniente da Verona; dall'istanza che presentò a questo scopo alle autorità civiche è possibile desumere che egli fosse presente da tempo in città e che si dedicasse a lavori "tanto di fotografia in genere" quanto all'esecuzione di "ritratti a pastello ed a olio" per "commissione di rispettabili famiglie di Gorizia".

Egli operò per alcuni anni dopo l'apertura del suo studio 'Artistico Fotografico' in collaborazione con un pittore rimasto purtroppo sconosciuto. Il suo atelier aveva sede in corso Francesco Giuseppe 32, nei locali che oltre ad Artur Floeck avevano



G.B. Mazucco. Retro di cartoncino con logotipo.
1910 ca.

ospitato anche Helene Hofmann e che il nuovo proprietario aveva "provveduto di ricco e copioso materiale atto a soddisfare la più difficile esigenza moderna" (74).

La raggiunta stabilità economica consentì al trentacinquenne fotografo di coniugarsi con Giovanna Crasch il 26 novembre 1904. Dal matrimonio nacquero sei figli, a due dei quali, il primogenito Aldo e il fratello Giuliano (75), si deve la gestione dell'atelier, dopo la morte del suo fondatore, fino alla chiusura alla fine degli anni '80. A pochi mesi dalla creazione dello studio venne assunto Vittorio Gentilli nel ruolo di commesso viaggiatore, evidenziando così l'articolazione operativa che il Mazucco intendeva dare al suo atelier negli anni successivi: da un lato le riprese eseguite in sala posa e dall'altro la ricerca di un bacino di utenza potenziale che spaziava dai territori dell'Istria fino alla pianura friulana.

Il Mazucco, fin dal suo arrivo in città, era sicuramente in grado di destreg-

giarsi con sicurezza nel campo "dell'arte fotografica", visto che già nel gennaio del 1905 le prestazioni offerte dal suo "Stabilimento Fotografico Secession" comprendevano gli ingrandimenti realizzati con le tecniche più varie: albumina, bromuro e al platino. Si eseguivano inoltre fotografie in miniature "sul photo-smalto come medaglioni, broche, spille e bottoni" ed anche "sulla porcellana, per monumenti"; venivano riprodotte infine le vecchie fotografie e si offriva la consulenza ai fotodilettanti sempre più numerosi in città.

Benchè questa trattazione sia rivolta prioritariamente a narrare le vicende dei fotografi professionisti a Gorizia, è comunque opportuno cogliere quest'occasione per citare almeno alcune figure del fotoamatorialismo cittadino tra la fine dell'800 e l'inizio del '900.

In particolare vorremmo ricordare Giovanni Bolle, Direttore dell'Istituto di Sperimentazione Chimico-Agraria di Via



G.B. Mazucco. Gruppo di militari
1920 ca. (C.C.M.)



G. Bolle. Uno dei più grandi alberi del bosco di Tarnova.
1900 ca. (M.P.G.)



P. Rubbia. Il Civico Corpo dei Pompieri volontari della città di Gorizia.
1890 ca. (M.P.G.)

Alvarez, che fece della fotografia un duplice uso: da un lato prettamente amatoriale, dedicandosi alla ripresa di panorami alpini e di vedute in genere, dall'altro utilizzandola come strumento di documentazione a supporto della sua attività professionale; parimenti operarono Corrado Rubbia, Ispettore Forestale ed animatore della Sezione di Gorizia della Società Alpina Germanica e Austriaca e Pompeo Rubbia, cassiere della Società per la tutela della Caccia e della Pesca nel Litorale.

Questo gruppo di appassionati si fece notare per l'opera di ricognizione fotografica, paesaggistica e naturalistica, svolta efficacemente non solo nel circondario ma in un ambito territoriale molto vasto, che andava dalle zone fluviali e litoranee a quelle montane. Inoltre Corrado e Pompeo Rubbia si segnalano anche sul fronte della fotografia artistica partecipando con alcune immagini di taglio pittorialista all'Esposizione Industriale Artistica svoltasi in città nel '900, assieme ai concittadini Antonio Vittori, Alfonso Deperis ed al conte Giacomo Panigai.

Nel mondo fotografico, intanto, non accennava a placarsi la contrapposizione tra i sostenitori dei vari orientamenti artistici. Uno dei temi sui quali si registravano le più aspre contese era costituito dall'impostazione da dare alla ritrattistica. Il dibattito, che a volte assumeva toni particolarmente virulenti, era in corso da tempo, alimentato dalla polemica tra "nettisti", sostenitori delle immagini ben incise, caratterizzate da contorni definiti e con elevati contrasti tonali, ed i "flouisti" assertori della fotografia lievemente sfuocata e con toni e contrasti ammorbiditi.

Sebbene i professionisti dovessero adattarsi alle indicazioni ed ai gusti espressi dal cliente, ognuno di essi aveva degli orientamenti personali. Giovanni Battista Mazucco in particolare si serviva, per il suo lavoro di ritrattista, dell'Eidoscopio, obiettivo con lunghezza focale di 350 mm, realizzato dalla casa Fleury Hermagis di Parigi. L'ottica era costruita intenzionalmente con una lieve scorrezione d'aberrazione sferica

che conferiva alle immagini contorni 'alquanto indecisi', essa veniva utilizzata pure nella foto di paesaggio dove una leggera sfocatura evidenziava opportunamente la profondità di campo. Il fotografo veronese utilizzava, inoltre, per i ritratti di gruppo e comunque per tutte le istantanee, l'obiettivo Heliar della Voigtländer costruito nella lunghezza focale di 300 mm, anch'esso molto versatile ed adatto alla vedutistica (76).

In questo scorcio di secolo le dimensioni assunte dalla richiesta di immagini fotografiche da parte del pubblico dei profani ed il numero crescente di dilettanti interessati all'acquisto di attrezzature ed alla stampa dei negativi realizzati per proprio conto erano ormai tali da saturare le capacità di lavoro degli atelier cittadini. Si apriva dunque un consistente spazio di mercato anche per quegli esercenti di attività commerciali di altro tipo che avessero saputo cogliere l'occasione propizia.

Tra i primi a sfruttare il momento favorevole furono Umberto Donati, proprietario dal 1898 di un negozio di "ottica, fotografia, geonesia e misure", e Giovanni Cesciutti, titolare di una drogheria in piazza Grande N.3. Quest'ultimo nelle numerose inserzioni pubblicitarie apparse sulla stampa dell'epoca segnalava il negozio sia come punto di vendita di apparati fotografici ed accessori che per la disponibilità di un laboratorio dotato di camera oscura per ingrandimenti e stampe posto al servizio dei dilettanti.

In quest'ambito mosse i primi passi il fotografo Paolo Resen destinato a far parlare di sé non solo le cronache specialistiche. Egli prestò la sua opera nella drogheria Cesciutti per otto anni, dall'ottobre 1896 allo stesso mese del 1904, "quale apprendista poscia quale commesso di negozio, apprendendo fra le altre pratiche, anche l'arte della fotografia e degli ingrandimenti" (77). Così attestò il rappresentante della ditta Cesciutti in una dichiarazione acclusa all'istanza rivolta dal Resen alle Autorità Municipali affinché gli venisse rilasciata la necessaria licenza industriale. Il documento venne estradato al richiedente il 7 febbraio 1906, data nella

quale il ventiquattrenne Paolo Resen iniziò la sua carriera di fotografo proprietario insediando il suo studio nella sede di piazza Grande 13, già occupata da Attilio Zanovello. Dal limitato repertorio di immagini che ci è pervenuto è possibile desumere che il Resen si sia dedicato quasi esclusivamente alla ritrattistica in atelier, applicando acriticamente gli schemi compositivi allora in voga, senza introdurre novità di sorta.

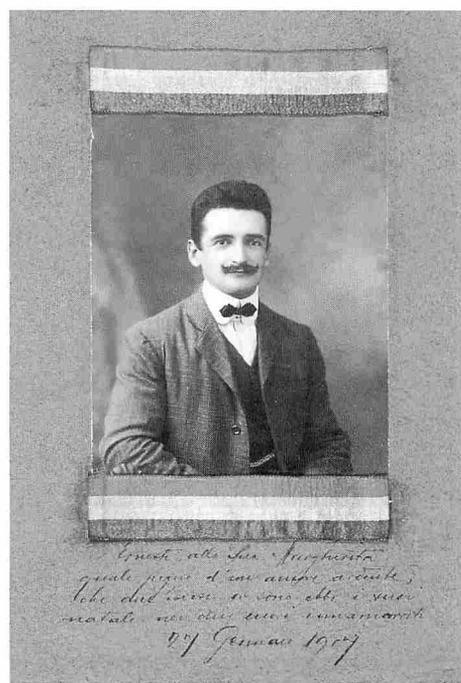
Nel corso del 1907 il Resen venne, seppure indirettamente, coinvolto in una vicenda giudiziaria che vide in veste di imputato un venditore girovago, proveniente da Cento in provincia di Ferrara. L'ambulante fu sorpreso il primo dicembre 1907 nell'albergo Marzini in corso Verdi N.1 mentre tentava di vendere senza i necessari permessi alcuni ritratti fotografici del defunto Carlo Favetti "alla gente colà intervenuta ad un comizio" (78). Interrogato, il venditore affermò che i ritratti gli erano stati affidati dal fotografo Resen. Le Autorità di Polizia dopo aver appurato la veridicità di tale versione non ritennero di prendere alcun provvedimento a carico del fotografo.

Alla gestione dello studio Resen collaborava anche un assistente, di un anno più giovane del titolare: Augusto Marega che proseguì tale attività allorché il suo principale passò alla conduzione di un esercizio di drogheria, ponendo in secondo piano il suo lavoro di fotografo; entrambi continuarono ad utilizzare i locali di piazza Grande 13 come sede delle rispettive aziende. Il sodalizio si protrasse fino alla vigilia dello scoppio del primo conflitto mondiale quando ambedue parteciparono, in qualità di fotografi, alle attività di raccolta di informazioni a favore dell'Italia.

Il Marega nel 1912 si era sposato con Sofia Tuzzi che ben presto affiancò il marito nel lavoro di studio, nel quale sovente erano confinate le consorti dei fotografi (79). Ma ella, in breve, si sottrasse all'oscuro compito di ritoccatrice e si fece conoscere per aver realizzato una fortunata serie di vedute, diffuse in cartolina, sulle quali risaltava il nome dell'autrice: Sophie Marega. La fotografa si era evidentemente



P. Resen. Ritratto di G. Cesciutti. Seppure rovinata la fotografia è interessante perchè testimonia del legame esistente con il Resen che aveva acquisito i rudimenti dell'arte fotografica nella drogheria del Cesciutti.
1900 ca. (M.P.G.)



P. Resen e Co. Ritratto di C. Fabretto con dedica e nastri col tricolore italiano.
1907. (M.P.G.)

emancipata affermando il proprio ruolo professionale autonomo ed aveva voluto conferire un tocco di esotismo alla sua figura francesizzando il proprio nome.

Augusto Marega nel frattempo sviluppò dei proficui contatti di lavoro con l'ing. Del Neri, responsabile dell'Ufficio Tecnico Comunale, del quale divenne il fotografo, specializzandosi nella fotografia d'architettura. L'opera di documentazione del tessuto edilizio della città svolta dal Marega è purtroppo per la gran parte andata dispersa anche a causa delle devastazioni prodotte dai due conflitti mondiali. Dai materiali che ci sono fortunatamente pervenuti possiamo dedurre che si sia trattato di un eccellente lavoro, il cui valore oggi sarebbe ancora più grande in considerazione del fatto che molti di quegli edifici, o addirittura intere parti di città, sono andati distrutti o modificati.

Nel corso del 1908 si stabilì a Gorizia Isacco Rosenfeld, ventottenne originario

del Cairo, che nel luglio dello stesso anno rivolse al Municipio la rituale richiesta affinché gli venisse rilasciata la "licenza industriale per la vendita di articoli di profumeria e fotografici" nell'esercizio ubicato in corso Verdi 35 dove egli aveva aperto anche uno studio fotografico (80). La risposta positiva alla sua istanza giunse nell'agosto dello stesso anno consentendo quindi al fotografo e profumiere di regolarizzare la propria posizione.

L'inconsueto connubio tra le due attività doveva comunque garantire al Rosenfeld una clientela piuttosto elegante e selezionata, almeno a giudicare dalle immagini che ci sono pervenute, dalle quali è possibile desumere che le clienti della profumeria cogliessero sovente l'occasione per farsi ritrarre nell'attiguo atelier fotografico.

L'esercizio venne rilevato nel luglio del 1911 da Valerio Sturolo (81), proveniente da Fiume, il quale mantenne la gestione

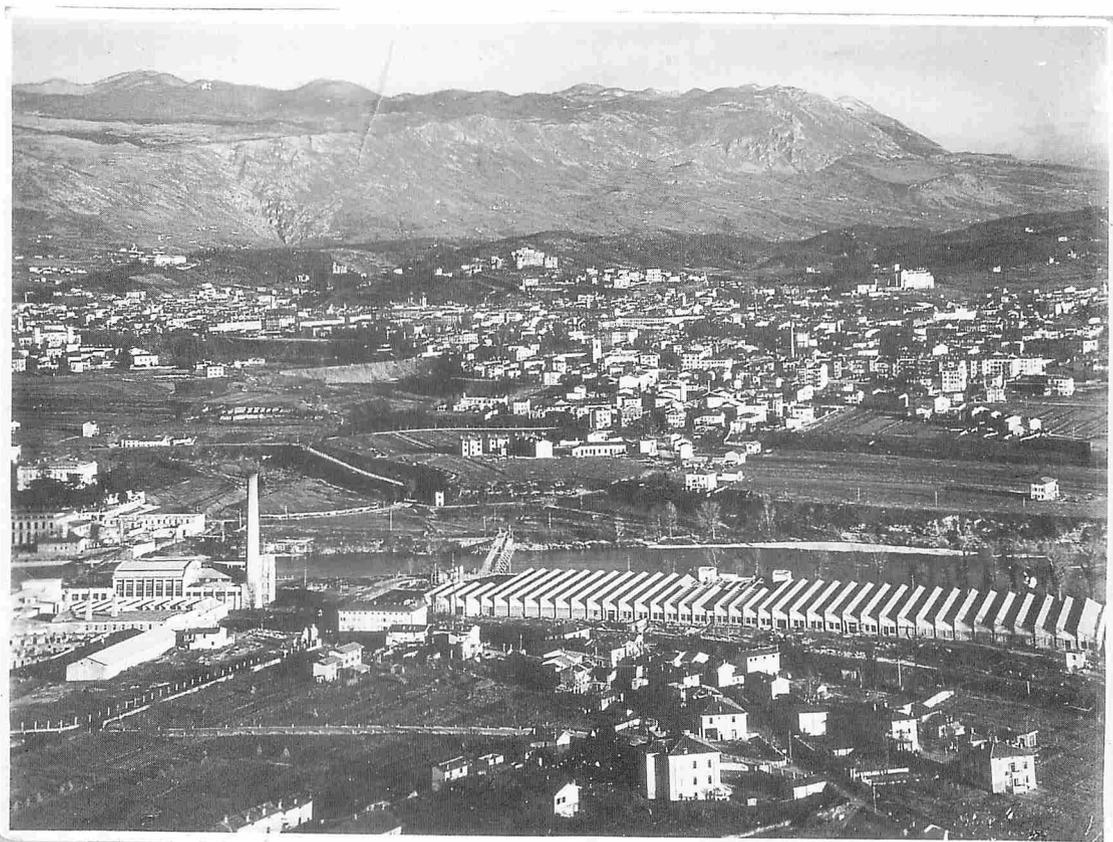


S. Marega. Cartolina che illustra alcune case di Gorizia danneggiate durante gli eventi bellici della prima guerra mondiale.

1918 ca. (C.P.)



A. Marega. Centrale idroelettrica di Monfalcone-Porto.
1920 ca. (C.B.P.I.)



A. Marega. Panorama della città di Gorizia.
1930 ca. (C.P.)



I. Rosenfeld. Ritratto femminile
in studio.
1910 ca. (C.P.)



P. Resen & Comp. Gruppo femminile.
1907 ca. (C.P.)

anche del negozio di profumeria fino al dicembre dello stesso anno allorchè lo cedette a Francesca Eckert.

Lo Sturolo denominò il suo studio "Atelier Rembrandt" volendo con tale nome rifarsi alla corrente fotografica pittorialista che si ispirava alla poetica dell'artista fiammingo e ne adottava la tecnica figurativa ricca di toni chiaroscurali. Dobbiamo dire però che la produzione di Valerio Sturolo non ebbe mai degli esiti tali da porlo all'altezza dei maestri ai quali intendeva richiamarsi. Egli, come molti suoi colleghi, si limitava a far fronte alle esigenze della clientela cittadina senza mai avventurarsi in tentativi innovativi di alcun genere, privilegiando tecniche e modalità compositive ampiamente sperimentate.

Di tutt'altro spessore l'attività in quegli stessi anni di un fotografo origina-



Atelier Rembrandt. Ritratto di giovane in studio. L'atelier era gestito da Valerio Sturolo 1914 ca. (C.P.)

rio della città che riscuoteva ben lontano da essa eccezionali consensi per la sua opera, rivelando una caratura artistica di assoluto rilievo internazionale. Vogliamo riferirci al fotografo e pittore Riccardo Velicogna. Nato a Gorizia il 1 dicembre 1885 (82) nel giugno del 1912 ebbe il suo momento di maggiore notorietà in occasione dell'esposizione di una serie di ritratti fotografici avvenuta presso la "Dorè Galleries" a New Bond street a Londra (83).

L'artista goriziano doveva risiedere nella capitale britannica già da qualche tempo, stando almeno a quanto riportato dalle recensioni della mostra, nelle quali si affermava che l'autore si era "specializzato nei ritratti eseguiti nelle abitazioni dei clienti". Tra i più famosi personaggi immortalati dal Velicogna venivano segnalati il Conte di Plymouth, l'Arcidiacono di



Atelier Rembrandt. Retro di cartoncino porta fotografia con logotipo. 1914 ca.

Londra, la principessa reale Eugenia Paleologu ed il compositore Leoncavallo. Si sosteneva inoltre che "il mondo artistico dimostra al momento un vero e ben meritato interesse per i lavori del giovane italiano" e che questi "poteva vantare l'accettazione recente di parecchi suoi studi (ritratti fotografici) da parte del Salone di Parigi".

I toni entusiastici assunti dalla critica potrebbero far pensare ad una positiva prosecuzione della carriera del fotografo goriziano. Purtroppo così non accadde. Solo quattro anni più tardi, il 20 aprile 1916, Riccardo Velicogna concluse la sua esistenza in un ospedale psichiatrico di una località della Boemia rimasta sconosciuta, senza che le potenzialità del suo talento si fossero pienamente esplicate.

In quegli anni a Gorizia il clima politico denso di incognite per il futuro dell'Europa era percepibile con particolare intensità a causa della sua collocazione geo-politica e della composizione multi-etnica della popolazione che vi risiedeva. Vi era nell'aria il presentimento che la città si sarebbe trovata al centro dei tragici eventi bellici che si andavano profilando, anche se ben pochi potevano immaginare quali immani costi, in devastazioni e perdite di vite umane, sarebbero stati pagati dai belligeranti per il suo possesso. L'esistenza stessa e le prospettive di lavoro di tutti i suoi abitanti, e dunque anche dei fotografi professionisti, subivano l'influsso negativo degli eventi che ormai stavano volgendo al peggio.

Alcuni decisero di trasferire altrove il proprio domicilio, come fece Anton Jerkič che, pur concentrando prioritariamente la propria attenzione sull'atelier triestino, nel frattempo installato nei locali di via delle Poste 10, mantenne operativo lo studio goriziano di via Carducci continuando a svolgere saltuariamente la propria attività anche nel circondario.

Fu proprio a causa di alcune assunzioni fotografiche fatte a Deskla, senza i necessari permessi, che il fotografo sloveno, unitamente al suo assistente Cesmann, ricevette, nel giugno del 1915, una severa ammonizione da parte delle Autorità Mili-

tari a mezzo della Magistratura Civica di Gorizia.

Allontanatosi quindi dalla città di Gorizia lo Jerkič vi ritornò definitivamente solo alla fine del conflitto e nel 1920 aprì un nuovo studio fotografico in Corso Verdi 36 dove lavorò fino alla morte occorsa nel dicembre del 1924. In seguito l'atelier fu affidato per due anni in gestione a Cirillo Maurencic, già assistente della Hofmann, e, successivamente, a Manugjan Megerditch che lo diresse fino alla sua chiusura nel 1936. Per tutti questi anni lo studio fu sempre denominato Studio Fotografico Anton Jerkič a dimostrazione di quale importanza e quale rilievo avesse assunto il primo proprietario, conosciuto ed apprezzato ormai in un territorio che andava da Lubiana al Friuli.

Altri fotografi, come il Mazucco che era suddito italiano e sul quale pendeva la minaccia dell'internamento in caso di conflitto, nutrivano maggiore fiducia nel futuro e rimasero in città fintantoché fu loro concesso. Furono però le previsioni peggiori ad avverarsi ed il 28 luglio 1914, alla scadenza dell'ultimatum formulato al momento dell'uccisione di Francesco Ferdinando, l'Impero Asburgico dichiarò guerra alla Serbia.

Quello stesso giorno, dal balcone dell'Hotel della Posta, comparvero le bandiere della triplice alleanza che ancora formalmente univa la Germania, l'Austria-Ungheria e l'Italia. Era chiaro l'auspicio del governo di Vienna riguardante il mantenimento della neutralità italiana. La storica immagine che ritrae l'esterno dell'edificio imbandierato era stata realizzata, per ironia della sorte, da Giovanni Battista Mazucco che di lì a poco sarebbe stato autorevolmente consigliato di lasciare la città per evitare le misure di Polizia che erano prossime a venire applicate a tutti i 'regnicoli'.

Il Mazucco, che dal 1907 si era installato nei locali posti al numero civico 36 di corso Verdi, ritornò a Verona dove, per tutta la durata del conflitto, assunse la gestione dello studio Oppi in Castel Vecchio, documentando tra l'altro la vita delle truppe italiane nelle retrovie.

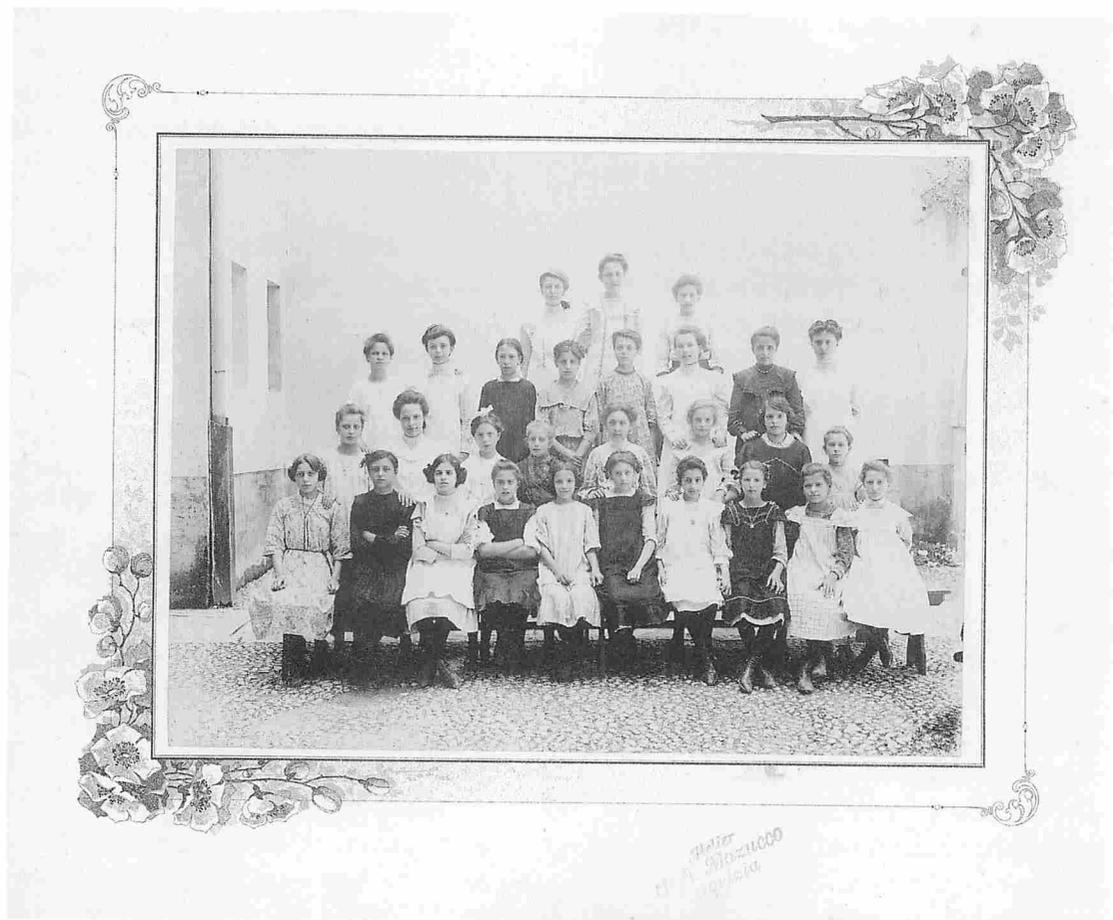
La sua partenza era avvenuta così precipitosamente che non gli fu possibile trasferire nella nuova sede l'ingombrante corredo di attrezzature di cui, negli anni, si era dotato. I materiali, unitamente alla gestione dello studio, furono affidati ad un suo assistente, Carlo Stoisser, e a due ritoccatrici della cui opera il Mazucco si era avvalso in precedenza; egli intrattenne con loro per l'intero periodo bellico un saltuario rapporto epistolare.

Da questa corrispondenza apprendiamo che la gran parte dei fotografi professionisti goriziani abbandonarono la città nel corso della guerra. Gli operatori che vi rimasero o che, per alcuni periodi, vi fecero ritorno furono protagonisti di avventurose vicende ed ebbero l'occasione di realizzare delle storiche immagini.

Accanto ad essi una vera moltitudine di improvvisati operatori in divisa fece largo uso delle riprese fotografiche sia per

realizzare degli oggetti d'affezione da inviare a parenti ed amici a dimostrazione della propria incolumità che per redarre un inusitato diario per immagini della propria esperienza di vita militare. Tale costume era talmente generalizzato che sin dai primi mesi di guerra nella vasta iconografia diffusa dalla stampa italiana trovò un posto di rilievo l'immagine di Vittorio Emanuele III colto mentre visitava le varie località teatro degli eventi bellici munito di un imponente apparecchio fotografico. Il periodico "L'Illustrazione Italiana" utilizzò una di queste immagini per la copertina del n.30 del 19 settembre 1915 consegnando in questo modo alla storia la figura del monarca fotografo.

Una delle funzioni che la fotografia era stata chiamata ad espletare nel primo conflitto mondiale era quella di fornire un prezioso supporto alle attività di ricognizione degli apprestamenti difensivi ed alle



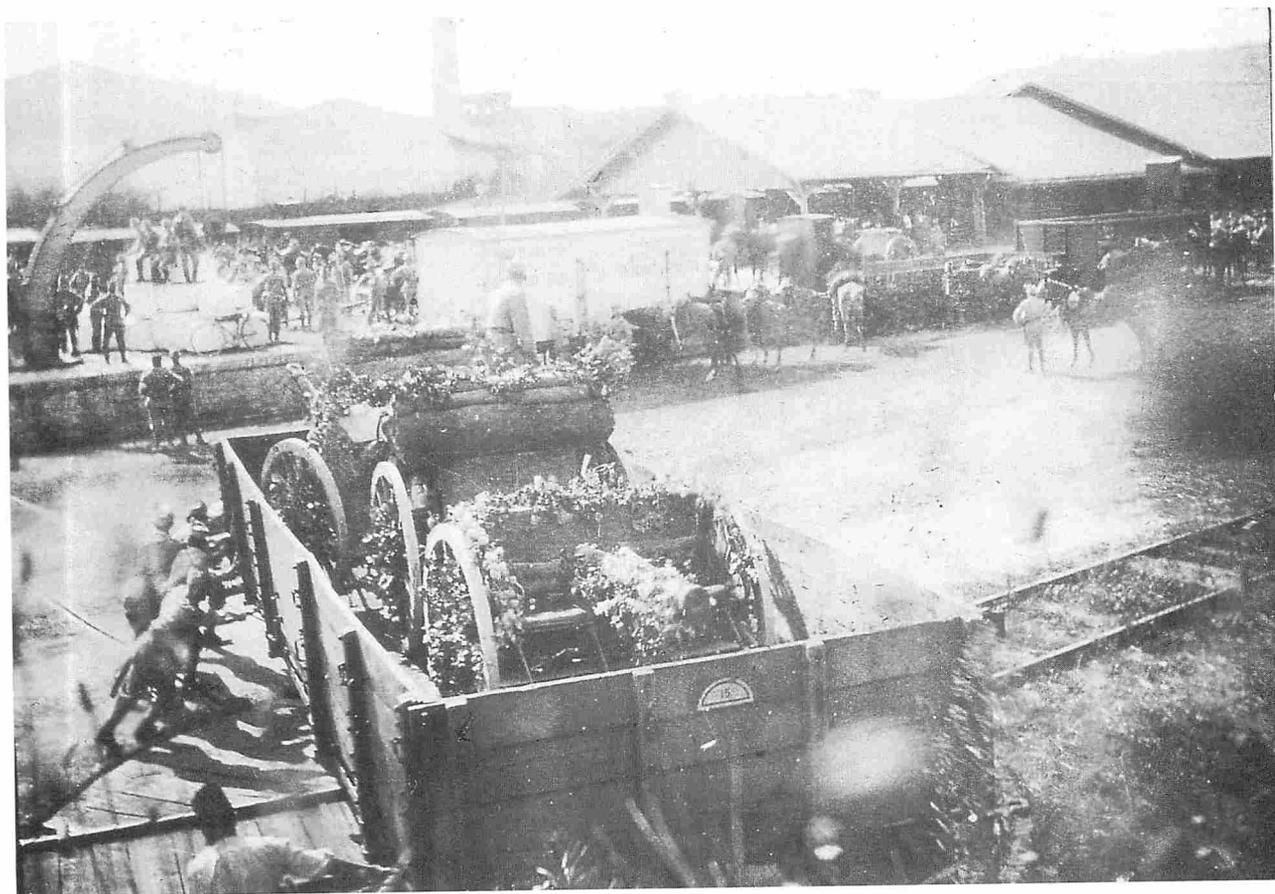
varie installazioni militari predisposte dai contendenti. Quest'opera di 'intelligence' non fu condotta esclusivamente dai vari reparti costituiti a questo scopo ma anche da numerosi civili. In particolare a Gorizia si formò nel periodo pre-bellico un gruppo di informatori guidato dal podestà Giorgio Bombig.

L'organizzazione clandestina aveva come referente in Italia il Comitato Udinese della Società Dante Alighieri ed annoverava tra i suoi componenti più attivi due noti fotografi che avevano iniziato assieme la loro attività professionale nel 1906. Si trattava di Augusto Marega, il quale aveva fotografato tutte le opere di difesa in allestimento sulla futura linea del fronte dell'Isonzo per conto del Comando Presidio di Gorizia e di Paolo Resen: "autodidatta chimico e fotografo di

vaglia, inventore di un numero infinito di inchiostri simpatici" (84).

Inoltre, a partire dal dicembre 1914, le autorità italiane istituirono uno speciale Ufficio Informazioni diretto dal fuoriuscito goriziano avv. Ignazio Bresina. Tale struttura si doveva anch'essa avvalere dell'apporto degli abili collaboratori goriziani se il Resen viene indicato come "aggiornatore instancabile di tutte le fotografie che l'Ufficio Informazioni possedeva sulle opere militari in corso di costruzione nella zona di Tolmino, Monte Nero ecc" (85).

Questa pericolosa attività di ricognizione fotografica ebbe termine nel luglio del 1915 a seguito dell'individuazione da parte delle autorità austriache dell'organizzazione e del conseguente arresto di alcuni suoi membri tra i quali anche il Marega.



Anonimo. La rara fotografia documenta l'arrivo alla stazione di Gorizia degli armamenti mimetizzati per apprestare le difese della città, nell'agosto del 1914 (data manoscritta sul retro dell'immagine), prima della dichiarazione di guerra da parte dell'Italia all'impero Austro-ungarico. L'immagine sembra "rubata" durante un'azione di spionaggio precedente le vere operazioni belliche.

1914 (F.P.C.C.)



Hofmann-Eckerl. I resti della villa Attems a Piedimonte dopo i bombardamenti della prima guerra mondiale.
1917 ca. (F.P.C.C.)



H. Hofmann. La cripta della Castagnavizza dove sono sepolti i reali di Francia.
1910 ca. (F.P.C.C.)

Quest'ultimo fu, con i suoi coimputati, tradotto nelle carceri di Lubiana per essere sottoposto agli interrogatori della Magistratura Militare. La fase istruttoria si concluse positivamente per gli imputati goriziani ed essi, nel settembre del 1915, vennero posti in libertà non potendosi procedere nei loro confronti per insufficienza di prove. Nel processo contro gli altri accusati il tribunale comminò varie pene detentive ed una condanna a morte nei confronti del commerciante sloveno France Petric. La sentenza venne eseguita mediante fucilazione il 2 novembre 1915 presso il poligono di tiro di Lubiana. Nella stessa data il destituito podestà Giorgio Bombig veniva sottoposto con la moglie ad internamento.

A Gorizia la dichiarazione di guerra era stata accolta con la convinzione che le truppe italiane non avrebbero tardato a giungere in città, ma il protrarsi degli scontri che vanamente si susseguivano alle porte dell'abitato e sulle alture circostanti, i danni subiti dalle abitazioni e le numerose vittime civili causate dai duelli di artiglieria, prostrarono la popolazione che si rassegnò all'esodo. In questa situazione di terrore e distruzione visse, non sappiamo se per l'intera durata del conflitto, Helene Hofmann.

La fotografa bavarese era rimasta da sola a gestire l'atelier a Gorizia, in quanto il marito era stato richiamato nell'esercito ed inviato sul fronte russo dove morì nel maggio del 1918. La Hofmann, nei periodi di pausa dei combattimenti, svolse un accurato lavoro di censimento dei danni

patiti dagli edifici e dagli insediamenti industriali della città documentando anche gli effetti dei combattimenti nel cimitero di Grazigna. Fotografò inoltre numerosi accampamenti militari austriaci e riprese alcune scene di combattimento, probabilmente simulate.

La Hofmann realizzò questo imponente lavoro con il solo ausilio di un giovanissimo assistente, l'allora quattordicenne Cirillo Maurencig, e di una ritoccatrice che in studio si occupava del perfezionamento delle immagini scattate in esterni. Parte di questo materiale fu raccolto in un album donato all'Imperatore Carlo nel corso della sua ultima visita a Gorizia avvenuta durante il periodo del rinnovato insediamento dell'amministrazione austriaca in città conseguente alla disfatta di Caporetto (86). A seguito di questo evento la linea del fronte si allontanò dal circondario cittadino dando avvio ad un periodo di relativa tranquillità che si protrasse fino all'entrata a Gorizia delle truppe italiane il 7 novembre 1918, circostanza che pose fine a questa travagliata fase della storia cittadina.

In questo lasso di tempo non si registrarono altri fatti degni di nota nel panorama della fotografia professionale in città; si verificò invece una straordinaria proliferazione di operatori fotografici militari che fece della città uno dei soggetti maggiormente diffusi nell'iconografia del periodo post-bellico. L'armistizio, siglato il 3 novembre, non fu esclusivamente l'evento terminale del primo conflitto mondiale, ma segnò anche a Gorizia la fine di un'epoca e di un modo di vita.

NOTE

- (1) I Daguerrotipi a Trieste, in "Osservatore Triestino" Trieste, n. 386, 21 novembre 1839, p. 4
- (2) Memorie di G. B. Unterberger, in Floriano Menapace, *Fotografia nel Trentino 1839-1980*, Chiandetti editore, Reana del Roiale, 1981
- (3) C. Baudelaire, *Le public moderne et la photographie*, in I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1984 p.142
- (4) R.M. Cossar, *Gorizia d'altri tempi*, Edizioni Adamo, 1975
- (5) M. Kambic, *Janez Puhar (1814-1864) inventore della fotografia su vetro*, in *150 anni di fotografia in Slovenia 1839-1919*, Mestna Galerija, Lubiana, 1989 p. 165
- (6) C. von Czoernig, *Gorizia "La Nizza austriaca"*, Gorizia 1987 p.103
- (7) C. von Czoernig, *Gorizia "La Nizza austriaca"*, Gorizia 1987 p.107
- (8) C. von Czoernig, *Gorizia "La Nizza austriaca"*, Gorizia 1987 p.108
- (9) G. Freund, *Fotografia e Società*, Einaudi, Torino, 1976 p. 49
- (10) A.S.G., A.S.C.G., *Protocollo degli esibiti*, n. prog. 1975, 1864
- (11) A.S.G., A.S.C.G., B.273, prot. n. 1057/1860
- (12) A.S.G., A.S.C.G., B.283, prot. n. 2150/1861
- (13) A.S.G., A.S.C.G., B.292, prot. n. 2445/1862
- (14) I. Zannier, *Fotografia in Friuli 1850-1970*, Chiandetti Editore, Reana del Roiale, 1979
- (15) A.S.T. Atti Tribunale prot. n. 1867/145
- (16) Gabinetto ottico, in "Corriere di Gorizia", Gorizia, 26 marzo 1878, n.26
- (17) Inserzione pubblicitaria in "Corriere di Gorizia", Gorizia n. 15, 20 febbraio 1884.
- (18) R.M. Cossar, *Gorizia d'altri tempi*, Edizioni Adamo, 1975.
- (19) A.S.G., A.S.C.G., B.483, prot. n. 2170/1888
- (20) A.S.G., A.S.C.G., B.485, prot. n. 3966/1888
- (21) A.S.G., A.S.C.G., B.485, prot. n. 5599/1911
- (22) A.S.G., A.S.C.G., B.375, prot. n. 4201/1874;3991/1874
- (23) Nuovo studio fotografico, in "Isonzo", Gorizia, 7 novembre 1874, n. 89
- (24) Scena spiacevole, in "Isonzo", Gorizia, 17 aprile 1879, n.75
- (25) Articoli comunicati, in "Isonzo", Gorizia, 28 aprile 1879, n. 85
- (26) Articoli comunicati, in "Isonzo", Gorizia, 4 maggio 1879, n. 92
- (27) Fotografia, in "Isonzo", Gorizia, 31 maggio 1876, n. 35
- (28) Ricordo di Gorizia, in "Corriere di Gorizia", Gorizia, 29 marzo 1884, n. 26
- (29) A.S.G., A.S.C.G., B.411, prot. n. 2369/1879
- (30) A.S.G., A.S.C.G., B.423, prot. n. 72/1881
- (31) R.M. Cossar, *Gorizia d'altri tempi*, Edizioni Adamo, 1975
- A. Conti, *Storia di una documentazione*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze*, Alinari, Firenze 1977
- (33) Vedute di Gorizia, in *Illustrazione Italiana*, Milano, 9 settembre 1883, n. 36
- (34) Culto Legittimista, in "Corriere di Gorizia", Gorizia, 17 aprile 1884, n. 40
- (35) A.C.G., Foglio di Famiglia Anton Jerkič,
- (36) A.S.G., A.S.C.G., B.508, prot. n. 37/1891
- (37) A.S.G., A.S.C.G., B.539, prot. n. 8473/1893
- (38) Corriere di Gorizia, 28 agosto 1894 n. 103

- (39) Michela Tozzato, *Un creatore di sfondi fotografici: il primato dell'italiano Marzio Moro nel Mondo*, in *La Bisiacaria*, Monfalcone, 1995, p. 9
- (40) Gino Bartolini, *Storia sociale del secolo ventesimo*, Venezia, 1912, p. 154
- (41) Corriere di Gorizia, 28 agosto 1894 n. 103
- (42) A.S.G., A.S.C.G., B.617, prot. n. 6645/1898
- (43) Inserzione sull'Almanacco e guida schematica della Principesca Contea di Gorizia e Gradisca, Gorizia, 1901
- (44) A.S.G., A.S.C.G., B.694, prot. n. 4682/1902; B.697, prot. n. 7026/1902;
- (45) A.S.G., A.S.C.G., B.519, prot. n. 804/1892
- (46) A.S.G.; Foglio di Famiglia di Ermanno Presel
- (47) A.S.G., A.S.C.G., B.560, prot. n. 3056/1895
- (48) A.S.G., A.S.C.G., B.566, prot. n. 7861/1895
- (49) Inserzioni pubblicate sul "Corriere di Gorizia" Gorizia, 15 dicembre 1891, n. 150; 24 dicembre 1891, n. 154
- (50) A.S.G., A.S.C.G., B.506, prot. n. 5904/1890
- (51) Inserzione pubblicata sul "Corriere di Gorizia", Gorizia 25 ottobre 1890 n. 129
- (52) Studio fotografico in "Corriere di Gorizia", Gorizia, 30 ottobre 1890, n. 130
- (53) A.S.G., A.S.C.G., B.682, prot. n. 12730/1901
- (54) A.S.G., A.S.C.G., B.576, prot. n. 2081/1896
- (55) A.S.G., A.S.C.G., B.576, prot. n. 2606/1896
- (56) A.S.G., A.S.C.G., B.696, prot. n. 6096/1902
- (57) A.S.G., A.S.C.G., B.638, prot. n. 8533/1899
- (58) A.S.G., A.S.C.G., B.683, prot. n. 13104/1901
- (59) M. Faber, *La fotografia a Vienna da 1890 al 1920*, in *Le arti a Vienna - dalla Secessione alla caduta dell'Impero Asburgico*, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1984 p. 348
- (60) Ibidem.
- (61) A.C.G. Foglio di Famiglia Helene Magdalena Hofmann
- (62) A.S.G., A.S.C.G., B.716, prot. n. 3150/1903
- (63) Guida Amministrativa, Commerciale e Industriale di Gorizia, Gorizia, 1908
- (64) A.S.G., A.S.C.G., B.703, prot. n. 11738/1902
- (65) A.S.G., A.S.C.G., B.703, prot. n. 11738/1902
- (66) *Ver Sacrum*, n. 4 1898, p.26
- (67) Corriere Friulano, Gorizia, 23 novembre 1907, n. 275
- (68) Corriere Friulano, Gorizia, 29 novembre 1907, n. 280
- (69) Corriere Friulano, Gorizia, 18 agosto 1903, n. 85
- (70) Corriere Friulano, Gorizia, 16 settembre 1903, n. 113
- (71) Corriere Friulano, Gorizia, 16 agosto 1904, n.
- (72) A.S.G., A.S.C.G., B.732, prot. n. 13219/1903
- (73) A.S.G., A.S.C.G., B.761, prot. n. 14446/1904
- (74) A.S.G., A.S.C.G., B.757, prot. n. 11623/1904
- (75) A.C.G., Foglio di Famiglia, Giovanni Battista Mazucco
- (76) Notizie desunte da intervista con A. Mazucco
- (77) A.S.G., A.S.C.G., B.799, prot. n. 1832/1906
- (78) A.S.G., A.S.C.G., B.801, prot. n. 20144/1907
- (79) A.C.G. , Foglio di Famiglia, Augusto Marega
- (80) A.S.G., A.S.C.G., B.872, prot. n. 11887/1908
- (81) A.S.G., A.S.C.G., B.963, prot. n. 12706/1911
- (82) A.C.G., Foglio di Famiglia, Riccardo Velicogna.
- (83) Catalogo edito in occasione della mostra "Modern camera studies drawings and artistic metal work" tenuta alla Doré Galleries, 35 New Bond Street a Londra il 25 giugno 1912
- (84) G. Del Bianco, *La Guerra e il Friuli*, Del Bianco, Udine, 1977, vol. I, p. 296
- (85) G. Del Bianco, *La Guerra e il Friuli*, Del Bianco, Udine, 1977, vol. I, p. 296
- (86) Notizia desunta dall'intervista con D. Maureni e A. Mazucco