

Università della Svizzera Italiana
Master in Letteratura e civiltà italiana
Lugano

Corso di *Storia della fotografia* 2008-2009
Prof.ssa Daniela Mondini
Agosto 1009

Fotografia e «automimesi»

**Autoritratti fotografici
di *Roberto Donetta*
1900-1932**



Valeria Airaldi
Matr. nr. 07-989-247
Piazza Cioccaro 10
6900 Lugano

Indice

1. «L'arte mia di fotografo»: Roberto Donetta, la fotografia, l'autoritratto.
2. Analisi compositiva e tematica di cinque autoritratti donettiani.
 - 2.1 Roberto Donetta, *Autoritratto con cappello e con un album di fotografie in mano, davanti ad un muro*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 4252).
 - 2.2 Roberto Donetta, *Roberto Donetta con la valigia delle sementi in un cortile nei pressi della casa rotonda*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 4260).
 - 2.3 Roberto Donetta, *Roberto Donetta accanto ad uno dei suoi figli con le casse delle sementi*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 4259).
 - 2.4 Roberto Donetta, *Al lavoro in un bosco; a sinistra Roberto, al centro la moglie Linda*. 1900-1932. 9 x 13 cm. (DON 3916).
 - 2.5 Roberto Donetta, *Donna con due bambini appoggiata ad un muretto, in primo piano l'ombra del fotografo*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 2199).
3. Conclusioni
4. Bibliografia generale citata

1. «L'arte mia di fotografo»: Roberto Donetta, la fotografia, l'autoritratto.

La figura umana e artistica di Roberto Donetta si presenta senz'altro all'insegna della singolarità e della significativa eccezionalità nel panorama periferico bleniese di un periodo così denso di drammi, contraddizioni e difficoltà come il passaggio tra '800 e '900. Un periodo che la testimonianza artistica del fotografo di Corzonesco ci consente oggi, dopo la sua «riscoperta» a metà degli anni '70,¹ di ricostruire nei suoi risvolti socio-culturali ed economici, fornendo un *monumentum* di carattere antropologico, utile contributo alla storia ticinese dei primi decenni del secolo scorso.

Un contributo artistico, che diviene così preziosa possibilità d'indagine storica, insieme con i numerosi scritti autografi conservati² che permettono di cogliere gli aspetti «enciclopedici» della cultura di Donetta, legati al contesto storico-sociale bleniese e ticinese di fine '800, ma che forniscono altresì preziosi elementi per far emergere i tratti sommersi della personalità del fotografo, di comprenderne la mentalità, nonché per stabilire alcuni aspetti della sua produzione fotografica.³ È soprattutto grazie a questi scritti e alle testimonianze di chi l'ha conosciuto che è possibile oggi «schizzare il ritratto di questo fotografo-venditore ambulante-padre di famiglia, costantemente impegnato – durante tutta la sua vita – a cercare di sopravvivere in una società che si sforzava di capire ma che, a sua volta, non l'ha mai compreso, conducendolo verso la solitudine e

¹ In seguito alle difficoltà economiche che lo opprimevano, negli ultimi anni della sua vita Donetta fu costretto a ricorrere al pubblico sussidio; ecco perché, alla sua morte, avvenuta nel 1932, il comune di Corzonesco, nel quale egli risiedeva, con l'intento di rientrare almeno in parte del denaro speso per il suo sostentamento, mise all'asta i suoi beni, comprese le oltre 5000 lastre e le circa 200 stampe che costituiscono l'eccezionalmente vasto *corpus* della sua produzione fotografica. Tutto questo prezioso materiale artistico non trovò nessun acquirente e giacque disperso per anni, fino all'intervento di Mariarosa Bozzini che diede avvio a un'opera di riordino e alla catalogazione, che portò, in collaborazione con il comune di Corzonesco, alla costituzione dell'Archivio Donetta, luogo fisico di conservazione di un fondo documentario che valorizza e risulta valorizzato dalla relazione con il territorio cui è legato. Si dà subito qui l'indicazione dei 4 cataloghi allestiti negli anni in occasione delle mostre, nei quali è possibile prender visione di numerose fotografie dell'autore: *Roberto Donetta pioniere della fotografia nel Ticino di inizio secolo*, a c. di M. FRANCIOLLI, Museo Cantonale d'Arte di Lugano, Milano-Firenze, Charta, 1993; *Roberto Donetta: la rivincita della memoria*, a c. di A. FLAMMER – M. BOZZINI, Fondazione Archivio Donetta, Corzonesco, 2003; *Roberto Donetta. La scrittura, le immagini, l'uomo*, a c. di A. FLAMMER – M. BOZZINI, introduzione di M. FRANCIOLLI, con un testo di S. BIANCONI, Fondazione Archivio Donetta, Corzonesco, 2005; *Roberto Donetta. L'arte di rendere visibile*, a c. di A. FLAMMER – M. BOZZINI, Fondazione Archivio Donetta, Corzonesco, 2007. Si rinvia anche al sito dell'Archivio, utile strumento di consultazione del fondo: www.archiviodonetta.ch

² Si tratta di due distinte fonti scritte: un registro di grande formato che Donetta inizia a compilare nel 1886, contenente articoli, notizie, aneddoti, trascrizioni di documenti del Comune, note sulla vita o su fatti politici cantonali: «un copioso e sorprendente catalogo di “cultura enciclopedica”, organizzato come un vero e proprio libro [...]. Una fonte molto importante quindi per delineare il mondo interiore di Donetta, la sua mentalità e il bagaglio di conoscenze che si costruisce poco a poco [...]: oltre che un fertile scrittore egli doveva essere un insaziabile lettore» (cfr. A. MARIOTTI, *L'immagine di un fotografo*, in *Roberto Donetta pioniere della fotografia*, cit., pp. 99-100); la seconda è una rubrica inizialmente usata come libro mastro per l'attività commerciale e poi riutilizzata come quaderno per le brutte copie di lettere, ma anche come indirizzario e libro contabile.

³ Un'analisi volta a stabilire le relazioni tra scrittura, immagini e personalità di Donetta, attraverso l'individuazione di elementi linguistici, stilistici e contenutistici dei documenti scritti che trovano un *pendant* visivo nei tratti qualificanti dell'opera fotografica, è stata condotta da S. BIANCONI, *La scrittura, le immagini, l'uomo*, come contributo all'omonimo catalogo.

l'emarginazione».⁴ Una società quindi esplorata e indagata anche e soprattutto grazie al nuovo *medium* fotografico, cui egli si accostò verso il 1900, quando ne apprese i rudimenti da Dionigi Sorgesa, scultore di Corzonesco che gli affittò anche il primo apparecchio fotografico.⁵ Da questo momento per Donetta la fotografia costituirà sempre un elemento importante della vita, una componente che costantemente si affiancherà all'attività di venditore ambulante di sementi che egli avviò a partire dal 1897.

«L'arte mia di fotografo» è una formulazione autografa che compare in una lettera al giudice Soldati del 1914,⁶ in cui la parola «arte» è scelta con la duplice accezione di «saper fare», «mestiere», ma anche di «creazione artistica»: una duplicità di valenza che riflette l'irriducibile tensione – cui Donetta cercherà di venire a capo per tutta la vita – tra un'attività, la fotografia, troppo costosa per essere un passatempo e troppo poco remunerativa per costituire una professione esclusiva. Ma l'espressione è anche significativa perché rivela implicitamente, da parte di Donetta, una forte coscienza di sé, della propria attività, del proprio valore artistico e della propria personalità forte e indipendente, che trovava nella fotografia un mezzo espressivo capace di sostenere la curiosità sempre viva di un uomo che non ci appare mai stanco di osservare la vita e la realtà con il suo occhio indagatore.

Sebbene il *corpus* donettiano riveli una gran varietà tematica e un'ampia libertà rispetto ai generi fotografici – sintomo certo dei suoi multiformi interessi e della sua instancabile ricerca e sperimentazione – il ritratto è il genere che numericamente è più presente tra le lastre conservate: è in questo genere infatti che Donetta elabora un linguaggio personale adatto alla realtà rurale in cui opera e per la quale ancora non esistono quelle convenzioni iconografiche che nel frattempo si stavano sviluppando negli studi fotografici cittadini.⁷ Nei numerosi ritratti realizzati, Donetta mette in atto una serie di soluzioni espressive e compositive che si rivelano nella loro complessità e densità di significato, fornendo all'osservatore vari livelli di lettura e testimoniando l'attenzione e la meticolosa cura con cui il fotografo si dedicava all'arte sua.

Elementi peculiari sono invece da attribuire all'altrettanto nutrita serie di autoritratti realizzati da Donetta, in cui la volontà curiosa di indagine e ricerca questa volta si riversa sul *se ipsum*, rivelando al tempo stesso un *côté* sperimentale, ricco di originali interventi compositivi e grafici.

Se da un lato, infatti, egli spesso ha utilizzato l'autoritratto a fini promozionali o per la produzione di cartoline d'auguri, dall'altro alcune fotografie rivelano una profondità d'interessi e significati che

⁴ A. MARIOTTI, *L'immagine di un fotografo*, in *Roberto Donetta pioniere della fotografia*, cit., p. 99.

⁵ *Ivi.*, p. 101 e il documentario di 45 minuti, produzione TSI, 1992, *La fotografia non basta alla vita*, a c. di A. MARIOTTI – G. GARINI.

⁶ Cfr. S. BIANCONI, *La scrittura, le immagini, l'uomo*, cit., p. 15.

⁷ Cfr. M. FRANCIOLLI, *Un percorso. Oltre i generi fotografici*, in *Roberto Donetta pioniere della fotografia*, cit., p. 13.

si estendono oltre il mero dato referenziale⁸ e ci permettono di cogliere elementi della personalità del fotografo bleniese in relazione alle più generali tematiche che l'autoritratto, in quanto genere perspicuo di rappresentazione di sé, comporta.

L'avvento della fotografia nell'800 ha provocato cambiamenti radicali nella visione della realtà e nella percezione della propria immagine;⁹ l'arte, tra '800 e '900, è profondamente segnata da un incessante dialogo tra fotografia e pittura,¹⁰ che a lungo hanno condiviso le rappresentazioni iconografiche per quanto riguarda l'autoritratto e questo consente pertanto di applicare gli stessi criteri analitici per l'una e per l'altra: «Whether the artist wields a brush or a camera, his preoccupation with his own person leads to a dialogue that in both cases goes far beyond mere iconicity in the search for an interpretation of the ego. Not seldom do we look into the psyche that is hidden behind the likeness. Almost every self-portrait points beyond itself».¹¹

L'autoritratto del resto è un tema che ha impegnato i pittori fin dalla fine del '400,¹² secondo modalità rappresentative e statuti epistemologici differenti; dalle prime forme dell'autoritratto contestuale, fino alle raffigurazioni indipendenti cui si giunge quando l'artista acquisisce un alto grado di consapevolezza di sé e della propria arte, in seguito anche a una certa indipendenza

⁸ In conclusione del suo contributo al catalogo *Roberto Donetta. La scrittura, le immagini, l'uomo*, cit., p. 16, S. Bianconi afferma che «è evidente che Donetta ha adottato lo stesso percorso linguistico-stilistico sia nella scrittura sia nella fotografia; le analogie stilistiche degli scritti e delle immagini sono innegabili, in ambedue le modalità espressive si avverte la volontà di andare oltre il dato referenziale attraverso lo stile».

⁹ Sulla nuova situazione in cui la *mimesis* occidentale viene a trovarsi dopo l'invenzione della fotografia, cfr. W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Fotografie*, in *Angelus Novus*, trad. it. a c. di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962, ora anche in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. a c. di E. FILIPPINI, Torino, Einaudi, 1991. Si veda anche W. KEMP, *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München, 1980; PH. DUBOIS, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, 1983; R. KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, 1990 (ed. it. a c. di E. GRAZIOLI, Milano, Mondadori, 1996); R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. a c. di R. GUIDIERI, Torino, Einaudi, 2003; S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁰ Cfr. A. SCHARF, *Art and photography*, London, 1968 e *Malerei und Fotografie im Dialog*, Exhibition at the Kunsthhaus Zurich, 1977 catalogue edited by E. BILLETER, Ed. Benteli, Bern.

¹¹ E. BILLETER, *Self-portrait in the age of photography. Photographers reflecting their own image*, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Benteli Verlag Bern, 1985, p. 7.

¹² È di epoca rinascimentale il celebre adagio toscano, rintracciabile per la prima volta nelle letterature italiane tra il 1477 e il 1479, per cui «ogni pittore dipinge sé»: con esso si sottolinea la nuova concezione artistica che andava formandosi, per cui si assiste in questo periodo a un inedito atteggiamento nei confronti del valore dell'espressione personale in seno alla creazione artistica; emerge l'idea, contenuta nel proverbio, che l'artista sia sempre presente, secondo varie modalità, nella propria opera, un concetto che poi ha subito evoluzioni, di cui qui non si può dare conto e per le quali si rimanda a A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, pp. 102-105; M. KEMP, *Ogni pittore dipinge sé: a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory*, in C. H. CLOUGH (a c. di), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, New York, 1976, pp. 311-323; F. ZÖLLNER, *Ogni pittore dipinge sé. Leonardo da Vinci and Automimesis*, in M. WINNER (a c. di), *Der Künstler über sich selbst. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom*, 1989, Weinheim, 1992, pp. 137-160. Sull'evoluzione dell'autoritratto si veda tra la numerosa bibliografia esistente, P. BONAFoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris, Geneva, 1985; M. LEVEY, *The painter depicted: painters as a subject in painting*, London, 1981. Per studi sull'autoritratto in epoca moderna, cfr. A. BOATTO, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, Laterza, 1997; L. GIUDICI, *L'artista e il suo io: tematiche dell'autoritratto nei percorsi del '900*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2004.

economica.¹³ Nell'arte occidentale si assiste così a un passaggio sempre più marcato verso la soggettivizzazione dei contenuti pittorici, attraverso forme di rappresentazione in cui l'artista stesso diventa misura di tutte le cose: l'avvento della fotografia avviene in un periodo in cui la preoccupazione per la psicologia individuale e la definizione degli stati esistenziali si fanno più complesse e articolate. Il nuovo mezzo contribuisce insomma a sostenere quell'indagine di sé, quello scavo interiore individuale che era già stato avviato in sede pittorica: «The "Age of Photography" has become an age of growing self-preoccupation and the use of camera a legitimate extension of the art of self-portraiture [...]. The self-timer has replaced the use of the mirror».¹⁴

Oltretutto l'epoca della fotografia è un periodo di cambiamenti sociali, in cui lo statuto dell'artista vede una graduale emancipazione, elemento da tener presente in relazione alla tematica della committenza, cui l'autoritratto si sottrae: se infatti esso non è un'opera su commissione e il committente, qualora lo si voglia indicare, è l'artista stesso, bisognerà assegnare un valore particolare agli autoritratti di Roberto Donnetta che, data la sua indigenza e precarietà economica, avrebbe potuto dedicarsi solo a opere commissionate e quindi inserite in un contesto remunerativo. Affermare che l'autoritratto è un lavoro indipendente e manca di committente esterno non significa tuttavia escludere l'esistenza, nel mondo reale, di un pubblico al quale l'autoritratto può essere indirizzato: questo pubblico è allora chiamato a rispondere all'io dell'artista e a leggere nell'immagine quello che egli vuole comunicare.¹⁵ È infatti innegabile che dietro a ogni autoritratto ci sia un ineliminabile dialogo con il proprio io: soprattutto nell'800 gli artisti iniziano a dedicare sempre più attenzione a loro stessi e l'autoritratto diviene un modo di affrontare se stessi e la società; la fotografia in particolare si presta a diventare uno strumento conoscitivo per esplorare i misteri del reale e dell'essere.¹⁶ Nell'autoritratto affiora il tentativo di pervenire a una definizione della propria identità attraverso la raffigurazione del proprio aspetto esteriore, di arrivare a congiungere la superficie al profondo, il visibile all'invisibile: è un atto di proiezione, un progetto di sé.¹⁷

Tenendo conto di queste indicazioni di base relative alla pratica dell'automimesi che, lungi dall'essere esaustiva e completa, tuttavia aiuta a inquadrare storicamente e tematicamente l'oggetto

¹³ Cfr. V. I. STOICHITA, *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*, translated by A. M. GLASHEEN, Cambridge University Press, 1997, in part. ap. 8, pp. 198-267.

¹⁴ E. BILLETTER, *Self-portrait in the Age of Photography*, cit., p. 7. Sul ruolo centrale dello specchio che, alla fine del '400 quando si afferma pienamente e autonomamente l'autoritratto, diviene un vero strumento d'atelier insieme ai tradizionali oggetti della pittura, cfr. A. BOATTO, *Narciso infranto*, cit., pp. 5-24, in part. pp. 6-7.

¹⁵ V. I. STOICHITA, *The self-aware image*, cit., p. 206.

¹⁶ Il grande fotografo Nadar fu probabilmente il primo a studiare la propria fisionomia con un'intensità comparabile a quella dei pittori. Egli fu il più famoso ritrattista del suo tempo, sempre alla ricerca di quell'intima rassomiglianza dei suoi soggetti, che poi perseguirà anche negli autoritratti. Proprio sull'autoritratto fotografico egli affermò, «C'est la côté psychologique de la photographie, le mot ne me semble pas trop ambitieux» (cfr. E. BILLETTER, *Self-portrait in the Age of Photography*, cit., p. 10 e le immagini 638-647 dello stesso catalogo).

¹⁷ Cfr. A. BOATTO, *Narciso infranto*, cit., p. 13.

dell'indagine, si può avanzare una lettura analitica di alcuni autoritratti di Roberto Donetta, mettendone in evidenza elementi compositivi e tematici in grado di rivelare all'osservatore i caratteri salienti della personalità, dello stile del fotografo bleniese, nonché di definire alcuni tratti emblematici della sua arte e alcune possibilità di lettura di parte di un *corpus* fotografico vasto, complesso e ricco di significati, aperto a molteplici riflessioni e suggestioni.

2. **Analisi compositiva e tematica di cinque autoritratti donettiani.**

In questa sede s'intende fornire una breve analisi di alcuni autoritratti, scelti tra i tanti realizzati da Donetta per la carica suggestiva che essi esercitano. Il commento avanzato non ha pretese di assolutezza, ma è frutto di una lettura che, pur appoggiandosi a indispensabili fonti bibliografiche di volta in volta citate, riflette suggestioni e spunti che sono emersi dall'osservazione diretta delle immagini. Se ogni immagine è uno spazio aperto a innumerevoli possibilità, queste riflessioni si presentano come alcune di esse, nella speranza che possano suscitare di ulteriori.

2.1 Roberto Donetta, *Autoritratto con cappello e con un album di fotografie in mano, davanti ad un muro.* 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 4252).



È questo uno degli autoritratti più pregnanti di Roberto Donetta:¹⁸ i due elementi significanti della composizione sono sicuramente l'intensità dello sguardo del fotografo e l'album fotografico che regge tra le mani. In realtà, l'osservatore percepisce simultaneamente sia il volto sia l'album: lo sguardo intenso di Donetta stabilisce all'istante un dialogo con l'osservatore che, nello stesso tempo, è chiamato a posare gli occhi sull'album di fotografie. La composizione è ridotta all'essenziale, viene bandita ogni ridondanza e il tutto è ben studiato: il campo visivo è dominato esclusivamente da questi due elementi che chiedono la collaborazione di chi osserva per instaurare un dinamico flusso di sguardi dentro e fuori il ritratto: la fermezza dello sguardo di Donetta sollecita con insistenza l'osservatore, ne cattura lo sguardo all'interno della fotografia, veicolando la sua attenzione proprio su quell'album, rappresentativo di chi così orgogliosamente ne fa mostra. All'interno della foto poi un flusso ideale si crea tra i soggetti ritratti (forse dallo stesso Donetta?) verso il fotografo: anche le fotografie nell'album sono ritratti, ritratti di persone la cui fisionomia appena s'intravede e di cui nulla sappiamo. La suggestione che evocano nella loro entità commemorativa, è quella di nostalgia, di malinconia, la stessa del resto che ci sorprende indagando a fondo lo sguardo penetrante, carico di *pathos*, di Donetta, umile ambulante brenese, morto solo, dimenticato e in miseria, il cui ritratto ora noi, come lui, possiamo tenere fra le mani, per ricordare.

«La nostra è un'epoca nostalgica e i fotografi sono promotori attivi della nostalgia. La fotografia è un'arte elegiaca, un'arte crepuscolare. Quasi tutti i suoi soggetti, solo per il fatto di essere fotografati, sono tinti di *pathos* [...]. Ogni fotografia è un *memento mori*. Fare una fotografia significa partecipare della mortalità, della vulnerabilità e della mutabilità di un'altra persona (o di un'altra cosa). È proprio isolando un determinato momento e congelandolo che tutte le fotografie attestano l'inesorabile azione dissolvante del tempo».¹⁹

La nostalgia di questo autoritratto scaturisce proprio dalla tensione tra i due elementi essenziali della composizione e dal loro porsi in dialogo, sia reciprocamente sia con l'osservatore, stabilendo una tesa dialettica presenza/assenza fortemente suggestiva ed evocativa.

In conclusione di queste riflessioni, la pregnanza dell'autoritratto ci permette di avanzare qualche altra considerazione, di leggere la personalità di Donetta, così come lui stesso ha voluto confessarla:²⁰ non vi è nulla di celebrativo, egli si ritrae in abiti dimessi, solo,²¹ anonimo su uno

¹⁸ Si segnala l'esistenza nell'Archivio Donetta (DON 215) di una variante di questo autoritratto, in cui differenti sono le immagini contenute nell'album e diverso è lo sguardo di Donetta, sempre però rivolto all'osservatore.

¹⁹ S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., pp. 14-15.

²⁰ «There is something of a confession behind every self-portrait, especially when painters and photographers picture themselves with the tools of their trade. Armed with palette and camera, atelier and studio, they are prepared to face society and stand muster», cfr. E. BILLETER, *Self-portrait in the Age of Photography*, cit., p. 8.

²¹ «Every self-portrait imparts a sense of loneliness. Whether the artist places himself against a landscape, an interior or an empty background, he is always alone», cfr. E. BILLETER, *Self-portrait in the Age of Photography*, cit., p. 9.

sfondo anonimo. Quello che parla di lui è ciò che tiene tra le mani, l'arte sua di fotografo, che lo qualifica e giustifica la fierezza del suo sguardo, così intensamente consapevole della singolarità e diversità che lo distinguono dal contesto di umile precarietà entro il quale è pur sempre inserito.

2.2 Roberto Donetta, *Roberto Donetta con la valigia delle sementi in un cortile nei pressi della casa rotonda*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 4260).



A fare da sfondo a questo autoritratto è la casa rotonda, già abitazione di Roberto Donetta e oggi sede dell'Archivio Donetta, luogo della conservazione del suo patrimonio fotografico. L'apparente disordine, dato dall'intrico di rami e assi che movimentano il campo visivo, a un'analisi più ravvicinata, in realtà rivela una composizione ben studiata, per così dire, geometrica: si riscontra infatti un asse verticale, dato da veri elementi – gli arboscelli in primo piano, la cassetta delle sementi e la pianta – che dividono l'immagine, mentre una serie di linee orizzontali ritmano la successione dei piani. È questa una struttura compositiva ricorrente nelle immagini di Donetta,²² qui però complicata dal sovrapporsi di linee oblique, disegnate dall'inclinazione dei rami, in modo quasi da delimitare dei triangoli isosceli di dimensioni sempre inferiori man mano che si procede verso la figura di Donetta che vi è inscritta e che, con il suo cappello, ripete la geometria triangolare

²² M. FRANCIOLLI, *Un percorso*, cit., p. 12.

che lo circonda. Il centro geometrico della composizione è dato dal punto d'intersezione tra il bordo superiore del muretto e la pianta centrale: appena sotto è collocato il punto di maggior attrazione, rappresentato dalla cassetta di sementi.²³ La complessità compositiva della rappresentazione è una prova dell'attenzione di Donetta agli aspetti formali e strutturali che fuggono la casualità, esprimendo anzi una volontà cosciente di costruzione dell'immagine e uno spiccato senso compositivo.

Al di là del dato formale, altri aspetti possono essere oggetto di riflessione: a un primo sguardo, l'impressione è quella di avere di fronte un'immagine pubblicitaria, di promozione della propria attività di venditore di sementi. Un aspetto senz'altro presente, che qualifica il soggetto ritratto, associandolo all'oggetto del suo mestiere. Eppure, quello sguardo assorto, che si spinge al di là della composizione, sembra indicare all'osservatore la volontà di un «oltre» il contingente, il desiderio o il sogno di emancipazione artistica. È lo sguardo di un uomo che cerca risposte sempre nuove a un'esistenza entro cui è costretto, attraverso la dimensione dell'arte che è per lui via di fuga dall'ordinario: «L'arte è per lui sia il rifugio dalla dura realtà quotidiana sia il mezzo gratificante che lo conferma nella certezza narcisistica della sua diversità se non unicità. E nell'angusto ambiente bleniese Donetta potrebbe aver vissuto l'esperienza del disagio e dell'inadeguatezza dell'artista confrontato con una realtà umana, sociale e culturale che non lo capisce né lo apprezza».²⁴

Se dovessimo indicare quindi una possibile lettura di questo autoritratto, insisteremmo proprio su questo aspetto: l'angustia del contingente – visivamente rappresentata dalla successione dei triangoli alla cui base giace la cassetta di sementi, rappresentativa della realtà quotidiana entro cui Donetta è in qualche modo costretto – da cui emerge la tensione evasiva dello sguardo proiettato in un oltre che lui vede in lontananza, ma verso il quale non può ancora muovere i passi, sebbene sia di lì che egli trae la sicura consapevolezza di sé e della propria diversità.

²³ Francioli nota che la collocazione del punto centrale della composizione appena sotto il centro fisico della lastra è quasi una costante nelle immagini di Donetta. (M. FRANCIOLI, *Un percorso*, cit., p. 12).

²⁴ S. BIANCONI, *La scrittura, le immagini, l'uomo*, cit., p. 15.

2.3 Roberto Donetta, *Roberto Donetta accanto ad uno dei suoi figli con le casse delle sementi*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 4259).



Quanto detto a proposito della struttura compositiva del precedente autoritratto è applicabile anche a questa immagine, nella quale Donetta si ritrae insieme a uno dei suoi figli, il piccolo Saulle, e alle sue cassette di sementi. In questo caso l'asse verticale è dato dalla figura stessa del fotografo, dalla sua gamba destra tesa, affiancata dal bastone e dal bambino; questi tre elementi sono posti sullo stesso piano e hanno la stessa altezza; al di sopra passa la linea orizzontale che taglia in due la composizione e che rappresenta uno dei piani orizzontali che scandiscono il campo visivo. Appena al di sotto del centro fisico della lastra, dato dal baricentro della persona di Donetta che, con le sue gambe disposte ad angolo retto, delinea gli assi orizzontale e verticale della composizione, l'occhio è richiamato sulle cassette di sementi. Nella metà superiore sono il busto e il viso di Donetta a dominare lo spazio visivo. Ciò che colpisce è la diversità direzionale degli sguardi dei due soggetti: quello di Saulle è malinconicamente rivolto alla camera, mentre quello del padre, ancora una volta, va oltre, in alto, quasi a controbilanciare nella sua tensione le linee oblique disegnate dal fusto della pianta e dallo steccato che vi è appoggiato.

La struttura rivela così tutta la sua artificiosità compositiva: Donetta ricorre ad una sorta di sintassi visiva coerente e studiata, che riflette una preoccupazione formale con la quale egli investe la propria arte. Un'arte con cui egli ama costruire la realtà, seguendo formulazioni non scontate, alla ricerca di espressività e contenuti che, attraverso lo stile, si spingono al di là del dato referenziale.

Oltre alle sementi, la presenza del figlio è un elemento ulteriore che concorre a definire in maniera più puntuale l'identità di Donetta: egli non è solo venditore di sementi e fotografo, ma è anche un padre. Tuttavia, non c'è dialogo tra le due figure e i loro sguardi, si è notato, non condividono la stessa prospettiva. Il figlio assolve la stessa funzione di indicatore di identità che svolgono le cassette e la sua inclusione nel ritratto solo nell'immediato bandisce quella sensazione di isolamento e solitudine che è propria di ogni autoritratto.²⁵ Questi elementi affollano la parte inferiore della composizione, ma al di sopra è la figura di Donetta che si staglia sola e occupa in solitudine l'intera parte superiore.

2.4 Roberto Donetta, *Al lavoro in un bosco; a sinistra Roberto, al centro la moglie Linda.* 1900-1932. 9 x 13 cm. (DON 3916).



L'autoritratto di Donetta in questo caso fa parte di un ritratto di gruppo, che lo vede protagonista

²⁵ «Every self-portrait imparts a sense of loneliness [...]. The inclusion of others in the picture only ostensibly bans isolation and loneliness; rarely does one feel that two-ness is one-ness», cfr. E. BILLETER, *Self-portrait in the Age of Photography*, cit., p. 9.

insieme ad alcuni compaesani, in prevalenza donne, fra le quali al centro si riconosce Linda Donetta, durante una pausa dal lavoro nei boschi. Anche qui spicca la presenza al centro di un marcato elemento verticale, il tronco della pianta, che, posto subito dietro al busto della moglie, separa la composizione in due parti, ognuna delle quali è occupata da due figure femminili (si noti la posizione speculare delle due donne in piedi) e una maschile (anche qui, è indice di una volontà compositiva all'insegna della regolarità e simmetria il fatto che siano i soli uomini a volgere lo sguardo verso la macchina, mentre le tre donne lo tengono rivolto in direzioni diverse e opposte). I soggetti sono ritratti con gli attrezzi del loro lavoro che, insieme con gli abiti dimessi, concorrono a una loro caratterizzazione, indicandone il ruolo e la dimensione sociale. Anche il nostro fotografo si presenta inserito nel contesto rurale di cui fa parte: a connotarlo sono i medesimi attributi visivi che identificano i compaesani; egli non si distingue qui come venditore ambulante, né come fotografo. Un osservatore non informato non potrebbe riconoscere in lui l'artefice del ritratto. Ma a un occhio più consapevole si rivelano alcuni elementi che garantiscono la distinzione e l'isolamento della figura di Donetta che, ancora una volta, ha voluto fornire un'immagine della diversità e della singolarità che pur lo contraddistinguono da chi gli è in tutto simile. L'intrusione di altre persone insomma non elimina l'isolamento e la solitudine insita nell'autoritratto,²⁶ che già strutturalmente è posto nel primo piano, avanzato e così staccato rispetto al resto della composizione.

Qualcosa, anche al primo sguardo, dice subito della diversità o comunque della distanza che separa l'uomo davanti sulla sinistra dagli altri. Il suo sguardo, come in altre occasioni, è intenso ed enigmatico e, a differenza di quello pur sempre diretto dell'altro personaggio maschile, è in grado di attrarre con maggior forza l'osservatore, di catturarne l'attenzione in maniera più magnetica. È lo sguardo intruso, non intimidito dalla situazione, dell'artista, di chi conosce, perché appunto ne è l'artefice, il mistero e il fascino del nuovo mezzo. La posizione del suo corpo è più distesa e rilassata di quella degli altri, che invece si presentano nella rigidità della messa in posa. Donetta è a suo agio, non mostra segno d'imbarazzo, né di timida esitazione. Tiene la mano destra chiusa sul mento, in un gesto che in parte evoca la posizione della stessa mano nell'autoritratto vicino alla casa rotonda,²⁷ quasi a suggerire che si potrebbe trattare di un elemento lessicale specifico con funzione identitaria e distintiva, che supplisce la mancanza dei consueti attributi, quali le sementi o l'equipaggiamento fotografico.

²⁶ Cfr., E. BILLETER, *Self-portrait in the Age of Photography*, cit., p. 9. L'autrice spinge questo tipo di considerazione fino a definire gli autoritratti di gruppo come «metaphors of estrangement and alienation from others».

²⁷ Cfr. nell' Archivio Donetta, DON 4260, e qui p. 9.

2.5 Roberto Donetta, *Donna con due bambini appoggiata ad un muretto, in primo piano l'ombra del fotografo*. 1900-1932. 12 x 9 cm. (DON 2199).



Qualcuno potrebbe avanzare dubbi sull'inclusione di questa fotografia nella nostra rassegna di autoritratti, obiettando che ad essere raffigurati qui sono una donna e dei bambini. La nostra giustificazione allora porterebbe a considerare meglio l'intrusione monumentale dell'ombra che occupa con prepotenza la parte bassa della composizione: la presenza del caratteristico cappello, la posizione centrale non lasciano dubbi, si tratta della proiezione del fotografo, l'autoritratto d'ombra di Roberto Donetta.

L'esperimento messo a punto da Donetta in quest'immagine è sorprendentemente moderno e si collega ad esperienze rilevanti della nuova tecnica della rappresentazione che la fotografia mette a disposizione. Assistiamo qui a un procedimento di «narrativizzazione» dell'ombra separata dall'oggetto che la proietta: il fotografo incorpora nella rappresentazione un elemento esterno ad essa, che non è riprodotto nell'immagine, ma è la prosecuzione di qualcosa, in questo caso di qualcuno, che si trova extra-cornice. È come se una realtà si riversasse in un'altra realtà, proiettandovi un elemento contestuale alla sua genesi e vincolando così l'immagine a una temporalità determinata: «Che cos'è l'arte pura secondo la concezione moderna? È la creazione di

una magia suggestiva che accoglie insieme l'oggetto e il soggetto, il mondo esterno all'artista e l'artista nella sua soggettività».²⁸

Ai limiti di un tale paradigma estetico, l'irruzione dello spazio esterno attraverso la proiezione dell'io dell'artista è tematizzata in una fotografia realizzata da Claude Monet, riconosciuta dalla critica come un tardo autoritratto dell'artista.



Claude Monet, *L'ombra di Monet nello stagno delle ninfee*, ca. 1905
fotografia, Parigi, Collezione Philippe Piguet

Al di là dell'interpretazione specifica²⁹ di questo esperimento, quello che importa qui sottolineare è l'importanza del procedimento messo in atto da Monet, che fu considerato dai fotografi come esperienza di indubbio interesse e di indiscussa rilevanza.

La prima fotografia conosciuta che presenti un'inquadratura inglobante è del 1908;³⁰ in essa è compresa e si riconosce l'ombra del treppiedi. Un esperimento più audace in questa direzione è quello eseguito da Alfred Stieglitz in *Ombre sul lago*, in cui emerge la coincidenza tematica con l'esperienza di Monet: entrambi portano l'immagine fotografica, al di là del valore mimetico, iconico, ad assumere un valore di indizio, di segno, di rapporto fisico. L'indizio rimanda al suo oggetto perchè è in connessione dinamica (anche spaziale) con esso e non in virtù della rassomiglianza o analogia.³¹

²⁸ C. BAUDELAIRE, *L'art philosophique*, in *Ecrits sur l'art*, Paris, 1971, II, p.119, trad. it. a c. Di G. GUGLIELMI – E. RAIMONDI, *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981.

²⁹ Per cui cfr., V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, Il Saggiatore, 2000, pp. 100-103, in cui viene avanzata una lettura della fotografia nel contesto dell'ultima fase estetica di Monet.

³⁰ Realizzata da Lewis Hire, *Newboy, Indianapolis*, 1908. Cfr., V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 104 ss.

³¹ Sui rapporti di fotografia e indizio, cfr., R. KRAUSS, *Le Photographique*, cit.; Ph. DUBOIS, *L'act photographique*, cit.; G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.



Alfred Stieglitz
Shadows in Lake, 1916
National Gallery of Art, Washington DC, Alfred Stieglitz Collection

Naturalmente, questo tipo di autoproiezione fotografica, in virtù del suo statuto indiziario, esclude la rassomiglianza iconica: esiste allora la possibilità di realizzare un autoritratto d'ombra, inteso come automimesi dell'autore che ne riproduca la rassomiglianza? Le ipotesi sono due:³² si tratta in un caso di abbandonare la *mimesis* dell'ombra per tornare a quella dello specchio, oppure di cercare la rassomiglianza nell'indizio stesso. È questa seconda via quella seguita da Donetta che sottolinea la propria identità con il cappello, elemento che abbiamo visto comparire anche nei primi tre autoritratti qui analizzati. Esso ci permette di assegnare a quell'ombra, a quell'indizio, l'identità del suo soggetto, che in questo modo irrompe dal margine all'interno della rappresentazione, autoproiettandosi.

Non sappiamo, e ne dubitiamo, se Donetta abbia avuto modo di conoscere gli esperimenti illustri che lo hanno preceduto; ma del resto ciò concorrerebbe a suo favore. Ancora una volta abbiamo un documento dell'intuito personale e della modernità sperimentale di un umile fotografo bleniese che ha voluto distinguersi attraverso la singolarità della sua arte.

3. Conclusioni

³² Cfr., V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, cit., pp. 106-107.

La rassegna analitica svolta in queste pagine, nella sua brevità e senza pretese di esaustività e di assolutezza, vorrebbe presentarsi come un piccolo contributo allo studio e un incentivo alla ricerca su questo fotografo, a lungo rimasto nell'ombra, ma meritevole di indagini sempre più articolate, soprattutto in area ticinese. Si è tentato, attraverso una lettura personale ma sostenuta da alcuni presupposti normativi in relazione allo statuto dell'autoritratto, di fornire un'ipotesi di comprensione di chi è stato Roberto Donetta, proprio interrogando e dialogando con le sue immagini, con la sua arte che, ancora oggi, è qui a parlare di lui, perpetuandone la memoria e raccontandone la personalità. Una personalità di cui, in questo lavoro, si sono cercati di far emergere alcuni tratti distintivi.

A concludere il nostro breve percorso, lasciamo la parola di nuovo all'arte, questa volta quella poetica, riportando alcuni versi che, in qualche modo, possono essere ascoltati e letti come la voce di un uomo che il suo tempo non ha conosciuto e forse non ha pienamente apprezzato nella giusta misura, lasciando ad oggi il fascino della scoperta della sua eredità.

*Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.*

*Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo.*

*O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi d'un'ignita
zolla che mai vedrò.*

*Restò così questa scorza
la vera mia sostanza;
il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza.*

*Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra — ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono.*

(Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 1920-1927)

4. Bibliografia generale citata

- Cataloghi e Archivio online:

Roberto Donetta pioniere della fotografia nel Ticino di inizio secolo, a c. di M. FRANCIOLLI, Museo Cantonale d'Arte di Lugano, Milano-Firenze, Charta, 1993.

Roberto Donetta: la rivincita della memoria, a c. di A. FLAMMER – M. BOZZINI, Fondazione Archivio Donetta, Corzonesco, 2003.

Roberto Donetta. La scrittura, le immagini, l'uomo, a c. di A. FLAMMER – M. BOZZINI, introduzione di M. FRANCIOLLI, con un testo di S. BIANCONI, Fondazione Archivio Donetta, Corzonesco, 2005.

Roberto Donetta. L'arte di rendere visibile, a c. di A. FLAMMER – M. BOZZINI, Fondazione Archivio Donetta, Corzonesco, 2007.

www.archiviodonetta.ch

- Studi e contributi sulla fotografia, sui rapporti tra pittura e fotografia e sull' autoritratto fotografico (in ordine alfabetico per autore):

R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. a c. di R. GUIDIERI, Torino, Einaudi, 2003; S. SONTAG, *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

W. BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Fotografie*, in *Angelus Novus*, trad. it. a c. di R. SOLMI, Torino, Einaudi, 1962, ora anche in Id, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. a c. di E. FILIPPINI, Torino, Einaudi, 1991.

Malerei und Fotografie im Dialog, Exhibition at the Kunsthhaus Zurich, 1977 catalogue edited by E. BILLETER, Ed. Benteli, Bern.

E. BILLETER, *Self-portrait in the age of photography. Photographers reflecting their own image*, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Benteli Verlag Bern, 1985.

G. D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori, 2005.

PH. DUBOIS, *L'acte photographique*, Paris-Bruxelles, 1983.

W. KEMP, *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München, 1980.

R. KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, 1990 (ed. it. a c. di E. GRAZIOLI, Milano, Mondadori, 1996).

A. SCHARF, *Art and photography*, London, 1968.

- Studi e contributi sull'automimesi in pittura (in ordine alfabetico per autore):

A. BOATTO, *Narciso infranto. L' autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

P. BONAFoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris, Geneva, 1985.

A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.

L. GIUDICI, *L'artista e il suo io: tematiche dell' autoritratto nei percorsi del '900*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore, 2004.

M. KEMP, *Ogni pittore dipinge sé: a Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory*, in C. H. CLOUGH (a c. di), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance: Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, New York, 1976.

M. LEVEY, *The painter depicted: painters as a subject in painting*, London, 1981.

V. I. STOICHITA, *The self-aware image. An insight into early modern meta-painting*, translated by A. M. GLASHEEN, Cambridge University Press, 1997.

V. I. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, Milano, Il Saggiatore, 2000.

F. ZÖLLNER, *Ogni pittore dipinge sé. Leonardo da Vinci and Automimesis*, in M. WINNER (a c. di), *Der Künstler über sich selbst. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom*, 1989, Weinheim, 1992.

.