

L'ACQUA e LA LUCE

La fotografia a Venezia
all'alba dell'Unità d'Italia

Venezia
Palazzo Loredan

3 marzo - 12 giugno 2011



Istituto Veneto
di Scienze Lettere
ed Arti

Promossa da
Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

con il patrocinio di



Regione del Veneto



Provincia di Venezia



Comune di Venezia

Comitato scientifico e mostra a cura di
Gian Piero Brunetta, Sara Filippin, Carlo Montanaro, Alberto Prandi, Carlo Alberto Zotti Minici

La mostra è un primo risultato del lavoro avviato all'interno del progetto di ricerca d'Ateneo dell'Università degli Studi di Padova dal titolo *Storia della fotografia a Venezia, tra mito e realtà* diretto dal prof. C. Alberto Zotti Minici

Presidente
Gian Antonio Danieli

Vice-presidente
Manlio Pastore Stocchi

Segretario Accademico, Classe di scienze morali, lettere ed arti
Gherardo Ortalli

Segretario Accademico, Classe di scienze fisiche, matematiche e naturali
Andrea Rinaldo

Amministratore
Lorenzo Fellin

Direttore-Cancelliere
Sandro Franchini

Organizzazione
Bruno Bertaggia
Antonio Metrangolo
Giovanna Palandri
Sebastiano Pedrocco
Ruggero Rugolo

Ricerche, coordinamento e catalogo a cura di
Sara Filippin

Allestimento a cura di
Fulvio Caputo C&C - Venezia

Grafica in mostra
Studio Prandi

Ufficio stampa
Anna Zemella

Prestatori

Fondazione Musei Civici di Venezia
Fondazione Querini Stampalia - Venezia
Museo del Precinema - Collezione Minici Zotti - Padova
IRE Istituzioni di Ricovero e di Educazione - Venezia
Università degli Studi di Trieste - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura
Biblioteca Comunale di Treviso - Fondo Fotografico
Biblioteca del Seminario Vescovile - Treviso
Archivio Carlo Montanaro - Venezia
Archivio Graziano Arici - Venezia
Carlo Montanaro - Venezia
Collezione Livio Fantina - Treviso
Collezione Paolo Guolo - Treviso
Collezione Rippa Bonati - Padova
Collezione Vanzella - Treviso

Grafica e impaginazione catalogo
Marco Monari - Padova

Ringraziamenti

Francesco Barasciutti - Venezia
Gabriele Coassin, Plurimedia - Treviso

Realizzata in collaborazione con
Venezia Iniziative Culturali srl

Con il contributo di



Venezia Marketing Eventi

In copertina:
Paolo Salviati, *Piazza San Marco*, s.d. [1890-1895 ca.],
Archivio Graziano Arici - Venezia

Salvo diversamente specificato, le didascalie delle fotografie derivano dai cataloghi dei singoli enti prestatori.
Alcune altre sono state redatte da Sara Filippin (s.f.) Alberto Prandi (a.p.) e Maurizio Rippa Bonati (m.r.b.)

© Copyright Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Venezia
30124 Venezia - Campo S. Stefano 2945
Tel. 0412407711 - Telefax 0415210598
ivsla@istitutoveneto.it www.istitutoveneto.it

La mostra, promossa dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, intende rivisitare, dal punto di vista della storia della fotografia, il periodo che si è concluso con l'unione di Venezia e del Veneto all'Italia. Si tratta di un aspetto non molto frequentato da parte degli storici del Risorgimento, e cioè di come la fotografia stessa abbia guardato alla città e testimoniato quegli eventi, nell'arco temporale collocato tra l'esaltante esperienza della Repubblica di Manin, il coronamento di quei sogni patriottici lungamente coltivati e l'ingresso di Venezia nell'Italia unita.

La mostra si lega alle altre iniziative che l'Istituto Veneto ha promosso nella ricorrenza del 150° anniversario dell'Unità d'Italia, per promuovere una migliore conoscenza delle circostanze storiche che hanno portato all'Unità italiana e riscoprire i valori che l'hanno animata fin dall'inizio.

Questa mostra, come sottolinea il socio effettivo Gian Piero Brunetta nel saggio introduttivo, sarà anche l'occasione per ricordare come l'Istituto Veneto sin dai primi anni della sua fondazione abbia attribuito particolare attenzione allo sviluppo della fotografia: non solo negli Atti dell'Istituto del 1861 venne pubblicata la descrizione dell'aletoscopio di Carlo Ponti, ma a partire dalla metà del XIX secolo l'Istituto assegnò premi industriali per l'innovazione a inventori e fotografi veneziani e, alla fine dell'Ottocento, finanziò la campagna fotografica dell'archeologo Giuseppe Gerola a Creta.

È quindi comprensibile la soddisfazione del Consiglio di Presidenza dell'Istituto per questa iniziativa, importante dal punto di vista della storia della fotografia, ma anche in grado di suscitare profonde emozioni e riflessioni.

Il Presidente

Venezia, 3 marzo 2011

Gian Antonio Danieli

L'ACQUA E LA LUCE

La fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia

Gian Piero Brunetta

All'alba della nuova Italia Venezia appare in tutta la sua sfolgorante bellezza agli occhi delle decine di fotografi che sembrano trasferire nel nuovo mezzo la lezione del vedutismo settecentesco di cui si sentono eredi e legittimi continuatori. In qualsiasi condizione di luce siano fatte le riprese la bellezza della città si manifesta nei suoi aspetti in apparenza immutabili e al tempo stesso cangianti e capaci di accogliere, nella sua prosodia e ritmica architettonica, i tempi e i soggetti rappresentativi della storia presente. Non pochi tra i primi fotografi, da Domenico Bresolin ad Antonio Perini, da Antonio Sorgato a Pietro Bertoja, da Giuseppe Coen a Giovanni Jankovich, hanno frequentato l'Accademia di Belle Arti, o hanno cominciato la loro attività come vedutisti. Per una buona parte il passaggio alla fotografia è stato il punto d'arrivo nel processo di naturale evoluzione dell'attività artistica e professionale. La fotografia punta, dai suoi primi passi, a competere, sia sul piano commerciale che artistico, col mercato delle incisioni e stampe popolari e a sostituirlo nel giro di poco tempo.

In effetti le ragioni per cui Venezia diventa, dall'indomani dell'invenzione di Daguerre alla fine degli anni trenta dell'Ottocento, uno degli epicentri e luoghi di richiamo privilegiati per i pionieri della fotografia, dipendono sia dall'infinita mutevolezza della sua superficie ad opera della doppia magia della luce, quella della città e quella dei poteri del nuovo mezzo, che dagli innumerevoli riflessi delle sue acque, che fanno sì che ogni veduta fotografica risulti diversa dalle altre, ma soprattutto dall'esistenza di veri e propri canoni visivi fissati dal vedutismo settecentesco che hanno contribuito a diffondere nel mondo l'immagine della città, dei suoi monumenti, delle sue chiese e palazzi e che i primi fotografi intendono riproporre e sviluppare nel modo più rispettoso, sfruttando al massimo i poteri del nuovo mezzo.

Venezia, nel giro di pochi anni, è invasa dai fotografi stranieri cui si uniscono presto personaggi che vivono e operano nel Veneto. Così un primo grossolano censimento registra che, nel 1860, una trentina di studi fotografici o laboratori autorizzati all'esercizio dell'arte fotografica dalla Luogotenenza Veneta. Tra tutti ci basterà ricordare Carlo Ponti, Carlo Naya e Michele Kier a cui si aggiungono nomi che indicheremo in seguito.

Grazie anche a loro, e alla riproducibilità tecnica dei negativi al collodio, la Serenissima rivive in tutto il suo splendore atemporale non più sulla tela, ma sulle carte salate o albuminate riuscendo a celare alla vista i segni della sua sofferenza economica, del suo isolamento, delle sue ferite, della miseria, delle malattie, dell'incuria e del degrado e della rovina materiale e morale che l'hanno colpita a tutti i livelli. E anche se con l'annessione all'Italia la città è destinata a perdere per sempre sul piano politico il suo ruolo di Capitale, su quello dell'immaginario collettivo, grazie proprio alla fotografia, riesce addirittura a rafforzarlo e ad estenderne la portata.

Della storia presente, della dominazione asburgica, della rivoluzione del '48, a un primo contatto con le vedute più classiche non sembrano essersi depositate tracce sui negativi fotografici né esservi contaminazioni temporali tali da comprometterne l'aspetto più conosciuto.

Anche delle figure che in momenti diversi si affacciano sulla scena veneziana e cercano di influenzarne il destino, o più semplicemente ottengono un loro documento di certificazione anagrafica, i fotografi che abbiamo ricordato non possono essere promossi al ruolo di cantori visivi. Sia che si tratti di protagonisti o personaggi politici o culturali di parte asburgica o veneta o italiana, che degli anonimi soggetti che aiutano a documentare le forme di vita della popolazione veneziana, la ritrattistica fotografica veneziana non trasuda spirito patriottico e non lascia trasparire prese di posizione antiaustriache.

È una ritrattistica – almeno per quanto possiamo sapere dalle nostre conoscenze e dai materiali consultati – *super partes* che esercita con competenza e massima disponibilità politica e sociale il proprio lavoro.

Tuttavia, se ci sforziamo, prendendo in esame alcuni insiemi fotografici della seconda metà dell'Ottocento, di liberarci dell'idea di Venezia come forma chiusa, fissata una volta per sempre e cerchiamo di cogliere le tensioni e le forze anche minime che ne modificano l'immutabilità apparente, ecco che i segni della storia si manifestano e dilagano anche nelle vedute più tradizionali, sotto forma di grate, di cannoni, di fortificazioni, di garitte, di vessilli, di ponti ferroviari translagunari, ma anche di soldati e ufficiali in divisa che passeggiano tra il Ponte della Paglia e il Palazzo Ducale o nella Piazza, tra i Caffè Quadri e Florian e la fotografia e soprattutto la stereoscopia, più legata al piacere voyeuristico, diventano testimoni dai molti occhi capaci di cogliere elementi specifici del presente.

Il *Petit Tour* veneziano che vogliamo proporre con questa mostra potrebbe benissimo essersi ispirato alla lezione di Sergio Bettini e alla sua idea d'immagine di Venezia che continuamente si scioglie e ricomponde e allo stesso tempo a uno dei tanti spettacoli di Panorama che fiorivano negli stessi anni a Trieste o in altre città.

La novità della nostra proposta è quella di tentare di cogliere i modi in cui i ritmi, le luci e i colori della forma acronica di Venezia si accordino, si aprano e accolgano non in modo eclatante, ma di sicuro continuo, i ritmi di una nuova storia.

Il percorso in sostanza è raggruppato in tre insiemi: uno più tradizionale di tipo vedutistico in cui si assiste alla contaminazione di più dimensioni temporali, un secondo più propriamente storico, che intende documentare come negli anni del dominio asburgico la fotografia mantenga un atteggiamento abbastanza equidistante e sia difficile cogliere quell'avversione anti-asburgica crescente che viene documentata da altre fonti letterarie e memorialistiche ed infine uno che mostra come, grazie alla fotografia, si possa andare alla scoperta, quasi in compagnia di pittori come Giacomo Favretto, d'una Venezia diversa, più viva e autentica, fatta di mestieri che si svolgono all'aperto, di nuovi protagonisti sociali, soprattutto di donne che pur nella miseria tangibile delle condizioni di vita e di lavoro sanno comunque trasmettere quella gioia di vivere che è un patrimonio della popolazione veneziana.

Dal punto di vista del processo evolutivo della rappresentazione dell'immagine di Venezia un ruolo fondamentale va riconosciuto all'Aletoscopia di Ponti e alla sua successiva

modificazione nel Megaletoscio. Invenzione che s'inserisce perfettamente nell'alveo della grande tradizione del contributo veneto agli studi dell'ottica di cui l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, che già negli anni precedenti ha riservato una discreta attenzione alla fotografia, anticipa, ad opera dello stesso Ponti, fin dagli Atti del 1858-59, un'accurata descrizione tecnica delle caratteristiche e del suo carattere innovativo. Per poi celebrarla in una presentazione ufficiale con tanto di pubblico encomio («Sullo strumento fabbricato dal sig. Carlo Ponti [...] si statuisce che ne venga fatta negli Atti onorevole menzione, e si rivolgano a lui per iscritto parole di encomio») nell'adunanza del 14 aprile 1861. Dal momento che la storia della fotografia entra naturalmente a far parte integrante della storia culturale dell'Istituto veneto negli anni che precedono l'unificazione con Regno d'Italia abbiamo pensato di ricordare l'encomio e la medaglia d'argento attribuita nel 1854 a Michele Kier e di attribuire un ruolo centrale, all'interno dell'esposizione all'apparecchio che Ponti tenterà di brevettare in Italia per anni, come vedremo, e che stabilisce un vero e proprio *trait-d'union* tra la fotografia, la stereoscopia e il cinema e che, pur non volendo farsi carico dei segni della storia circostante, è un vero rappresentante dei nuovi ritmi e dei nuovi tempi.

A conclusione del percorso si è voluto creare una piccola appendice che si apre all'avvento di una nuova era nella storia della visione grazie all'invenzione del cinematografo dei fratelli Lumière.

Il primo insieme intende dunque mostrare la perfetta continuità del vedutismo fotografico rispetto a quello pittorico e grafico di Carlevarjjs, Canaletto e Marieschi. Carl Friedrich Vogel, Carlo Ponti, Simeone Jagher, Carlo Naya, Domenico Bresolin, Giuseppe Cimetta, Antonio Perini, Bonaldi e Tareghetta, quando riprendono, con i loro apparecchi fotografici, la Basilica di San Marco, o il Fondaco dei Turchi, o Palazzo Loredan, o Palazzo Cavalli, o il Palazzo Ducale e il Ponte della Paglia, non fanno altro che riproporre gli stessi luoghi fissati dalla camera lucida di Canaletto, rispettandone il punto di vista, le proporzioni e le prospettive, il senso di continuità figurativa di ogni singolo palazzo con il resto del tessuto urbanistico.

Il secondo insieme ci invita a un rapporto più ravvicinato con diversi soggetti.

Le cartes-de-visite, la fotografia di genere, come i servizi su alcuni avvenimenti (i funerali di Daniele Manin o la scelta del luogo più adatto per la statua equestre di Vittorio Emanuele II) non impediscono di osservare che per qualsiasi fotografo, una volta accettato che Venezia è la protagonista assoluta, la registrazione degli eventi, la galleria dei personaggi e la valorizzazione dei loro ruoli all'interno della rappresentazione, assume comunque un'importanza relativa, nonostante il rispetto di alcune regole della ritrattistica ampiamente condivise. La sensazione vale anche per gli anni in cui si passa dalla terza dominazione austriaca all'annessione al Regno d'Italia, anni in cui riesce difficile cogliere, al di là di alcuni momenti significativi, una tensione sociale o un entusiasmo patriottico diffuso, misurabile e duraturo, capace di depositarsi e lasciare tracce sulla lastra impressionata come avviene nei memorabili ritratti di alti ufficiali dell'esercito o di briganti meridionali di Alphonse Bernoud.

In ogni caso i ritratti di non pochi protagonisti della scena storica e culturale, da Francesco Giuseppe a Vittorio Emanuele, da Sissi a Amedeo di Savoia, da Niccolò Tommaseo a

Giacomo Dal Medico, da Adelaide Ristori ai Fratelli Bandiera, ci vengono incontro dalle *cartes-de-visite* chiedendoci di immaginarli non solo in posa nel chiuso di uno studio fotografico quanto piuttosto all'interno di uno spazio autentico, anche se i fotomontaggi, già ampiamente praticati, ci mostrano le figure più popolari, da Garibaldi alla principessa Sissi, fotografati su una gondola e degradati rapidamente a souvenir turistici.

Nel terzo insieme, che cerca di annodare e intrecciare la storia fotografica con quella sociale e antropologica, entriamo a contatto con la Venezia minore, quella raccontata dai diari di Cicogna o del giovane console americano William Dean Howells, da John Ruskin e dalla moglie Effie, una Venezia nascosta che fotografi e pittori scoprono poco alla volta, abbandonando i punti di vista obbligati della tradizione vedutista e lasciando libero lo sguardo di deambulare lungo i rii, nelle corti "sconte", nei campielli, nelle calli dove lavorano all'aperto o si incontrano soprattutto le bigolanti, le merlettaie, le cucitrici, le lavandaie, le impiraresse, ma anche i gondolieri, i pescatori, i venditori di frutta e verdura. Tutto un mondo già in parte illustrato nel Settecento dalle incisioni di Maggiotto e Zompini, ma che grazie alla fotografia si affaccia per la prima volta sulla scena della storia e lascia sulla lastra un piccolo segno autentico della propria presenza e della propria carica vitale. E che molti fotografi documentano con un pathos emotivo che non troviamo nelle foto dei personaggi pubblici.

Nell'arco di pochi decenni, all'interno dunque di una periodizzazione breve che dall'indomani dell'insurrezione del 1848 si spinge circa agli anni settanta, con qualche sfioramento, grazie alla fotografia l'immagine di Venezia, che era apparsa immobile all'interno di una periodizzazione lunga, subisce importanti modificazioni nei suoi ritmi temporali, nella sua forma consentendo alla piccola e grande storia coeva di lasciare segni ben visibili della propria presenza.

Se acquisisce e accoglie progressivamente il senso di appartenenza ad una patria più grande, a cui del resto aveva pensato fin dai tempi gloriosi in cui la città era Regina dell'Adriatico, diventando però all'atto dell'annessione nel nuovo Regno una delle tante province italiane, Venezia non perde in questo passaggio la sua anima cosmopolita, indipendente e sovrana.

La fotografia da testimone diventa anche aiutante magico per il rinnovamento e diffusione ulteriore del suo mito che sembrava destinato a una rapida dissoluzione.

Di lì a poco, alla vigilia del nuovo secolo la città tornerà ad essere capitale delle arti internazionali e patria dell'anima anche per quelle nuove generazioni di intellettuali e artisti che si lasceranno alle spalle la tradizione romantica per avviarsi verso la modernità.

VENEZIA E IL DAGHERROTIPICO

Tra scienza e passione politica

Sara Filipin

Quando l'annuncio della nuova invenzione di Daguerre imboccò le strade d'Europa e si diffuse rapidamente ovunque, ottenne anche a Venezia immediata risonanza.

Si cercò di comprenderne i fondamenti fisici e chimici e di coglierne il valore e le implicazioni operative e scientifiche. Vanno citati al riguardo almeno i nomi di Francesco Malacarne e Francesco Zantedeschi, nonché ricordata la camera ottica per dagherrotipia (1841-42), presente nel Museo Traversi del Liceo Ginnasio Marco Foscarini di Venezia, a quel tempo Liceo Santa Caterina, dove Zantedeschi insegnava. E certo, ambienti quali l'Ateneo Veneto e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti furono sedi privilegiate per la maturazione e divulgazione di queste nuove conoscenze.

Ma, se Giovanni Minotto, nel suo resoconto del 1839, può affermare che «Ora si vendono pubblicamente a Parigi disegni fatti col metodo di Daguerre [...]», a Venezia bisognerà aspettare qualche tempo per trovare le prime testimonianze documentarie della diffusione commerciale del dagherrotipo. È sulle pagine della *Gazzetta Privilegiata di Venezia* del 2 giugno del 1843 che Carlo Gross, giunto da Trieste l'anno prima, informa che nel suo Istituto Ottico «si fanno ritratti di qualunque genere col mezzo del dagherrotipo. Se ne vendono anche gli apparati intieri, nonché i requisiti separati»: un indizio, forse, della diffusione della nuova arte anche in ambienti non professionali e amatoriali.

Nel 1843 sembra quindi esistere a Venezia un mercato interno legato al dagherrotipo, destinato sia all'utenza locale che turistica. Altri ottici in città seguirono la strada del Gross in quel torno di anni? A tutt'oggi non sono emersi documenti per poterlo dire. Non è chiaro peraltro cosa John Ruskin intendesse davvero quando, in occasione del suo primo viaggio in Italia, nel 1845, accennò alla «contrarietà» dei veneziani per il dagherrotipo (Costantini, 1986), affermazione che sembrerebbe trovare conferma nelle scarse tracce di attività dagherrotipica stabile in quell'epoca. Non sono però infrequenti le testimonianze del passaggio in città di dagherrotipisti itineranti; ed è forse riduttivo pensare che solo i nomi di cui esiste traccia abbiano esercitato temporaneamente la dagherrotipia a Venezia, se si pensa che – pur con l'intervallo del 1848-49 – l'arrivo in città di studiosi o turisti fu sempre piuttosto sostenuto.

Ricordando quei nomi, scopriamo una presenza consistente di operatori provenienti dall'estero che pubblicizzano le proprie abilità nella *Gazzetta*. Dal 30 marzo 1844 viene esaltata l'abilità di Giuseppe Stauder, che ritroviamo nuovamente a Venezia nel febbraio del 1845, senza che si possa intuire dove si trovasse tra le due date, se in città o altrove.

Il 6 maggio 1845, sempre sulla *Gazzetta*, appare fugacemente il nome di Giulio Darier di cui si sa poco o nulla, forse di origine svizzera, ma che allora dovette godere di una certa fama, se due anni dopo, a lui si fa riferimento come dagherrotipista per antonomasia, in un avviso dedicato a Giacomo Maistrello.

Tra la fine di maggio e la fine di agosto del 1846 operò anche un non meglio identificato Adolfo, «artista del dagherrotipo» che prometteva risultati «garantiti inalterabili per secoli» e che il 15 luglio dichiarò che «Si possono ormai vedere nelle prime case di Venezia, come pure ne' grandi Alberghi, più che 700 ritratti, da lui fatti in due mesi da che si trova in città»: comunicazione, la sua, redatta con piglio che rimanda al mondo dello spettacolo, e ad un possibile alone di mistero capace ancora di far breccia sulle persone meno avvezze alle novità. Anche Ferdinand Brosy arrivò in città quell'anno (*Gazzetta*, 11 luglio), offrendo non solo la sua attività come ritrattista e venditore di attrezzature per dagherrotipia, ma anche – e questo è molto significativo – per la riproduzione di opere d'arte. Che tale annuncio risponda ad una reale domanda di mercato non è dato sapere, ma il riferimento è comunque sorprendente se si pensa che solo qualche decennio dopo, e con la fotografia su carta, fu possibile una vera attività di riproduzione di opere d'arte. E in quello stesso anno è documentato anche l'arrivo di Carlo Ponti, ottico e personalità di spicco nell'ambito della fotografia a Venezia, che fin da subito si occupò anche di dagherrotipia.

Un evento importante per Venezia fu la nona Riunione degli Scienziati italiani, dal 13 al 28 settembre 1847. Per l'occasione, assieme all'afflusso di personalità e studiosi, giunsero forse a Venezia anche dei dagherrotipisti, in previsione di richieste che non sarebbero certo mancate. Nella *Gazzetta* troviamo i nomi di un tale Iller (20 settembre), disposto a insegnare anche la tecnica di trasferire su carta il disegno dagherrotipico, e di Giacomo Maistrello (vari annunci a partire dal 17 settembre), lodato per l'abilità di ritrattista, per la realizzazione di vedute e, ancora, per la riproduzione di opere d'arte, anzi specificamente di dipinti. Non si dice se Maistrello, che aveva studio a Padova, si fosse temporaneamente trasferito in città per il periodo del Congresso, ma è un'ipotesi da prendere in considerazione.

La città fu invece precoce oggetto d'interesse da parte di dagherrotipisti ed editori che pensarono subito alle applicazioni concrete del nuovo ritrovato, e a Venezia come soggetto privilegiato. Vengono in mente, tra tutti, Alexander John Ellis, Noël-Marie Paymal Lerebours, tra i primi a Parigi ad occuparsi di dagherrotipia, il milanese Artaria, ma anche altri come il misterioso francese che, a corto di soldi, vendette una ventina di dagherrotipi a Ruskin fornendo il primo nucleo di una delle più significative raccolte a soggetto veneziano. Già si è scritto anche su questa fondamentale collezione, ma vale la pena accennarvi brevemente, per ricordare che al nucleo di 130 pezzi presenti alla Ruskin Foundation di Lancaster, se ne possono ora aggiungere altri 188, prima ritenuti dispersi, e finalmente riuniti in Collezione K. & J. Jacobson, in Gran Bretagna: in totale 318, un numero molto superiore ai 243 elencati nell'inventario manoscritto (Costantini, 1986). Poco più di metà dei dagherrotipi recentemente emersi riguardano Venezia, portando il totale dei soggetti veneziani a 130 pezzi.

Nel corso delle ricerche condotte in preparazione di questa mostra sono emerse altre tracce, che aggiungono qualche ulteriore tassello a questo periodo della storia della fotografia veneziana. Si tratta di due dagherrotipi, databili a ridosso del marzo 1848, che ritraggono Angelo Mengaldo, comandante della guardia civica di Venezia e Angelo Marchesi, parente ed amico di famiglia dei fratelli Bandiera e attivo nella difesa della

Repubblica di Manin (Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza, raccolta Fantoni). Ed è testimoniato anche un doppio dagherrotipo, purtroppo disperso, che ritraeva i due fratelli Bandiera poco prima che partissero, nel 1844, per la tragica spedizione che costò loro la vita. Di nessuno di essi è noto l'autore.



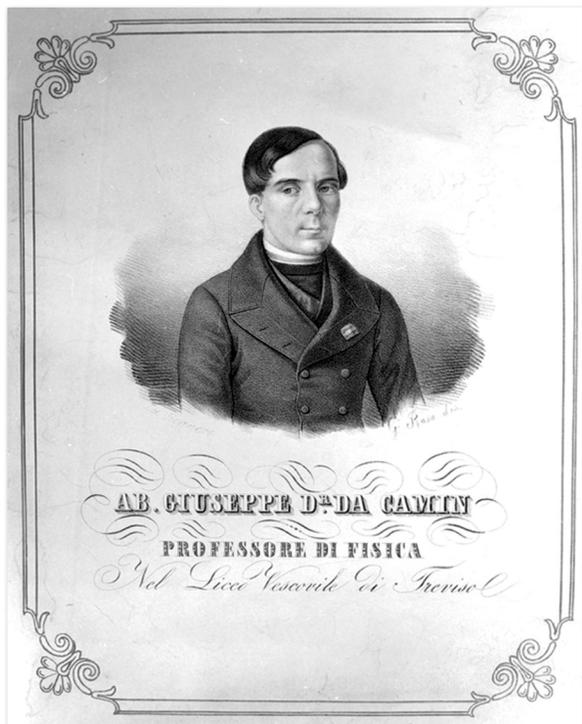
Dagherrotipista non identificato,
Ritratto di Angelo Marchesi
dagherrotipo, colorato a mano, mm 73x57,
in astuccio mm 129x111
Museo del Risorgimento e della Resistenza - Vicenza
Raccolta Fantoni (inv. Gruppo B, n. 298)

Almeno i primi due ritratti sembrano mostrare che al dagherrotipo si vollero affidare non solo le proprie sembianze o la dichiarazione di uno status, in continuità con tutta l'arte figurativa, ma anche l'affermazione di un'appartenenza politica, di una scelta patriottica, di una decisione morale. Il significato pubblico e privato, ma anche mediatico, della scelta, deve essere sottolineato, come precoce testimonianza e riconoscimento del valore del nuovo mezzo fotografico nella vita delle persone e nella esibizione del sé e della propria identità personale e ideale.

Sofferamoci ora brevemente sulla camera ottica esposta in mostra, conservata nella Fototeca del Seminario Vescovile di Treviso, e, un tempo, presente nel gabinetto di fisica di quel Liceo. L'apparecchio, in legno di noce, per placche della dimensione di mezza lastra, è provvisto di un obiettivo firmato dall'ottico veneziano Carlo Ponti. Di fattura semplice, è analogo ai modelli francesi allora più diffusi, del tipo "da ritratti".

Si sono purtroppo perduti gli accessori a corredo, nonché il probabile supporto, indispensabile in fase di ripresa. L'acquisto dell'apparecchio va collocato tra il 1846, data documentata dell'arrivo di Ponti a Venezia, e il 1848, quando fu per la prima volta elencato in inventario.

A ben vedere non si può dire un acquisto precoce. I motivi del ritardo sono da imputare a situazioni contingenti più che a scarsa attenzione del rettorato del Seminario o di Giuseppe Da Camin (1812-1878), docente di fisica e matematica, che del gabinetto era responsabile. Il trasferimento del Seminario nella nuova sede nel 1841-42, e alcune disposizioni del Governo austriaco che avevano sospeso la riscossione di contributi da parte dei convittori, avevano creato difficoltà finanziarie non lievi. E va detto che il Liceo serviva a tutti gli effetti la città, non essendovi a Treviso altre analoghe istituzioni scolastiche. A più riprese il Rettore aveva chiesto contributi all'erario, ma senza risultato: gli austriaci, molto attenti alla qualità delle strumentazioni didattiche sperimentali, non se ne assumevano però l'onere.



Lit. Hennert, Abate Giuseppe Da Camin
Litografia, mm 488x381
Fondazione Musei Civici di Venezia
Museo Correr (cat. gen. SR000128)

Da Camin, fervido sostenitore della “santità” della causa patriottica, dovette fuggire repentinamente da Treviso quanto la città fu rioccupata dagli austriaci (14 giugno 1848). Riparò allora a Venezia, dove divenne uno dei vice presidenti del Circolo Italiano e, a novembre del 1848, ebbe l’incarico di insegnante di Storia al Liceo Santa Caterina. Dal marzo del 1849 fu Soprintendente al Dipartimento del Culto, dell’Istruzione e della Beneficenza della Repubblica di San Marco, carica che gli costò il rifiuto del perdono da parte dell’autorità austriaca all’indomani della resa. Il 27 agosto 1849 Da Camin fu nel gruppo di quaranta esuli che con Manin abbandonarono Venezia. Da Corfù, dove erano sbarcati, riparò in Piemonte, per poi tornare, dopo il 1866, Provveditore agli Studi a Venezia e infine a Parma, dove morì. Nello zelo e nella dedizione al ruolo docente, e nella fede unitaria, può essere riassunto il senso della sua vita; onestà intellettuale che lo portò molto presto, dopo la promulgazione della legge Siccardi (1850), ad abbandonare la veste sacerdotale, non condividendo le posizioni reazionarie delle gerarchie cattoliche in quella occasione.

Manca purtroppo presso il Seminario di Treviso qualsiasi fondo documentario a suo nome. Nulla è rimasto di studi, appunti o documenti, se non le sue pubblicazioni. E nemmeno vi sono nella biblioteca dell’ente testi che conducano ad approfondimenti della pratica dagherrotipica. Come poteva dunque Da Camin saper usare quella camera ottica? Pur trattandosi di un procedimento ormai noto all’epoca dell’acquisto, è difficile ipotizzare che senza indicazioni operative fosse possibile gestirlo con efficienza.

La traccia più plausibile ci riporta allora nuovamente a Francesco Zantedeschi e al Liceo Santa Caterina, fonti probabili d’informazione. Zantedeschi era socio dell’Ateneo trevigiano, come Da Camin, e il giovane docente ammirava molto l’opera del più anziano collega. In due occasioni (1840 e 1841) Francesco Cobres, apprezzatissimo meccanico attivo a Venezia e autore di non pochi interventi nel gabinetto di fisica del Liceo veneziano, venne chiamato anche a Treviso per interventi alle apparecchiature del gabinetto di fisica.

Tracce di contatti e rapporti, anche mediati dalla fede politica, che varrebbe la pena approfondire.

Nota

Ringrazio Alberto Prandi per i suggerimenti e consigli relativi alla camera ottica, il dott. Mauro Passarin, conservatore del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza per la collaborazione nella consultazione della Raccolta Fantoni, e infine la “Collection K. & J. Jacobson” per le notizie sui dagherrotipi di Ruskin di loro proprietà. Sulla storia della fotografia a Venezia sono riferimento imprescindibile gli scritti di Paolo Costantini, Alberto Prandi e Italo Zannier. Nel testo sono citati in modo specifico: P. Costantini, Ruskin e il dagherrotipo, in “I dagherrotipi della collezione Ruskin”, Firenze-Venezia, 1986 p. 12 e Giovanni Minotto, Fotografia (ad vocem) in “Supplimento al nuovo Dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri [...]”, Venezia, Antonelli, 1839, p. 421. Tra le pubblicazioni del Da Camin, ricordo solo il Trattato elementare di Fisica, vol. 1, Magnetismo ed Elettricità (Treviso, 1847).

ACQUE SENZA ONDE E CIELI SENZA NUVOLE

La Venezia di metà Ottocento nelle fotografie di Michele Kier

Maurizio Ripa Bonati

A Venezia operarono alcuni tra i primi e più attivi seguaci di Daguerre (1787-1851) e di Talbot (1800-1877) e, comprensibilmente, gli storici della fotografia hanno dedicato e dedicano particolare attenzione alla "città più fotografata del mondo". Eppure, nonostante ricerche approfondite e studi appassionati, è spesso difficile individuare con certezza gli autori dei dagherrotipi e dei calotipi giunti sino a noi.

In molti casi, infatti, il tempo ha offuscato il ricordo di questi pionieri più ancora di quanto non abbia sbiadito i loro pur delicati prodotti.

A Michele Kier (1837-1909), ad esempio, nel 1854 fu assegnato dal prestigioso Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia una medaglia d'argento per i risultati ottenuti applicando i perfezionamenti da lui apportati alla tecnica fotografica. Eppure questo giovanissimo e intraprendente protagonista dell'epoca pionieristica dell'arte fotografica è a tutt'oggi uno dei meno conosciuti, nonostante le tracce lasciate da lui – che si firmava “Premiato Fotografo Editore” – siano particolarmente significative e, per certi versi, più certe e verificabili di quelle relative ad altri suoi contemporanei oggi molto più noti.

Michele Kier nacque a Venezia nel 1837 da Giuseppe e Maria Antonini. La famiglia Kier, originaria di Bressanone, si trasferì nella valle del Tesino alla fine del Settecento, ma già agli inizi degli Anni Trenta dell'Ottocento Giuseppe risulta risiedere a Venezia, dove si dedicò all'arte litografica che, con un certo ritardo rispetto ad altri paesi europei, proprio in quegli anni stava prendendo piede anche in Veneto. Aperto alle innovazioni Giuseppe Kier intuì che la recente invenzione della litografia aveva un grande avvenire e dalla rapidità dello sviluppo della sua attività e dalla familiarità con i più noti artisti dell'epoca possiamo dedurre che fosse un uomo di notevoli capacità tecniche e organizzative, oltre che di sicuro intuito artistico.

Giuseppe Kier fu premiato dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti nel 1844 «per l'introduzione di nuove macchine a miglioramento dell'arte litografica», nel 1846 «per stampe a due tinte, e per l'uso della macchina del Collas nella litografia» e ancora nel 1852 per ulteriori «perfezionamenti litografici»: in quest'ultimo caso – quasi un premio alla carriera – più specificamente «per rimeritare in qualche guisa i viaggi dal Kier intrapresi, gli spendii fatti, l'eleganza a cui portò la Guida di Venezia».

Come per Giuseppe anche nel caso di Michele la lettura della dettagliata motivazione del riconoscimento assegnatogli dall'Istituto Veneto ci consente di conoscere i meriti di colui che, a quanto ci risulta, fu il primo al mondo ad essere premiato per i risultati artistici ottenuti.

Solo oggi, però, la presentazione di un nucleo di negativi a lui attribuibili consente di valutare i meriti del giovanissimo fotografo.

Michele Kier si avvicinò alla fotografia, nei primi anni Cinquanta, molto probabilmente quando ancora frequentava la Scuola Superiore. All'epoca le sue esperienze artistiche dovevano essere comunque necessariamente limitate, anche se i giudizi lusinghieri ottenuti in disegno potrebbero dimostrare, oltre che una predisposizione naturale, una sua precocissima attività nell'azienda paterna. Oltre all'ambiente familiare e ai personaggi che frequentavano lo Stabilimento Litografico potrebbe aver influito sul giovane Kier anche il discorso sul contributo della fotografia ai progressi delle arti tenuto da Pietro Selvatico Estense all'Accademia di Belle Arti di Venezia nel 1852, proprio l'anno nel quale Michele terminava i suoi studi.

È noto inoltre che la Ditta Kier aveva strettissimi contatti commerciali soprattutto con la Francia, per molto tempo una delle principali sedi di produzione di strumenti ottici e di materiali sensibili, e che proprio a Venezia soggiornarono a lungo alcuni litografi stranieri particolarmente interessanti alla fotografia. Più difficile è invece stabilire se in questo ambiente di attività artistica, produttiva e commerciale la fotografia era vista come un potenziale mezzo per facilitare e migliorare le collaudate tecniche di riproduzione piuttosto che come un'attività creativa indipendente.



Diploma di medaglia d'argento
 assegnata a Michele Kier
 dall'I.R. Istituto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia,
 nel 1854, per le vedute da lui realizzate
 e per i perfezionamenti apportati alla tecnica fotografica
 Collezione Rippa Bonati - Padova

Di quest'ultimo avviso sembrano essere i lungimiranti responsabili dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti che, come accennato, nel 1854 assegnarono la prestigiosa medaglia a Michele Kier perché «con lunghe ed amorose cure applicossi a perfezionare la fotografia; e triplice frutto dai suoi studj e da' suoi sperimenti ritrasse».

Il premio è particolarmente significativo in quanto era la prima volta che la fotografia veniva compresa tra le attività degne di essere menzionate dall'Istituto e, anticipando le sezioni specializzate delle numerose Esposizioni nazionali e internazionali, questo è molto probabilmente in assoluto il primo riconoscimento concesso a un fotografo per i risultati estetici delle sue opere.

Al di là dell'enfasi ottocentesca i contributi sono chiaramente espressi: infatti apprendiamo che Michele Kier «conobbe in primo luogo la utilità che le parti della camera oscura siano bianche anziché nere, perché in questo modo meglio in esse si riflettono e raggi diffusi, e più copiosamente si spargono sulle masse ombrose a temperarne la negrezza. In secondo luogo si avvide che una lente di primo grado collocata dinanzi alla lente oggettiva diradando la massa dei raggi e scemandone il calore fa che cadano sullo specchio più miti, e meno crudamente la luce si opponga alle ombre, e si cambi eziandio secondo il bisogno la distanza focale. Apprese finalmente che il tempo impiegato dalla luce per fissarsi sullo specchio preparato sta, entro limiti determinati, in ragione inversa delle distanze. Il quale fenomeno bene esaminato può fornire utili norme per agevolare le operazioni, per evitare molti pericoli, per togliere molti difetti; e la scienza stessa prendendolo a soggetto de suoi studii può trarne gravi osservazioni ed applicazioni importanti. Per tal modo e con tali avvedimenti il sig. Kier potè preservare le sue fotografie da quei duri contrasti del bianco col nero, e le rese, più che tai lavori non sogliono essere, gradevoli all'occhio».

Il riferimento contenuto nella motivazione alle richieste di fotografie del Kier pervenute «dall'Inghilterra, dalla Germania, e dalla stessa Russia» è quanto mai significativo, tanto più se si considera l'attenzione dedicata dalle autorità allo sviluppo delle attività commerciali. È dunque ragionevole supporre che opere del nostro fotografo siano conservate, magari senza attribuzione, in collezioni pubbliche e private al di fuori d'Italia.

Proprio negli anni nei quali Michele era impegnato nelle sue esperienze fotografiche, Giuseppe si cimentava nella realizzazione dell'opera *Venezia Monumentale e Pittoresca*, ricca di quasi duecento vedute in grande formato di palazzi e di chiese di Venezia, che venivano poste in vendita in bianco e nero o acquerellate, anche corredate da un fascicolo esplicativo.

Riteniamo particolarmente interessante la concomitanza dei rispettivi impegni in quanto testimoniano che i legami artistici, tecnici e commerciali tra la riproduzione grafica manuale – soprattutto litografica – e la fotografia – in questo caso calotipica – furono da subito strettissimi e rendono facilmente comprensibile l'interesse dei Kier nei confronti del "disegno fotogenico".

Che lo stesso Giuseppe Kier provasse interesse e avesse un'esperienza diretta della nuova tecnica di riproduzione della realtà è dimostrato da un negativo con la sua firma e dalla sua presenza, con l'architetto Giovanni Battista Meduna e con il pittore Giovanni Pividor, nella “commissione tecnica” del Comitato Veneto che nel 1855 ammise la fotografia all'Esposizione universale di Parigi.

Questo potrebbe spiegare la mancata partecipazione di Michele che, proprio perché appena premiato dal prestigioso Istituto Veneto, vi avrebbe dovuto essere sicuramente ammesso.

Immagini fotografiche antiche quali sono quelle di Michele Kier richiedevano lunghe esposizioni e l'acqua già ferma dei canali diventa una lastra di vetro, indistinguibile dai cieli altrettanto omogenei. Questi cieli senza nuvole e queste acque senza onde, abbinati all'assoluta assenza di esseri viventi, contribuiscono a rendere irreali anche luoghi ed edifici notissimi. L'immobilità innaturale dell'ambiente cittadino aumenta la monumentalità, ma rende ancora più evidenti le condizioni degli edifici civili e religiosi.

La città fotografata da Michele Kier è la Venezia della terza dominazione austriaca, reduce dai moti del Quarantotto, ancora oggi sinonimo di estremo disordine. L'assedio – con i bombardamenti, la fame e il colera – aveva lasciato il segno sulla città e sui suoi abitanti e i rapporti con i dominanti erano andati via via peggiorando.



Michele Kier, *Fondaco dei Turchi*,
s.d. [1855 ca.]
Trascrizione digitale da negativo calotipico,
mm 265x210
Collezione Rippa Bonati - Padova

L'immagine è quella di una città triste e spesso fatiscente: Venezia viveva ormai da secoli nel confronto con un passato glorioso sempre più lontano e irripetibile, del quale rimaneva la grandiosità esteriore. Gli effetti della mancata manutenzione di molti edifici pubblici e privati si confondono con quelli del tempo e neppure il celebre "spirito" veneziano riesce a compensare la situazione o, quantomeno, a mascherare la realtà. I turisti dell'epoca romantica cercavano una città decaduta e, tranne pochi osservatori attenti, non si accorgevano di trovarsi in una città decadente.

È questo che ci mostrano molte fotografie di Michele Kier, anche se scattate senza la volontà di fissare la situazione sociale: la fotografia è assolutamente fedele alla realtà, quasi impietosa rispetto alla litografia, che nello stesso periodo, offre immagini ripulite ed edifici, quantomeno sulla carta, restaurati. E di crepe, muri scrostati, tende stracciate,

infissi penzolanti dai cardini ed erbacce tra le pietre le fotografie offrono una eloquente campionatura. Idea di inerzia, se non di abbandono, che viene solo parzialmente mitigata da rari esempi di cantieri e di lavori in corso.

Va infine detto che Michele Kier, pur senza cercare la ripresa a effetto, in alcune fotografie dimostra una precisa volontà artistica: segnaliamo a questo proposito le ombre nella loggia del Palazzo Ducale, successivamente riprese da numerosi altri fotografi e una innovativa veduta dei tetti della sua Venezia.

Del resto, come prima detto, almeno uno dei perfezionamenti tecnici apportati dal Kier era finalizzato proprio ad ottenere effetti artistici.

Le opere di Michele Kier finora rintracciate sono rappresentate da alcuni positivi e da un cospicuo nucleo di negativi su carta di cm 21x26,5.

Numerosi negativi recano due numeri: i primi, compresi tra 1 e 100, potrebbero essere relativi ad una schedatura; i secondi, preceduti dalla lettera "m" e compresi tra 4 e 20, potrebbero indicare il tempo di esposizione.

Molti negativi sono vistosamente ritoccati a china nelle parti relative al cielo.

In un caso la carta del negativo è filigranata.

Un negativo è firmato e datato: "M. Kier 1855".



Michele Kier,
Palazzo Ducale e Campanile di San Marco,
Calotipo, firmato M. Kier e datato 1855
mm 265x210
Collezione Rippa Bonati - Padova

«CHI PUÒ SPERAR DI ESPRIMERE DEGNAMENTE LE IMPRESSIONI DI QUESTO GIORNO MEMORANDO?»

Alberto Prandi

L'ombra sottile della colonna di San Marco, si proietta lunga, sino a lambire al piede il capitello angolare di Palazzo Ducale. Attraversa la Piazzetta, netta, precisa e traguarda il vessillo tricolore agitato dal vento, che punta la lancia al cielo, e s'accompagna alla spada dell'Arcangelo Michele. L'angolo di Palazzo Ducale fa da quinta, e speculare, la colonna da cui vigila il leone alato, chiude il quadro ad occidente. A terra, l'ombra congiunge le quinte, e sembra voler marcare la soglia della città. Il fotografo s'appostò ad una finestra dell'Antica Libreria, inquadrò e attese. La stereoscopia ci presenta una piazzetta non ancora affollata, illuminata dal sole radente del primo pomeriggio autunnale. A gruppi le persone si avvicinano al molo, con passo spedito, dove si distingue un pennone che regge il drappo tricolore al vento, e sul fondo, al centro dell'inquadratura, l'assembramento al pontile, e quella che pare la lancia reale.

«Naya fotografo» recano impresso a secco tre stereoscopie, riprese dalle finestre della Libreria Sansoviniana, e nessun'altra indicazione. Emersero anni or sono, dai documenti d'una famiglia veneziana, e ora, piccole e dispettose, sono tornate a mimetizzarsi tra le carte che per lungo tempo le hanno gelosamente nascoste. Sono fotografie, di cui, almeno fino ad oggi, nell'arsenale iconografico risorgimentale veneziano, non si hanno riscontri noti. Come già per altre “prese istantanee” queste fotografie stentaron ad essere accolte con autorevolezza tra i documenti visivi che attestano e narrano i giorni animati che seguirono il 19 ottobre 1866, in cui l'ultimo Governatore militare austriaco lasciò Venezia. Quella guerra dagli esiti inaspettati, che delle sconfitte militari riuscì a farne una vittoria, parve divenire manifesta solo allora, se non fosse stato per i dolorosi lutti, ch'erano piombati sulla città come ordigni. L'ultimo, Domenico Vianelli, il più giovane dei fratelli Giuseppe e Luigi, fotografi ritrattisti, morto in camicia rossa, ancora non poteva essere dimenticato, quando le truppe italiane, fecero il loro ingresso rituale a Venezia, secondo il programma di quella presa simbolica della città, che lo sbarco a San Marco volle rappresentare, aprendo ufficialmente i giorni delle celebrazioni.

«Chi può sperar di esprimere degnamente le impressioni di questo giorno memorando?» esordisce Letizia Pesaro Maurogonato descrivendo la venuta a Venezia di Sua Maestà il Re d'Italia. «Sin dal mattino, Venezia intera, colle migliaia e migliaia di forestieri giunti nel giorno e nella notte precedenti erasi stipata lungo il Canal Grande, dalla Stazione alla Piazza San Marco», tutti in attesa di Vittorio Emanuele II, che giunse a Venezia con il treno reale, nella tarda mattinata del 7 novembre. Sfidando quel velo inopportuno e bizzoso di nebbia che aveva accolto il Re, Bertoja fotografò le imbarcazioni pronte ad aprire il corteo acqueo.

La stereoscopia, oggi conservata nelle raccolte dei Musei Civici Veneziani, è colta dall'alto della gradinata della chiesa di San Simeon Piccolo. All'ampio e scuro primo piano, in cui si

stipano figure animate, lance, gondole e gondolieri, fanno da contrappunto, oltre lo specchio d'acqua increspato dalle onde, i baldacchini che incombono sulla lancia reale.

Sul piazzale e sulla terrazza dello scalo, una folla indistinguibile.

«Ei smontava alla Piazzetta, di fronte al Palazzo Ducale» riferisce la *Gazzetta*, circondato dalla «folla innumerevole, appena contenuta dal rispetto per l'Augusta persona, dal non rompere le file dei soldati e della guardia stessa, che segnavano il passaggio fino alla basilica di San Marco.» Lo sbarco dovette procedere spedito, quanto basta per dar tempo all'ombra della Libreria d'affacciarsi sul selciato, come attesta la seconda stereoscopia di Naya.

Le sagome s'accalcano, le persone s'assiepano ovunque, ai piedi della colonna di San Marco, lungo il molo, lungo Palazzo Ducale, e sotto il suo porticato finalmente liberato dalle odiate cancellate. Il fotografo rinunciò a fare del pontile il centro della composizione. Cambiò appostamento. Raggiunse una delle prime finestre della Libreria, traguardò la Riva degli Schiavoni, e inquadrò il molo, occupato d'ali compatte di persone assiegate a far da corona alla truppa ricomposta: una moltitudine indistinguibile e solidale per quell'evento lungamente atteso e irripetibile.

Quando, agli esordi della storiografia fotografica nazionale, sul finire degli anni Settanta del Novecento, vennero compilati i primi censimenti dei cimeli fotografici risorgimentali, tutti furono concordi nel riconoscere come essi fossero irrimediabilmente connotati dal vincolo imposto dall'impossibilità, di effettuare all'epoca riprese istantanee.

Ci fu chi considerò questo aspetto un limite così riduttivo da vanificare ogni qualità espressiva e documentaria di quelle fotografie, altri, al contrario, proprio nel modo di affrontare quel vincolo seppero individuare una delle caratteristiche significative dell'esperienza fotografica risorgimentale.

Oggi, generosamente incrementato il patrimonio fotografico riferito all'esperienza risorgimentale, e affinate le conoscenze relative alla fotografia dell'epoca, di fronte alla quantità di “prese istantanee” che emergono sorge un interrogativo, a cui la fotografia risorgimentale veneziana non si sottrae.

Le “prese istantanee” anche se presenti, raramente vengono segnalate tra i documenti emergenti dell'iconografia risorgimentale. La loro assenza sorprende, sia per l'eccezionalità ch'ebbero di fatto eventi come l'ingresso di Vittorio Emanuele II a Venezia, sia per il valore simbolico che venne assegnato a tali eventi, tanto da far pensare che una simile assenza non sia pura fatalità, quanto piuttosto il risultato della modalità di ricezione di quelle particolari rappresentazioni fotografiche da parte dei contemporanei.

Inoltre, osservando queste immagini, non può sfuggire ch'esse generalmente differiscono da gran parte dell'iconografia fotografica risorgimentale nota. La loro alterità rispetto alle immagini correnti non si ritrova però nell'oggetto fotografico, quanto piuttosto nella raffigurazione fotografica, tanto da far pensare che proprio la modalità di rappresentazione abbia contribuito a mantenerle silenziose.

Nelle “prese istantanee” non si ritrova quel particolare rapporto tra la dinamica dell'evento e la sua rappresentazione che connota tanta fotografia risorgimentale, dove l'azione si desume dalle sole tracce ridotte, a posteriori, a segno sospeso nel tempo, e neppure s'individua quell'immobilità precaria, quella sorta d'intervallo nell'azione che domina certe

messe in scena riprese fotograficamente. Segni, tutti generalmente attribuiti ad una limitazione del mezzo, ma che a ben vedere compaiono nelle rappresentazioni fotografiche con sistematica coerenza, sia che le opportunità o le difficoltà d'esecuzione delle riprese abbiano separato con prepotenza i protagonisti dell'evento dal suo sfondo, gli uomini dal paesaggio, sia ch'essi siano stati collocati diligentemente in scena.

Segni per nulla casuali, che istituirono un modello narrativo la cui fortuna è largamente debitrice alla produzione artistica coeva.

Per l'evento dell'Ingresso di Vittorio Emanuele II a Venezia, l'iconografia grafica coeva, con la sua forza istitutrice di modelli assertivi, impone una messa in scena pressoché unica. Dal celebre dipinto di Gerolamo Induno, oggi al Museo del Risorgimento di Milano, alle giganti incisioni de "The Illustrated London News", fino alle tavole della pubblicistica minore, l'azione è concentrata attorno allo sbarco al molo di San Marco, e la scena replica uno schema compositivo, analogo a quello scelto da Bertoja.

Le stereoscopie veneziane sono "prese dirette" dell'evento, ottenute con un usuale procedimento su lastra al collodio. Un metodo utilizzato, per questa tipologia d'immagini, in abbinamento con un'ottica capace d'una copertura utile di circa tre pollici, che consentiva la realizzazione d'istantanee in condizioni d'illuminazione diurna, permettendo la ripresa d'eventi, pur rimanendo inadeguata alla ripresa d'azioni estreme, e che entrò nell'uso corrente ben prima dell'esaurirsi dell'esperienza risorgimentale. La scarsa fortuna delle "prese istantanee" sembra quindi rispondere più che al limite del mezzo, alla distanza che queste rappresentazioni fotografiche mantengono dalle abitudini visive e dall'immaginario epico del momento. Così, a loro volta le riletture storiche del corpus documentario indugiano spesso sul limite del mezzo, proiettando sull'intera vicenda risorgimentale una caratteristica che fu determinante nell'illustrazione fotografica dei fatti del Quarantotto, ma che perse rilevanza tecnica di pari passo all'affermarsi, nella rappresentazione artistica, di modelli narrativi centrati sulle vicende risorgimentali.

Lo slittamento d'intenti che si rileva in uno dei generi artistici ritenuti di maggior prestigio agli inizi del XIX secolo, il "quadro di storia" ebbe una drastica accelerazione in prossimità della prima guerra d'indipendenza. Fu la centralità assegnata all'uomo e alle sue vicende, unite agli intenti etici, che attribuì al genere il fascino d'una seduzione emotiva facilmente coniugabile alle aspirazioni risorgimentali, oltre ad offrire il modello d'una narratività didascalica accolta con favore da numerosi estimatori, vuoi per ragioni politiche, vuoi con intenti edificatori.

A ridurre, poi, il distacco temporale, che convenzionalmente assegnava all'evento rappresentato nell'opera, dignità di tema storico, intervenne con determinazione Pietro Selvatico e il suo programma di legittimazione dell'utilizzo della fotografia propedeutica al dipinto, lanciato già nel 1852, con il noto discorso tenuto in occasione della distribuzione dei premi agli allievi dell'Accademia veneziana. Siffatto regime visivo, rafforzato a Venezia dalla familiarità con una pittura "militante", modulata su bozzetti 'en plain air', che illustrò in modo suggestivo la martellante azione austriaca nel corso dell'assedio alla città del 1849, diede spazio con difficoltà alle rappresentazioni fotografiche istantanee, e alle loro scene incerte, meno enfatiche e più caotiche con la loro ibrida narratività che fondeva nella scena elementi pertinenti e presenze inopportune.

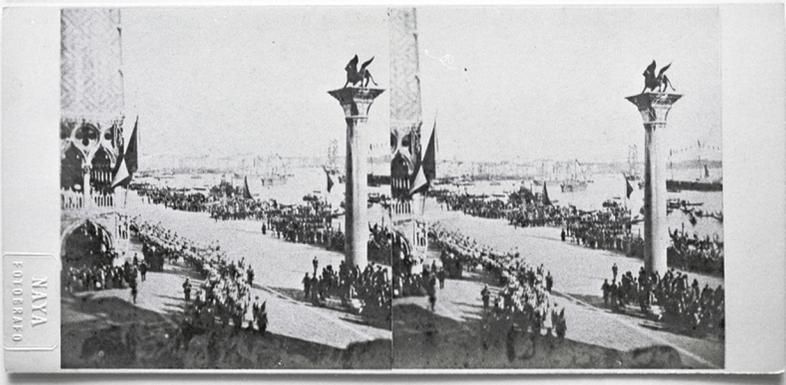
«Qui si vendono a migliaia le piccole fotografie di V.E. e di Garibaldi» annota, il 3 settembre, nel suo diario la Maurogonato, offrendo testimonianza del ricco mercato che s'andava consolidando in città, dove l'indiscutibile icona risorgimentale veneziana, la grande porta dell'Arsenale, teatro dei fatti del Quarantotto, che appare nelle fotografie priva d'un segno palese di quel mitico episodio, tanto da celare il significato risorgimentale mimetizzandolo nella monumentalità ricercata dal forestiero, non potrà competere con la diffusione dei ritratti celebrativi e apologetici.

«Antonio Perini volle ancor esso inaugurare la nostra redenzione», riporta, all'indomani della proclamazione dell'esito della consultazione plebiscitaria, la Gazzetta del 28 ottobre, «esponendo nel suo negozio di fotografie sotto le Procuratie nuove, il ritratto del nostro Re di oltre mezza persona e di una grandezza maggior del vero; come pure quelli dei RR. Principi Umberto e Amedeo, e dell'insigne Manzoni».

Con cronometrica puntualità rispetto agli eventi e anticipando i concorrenti, Perini propone i ritratti fotografici di Vittorio Emanuele II e della sua discendenza dinastica affiancati dal ritratto di Alessandro Manzoni. Per un ponderato calcolo politico, la fotografia dello scrittore guardato già all'epoca come monumento della letteratura nazionale, consente prudentemente di spendere un'immagine e una figura che non risvegli le fazioni politiche temporaneamente placate dall'atmosfera di generale euforia e d'ostentato unitarismo che domina Venezia. Ma «dove il Perini supera ogni aspettazione», seguita la Gazzetta, «è nell'altro ritratto di Garibaldi, di grandezza maggiore del vero ed esposto nel suo altro negozio sotto il campanile di San Marco».

Nel cuore della piazza, dove signori, popolani e stranieri transitano e si mescolano, fu proprio Garibaldi ad offrire l'occasione per fare timidamente emergere il nuovo modello di rappresentazione fotografica.

«È pubblicata una fotografia istantanea», annunciò la Gazzetta del 20 marzo 1867, «rappresenta il generale Garibaldi nel momento che parla al numeroso popolo nella Piazza San Marco, alla finestra della casa Zecchin», prospettando così, con quella prima ripresa di Bonaldi, il ruolo da protagonista che assumerà l'istantanea e Piazza San Marco nella stagione fotografica tardo-risorgimentale.



Naya fotografo, [Venezia, Ingresso di Vittorio Emanuele II, 7 novembre 1866],
albumina / carta, mm 79x146 / 82x173
Venezia, Collezione privata.

LA “FOTOSCOPIA” A VENEZIA.

Carlo Ponti e l’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti

C. Alberto Zotti Minici

Il pensiero astratto spesso ricorre ad una retorica visiva che poco, apparentemente, ha a che fare con ciò che il senso comune permette di attribuire al verbo vedere. Ciò che si vede non è soltanto quanto cade sotto la vista in termini percettivi, ma è anche un guardare, un osservare, un investigare, quasi a voler superare il sensibile per trasferirsi nella dimensione dell’intelligibile.

È noto infatti come Platone abbia costruito la sua ontologia avvalendosi del concetto di idee, quali attributi metafisici dell’essere, la cui conoscenza passa attraverso il “mito della caverna”, grande camera oscura dove scorrono in successione le immagini. La scoperta e l’apprendimento delle idee, viatico indispensabile per il raggiungimento dell’*alétheia* (verità), richiedono pertanto un “atto visivo” implicitamente evocato dal termine stesso di idea, la cui etimologia rimanda alla radice *vid* del verbo *videre*.

Le numerose sfumature semantiche del verbo vedere erano ben note ai greci che potevano spaziare dal verbo *oraō* (vedo) a *scopeō* (esploro), quasi a voler suggerire la possibilità di indagare con gli occhi della mente.

A quali significati rimandano pertanto la “stereoscopia” e l’“aletoscopia”? E se si volesse descrivere più in generale l’ “atto del vedere” un’immagine fotografica attraverso uno strumento ottico, dove ciò che la luce disegna e iscrive passa attraverso un gioco di lenti, non sarebbe forse possibile ricorrere al termine di “Fotoscopia”?

Visione artificiale e visione naturale si trovano a convivere nella visione stereoscopica.

Il tentativo di riprodurre la visione tridimensionale della realtà, così come viene percepita naturalmente dai nostri occhi, risale alle varie costruzioni prospettiche rinascimentali, ove la “regola” brunelleschiana o albertiana informa lo sviluppo delle arti visive in Occidente, senza però riuscire a staccarsi dalla convenzione percettiva che restituisce su un piano bidimensionale la realtà a tre dimensioni.

Nel giugno del 1838 Charles Wheatstone (1802-1875) presentò alla Royal Society di Londra il principio della visione stereoscopica: l’osservazione di due immagini dello stesso soggetto, riprese ad una distanza pari a quella dei nostri occhi (6 cm circa), si fonde dando origine ad una terza immagine (virtuale), che viene percepita dall’osservatore come tridimensionale.

L’anno successivo lo scienziato inglese capì l’importanza che avrebbe avuto l’applicazione della fotografia alla visione stereoscopica e chiese a William Henry Fox Talbot (1800-1877) di eseguire le prime fotografie stereoscopiche che avrebbero sicuramente garantito un risultato superiore ai disegni precedentemente impiegati.

Per giungere tuttavia ad una vera e propria applicazione della fotografia al principio di Wheatstone e soprattutto ad una sua vastissima diffusione, bisognerà attendere un decennio: nel 1849 infatti il fisico scozzese David Brewster (1781-1868) presenterà una versione

dello stereoscopio molto più piccolo e di facile costruzione, dotato di un semplice binocolo con le lenti poste ad una distanza di 6 cm, stratagemma che permetterà di osservare simultaneamente due immagini fotografiche con uno stupefacente effetto di profondità.

Dobbiamo riconoscere allo stereoscopio, e alle sue straordinarie possibilità di rendere l'illusione della percezione tridimensionale, forti capacità di indurre anche riflessioni teoriche, in grado di investire la nascente moderna civiltà dell'immagine anticipando le analisi di Benjamin o di McLuhan di un secolo più tardi.

È soprattutto in un testo dell'americano Oliver Wendell Holmes (1809-1894) che troviamo un'attenta riflessione sui cambiamenti in atto nel sistema della visione, frutto dell'invenzione della fotografia e della stereoscopia.

Le intuizioni sulle straordinarie potenzialità del sistema stereografico vengono sintetizzate dallo stesso Holmes il quale, alla metà del secolo, afferma che lo stereoscopio permette di ottenere delle immagini "solide", che danno inizio ad un processo di dissolvimento della materia. «D'ora innanzi la forma divorzia dalla materia» scrive il medico americano, l'oggetto concreto, visibile, non servirà più se non in quanto "matrice" che dà origine a immagini di varia natura.

Questa sostituzione si lega in maniera forte al mito della creazione di un luogo di tutti i luoghi, o forse il "non luogo" della moderna civiltà dell'immagine in cui la presenza diviene possibile solo grazie alla riproducibilità tecnica.

Carlo Ponti,
Venezia. Palazzo Widmann e Rio,
s.d. [1870 ca.]
stereogramma su carta albuminata,
mm 75x142
Museo del Precinema,
Collezione Minici Zotti - Padova



A Venezia il "Fabbricatore di Strumenti Ottici" e fotografo che maggiormente contribuì alla ricerca della resa tridimensionale dell'immagine fotografica è sicuramente Carlo Ponti (1823?-1893) i cui rapporti con l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti risalgono al 1854. In questa data infatti gli viene assegnata una medaglia d'argento per i suoi apparati fotografici in occasione dell'Esposizione di Agricoltura ed Industria indetta dallo stesso Istituto. Ad essa seguì due anni dopo una medaglia d'oro per un concorso alla stessa Esposizione per "un doppio cannocchiale da teatro" e un "cannocchiale per disegnare gli oggetti lontani chiari ed ingranditi, come si potrebbe farlo nella loro vicinanza".

Ma è tra il 1855 e il 1865 che la sua ricerca trova massima espressione, grazie all'invenzione dell'Aletoscopio, anticipata dallo stesso Ponti in una comunicazione presente proprio negli Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti datati 1858-59.

«I fotografi e i fabbricatori di stereoscopi stabilirono le proporzioni del loro meccanismo sul principio che la distanza interoculare essendo invariabile, non permette di fabbricare stereoscopi di maggiori dimensioni degli usati, e in conseguenza credettero che le vedute fotografiche non potessero sorpassare quella grandezza che si rese costante e comune in tutti i paesi, e che restò finora nei limiti di 110 cm quadrati.

Le due lenti negli attuali stereoscopi sono poste ad angolo alquanto ottuso ed hanno una distanza focale assai corta, di circa 4 pollici, corrispondente a quella delle ordinarie lenti da cataratta; ciò che non è senza qualche affaticante influenza sull'occhio si crede pur necessaria condizione a rappresentare il solido o ad ottenere la sovrapposizione, che le due vedute fotografiche sieno collocate ad angolo determinato l'una rispetto all'altra.

Questi sono i principii comunemente ammessi a regolare la fabbricazione delle vedute fotografiche; laonde non v'erbero mai né stereoscopi, né vedute fotografiche di dimensioni maggiori di quelle che tutti conoscono.

Posti questi fatti, io pensava se quel principio, comunemente avuto per immutabile, fosse veramente quale lo si credeva; se fosse possibile, col dare alle lenti maggiore diametro, angolo più acuto, distanza focale più lunga, e alle vedute fotografiche dimensioni maggiori, di supplire all'invariabile distanza interoculare e di ottenere ugualmente la rappresentazione del solido al naturale in un campo visuale maggiore del consueto e con maggiore ingrandimento. Propostomi questo scopo, io confido di averlo raggiunto».

Lo strumento viene presentato ufficialmente nell'adunanza dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti del 14 aprile 1861, ad un mese di distanza dall'incontro a Teano tra Garibaldi e Vittorio Emanuele II.

«Sullo strumento fabbricato dal sig. Carlo Ponti, e da lui presentato a questo Istituto sotto il nome di aletoscopio, si statuisce che ne venga fatta negli Atti onorevole menzione, e si rivolgano a lui in iscritto parole di encomio.

L'apparato del Ponti, così riferiva la giunta delegata ad esaminarlo, che porta il nome di aletoscopio, consiste in una cassetta di legno della forma di piramide troncata a base triangolare, di tali dimensioni da potervi adattare delle prove fotografiche (talbotipiche) di 0 m, 33 per 0 m, 27. Questa cassetta è collocata orizzontalmente sopra elegante sostegno, e con facile e ben costruito meccanismo è girevole in modo, che i lati maggiori della base della piramide possono assumere o la posizione orizzontale o la verticale. La parte superiore della piramide è congiunta con un telaio in cui è posta una lente quadrangolare (...). Che poi le prove talbotipiche dovessero riuscire opportunissime, egli è evidente, dacché esse riproducono una straordinaria fedeltà i toni della natura, e questi si riuniscono con una notevole varietà in medesima prova. Che se talvolta le loro immagini ci appaiono difettive, il difetto sta nell'opera meccanica del fotografo. Del resto però noi vogliamo risguardare l'aletoscopio da un altro lato, cioè industriale. E difatti l'apparato del Ponti non solo si raccomanda per la sua eleganza e semplicità, ma eziandio per l'intelligente accuratezza posta in opera nella sua costruzione, affine di regolare convenientemente la illuminazione delle prove talbotipiche, e di isolarle per modo da rendere completa l'illusione.

La perfetta politura della superficie di una lente, e la perfetta omogeneità delle sostanze adoperate nella sua costruzione, sono condizioni necessarie al buon effetto di una lente. Le superficie della lente quadrangolare del Ponti sono levigatissime, ed è costruita col più puro crown che si abbia nelle officine inglesi.

Si sa inoltre che è d'uopo vi sia la più stretta conformità delle superficie rifrangenti con le figure della geometria e i risultati dell'analisi: e la lente del Ponti è lavorata con quella maggiore perizia che abbia il nostro ottico, e della quale ci diede altra volta non dubbie prove e meritevoli d'incoraggiamento. Per le quali tutte cose andiamo certi che l'aletoscopio non mancherà una certa diffusione, e verrà introdotto nelle sale dei doviziosi, ed intanto ci compiacciamo che l'apparato da noi esaminato debba figurare in reale gabinetto, e ricreare gli ozii di assennata Regina, prospettandole i più sontuosi monumenti di questa illustre città che è Venezia».

L'Aletoscopio di Ponti, che ottenne un grande successo all'Esposizione Internazionale di Londra dell'anno successivo, a differenza dello stereoscopio di Brewster, era un visore per stampe fotografiche, di dimensioni notevolmente più grandi, provvisto di una sola lente d'ingrandimento e soprattutto dotato di una sola immagine. Come avveniva nelle vedute ottiche settecentesche, ogni fotografia era disposta in modo da essere osservata per "riflessione" e per "trasparenza" con la luce del giorno o tramite una sorgente di luce artificiale, ottenendo suggestivi effetti diurni e notturni.

La sua presenza è ben documentata per tutta la seconda metà del secolo nei Teatri Ottici e Meccanici delle piazze e dei teatri del Veneto.

La versione successiva all'Aletoscopio è rappresentata dal Megaletoscopio, nel quale l'ingrandimento delle vedute era notevolmente aumentato, il rilievo veniva potenziato, i difetti di sfericità erano ridotti al minimo e la luminosità era maggiore.

Tali modifiche vengono descritte dallo stesso Ponti nell'avviso che veniva inserito all'interno dello strumento:

«Le Mégaléthoscope est un instrument d'optique, dont le nom composé de mots grecs, signifie qu'il fait voir grandie la réalité, et il n'est que l'Alétoscope perfectionné de même inventeur. Les perfectionnements du nouvel appareil sont trois: 1° Les deux lentilles qu'on peut ôter par la petite porte M Fig. N°1 pour les nettoyer, au lieu de la lentille simple et fixe. 2° Les diaphragmes multipliés et qui s'ouvrent à charnière Fig. 2 et 3, pour encadrer les tableaux photographiques grands, moyens, et les cartes de visite, au lieu d'un seul diaphragme, qu'avait l'Alétoscope. 3° Le système pour fixer les vues, portraits, etc., de dimension mineure des photographies ordinaires. Par ces perfectionnements, l'agrandissement des tableaux est notablement accru, le relief plus développé mais sans exagération; les défauts de sphéricité ou de réfrangibilité sont réduits au minimum; la clarté est plus grande et l'étendue de vue encadrée de manière à ne pas permettre à l'oeil d'errer sur les marges aux dépens de l'effet stéréoscopique. Dans le Mégaléthoscope, chaque vue est disposée de manière à pouvoir être observée par réflexion ou par transparence avec la lumière du jour ou moyennant une lumière artificielle».

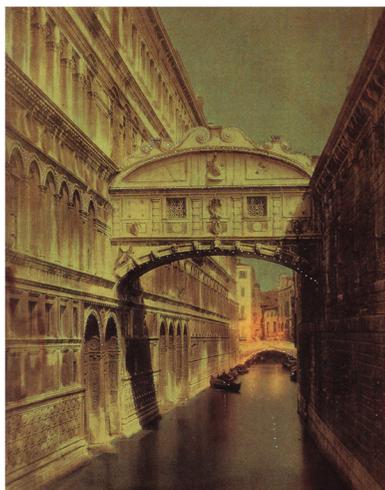
Come riporta il 14 febbraio 1861 Federico Maria Zinelli, grande estimatore di Ponti, pare che gli spettatori, osservando le meraviglie "aletoscopiche" esclamarono: «È proprio come la verità, è proprio come si vedesse il vero in natura».

Parafrasando tale affermazione si potrebbe sostenere che la “Fotoscopia”, intesa come possibilità di Stereoscopia e Aletoscopia, costituisca lo strumento per il raggiungimento di una verità sensibile, che è espressione di quella verità che per Platone alberga oltre la phisis.

Il Kinetoscopio di Edison nel 1888 introdurrà ulteriori dimensioni alla fotografia dotandola di un movimento naturale. Il tempo in cui l'immagine di un treno irrompe in diagonale su uno schermo da proiezione è ormai alle porte.



Carlo Ponti
Venezia, Ponte dei Sospiri, s.d. [1862 ca.]
 veduta per megaleteoscopia, visione a luce riflessa
 fotografia su carta albuminata, mm 400x300
 Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova



Carlo Ponti
Venezia, Ponte dei Sospiri, s.d. [1862 ca.]
 veduta per megaleteoscopia, visione in trasparenza
 fotografia su carta albuminata, mm 400x300
 Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova

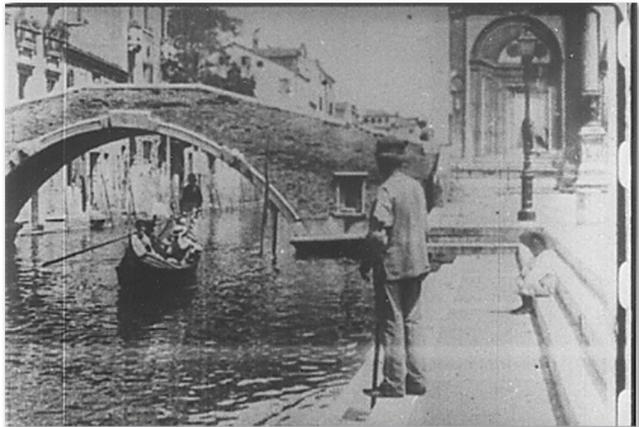


Carlo Ponti
Megaleteoscopia Privilegiata, 1864
 Museo del Precinema,
 Collezione Minici Zotti - Padova
 (inv. n. 221-SO)

VENEZIA NEI PRIMI ANNI DI CINEMA

Carlo Montanaro

Giovedì 9 luglio 1896 il boccascena del teatro Minerva, ex San Moisè, venne tappato con una tela bianca. E, davanti ad una «eletta schiera di invitati», l'infanta Andrée Lumiere, seduta tra papà Auguste e mamma Marguerite cominciò quella “pappata” che è stata e continuerà ad essere replicata milioni di volte in tutto il mondo fino a che esisteranno le «vedute vive». È *Le repas de bébé* il primo “film” proiettato su uno schermo a Venezia, da una équipe della ditta Lumière che resterà in Laguna fino alla fine d'agosto. Immagini in movimento, per la verità, se n'erano già viste «nella merceria di San Salvatore» qualche mese prima. Ma si trattava di un Kinetoscopia Edison che permetteva, tramite un oculare, la visione di un solo filmato ad un solo spettatore per volta.



L'arrivée en gondole,
produzione Lumière, 1896

Al Minerva, invece, come continua ad accadere ancor oggi, la visione è comunitaria. *La Pappa del bebè* è seguita nel programma da *Discussione politica*, *Bagni di mare* («stupendo specialmente quest'ultimo e che fu ripetuto») e dall'*Arrivo del treno*. Solo un mese e mezzo più tardi, il 21 agosto (ci sarebbe molto ancora da chiarire, su modi e tempi del lavoro delle équipes Lumière, perché non ci sono dati certi) un ennesimo nuovo programma permetterà ai veneziani di vedere la propria città riprodotta («vedute prese espressamente per Venezia»): *Approdo di una gondola ai santi Giovanni e Paolo*, *I leggendari piccioni di San Marco* e quel *I vaporetti a Rialto* che, fuori dalla Serenissima dovrà essere intitolato *En tranway sur le Grand Canal* per far comprendere che il vaporetto (in dialetto “bateo”) è il locale mezzo di trasporto pubblico.

C'è molto entusiasmo tra gli spettatori che assistono ad azioni realistiche che però, ragionandoci sopra, non possono che essere frutto di prove e verifiche: i passeggeri della gondola, dopo l'approdo, ne escono tutti recuperando perfino i guanti e l'ombrello dimenticati dalla signora! Un'azione completa perché pensata.

La scuola dei Lumière, che trasferisce nel cinema nascente anche la grande sapienza fotografica della "maison", conferma la qualità delle proposte e la conseguente propagazione della conoscenza del nuovo ritrovato.

Anche se qualche mito va ridimensionato.

Pare ormai appurato che le riprese "soggettive in movimento" che sembravano ispirate dalla dolcezza del procedere nell'acqua del vaporetto (Alexandre Promio nel novembre del 1896 realizza *Panorama du Grand Canal pris d'un bateau* e *Panorama de la place Saint-Marc pris d'un bateau*), abbiano dei precedenti filmati da treni in marcia, ma certamente in luoghi molto ma molto meno suggestivi. Mentre Venezia comincia ad esser frequentata dai precursori dell'industria cinematografica nascente.

Nei repertori messi a punto dalla certolina pazienza di Aldo Bernardini esisterebbe nell'immediato dopo-Lumière un *Al lido di Venezia* presentato nel dicembre 1896 con un'attrezzatura inglese (Teatrografo Paul) e un'intera serie della Gaumont disponibile a partire dall'agosto del 1897: *Gondole vénitienne*, *Panorama de Venise n. 1 et 2*, *Les pigeons de la Place Sanit-Marc à Venise*, *Sur le pont du Rialto à Venise*, "prese" che cominciano a mappare quei luoghi deputati che verranno periodicamente ma costantemente ripercorsi. Nel 1898 se i Lumière, tramite il loro esclusivista italiano Vittorio Calcina, documentano la visita in laguna del kaiser tedesco (*Rencontre à Venise de l'Empereur d'Alemagne et du Roi d'Italie*), il Mutoscope guidato dall'ex collaboratore di Edison William K. Laurie Dickson affronta invece non solo gli scorci da cartolina (*Feeding the pigeon in St. Mark Square*, *Bridge of Sighs*), ma comincia ad avvicinarsi alla gente: con un *Panorama of the Grand Canal* che però inquadra anche *The Vegetable Market*, con i *Boys Bathing* dato che allora l'acqua non era inquinata, e perfino andando a riprendere una processione all'isola degli Armeni: *The Armenian Archbishop*.

Non sorprende, allora, nello stesso anno trovare programmato un non meglio attribuibile *Baruffe di donne in Cannaregio a Venezia*. L'anno successivo è la volta delle feste tipiche: *Ricordo della regata dell'11 maggio 1899 a Venezia* e *Terza esposizione d'arte a Venezia*, dei quali non si conoscono gli artefici ma che testimoniano una precisa attenzione all'attualità. Una parte di questi documenti (Lumière, Mutoscope) ci è stata tramandata.

Bisogna arrivare al 1907, dopo che altre case italiane e straniere (in primis Cines, Pathé e Gaumont) hanno dedicato dei "panorami" ai più conosciuti tra i luoghi deputati veneziani, per trovare sulla stampa dell'epoca le prime tracce di una produzione autoctona. Non è improbabile che, seguendo una tradizione che rimarrà attiva per molti anni, fossero già state effettuate riprese all'uscita dalla messa domenicale del mattino, promettendo che, in un determinato cinematografo ma anche nel cine-padiglione di un Luna Park, già dal primo pomeriggio sarebbe stato possibile "rivedersi" sullo schermo.

La tecnologia ancora piuttosto sommaria lo permetteva e, a partire dall'1° novembre 1905, era iniziata al Teatro Ridotto in calle Vallaresso, a ridosso di Piazza San Marco, una regolare programmazione cinematografica, seguita, dopo circa un mese, dall'apertura del

primo esercizio nato (dal riciclaggio probabilmente di un magazzino a pianoterra) a San Zulian, dietro piazza san Marco: l'Edison di Luigi Roatto e famiglia.

Il primo di una catena che farà dei Roatto i pionieri del cinema a Venezia. Ambulanti dello spettacolo si stabilizzeranno nella città serenissima, allargando la loro attività, nata con i fonografi, alla produzione e alla distribuzione oltre che all'esercizio, espandendosi fino a Milano, Ferrara e Trieste, allora ancora austriaca. E fallendo clamorosamente – nessuna traccia ritrovata delle cause – nel 1914.

Ma il primo documentario di cui rimane notizia è la *Traslazione delle reliquie del doge Sebastiano Venier da Murano a Venezia* realizzato in proprio da un impiegato comunale che poi gestirà delle sale, Camillo Sebellin, il 30 giugno 1907. Mentre i Roatto, nel 1907, documentarono il *Settimo concorso ginnastico nazionale di Venezia* co-gestendo, probabilmente, la pellicola con un altro pioniere di Milano, Ercole Pettini. Questo per quello che riguarda le attualità. Mentre per la “finzione” che già iniziava ad essere in parte prodotta, sia pur sommariamente, dagli stessi esercenti, c'è traccia di un'operazione curiosa dei Roatto che risale al 1905 ma che non coinvolge Venezia: *Le disgraziate avventure della signora Marietta di Belluno*.

Due minuti e mezzo di gag che probabilmente finiva con un esterno che qualificava la città se è vero che «nel corso del 1906 le cronache registrarono lo stesso titolo ambientato a Padova [...] e a Ferrara» dato che «è probabile che la localizzazione della vicenda fosse del tutto fittizia, cioè variasse a seconda delle città dove la pellicola era proiettata». Quello che pare certo è che i Roatto, gestendo anche un laboratorio tecnologico (da ambulanti presentavano un “museo artistico-plastico meccanico”...), avessero eretto uno studio di ripresa (come una grande serra vetrata) in Barbaria delle Tole.

Dove non solo avevano filmato la “signora Marietta” ma dove, ancora nel 1907, realizzeranno gli interni di *Anima santa*, un'operina prodotta con il contributo della Cassa di Risparmio, che esaltava la necessità di ben custodire il denaro. E, ancora, una sorta di proto-gore, raccontando la leggenda di *Biasio el luganegher*, l'infame oste-droghiere che faceva lo spezzatino con la tenera carne di bambini rapiti e uccisi.

Un po' dappertutto, con la stabilizzazione di un esercizio che non è più solo legato ai Luna Park o al teatro di varietà (anche Leopoldo Fregoli integrava con il Cinématographe, anzi, con il Fregoligraph, le sue performances di palcoscenico) ma che ormai gestisce locali nati per fare cinema, inizia una produzione indigena che se trova riscontri oggettivi per l'attenzione verso la civiltà locale, fa molta fatica a mettersi in concorrenza con le ditte di dimensione nazionale o internazionale.

E se la Pathè, nel 1906, ricostruendo tutto, interni ed esterni in un grande teatro di posa, con la tecnica del “trompe-l'oeil” rievoca uno sfarzoso passato in un *Drame a Venise*, i produttori italiani, se continuano a dipingere la tipologia degli ambienti data l'impossibilità, per ragioni tecnologiche, di filmare in case o palazzi, cominciano a girare gli esterni dal vero.

Poche scene, perché i primi film a soggetto duravano al massimo una diecina di minuti, un rullo, al massimo 300 metri di pellicola: una trasferta, al massimo di due giorni tra l'arrivare, il filmare e il ripartire. La prima con ogni probabilità è la Cines di Roma. Realizza la prima versione assoluta dell'*Otello* da Shakespeare, regia di Mario Caserini e Gaston Velle.

Drame a Venise,
di Lucien Nonguent,
produzione Pathé, 1906



Si: perché con un coraggio da leoni i primi produttori e autori non si fermavano davanti a nulla, “riducendo” testi letterari ma anche drammi e commedie. Nel 1907 sempre la Cines torna, stesso regista e stesso interprete, Ubaldo Maria dal Colle, per un altro “dramma” (Francesco Dall’Ongaro, 1846) che poi è anche una delle più famose leggende veneziane, e anche in questo caso si tratta della prima di molte successive versioni: *Il fornaretto di Venezia*. Rimane traccia, nel 1907, di un altro film Cines, *Dramma giudiziario a Venezia* che potrebbe perfino essere la replica italiana del soggetto del film della Pathé: il plagio serpeggiava ma ora è impossibile verificare dato che le pellicole sono entrambe andate perdute. Sempre la Cines con Caserini, nel 1908, affronta un altro mito letterario più volte ripercorso anche da altre forme di creatività, la *Gioconda*, ma con un titolo più esplicito (la serenissima vende sempre...) *La cantatrice veneziana*. Ancora la Cines e ancora Caserini nel 1909 per un altro personaggio storico, *Bianca Cappello*, mentre altri si confrontano con l’unico doge indegno della storia della repubblica (*Marin Faliero, Doge di Venezia Dalle cronache veneziane del 1355*: regia Giuseppe De Liguoro, produzione SAFFI-Comerio) o ci riprovano con *Otello*: ben due versioni, una di Enrico Novelli in arte Yambo prodotto dalla Società Italiana Pineschi di Roma, e l’altra di Gerolamo Lo Savio, per la Film d’Arte Italiana, partner di una società fondata in Francia per costruire progetti di alta qualità con i maggiori attori teatrali d’epoca che finalmente si concedevano al cinematografo. Nell’anno successivo lo stesso Lo Savio per la Film d’Arte dirigerà la seconda riduzione del *Mercante di Venezia* interpretato da Ermete Novelli e con la quasi esordiente Francesca Bertini.

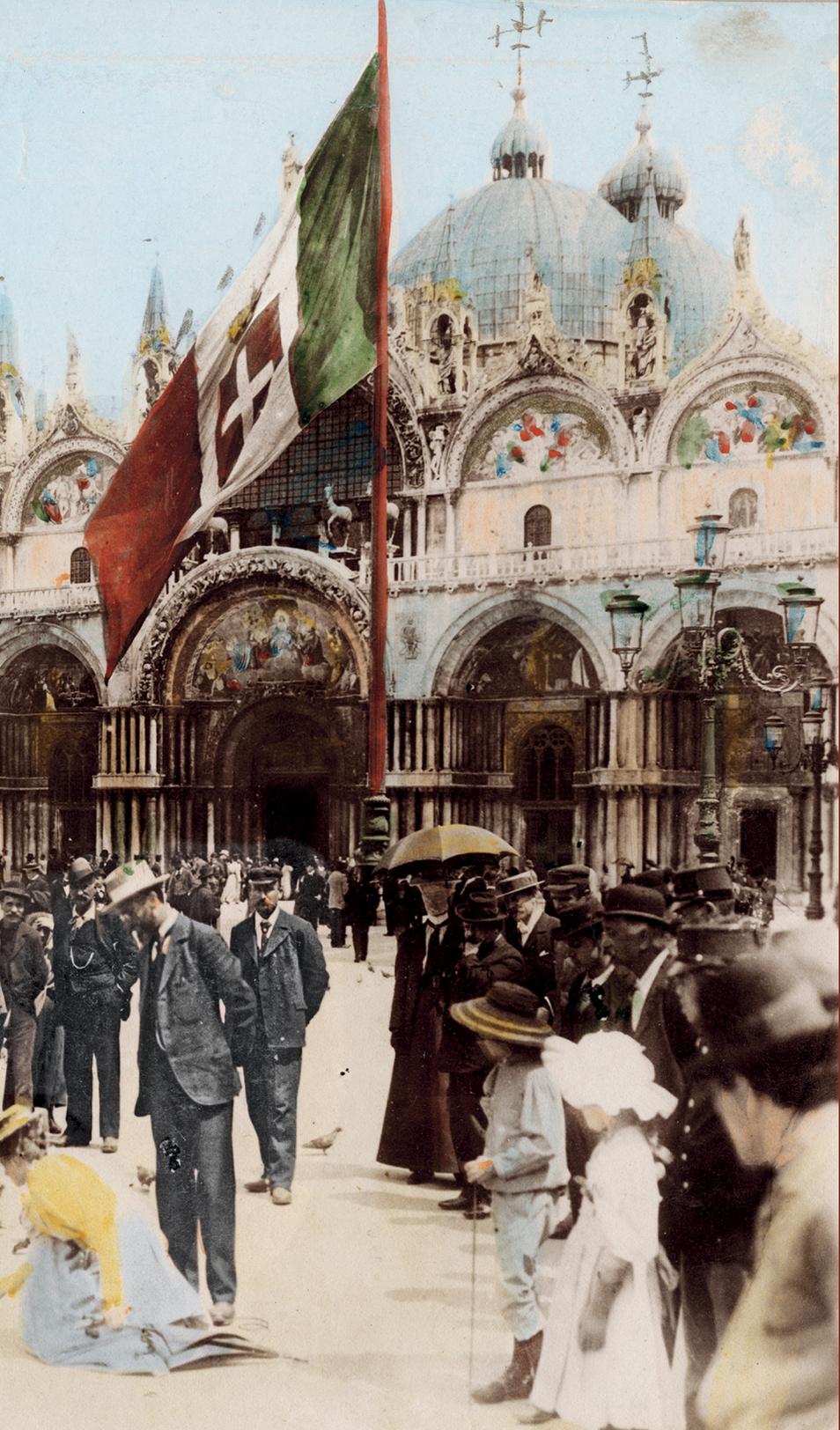
Una delle caratteristiche di tutte queste opere è il colore. Il cinema muto, in assenza, ancora, di sistemi automatici, sovrapponeva alle copie bianco&nero colorazioni di dettagli delle singole immagini (realizzati a mano o con il procedimento a matrici perforate pochoir) fotogramma per fotogramma o tinteggiava con altri processi chimici in modo omogeneo (viraggi o imbibizioni) le varie scene assecondando le condizioni di luce (notte=blu, interni illuminati=ambra...) o quelle psicologiche (passione=rosso, invidia=verde...). Colore che veniva utilizzato sia per i film di finzione che per i documentari (*Promenade*

dans Venise, Gaumont, 190?, *Venise pittoresque*, Pathè 1910). Colore che si provava a costruire meccanicamente in cerca di verosimiglianza con sistemi ancora approssimativi, come il britannico Kinemacolor basato sulla ripresa e la proiezione in rapida successione (32 ftg. al secondo invece che 16) di due fotogrammi sensibilizzati, ora a una colorazione calda (rosso-arancio) ora fredda (verde-blu): nel 1912 venne documentata l'inaugurazione del ricostruito Campanile di San Marco. Ma esiste un'eccezione: il Chronochrome Gaumont, l'unico sistema sperimentato, sempre a partire dal 1912, che riusciva a impressionare tre fotogrammi e poi a proiettarli sovrapponendoli, ognuno sensibilizzato tramite filtri a uno dei colori fondamentali, realizzando ogni volta in diretta quanto tipograficamente si ottiene tuttora con la tricromia. Un sistema molto complesso che la Gaumont gestì all'interno delle sue strutture ma che si esaurì dopo meno di un decennio dati i costi. Straordinari i risultati partendo dal formato "panoramico". Tra le riprese esclusivamente documentaristiche, non poteva mancare una *Venise* definita "la Regina dell'Adriatico". Un opportuno restauro ci ha riportato scampoli assolutamente realistici della vita veneziana di cent'anni fa.

Nota

Le citazioni contenute tra « », sono tratte dalla stampa quotidiana d'epoca





I “segni” della storia nella veduta



Carlo Naya
Panorama dal campanile di San Giorgio, s.d. [1885 ca.]
fotografia su carta albuminata, effetto chiaro di luna, mm 380x530
Collezione Vanzella - Treviso



Carlo Naya

Panorama verso punta della Dogana, s.d. [1880 ca.]

fotografia su carta albuminata, effetto chiaro di luna, mm 410x528

Collezione Vanzella - Treviso



Carlo Naya [attr.]
Riva degli Schiavoni ripresa dal balcone di Palazzo Ducale, s.d. [1865-1870]
fotografia su carta albuminata, mm 428x548
Collezione Livio Fantina - Treviso (s.f.)



Carlo Naya

Panorama di Venezia, 1876

fotografia su carta albuminata, mm 354x262

Università degli Studi di Trieste - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura (inv. n. 15) (s.f.)



Fotografo non identificato
Riva degli Schiavoni ripresa dalla Zecca, 1866 ante
fotografia su carta salata, mm 255x335
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062596)



Fotografo non identificato
Palazzo Ducale, 1866 ante
fotografia su carta albuminata, mm 255x340
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. GA1062603)



Carlo Ponti

Riva degli Schiavoni, s.d. [1865 ca.]

fotografia su carta albuminata, mm 280x362

Collezione Livio Fantina – Treviso (s.f.)



Columus; The Winged Lion of St. Mark, and St. Theodore on a Crocodile.

Fotografo non identificato
Palazzo Ducale, 1866 ante
fotografia su carta albuminata, mm 255x340
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. GA1062603)



Domenico Bresolin
Facciata di Palazzo Ducale, s.d. [1851-1853 ca.]
fotografia su carta salata albuminata, mm 291x348
Collezione Vanzella - Treviso



Fotografo non identificato
Palazzo Ducale, 1866 ante
fotografia su carta albuminata, mm 255x340
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. GA1062603)



Fotografo non identificato
Venezia. Palazzo Ducale, 1866 ante
fotografia su carta albuminata, mm 320x232
Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. 01236)



Carlo Naya
Palazzo Ducale e colonna di San Marco, 1866 ante
fotografia su carta albuminata, mm 280x363
Collezione Livio Fantina – Treviso (s.f.)



Fotografo non identificato
Venezia, Palazzo Ducale. Postazione austriaca, 1866 ante
fotografia su carta albuminata, mm 395x313
Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. n. 01235)



Fotografo non identificato

Piazza San Marco con la Basilica e il campanile, s.d. [1873 ante]

fotografia su carta albuminata, mm 270x340

Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA10999486)



Carlo Ponti [attr.]
Venezia. Basilica di San Marco, Arco Zen, 1873 ante
fotografia su carta albuminata, mm 355x273
Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. n. 01239)



Fotografo non identificato
Piazza San Marco, s.d. [1890-1895 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 194x243
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062705)



CORTILE DEL PALAZZO DUCALE

Antonio Fortunato Perini [attr.]
Cortile di Palazzo Ducale, s.d. [1860 ca.]
fotografia su carta salata albuminata, mm 250x210
Collezione Livio Fantina – Treviso (s.f.)



Fotografo non identificato

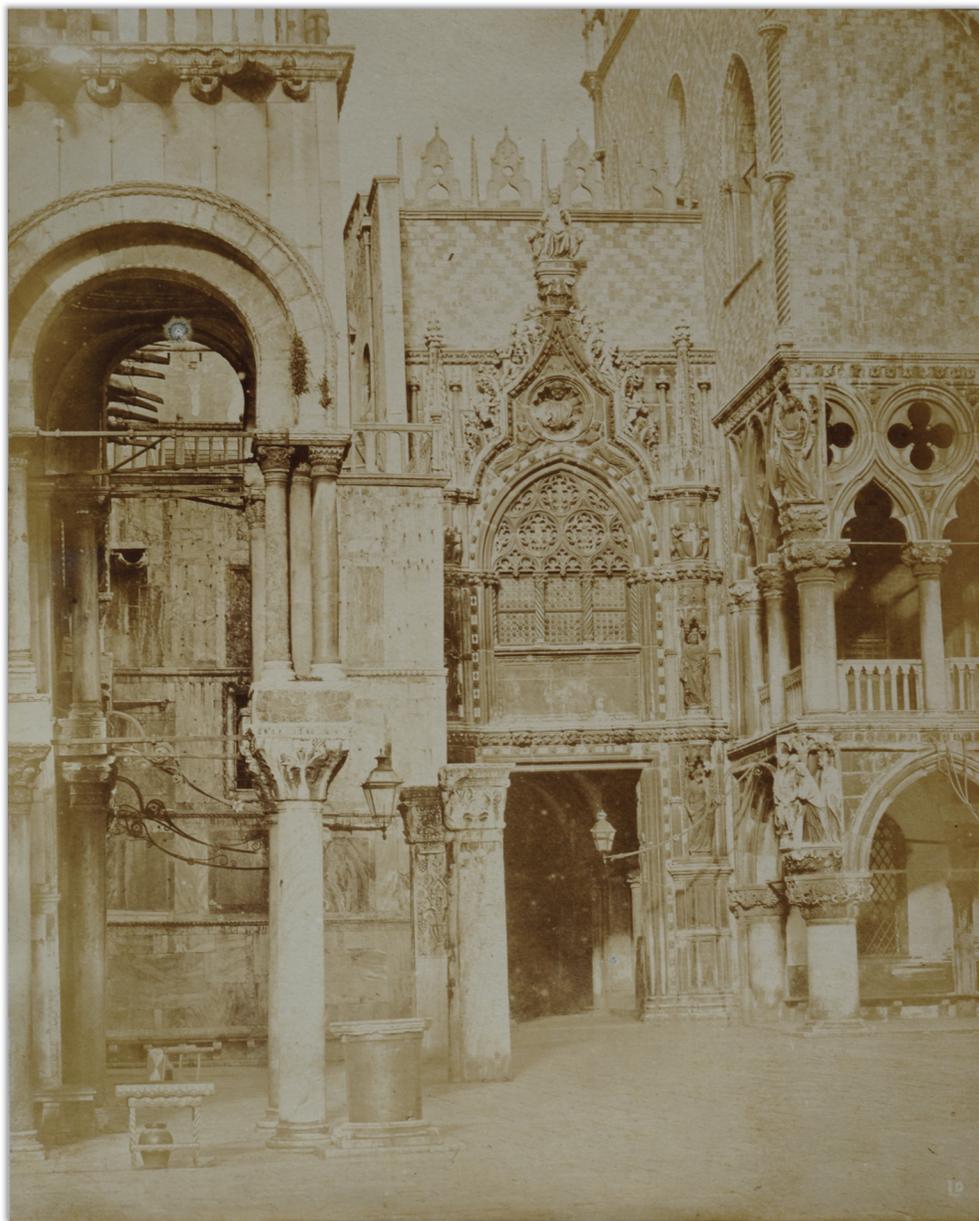
Scala dei Giganti nel cortile di Palazzo Ducale, s.d. [1860-1865 ca.]

fotografia su carta albuminata, mm 325x263

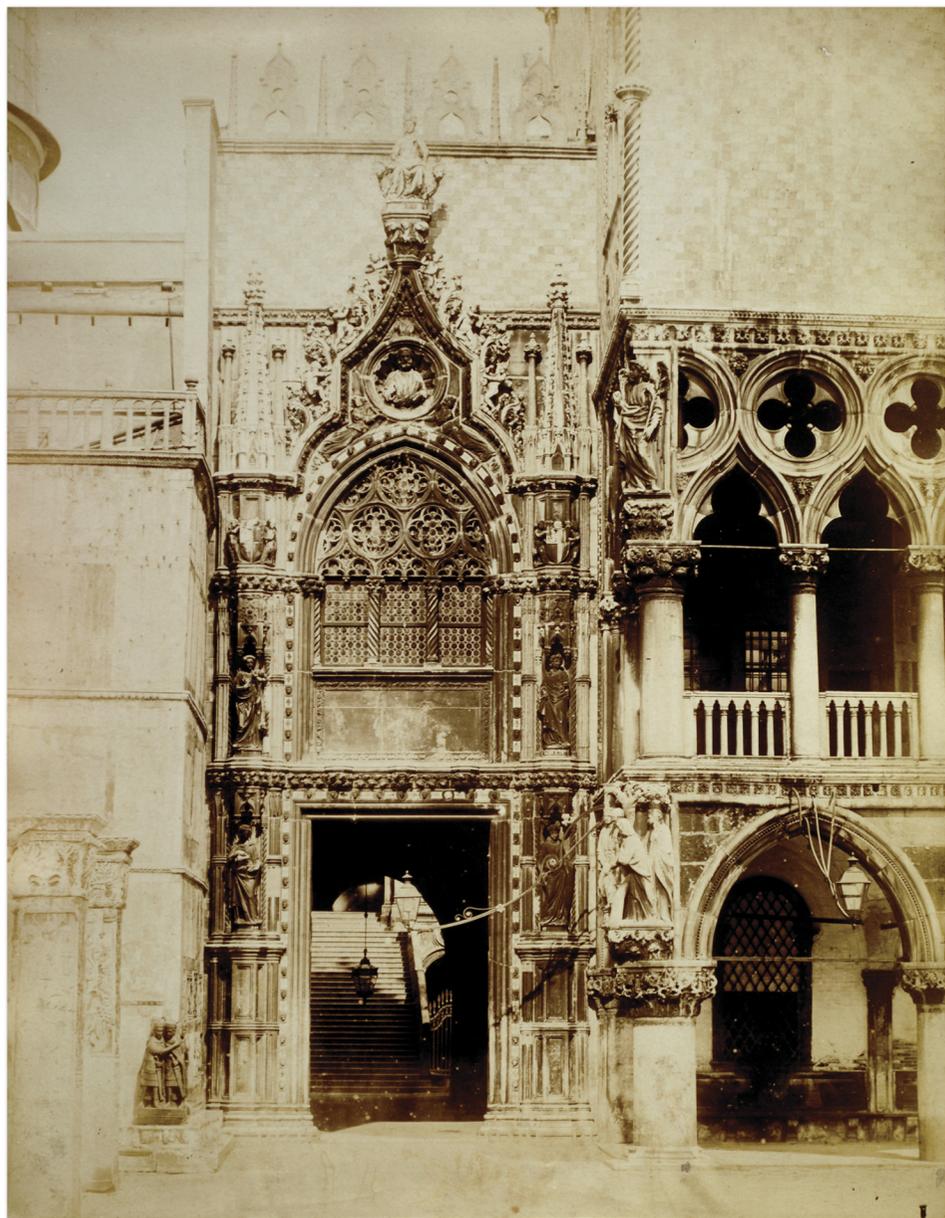
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062306)



Carlo Naya
Piazza San Marco, 1876
fotografia su carta albuminata, mm 269x351
Università degli Studi di Trieste - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura (inv. 106) (s.f.)



Fotografo non identificato
Porta della Carta di Palazzo Ducale, 1866 ante
fotografia su carta salata, mm 259x325
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. GA1062179)



Carlo Naya
Porta della Carta di Palazzo Ducale, s.d. [1865 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 354x270
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062178)



Fotografo non identificato
Palazzo Ducale e Basilica di San Marco, s.d. [1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 260x300
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1075282)



Carlo Naya [attr.]
Ponte di Rialto con Gondola, s.d. [1865 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 297x337
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062759)



Fotografo non identificato
Ponte di Rialto, s.d. [1855 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 191x218
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062750)



Istituto Fotografico A. Perini
Fabbriche vecchie a Rialto, s.d. [1860-1865]
fotografia su carta albuminata, mm 210x300
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1099948)



Giuseppe Cimetta
Canale dell'Arsenale, s.d. [1855-1860 ca.]
 fotografia su carta salata, mm 344x402
 Biblioteca Comunale di Treviso - Fondo Fotografico (inv. n. 3002) (s.f.)



Carlo Naya
Fondaco dei Turchi prima dei lavori di restauro, s.d. [1860 ca.]
 fotografia su carta albuminata, mm 267x325
 Biblioteca Comunale di Treviso - Fondo Fotografico (inv. n. 2964)



Carlo Ponti
Facciata dell'Arsenale, 1866 post
fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 184x255
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA10999431)



Carlo Naya [attr.]

Abside della chiesa dei Frati e Scuola di San Rocco, s.d. [1872 post]

fotografia su carta albuminata, mm 270x352

Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062335)



Fotografo non identificato
Chiesa della salute, s.d. [1860-1865]
fotografia su carta albuminata, mm 315x260
Collezione Carlo Montanaro - Venezia



Tomaso Filippi
Chiesa Madonna della Salute (Longhena), 1894 post
fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 250x190
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. 01195)



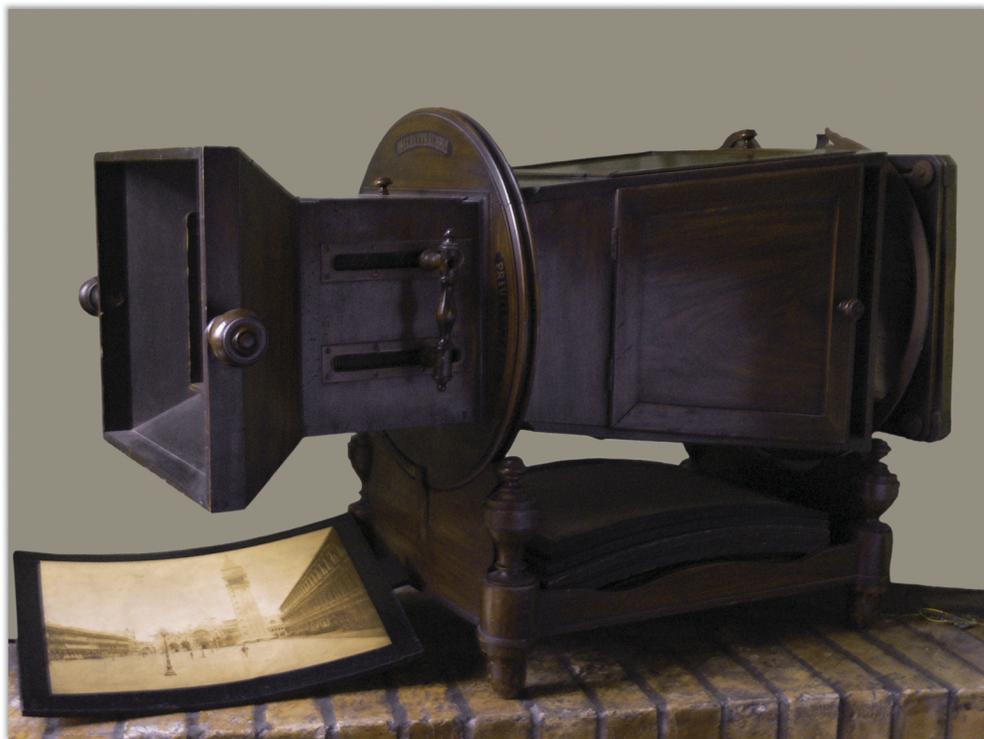
Fotografo non identificato
Ponte della ferrovia, s.d. [1860-1865]
fotografia su carta albuminata, mm 194x254
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062309)



Tomaso Filippi,
Canal Grande (notturno), s.d. [1894 post]
fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 414x524
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. 00931)



Fotografo non identificato
Canal Grande verso la Stazione ferroviaria (notturno), s.d. [1870-1875 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 182x245
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062625)



Megaletoscopio di Carlo Ponti, 1862
legno, ferro, vetro, cm 44x62x90
Collezione Carlo Montanaro - Venezia



Carlo Ponti
Venezia, Piazza San Marco, s.d. [1862-1865 ca.]
veduta per megaletoscopia, visione a luce riflessa,
fotografia su carta albuminata, mm 300x400
Collezione Carlo Montanaro - Venezia



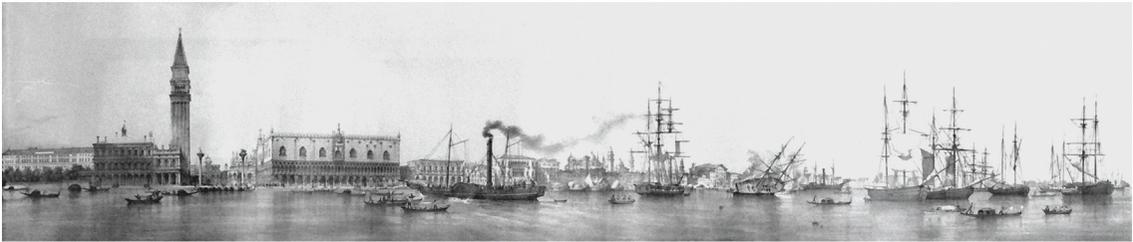
Carlo Ponti
Venezia, Piazza San Marco, s.d. [1862-1865 ca.]
veduta per megaletoscopia, visione in trasparenza,
fotografia su carta albuminata, mm 300x400
Collezione Carlo Montanaro - Venezia



Fotografo non identificato
Veduta panoramica di Venezia, s.d. [1870 ca.]
fotografia composita su carta albuminata, cm 18x243,8
Collezione Paolo Guolo - Treviso (s.f.)



Giovanni Pivdor
Veduta panoramica di Venezia, s.d. [1850 ca.]
Litografia, cm 41x194,5
Collezione Carlo Montanaro - Venezia





Carlo Naya [attr.]

Veduta verso il Molo ripresa dalla cupola della Salute, s.d. [1870 ca.]

fotografia su carta albuminata, mm 545x655

Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062392)





GB BRUSA
VENEZIA

Venezia e il Risorgimento



Dagherrotipista non identificato
Ritratto di Emilia Manin, ante 1854
dagherrotipo mm. 84x68, montato in passe-partout mm 72x58
Lo stesso astuccio contiene anche il ritratto di Daniele Manin, qui non riprodotto.
Fondazione Musei Civici di Venezia - Museo Correr (inv. n. CL XLV n. 613)

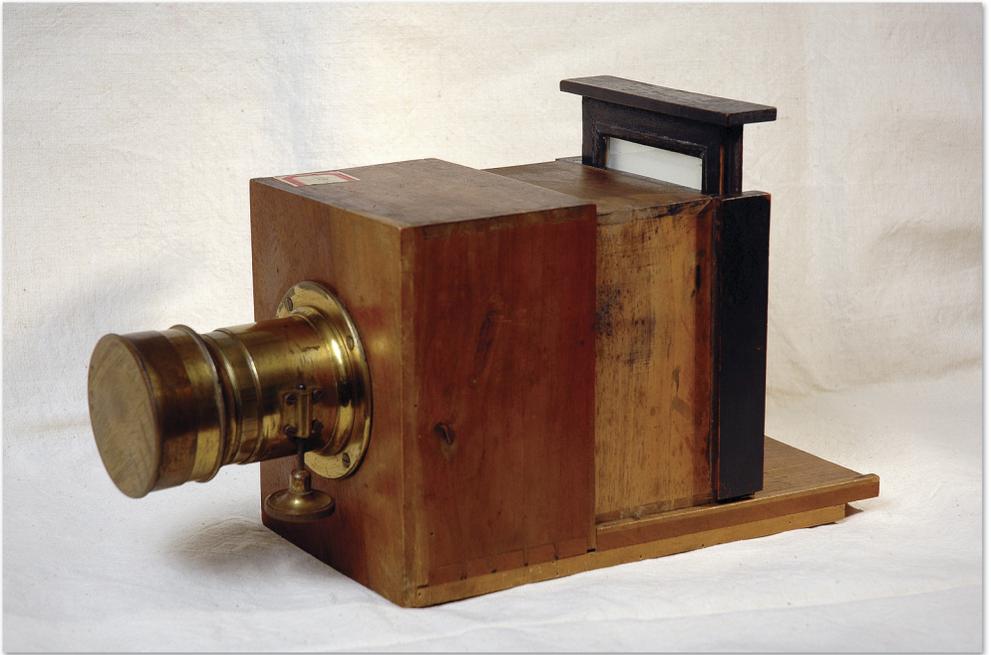


A. Guillard

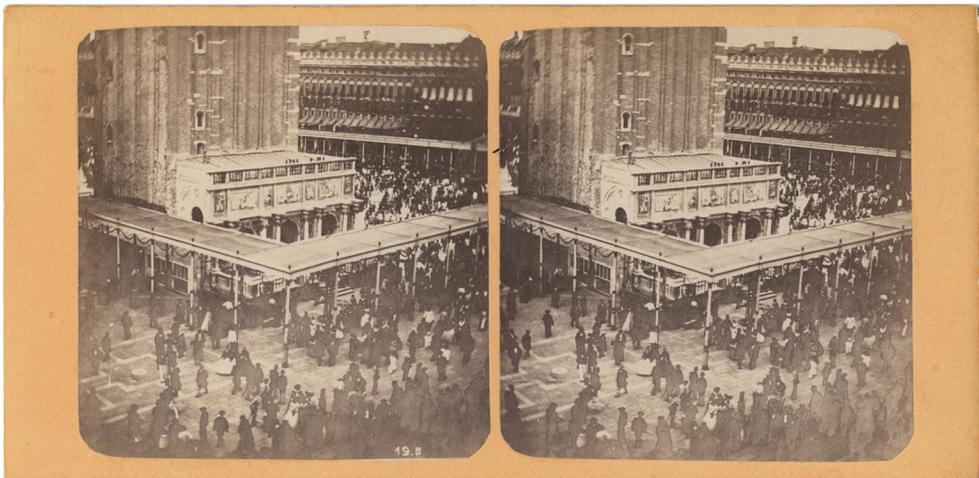
Ritratto di Giorgio Manin, s.d. [1850 ca.]

dagherrotipo, placca media, montato in finestra ovale mm 61x47

Fondazione Musei Civici di Venezia - Museo Correr (inv. n. CL XLV N. 747)



Camera ottica per dagherrotipia, Venezia, 1847-48
struttura in legno di noce, obiettivo Ponti Ottico, Venezia, mm 146x377x180
Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso - Fototeca



Fotografo non identificato
Festeggiamenti in Piazza San Marco [Festa della Sensa ?], s.d. [1866 ante]
 stereogramma su carta albuminata, mm 78x150
 Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062195)



Carlo Naya
Angolo sud-ovest di Palazzo Ducale, s.d. [1866 ante]
 stereogramma su carta albuminata, mm 78x142
 Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062295)



Fotografo non identificato
Militari austriaci davanti alla Basilica di San Marco, s.d. [1866 ante]
 stereogramma su carta albuminata, mm 75x150
 Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA10999419)



Fotografo non identificato
Concerto della banda austriaca in Piazza San Marco, s.d. [6 agosto 1863]
 stereogramma su carta albuminata, mm 75x145
 Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1075234)



Carlo Naya
Concerto della banda italiana in Piazza San Marco, s.d. [1866 post]
 stereogramma su carta albuminata, mm 79x145
 Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062674)



Fotografo non identificato
Venezia. Monumento a Daniele Manin in campo Manin, s.d. [22 marzo 1875, post]
 stereogramma su carta albuminata, mm 69x150
 Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062570)



Fotografo non identificato
Flottiglia austriaca nel bacino di San Marco, 1866
fotografia su carta albuminata, mm 246x329
tavola 1 della raccolta "Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia - 1866"
Fondazione Querini Stampalia - Venezia (inv. B. St. XXXVIII.15/1)



Fotografo non identificato
[Quattro] Fontane, 1866
fotografia su carta albuminata, mm 261x340
tavola 4 della raccolta "Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia - 1866"
Fondazione Querini Stampalia - Venezia (inv. B. St. XXXVIII.15/4)



Fotografo non identificato

San Pietro in Volta, 1866

fotografia su carta albuminata, mm 240x330

tavola 9 della raccolta "Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia - 1866"

Fondazione Querini Stampalia - Venezia (inv. B. St. XXXVIII.15/9)



Giuseppe Ferretto
Ritratto di Garibaldi, 1867
fotografia su carta albuminata, mm 597x454
Biblioteca Comunale di Treviso - Fondo fotografico (inv. 2633) (s.f.)



Fotografo non identificato

Venezia. Inaugurazione del monumento a Giuseppe Garibaldi, ai giardini pubblici, 1887

fotografia su carta albuminata, mm 430x498 (cornice)

Collezione Carlo Montanaro - Venezia



Antonio Sorgato
Ritratto di gruppo della 12a Compagnia della Guardia Nazionale, 1866
fotografia su carta albuminata, mm 134x192
Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. n. 01177)



Antonio Fortunato Perini [attr.]

Esequie per i Fratelli Bandiera e Domenico Moro nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, 18 giugno 1867
fotografia su carta albuminata, mm 266x335

Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. n. 01327)



Giovanni Battista Brusa
Arrivo delle spoglie di Daniele Manin al molo, 22 marzo 1868
fotografia su carta albuminata, mm 260x360
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_02357_1/1)



Fotografo non identificato

Cerimonia funebre in Piazza San Marco per il rientro a Venezia delle ceneri di Daniele Manin, 22 marzo 1868

fotografia su carta albuminata, mm 410x474 (cornice)

Collezione Carlo Montanaro - Venezia



Giovanni Battista Brusa
Venezia. Simulacro del monumento a Vittorio Emanuele II° nella Piazzetta dei Leoncini, 1886
fotografia su carta albuminata, mm 255x320
Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. n. 01112)



Giovanni Battista Brusa

Venezia. Simulacro del monumento a Vittorio Emanuele II° davanti al molo, s.d. [1886]

fotografia su carta albuminata, mm 253x324

Collezione Livio Fantina – Treviso (s.f.)



Giovanni Battista Brusa
Venezia. Simulacro del monumento a Vittorio Emanuele II° in piazzetta S. Marco, s.d. [1886]
fotografia su carta albuminata, mm 254x323
Collezione Livio Fantina – Treviso (s.f.)



Antonio Sorgato

Fotografia di gruppo dei pompieri veneziani, s.d. [1870 ca.]

fotografia su carta albuminata, mm 475x620

Collezione Livio Fantina – Treviso (s.f.)





Calli e corti “sconte”



Carlo Ponti
Bigolante (portatrice d'acqua), s.d. [1855-1860 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 320x262
Collezione Vanzella - Treviso



Fotografo non identificato

Bigolanti (portatori d'acqua), s.d. [1860-1865]

fotografia su carta albuminata, mm 92x56

Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1098339)



Fotografo non identificato
Donne al pozzo, s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 85x60
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062580)



Fotografo non identificato

Bigolanti (portatrici d'acqua), s.d. [1865-1870 ca.]

fotografia su carta albuminata, mm 83x60

Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062577)



Fotografo non identificato
Bigolante (portatrice d'acqua), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 87x60
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062579)



Fotografo non identificato
Bigolanti (portatrici d'acqua), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 83x60
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062577)



Fotografo non identificato
Bigolante (portatrice d'acqua), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 87x58
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA10999406)



Carlo Ponti
Bigolante (portatrice d'acqua), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 92x56
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062589)



Fotografo non identificato
Bigolante (portatrice d'acqua), 1867
fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 88x56
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1075231)



Fotografo non identificato

Campo di San Pietro di Castello, s.d. [1870-1875 ca.]

fotografia su carta albuminata, colorata a mano, mm 198x252

Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062715)



Fotografo non identificato
Mestieri [Bigolante al pozzo di Palazzo Ducale], s.d. [1870-1875 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 245x194
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062582)



Fotografo non identificato
Cortes dei Preti, s.d. [1880-1885 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 194x242
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062198)



Studio Naya
Sottomarina (Chioggia). Venditore di zucca, s.d. [1889 post]
fotografia su carta albuminata, mm 195x250
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_02226_1/1)



Studio Naya

Fondamenta dei Tolentini, s.d. [1889 post]

fotografia su carta albuminata, mm 257x194

Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_01776_1/1)



Studio Naya
Venezia. [*Impiraresse (infilatrici di perle)*], s.d. [1889 post]
fotografia su carta albuminata, mm 182x237
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_01660_1/2)



Tomaso Filippi

Quintavalle Castello [Fondamenta San Giuseppe], *Infilatrici di perle (perlage)*, s.d. [1895-1897 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 197x251

Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_02403_1/2)



Tomaso Filippi
Venezia. Rio terà la Maddalena [Strada Nuova: Rio terà S. Leonardo], s.d. [1895 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 193x254
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_02421_1/2)



Simeone Jagher
Ritratto di Anna Cecchetti Mander, s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 95x57
Fondazione Musei Civici di Venezia
Palazzo Fortuny (inv. n. 00536)



Giuseppe Ferretto
Ritratto di Luigia Codemo (1828-1898), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 89x56
Fondazione Musei Civici di Venezia
Palazzo Fortuny (inv. n. 00385)



Adolphe Beau
Ritratto di Adelaide Ristori (1822-1906), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 90x57
Fondazione Musei Civici di Venezia
Palazzo Fortuny (inv. n. 00656)



Fratelli Vianelli
Erminia Fuà Fusinato (1834-1876), s.d. [1865-1870 ca.]
fotografia su carta albuminata, mm 89x54
Fondazione Musei Civici di Venezia
Palazzo Fortuny (inv. n. 00428)



Studio Naya

Venezia [*Conversation dans la rue*], s.d. [1889 post]

fotografia su carta albuminata, mm 179x232

Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_02295_1/2)



Studio Naya
Sottomarina. Chioggia, s.d. [1889 post]
fotografia su carta albuminata, mm 184x237
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_01647_1/2)



Tomaso Filippi

Studio su figura di donna che cuce una rete da pesca, s.d. [1894 post]

fotografia su carta albuminata, mm 115x85

Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_01563_1/1)



Tomaso Filippi
Studio su figura di donna che cuce, s.d. [1894 post]
fotografia su carta albuminata, mm 107x82
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_01536_1/1)



Carlo Naya

Venezia. Santa Marta com'era nel 1870, 1870

fotografia su carta albuminata, mm 183x239

Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_1646_1/2)



Fotografo non identificato
Regata presso la Stazione ferroviaria, s.d. [1880-1895 ca.]
stereogramma su carta albuminata, mm 78x150
Archivio Graziano Arici - Venezia (inv. n. GA1062195)



Fotografo non identificato

Ritratto del veterano Buseghin con la moglie, s.d. [1880 ca.]

fotografia su carta albuminata, mm 188x252

Fondazione Musei Civici di Venezia - Palazzo Fortuny (inv. n. 00338)



Studio Naya
Venezia. Alla Giudecca, s.d. [1882 post]
fotografia su carta albuminata, mm 169x240
Tomaso Filippi - IRE Venezia (inv. n. TFP_01651_1/1)



Antonio Sorgato

Ritratto in studio di due modelle, in maschera, s.d. [1870-1875]

fotografia su carta albuminata, mm 463x349

Collezione Vanzella - Treviso



Antonio Sorgato
Fotografia di gruppo di giovani non identificate [collegiali ?]
fotografia su carta albuminata, mm 320x450
Collezione Vanzella - Treviso

Keystone View Company
Copyright 1903, by
Manufacturers B. L. Singley,
Made in U. S. A. Publishers





*Meddville, Pa., New York, N. Y., Portland,
Oregon, London, Eng., Sydney, Aus.*

Il cinema guarda Venezia



Stereo-camera a soffietto Thornton Pickard, 1890 ca.
legno, cm 10x27x22 (chiusa)
Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova (inv. 184 SO)



Grafoscopia
legno, cm 27,5x17x9,5 (chiuso)
Collezione Carlo Montanaro - Venezia



Richard Frères - Parigi
Stereovisore a colonna "Le Taxiphote", 1898
Con avanzamento automatico degli stereogrammi in vetro
Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova (inv. 102 SO)



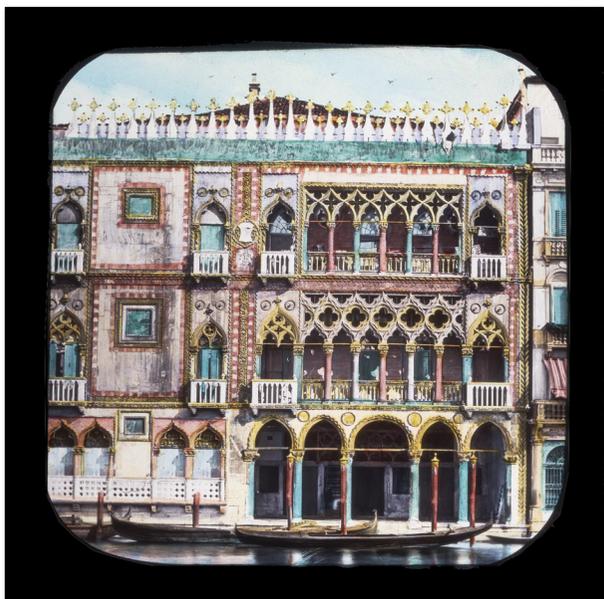
Autore non identificato
Venezia. Scala del Bovolo, s.d. [1890-1900]
vetro da proiezione, mm. 83x83
Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova



Autore non identificato
Cities of North Italy. Canal and Civil Hospital. Venice. S.d. [1890-1900 ca.]
vetro da proiezione, mm. 83x83
Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova



Autore non identificato
[Ponte di Rialto], s.d. [1890-1900]
vetro da proiezione, mm. 83x83
Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova



Autore non identificato
Venezia. Ca' d'Oro, s.d. [1890-1900]
vetro da proiezione, mm. 83x83
Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova



Keystone View Company

Gondola Landing, Piazza San Marco, Salute Church in distance, Venice, Italy, 1905 post
 Stereogramma su carta albuminata, mm 78x150

Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova



Autore non identificato [Tomaso Filippi?]

Loggetta del campanile e Biblioteca Marciana, s.d. [1895 post]

Stereogramma su carta albuminata, colorato a mano, mm 78x148

Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova

APPENDICE

Indice delle note raccolte negli «Atti» dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, seguite dai riassunti dei testi.

G. MINOTTO, *Nuovo metodo per produrre immagini fotografiche e renderle atte ad incidersi*, s. I, 1 (1840-41), pp. 206, 219.

Il 3 agosto 1841 Minotto presentò un protocollo contenente la descrizione di un nuovo metodo di produrre immagini fotografiche e di un metodo per riprodurle a stampa affinché la data della sua invenzione venisse stabilita con certezza. La differenza essenziale tra questo metodo e quello del prof. Barres consisterebbe in una trasposizione dell'immagine sulla carta attraverso un meccanismo fotografico.

F. ZANTEDESCHI, *Comunicazioni: Stampe oltremontane ottenute con rami incisi o riprodotti colla galvanoplastica e con lastre dagherrotipiche incise*, s.I, 4 (1844-45), p. 37.

Esposizione da parte di Zantedeschi di stampe ottenute da rami incisi e da una lastra dagherrotipica incisa con agenti chimici.

F. ZANTEDESCHI, *Sull'azione della luce nei colori delle sostanze organiche, Considerazioni*, s. I, 4 (1844-45), pp. 66-68.

Zantedeschi riferisce di alcuni esperimenti sull'azione della luce sulla colorazione nel vuoto pneumatico, nel vuoto torricelliano e sui petali dei vegetali. Egli conclude affermando che la differenza nell'intensità di colorazione non dipende dalla presenza dell'ossigeno o dell'aria, ma dal modo in cui la luce giunge sui cristalli. Tuttavia, ritiene che saranno necessarie ulteriori esperienze per trovare cosa produca la colorazione nelle sostanze organiche.

F. ZANTEDESCHI, *Sulla termocromia*, s. I, 5 (1845-46), pp. 26-30.

Zantedeschi disquisisce sull'eterogeneità dei «raggi calorifici» citando le teorie di Pietro Prevost, di De La Roche e soffermandosi in particolare sulle teorie di Melloni.

G. MINOTTO, *Considerazioni intorno alla costruzione della camera lucida*, s. I, 5 (1845-46), pp. 373-374.

Minotto passa in rassegna vari mezzi per copiare gli oggetti soffermandosi in particolare sui vantaggi offerti dalla camera lucida.

F. ZANTEDESCHI, *Su nuove linee nere e luminose dello spettro solare*, s. I, 5 (1845-46), pp. 656-658.

In seguito allo svolgimento degli esperimenti sulle linee nere e luminose dello spettro solare già eseguiti da Fraunhofer, Zantedeschi espone alla comunità scientifica riunita le sue conclusioni.

F. ZANTEDESCHI, *Tavola litografica delle linee nere e luminose dello spettro solare*, s. I, 6 (1846-47), p. 62.

Annuncio della presentazione di una tavola litografica in cui sono raffigurate le linee dello spettro solare.

F. ZANTEDESCHI, *Sulla proiezione materiale. Osservazioni*, s. I, 6 (1846-47), p. 142.

Zantedeschi presenta una prova di proiezione materiale, e per irraggiamento, delle sostanze solide.

G. MINOTTO, *Sulla causa delle immagini di Moser, osservazioni intorno a copie di stampe o disegni ottenuti secondo il metodo di Niepce di Victor*, s. I, 6 (1846-47), pp. 65-77.

Minotto espone i principali fatti osservati dal fisico Moser di Konisberga e mostra come, a suo avviso, si possano spiegare e come altre precedenti spiegazioni siano insufficienti o troppo generalizzate.

F. ZANTEDESCHI, *Sulla luce azzurra trasmessa dai corpi riconosciuti comunemente come opachi*, s. I, 7 (1847-48), p. 71.

Pur non convenendo sulla generalità del fenomeno di Depsaquier, Zantedeschi ammette, anche in base a suoi esperimenti, che il coloramento in azzurro è proprio di moltissimi corpi.

F. ZANTEDESCHI, *Lecture: Intorno alle principali scoperte ed invenzioni ch'ebbe ad ammirare nella sua visita degli stabilimenti scientifici di Vienna il prof. Zantedeschi*, s. II, 5 (1853-54), pp. 5-6.
È posta particolare attenzione alla scoperta delle impressioni naturali su alcuni cristalli riguardo il fenomeno della polarizzazione della luce.

F. ZANTEDESCHI, *Dello stato attuale dell'ottica riguardata dal lato della colorazione dei corpi, e del sistema chimico di Parrot contrapposto ora da Saigej al sistema etereo di Yung e di Tresnel, seguito comunemente dalle scuole*, s. II, 5 (1853-54), pp. 53-54.
Zantedeschi ricorda che l'ottica non possiede una vera e propria teoria e che sarebbe un grave errore voler creare una teoria matematica della luce, risultando infruttuoso ogni tentativo, che andrebbe a porre dei dubbi ritardando eventuali progressi della scienza.

Michiele Kier di Venezia: Vedute fotografiche. Medaglie d'Argento Premi di Agricoltura ed Industria Anno 1854, nella adunanza fatta a Venezia il 30/05/1854. Relazione degli oggetti presentati al concorso e dei relativi giudizi, s. II, 5 (1853-54), p. 36.
Determinanti furono, per l'assegnazione del premio, le invenzioni che Kier applicò alla camera oscura: le pareti bianche all'interno della camera, l'uso di una seconda lente e l'analisi dei tempi di impressione dell'immagine sul supporto fotosensibile.

Carlo Ponti di Venezia: Apparati fotografici. Medaglie d'Argento Premi di Agricoltura ed Industria Anno 1854, nella adunanza fatta a Venezia il 30/05/1854. Relazione degli oggetti presentati al concorso e dei relativi giudizi, s. II, 5 (1853-54), p. 45.
Tra i meriti riconosciuti all'illustre inventore, quello di aver portato la fotografia all'altezza delle opere straniere, anche grazie alle innovazioni tecnologiche apportate ai suoi strumenti fotografici.

G.A. NARDO, *Lecture: Introduzione allo studio di alcuni fenomeni ottici osservati guardando attraverso le frange periferiche che appaiono alla superficie dei corpi, sotto determinate condizioni di luce. Discussione*, s. III, 1 (1855-56), pp. 187-189.
In seguito all'esposizione di Nardo riguardo un fenomeno di doppia immagine osservato in alcuni suoi esperimenti, Bellavitis e Fario ne discutono alla luce di precedenti teorie fisiche.

G. BIANELETTI, *Carlo Ponti di Venezia: Strumenti ottici. Medaglie d'Argento Premi di Agricoltura ed Industria Anno 1854, nella adunanza fatta a Venezia il 30/05/1854. Relazione degli oggetti presentati al concorso e dei relativi giudizi*, s. III, 1 (1855-56), pp. 669-670.
Ponti riceve il premio per dei cannocchiali ai quali applicò delle lenti in grado di potenziarne la visione di almeno venti volte e per l'applicazione di questi ad una camera lucida di Wollaston che poteva essere usata per disegnare oggetti lontani ingranditi.

Elenco degli oggetti d'industria esposti alla pubblica mostra nel Palazzo Ducale, s. III, 1 (1855-56), p. 691.

Ritratti fotografici di Levis di Venezia-S.Gallo, s. III, 1 (1855-56), p. 691.

Ritratti fotografici; fotografie tratte da dipinti di G. Bonaldi e Terregghetta, di Venezia -In Frezzeria, s. III, 1 (1855-56), p. 691.

F. ZANTEDESCHI, *Lecture: Descrizione di uno spettrofotometro, ed esperimenti eseguiti con esso*, s. III, 1 (1855-56), pp. 793-795.
Zantedeschi osserva che le linee dello spettro non possono essere costanti nel numero né fisse per posizione, e afferma che questa proposizione annunciata nelle sue ricerche sulla luce e corredata di osservazioni dirette venne poi pubblicata come nuova dai giornali di Inghilterra e Francia.

G. SANTINI, *Lecture: notizie intorno ai micrometri formati nel campo oscuro di un cannocchiale con linee chiare e punti luminosi dietro: progetti proposti dal Sig. p. Simone Stampfer professore di geometria pratica nell'I.R. Istituto Politecnico di Vienna*, s. III, 2 (1856-57), pp. 153-167.
Santini espone un metodo per determinare la posizione sulla sfera celeste di astri dalla luminosità molto tenue.

A. BERTI, *Lecture: Prove fotografiche dell'eclisse di sole del 15/03/58 tentate dal Parini in Venezia*, s. III, 3 (1857-58), pp. 346-347.
Berti presentò alcuni saggi fotografici dell'eclisse di sole del 15 marzo ottenuti da Perini a Venezia.

Emilio Maza di Milano: *Miglioramenti nella fotografia. Premi di Agricoltura ed Industria, Anno 1858*, s. III, 3 (1857-58), p. 519.

G.D. NARDO, *Memorie: sulle ombre colorate ottenute col solo concorso di luci bianche*, s. III, 4 (1858-59), pp. 5-9.

Le ombre colorate si manifestano anche indipendentemente dal concorso di luci cromatiche, tutte le volte che due fonti di luci bianche sono poste in un particolare rapporto di intensità e di angolo di incidenza.

B. ZAMBRA, *Sull'analisi della luce*, s. III, 4 (1858-59), pp. 11-17.

Zambra dopo aver analizzato tre differenti metodi di analisi della luce, la rifrazione col prisma, l'assorbimento coi mezzi colorati e la diffrazione coi reticoli di Fraunhofer, discute, dissentendo, l'ipotesi di un collega secondo il quale nello spettro solare ci sarebbero due rossi, uno meno rifrangibile di tutti gli altri raggi luminosi.

B. BIZIO, *Lecture: Osservazioni del m.e. prof. Bizio alla nota sull'analisi della luce*, s. III, 4 (1858-59), pp. 375-383.

Bizio ripropone le sue teorie sull'analisi della luce e sulla rifrazione dibattendo le posizioni di Nardo.

C. PONTI, *Lecture: Sui Steroscopi*, s. III, 4 (1858-59), pp. 1123-1124.

Ponti espone le modifiche da lui apportate allo stereoscopio riuscendo ad adattarlo alla visione di vedute fotografiche di 260 centimetri quadrati, ben al di là del precedente limite di 110 centimetri quadrati.

F. ZANTEDESCHI, *Di due risultati ottenuti fotograficamente dal Sig. Warren Delarue durante l'eclisse di sole osservata in Spagna nel di 18 luglio 1860; e delle proprietà attiniche di luci artificiali*, s. III, 4 (1860-61), pp. 807-809.

In seguito ai risultati di Faraday sulle fotografie dell'eclisse totale di sole del 18 luglio 1860 osservata in Spagna, Zantedeschi desume la presenza di protuberanze formate unicamente di raggi attinici, mentre la corona luminosa appare formata di soli raggi ottici. Segue la lettura della relazione del dottor Phipson, pubblicata il 15 giugno 1861 nel n. 7 del «*Moniteur de la photographie*».

F. ZANTEDESCHI, *Nota al rapporto del chimico Dumas intorno alle scoperte spettroscopiche dei Sigg. Bunsen e Kirchoff con documenti*, s. III, 7 (1861-62), pp. 257-262.

Zantedeschi contesta, alla luce di numerose ricerche da lui realizzate sullo studio spettroscopico della luce solare, le conclusioni del prof. Dumas; inoltre riferisce i lavori da lui realizzati con Talbot sull'uso della camera oscura negli osservatori astronomici: la fotografia si dimostra uno strumento indispensabile per avvalorare e smentire teorie e scoperte.

Si dà notizia dell'esposizione a Londra di 12 fotografie di piante fossili per l'esposizione mondiale, s. III, 7 (1861-62), p. 271.

F. ZANTEDESCHI, *Nota del m.e. prof. Zantedeschi proponente ai fotografi l'applicazione della camera lucida al cannocchiale pei panorami delle vedute lontane*, s. III, 8 (1862-63), pp. 121-125.

Zantedeschi pubblica un documento inedito del prof. Carlini sulla camera lucida a cui verrebbe applicato un cannocchiale e propone il suo utilizzo da parte dei fotografi semplicemente sostituendo la carta normalmente usata con della carta sensibilizzata.

G. BELLAVITIS, *Avvertenza del m.e. prof. Bellavitis attorno alla suddetta applicazione*, s. III, 8 (1862-63), pp. 436.

Bellavitis rifiuta la proposta dello Zantedeschi riguardo la camera lucida applicata alla fotografia, perché ritiene che essendo l'immagine riflessa non potrà imprimersi alcuna immagine sulla carta sensibilizzata.

F. ZANTEDESCHI, *Risposta del m.e. prof. Zantedeschi all'avvertenza dei m.e. Bellavitis e Namias sulla proposta ai fotografi di applicare la camera lucida al cannocchiale pei panorami delle vedute lontane*, s. III, 8 (1862-63), pp. 515, 921; *ibid.*, s. III, 9 (1863-64), pp. 105-115.

Zantedeschi replica alle affermazioni di Bellavitis attraverso le testimonianze di consenso che egli ricevette all'estero.

G. BELLAVITIS, *Discussione intorno alla risposta tra i m.e. Zantedeschi, Bellavitis, Namias e Turazza*, s. III, 9 (1863-64), pp. 115-119.

Bellavitis spiega che attraverso la camera lucida l'immagine non viene realmente proiettata sul foglio ma viene vista grazie ad una proiezione apparente. La diatriba tra i due si conclude con l'ipotesi di una futura, nuova, camera lucida che renda possibile un tale impiego.

F. ZANTEDESCHI, *Lettera del Prof. Zantedeschi alla società filosofica di Filadelfia sull'applicazione della camera lucida al cannocchiale pei panorami delle vedute lontane*, s. III, 10 (1864-65), pp. 606-609.

Viene pubblicata la lettera che Zantedeschi inviò alla società filosofica di Filadelfia riguardo la proposta di Carlini e le successive integrazioni dello stesso Zantedeschi. Inoltre sono discusse le ipotesi riguardo la possibilità di fotografare le immagini impresse sulla retina dell'occhio.

S.R. MINICH, *Il m.e. S. R. Minich legge la seguente Commemorazione funebre di Giovanni Minotto, membro effettivo pensionario del R. Istituto Veneto, socio di varie Accademie, Ufficiale del real ordine Mauriziano*, s. III, 14 (1868-69), pp. 1610-1625.

Nella commemorazione viene ricordata la vita dell'illustre studioso, seguita da un elenco delle sue pubblicazioni negli Atti.

F. ZANTEDESCHI, *Antologia fra alcuni fenomeni osservati dal prof. Zantedeschi nella eclisse di sole dell'8 di luglio 1842 in Venezia e taluno dei fenomeni osservati da Jassen e dal Secchi nelle protuberanze solari 1868*, s. III, 14 (1868-69), pp. 370-372.

Zantedeschi propone la realizzazione di una camera oscura ad elementi fissi destinata esclusivamente alle osservazioni fotoscopiche, utile per le osservazioni astronomiche e in particolare per rilevare i cambiamenti del sistema planetario; si sofferma inoltre sulle osservazioni a tale riguardo Janssen e Secchi.

F. ZANTEDESCHI, *Altre analogie spettroscopiche*, s. III, 14 (1868-69), pp. 419-423.

Zantedeschi presenta una nota sull'importanza di un eclissiostata per lo studio analitico comparativo delle atmosfere luminose che circondano i pianeti e precipuamente il sole. Con questo apparato l'astronomo può riprodurre l'eclisse solare parziale o totale e quindi studiare i fenomeni delle protuberanze.

F. ZANTEDESCHI, *Presentazione della Nota del m.e. ab. Prof. F. Zantedeschi sulla camera lucida di Wollaston, applicata al cannocchiale per ottenere dei panorami di monti in grande scala e della maggiore esattezza, dei sigg. F. Carlini, C. Ponti e Revoli*, s. III, 15 (1869-70), pp. 387.

F. ZANTEDESCHI, *Della camera lucida per ottenere dei panorami di monti in grande scala e della maggiore esattezza, dei signori Francesco Carlini astronomo a Milano 1818, Carlo Ponti ottico a Venezia 1856 e Revoil dotto di Parigi 1869*, s. III, 15 (1869-70), pp. 1065-1067.

Sono riportate le descrizioni delle tre invenzioni di Carlini, Ponti e Revoil che applicarono il cannocchiale alla camera lucida di Wollaston.

G. NARDO, *Carlo Ponti premiato per la costruzione di un forno per le lenti: Relazione sull'esito dei concorsi a premi scientifici e industriali*, s. IV, 1 (1871-1872), pp. 1982-1991.

Nella relazione sull'esito del concorso è descritto il forno inventato da Ponti, che permette di realizzare lenti a minor prezzo perché riduce il pericolo di rottura nella fase di raffreddamento.

G. BIZIO, *Carlo Ponti di Venezia: Camera ottica con cui conseguire prove fotografiche negative ingrandite da piccole prove positive; prove dirette in grandezza naturale prove positive ingrandite, togliendole da piccole positive. Premi di Agricoltura ed Industria, Anno 1874*, s. IV, 3 (1873-74), pp. 2423-2443; in part. 2430.

Ponti si aggiudicò la menzione onorevole grazie alla camera ottica di sua invenzione, capace di ottenere delle prove fotografiche negative ingrandendole da piccole positive.

G. BIZIO, *Giovan Battista Brusa: Lavori di eliopia. Premi di Agricoltura ed Industria, Anno 1876*, s. V, 2 (1875-76), pp. 1105-1114; in part. 1112.

Bizio presentò nella sua relazione il procedimento di Brusa per ottenere stampe attraverso un procedimento fotografico.

Elenco dei prestatori e delle opere

Fondazione Musei Civici di Venezia

- 51 Fotografo non identificato, Venezia. *Palazzo Ducale*, 1866 ante
- 53 Fotografo non identificato, Venezia, *Palazzo Ducale. Postazione austriaca*, 1866 ante
- 55 Carlo Ponti [attr.], Venezia. *Basilica di San Marco, Arco Zen*, 1873 ante
- 83 *Ritratto di Emilia Manin*, ante 1854
- 84 A. Guillard, *Ritratto di Giorgio Manin*, s.d. [1850 ca.]
- 93 Antonio Sorgato, *Ritratto di gruppo della 12a Compagnia della Guardia Nazionale*, 1866
- 94 Antonio Fortunato Perini [attr.], *Esequie per i Fratelli Bandiera e Domenico Moro nella Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia*, 18 giugno 1867
- 97 Giovanni Battista Brusa, Venezia. *Simulacro del monumento a Vittorio Emanuele II^o nella Piazzetta dei Leoncini*, 1886
- 120 Simeone Jagger, *Ritratto di Anna Cecchetti Mander*, s.d. [1865-1870 ca.]
- 120 Giuseppe Ferretto, *Ritratto di Luigia Codemo* (1828-1898), s.d. [1865-1870 ca.]
- 121 Adolphe Beau, *Ritratto di Adelaide Ristori* (1822-1906), s.d. [1865-1870 ca.]
- 121 Fratelli Vianelli, *Erminia Fuà Fusinato* (1834-1876), s.d. [1865-1870 ca.]
- 128 Fotografo non identificato, *Ritratto del veterano Buseghin con la moglie*, s.d. [1880 ca.]

Fondazione Querini Stampalia - Venezia

- 89 Fotografo non identificato, *Flottiglia austriaca nel bacino di San Marco*, 1866, tavola 1 della raccolta "Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia - 1866"
- 89 Fotografo non identificato, [Quattro] *Fontane*, 1866, tavola 4 della raccolta "Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia - 1866"
- 90 Fotografo non identificato, *San Pietro in Volta*, 1866, tavola 9 della raccolta "Vedute fotografiche dei 14 forti di Venezia - 1866"

Istituzioni di Ricovero e di educazione IRE - Venezia, Fondo Filippi

- 70 Tomaso Filippi, *Chiesa Madonna della Salute* (Longhena), 1894 post
- 72 Tomaso Filippi, *Canal Grande (notturno)*, s.d. [1894 post]
- 95 Giovanni Battista Brusa, *Arrivo delle spoglie di Daniele Manin al molo*, 22 marzo 1868
- 115 Studio Naya, Sottomarina (Chioggia). *Venditore di zucca*, s.d. [1889 post]
- 116 Studio Naya, *Fondamenta dei Tolentini*, s.d. [1889 post]
- 117 Studio Naya, Venezia. *[Impiraresse (infiltratrici di perle)]*, s.d. [1889 post]
- 118 Tomaso Filippi, *Quintavalle Castello [Fondamenta San Giuseppe], Infiltratrici di perle (perlaje)*, s.d. [1895-1897 ca.]
- 119 Tomaso Filippi, Venezia. *Rio terà la Maddalena* [Strada Nuova: Rio terà S. Leonardo], s.d. [1895 ca.]
- 122 Studio Naya, Venezia [Conversation dans la rue], s.d. [1889 post]
- 123 Studio Naya, Sottomarina. *Chioggia*, s.d. [1889 post]
- 124 Tomaso Filippi, *Studio su figura di donna che cuce una rete da pesca*, s.d. [1894 post]
- 125 Tomaso Filippi, *Studio su figura di donna che cuce*, s.d. [1894 post]
- 126 Carlo Naya, Venezia. *Santa Marta com'era nel 1870*, 1870
- 129 Studio Naya, Venezia. *Alla Giudecca*, s.d. [1882 post]

Museo del Precinema, Collezione Minici Zotti - Padova

- 135 *Stereo - camera a soffietto Thornton Pickard*, 1890 ca.
- 137 Richard Frères. Parigi, *Stereovisore a colonna "Le Taxiphote"*, 1898
- 138 Autore non identificato, Venezia. *Scala del Bovolo*, s.d. [1890-1900], vetro da proiezione
- 138 Autore non identificato, *Cities of North Italy. Canal and Civil Hospital. Venice*. S.d. [1890-1900 ca.], vetro da proiezione
- 139 Autore non identificato, Venezia. *Ca' d'Oro*, s.d. [1890-1900], vetro da proiezione
- 139 Autore non identificato, [Ponte di Rialto], s.d. [1890-1900], vetro da proiezione
- 140 Keystone View Company, *Gondola Landing, Piazza San Marco, Salute Church in distance*, Venice, Italy, 1905 post, stereogramma
- 140 Autore non identificato [Tomaso Filippi?], *Loggetta del campanile e Biblioteca Marciana*, s.d. [1895 post], stereogramma

Università degli Studi di Trieste - Dipartimento di Ingegneria Civile e Architettura

- 46 Carlo Naya, *Panorama di Venezia*, 1876
59 Carlo Naya, *Piazza San Marco*, 1876

Biblioteca Comunale di Treviso

- 66 Giuseppe Cimetta, *Canale dell'Arsenale*, s.d. [1855-1860 ca.]
66 Carlo Naya, *Fondaco dei Turchi prima dei lavori di restauro*, s.d. [1860 ca.]
91 Giuseppe Ferretto, *Ritratto di Garibaldi*, 1867

Biblioteca del Seminario Vescovile di Treviso - Fototeca

- 85 *Camera ottica per dagherrotipia*, Venezia, 1847-48

Archivio Graziano Arici - Venezia

- 47 Fotografo non identificato, *Riva degli Schiavoni ripresa dalla Zecca*, 1866 ante
47 Fotografo non identificato, *Palazzo Ducale*, 1866 ante
49 Fotografo non identificato, *Palazzo Ducale*, 1866 ante
54 Fotografo non identificato, *Piazza San Marco con la Basilica e il campanile*, s.d. [1873 ante]
56 Fotografo non identificato, *Piazza San Marco*, s.d. [1890-1895 ca.]
58 Fotografo non identificato, *Scala dei Giganti nel cortile di Palazzo Ducale*, s.d. [1860-1865 ca.]
60 Fotografo non identificato, *Porta della Carta di Palazzo Ducale*, 1866 ante
61 Carlo Naya, *Porta della Carta di Palazzo Ducale*, s.d. [1865 ca.]
62 Fotografo non identificato, *Palazzo Ducale e Basilica di San Marco*, s.d. [1870 ca.]
63 Carlo Naya [attr.], *Ponte di Rialto con Gondola*, s.d. [1865 ca.]
64 Fotografo non identificato, *Ponte di Rialto*, s.d. [1855 ca.]
65 Istituto Fotografico A. Perini, *Fabbriche vecchie a Rialto*, s.d. [1860-1865]
67 Carlo Ponti, *Facciata dell'Arsenale*, 1866 post
68 Carlo Naya [attr.], *Abside della chiesa dei Frari e Scuola di San Rocco*, s.d. [1872 post]
71 Fotografo non identificato, *Ponte della ferrovia*, s.d. [1860-1865]
73 Fotografo non identificato, *Canal Grande verso la Stazione ferroviaria (notturno)*, s.d. [1870-1875 ca.]
78 Carlo Naya [attr.], *Veduta verso il Molo ripresa dalla cupola della Salute*, s.d. [1870 ca.]
86 Fotografo non identificato, *Festeggiamenti in Piazza San Marco* [Festa della Sensa ?], s.d. [1866 ante], stereogramma
86 Carlo Naya, *Angolo sud-ovest di Palazzo Ducale*, s.d. [1866 ante], stereogramma
87 Fotografo non identificato, *Militari austriaci davanti alla Basilica di San Marco*, s.d. [1866 ante], stereogramma
87 Fotografo non identificato, *Concerto della banda austriaca in Piazza San Marco*, s.d. [6 agosto 1863], stereogramma
88 Carlo Naya, *Concerto della banda italiana in Piazza San Marco*, s.d. [1866 post], stereogramma
88 Fotografo non identificato, *Venezia. Monumento a Daniele Manin in campo Manin*, s.d. [22 marzo 1875, post], stereogramma
106 Fotografo non identificato, *Bigolanti (portatori d'acqua)*, s.d. [1860-1865]
107 Fotografo non identificato, *Donne al pozzo*, s.d. [1865-1870 ca.]
108 Fotografo non identificato, *Bigolanti (portatrici d'acqua)*, s.d. [1865-1870 ca.]
109 Fotografo non identificato, *Bigolante (portatrice d'acqua)*, s.d. [1865-1870 ca.]
110 Carlo Ponti, *Bigolante (portatrice d'acqua)*, s.d. [1865-1870 ca.]
110 Carlo Ponti, *Bigolante (portatrice d'acqua)*, s.d. [1865-1870 ca.]
111 Fotografo non identificato, *Bigolante (portatrice d'acqua)*, s.d. [1865-1870 ca.]
111 Fotografo non identificato, *Bigolante (portatrice d'acqua)*, 1867
112 Fotografo non identificato, *Campo di San Pietro di Castello*, s.d. [1870-1875 ca.]
113 Fotografo non identificato, *Mestieri [Bigolante al pozzo di Palazzo Ducale]*, s.d. [1870-1875 ca.]
114 Fotografo non identificato, *Corte dei Preti*, s.d. [1880-1885 ca.]
127 Fotografo non identificato, *Regata presso la Stazione ferroviaria*, s.d. [1880-1895 ca.], stereogramma

Collezione Paolo Guolo - Treviso

- 76 Fotografo non identificato, *Veduta panoramica di Venezia*, s.d. [1870 ca.]

Collezione Livio Fantina - Treviso

- 45 Carlo Naya [attr.], *Riva degli Schiavoni ripresa dal balcone di Palazzo Ducale*, s.d. [1865-1870]
- 48 Carlo Ponti, *Riva degli Schiavoni*, s.d. [1865 ca.]
- 52 Carlo Naya, *Palazzo Ducale e colonna di San Marco*, 1866 ante
- 57 Antonio Fortunato Perini [attr.], *Cortile di Palazzo Ducale*, s.d. [1860 ca.]
- 98 Giovanni Battista Brusa, Venezia. *Simulacro del monumento a Vittorio Emanuele II° davanti al Molo*, s.d. [1886]
- 99 Giovanni Battista Brusa, Venezia. *Simulacro del monumento a Vittorio Emanuele II° in Piazzetta San Marco*, s.d. [1886]
- 100 Antonio Sorgato, *Fotografia di gruppo dei pompieri veneziani*, s.d. [1870 ca.]

Collezione Carlo Montanaro - Venezia

- 69 Fotografo non identificato, *Chiesa della salute*, s.d. [1860-1865]
- 74 *Megaleoscopio di Carlo Ponti*, 1862
- 75 Carlo Ponti, Venezia, *Piazza San Marco*, s.d. [1862-1865 ca.], veduta per megaloscopio
- 76 Giovanni Pividor, *Veduta panoramica di Venezia*, s.d. [1850 ca.], litografia
- 92 Fotografo non identificato, Venezia. *Inaugurazione del monumento a Giuseppe Garibaldi, ai giardini pubblici*, 1887
- 69 Fotografo non identificato, *Cerimonia funebre in Piazza San Marco per il rientro a Venezia delle ceneri di Daniele Manin*, 22 marzo 1868
- 136 Grafoscopio, s.d. [1880 ca.]

Collezione Ripa Bonati - Padova

- 18 *Diploma di medaglia d'argento assegnata a Michele Kier, nella distribuzione dei premi di Agricoltura ed Industria del 30 maggio 1854.*
- 101 Marco Moro, *Il Gran Ponte sulla Laguna*, 1844; disegno preparatorio per litografia

Collezione Vanzella - Treviso

- 43 Carlo Naya, *Panorama dal campanile di San Giorgio*, s.d. [1885 ca.]
- 44 Carlo Naya, *Panorama verso punta della Dogana*, s.d. [1880 ca.]
- 50 Domenico Bresolin, *Facciata di Palazzo Ducale*, s.d. [1851-1853 ca.]
- 50 Domenico Bresolin, *Basilica di San Marco e Palazzo Ducale*, s.d. [1851-1853 ca.]
- 105 Carlo Ponti, *Bigolante (portatrice d'acqua)*, s.d. [1855-1860 ca.]
- 130 Antonio Sorgato, *Ritratto in studio di due modelle, in maschera*, s.d. [1870-1875]
- 131 Antonio Sorgato, *Fotografia di gruppo di giovani non identificate [collegiali ?]*, s.d. [1870-1875]

SOMMARIO

- 5 *Saluto del Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*
Gian Antonio Danieli - Presidente
- 7 *L'Acqua e la Luce. La fotografia a Venezia all'alba dell'Unità d'Italia*
Gian Piero Brunetta
- 11 *Venezia e il dagherrotipo. Tra scienza e passione politica*
Sara Filippin
- 17 *Acque senza onde e cieli senza nuvole. La Venezia di metà Ottocento nelle fotografie di Michele Kier*
Maurizio Ripa Bonati
- 23 *«Chi può sperar di esprimere degnamente le impressioni di questo giorno memorando?»*
Alberto Prandi
- 29 *La "Fotoscopia" a Venezia. Carlo Ponti e l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*
Alberto Zotti
- 34 *Venezia nei primi anni di cinema*
Carlo Montanaro

Sezioni fotografiche:

- 40 *I "segni" della storia nelle vedute*
- 80 *Venezia e il Risorgimento*
- 102 *Calli e corti "sconte"*
- 132 *Il cinema guarda Venezia*
- 142 *Appendice: La storia della fotografia attraverso gli «Atti» dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti tra il 1840 e il 1880*
- 147 *Elenco dei prestatori e delle opere*

All'indirizzo internet www.istitutoveneto.it è possibile effettuare una ricerca,
per autore e per titolo, delle pubblicazioni dell'Istituto a partire dal 1840.
I volumi possono essere acquistati presso l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
(fax 041.5210598) oppure tramite il distributore CIEREVECHI Srl (fax 049.8840277)

Stampato nel mese di febbraio 2011

da Studio Pixart Srl - Quarto d'Altino (Venezia)