

Predella journal of visual arts, n°54, 2023 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanì, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Camelliti, Angela D'Alise, Livia Fasolo, Flaminia Ferlito, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

«Evanescenti come in un sogno soavissimo». Gustavo Bonaventura e il ritratto fotografico nei primi anni del Novecento in Italia

This article focuses on the career of Gustavo Bonaventura (1882-1966), a photographer working during Pictorialism in Italy, and particularly on his activity in Rome in the early 20th century, where he opened a studio dedicated to portrait photography. Here, he became a point of reference for the society of his time, establishing a particular stylistic signature and becoming a master of the gum bichromate technique. Through his relations with international artists such as Rudolf Dührkoop, Hugo Erfurth, Nicola Perscheid, and Auguste Rodin, and his participation in the photographic exhibitions organised around 1910, the essay traces the exchanges between Italian and foreign photography. The text sheds light on the development of portrait art in Italy and the critical debate that arose around the relationship between Pictorialism and soft-focus portraiture, as well as the influences that contributed in creating Bonaventura's artistic expression.

Introduzione

Gustavo Bonaventura (Verona 1882-Roma 1966) è citato nella letteratura dedicata alla storia della fotografia italiana in maniera piuttosto sporadica¹ nonostante sia tra i nomi che più hanno contribuito ad arricchire il dibattito sull'artisticità del mezzo fotografico, tematica che, come noto, già dalla metà dell'Ottocento inizia ad annidarsi attorno alla documentazione fotografica del reale e all'annosa questione dell'imitazione della natura attraverso un procedimento meccanico². La discussione caratterizza profondamente il dibattito nazionale sul movimento del Pittorialismo, soprattutto in occasione dei congressi fotografici tenutisi prima a Torino nel 1898, poi a Firenze nel 1899 e, in ultimo, a Roma nel 1911. Qui la necessità di guardare alla fotografia come arte prende la forma di un dibattito critico e di un confronto proficuo, specie all'interno delle riviste fotografiche del tempo come «Il Bullettino della Società Fotografica Italiana» (1889), «Il Progresso Fotografico» (1894), «La Fotografia Artistica» (1904) e tra i rispettivi membri fondatori, come i componenti della Società Fotografica Italiana Rodolfo Namias e Annibale Cominetti³. Nel presente testo si evidenzieranno alcuni passaggi cruciali della carriera di Bonaventura, la cui attività si pone al centro di questo dibattito, con l'intenzione di ricostruire in modo più approfondito il percorso professionale di un fotografo in parte trascurato e di cui ancora poco si conosce, nonostante l'importanza che ricopre per molti anni il suo lavoro da ritrattista specializzato⁴.

L'opera di Bonaventura costituisce una sorta di lente attraverso cui leggere il passaggio tra il XIX e il XX secolo in Italia e comprendere i motivi che portano la

sua attività commerciale ad essere tanto duratura e desiderata, specie tra le classi abbienti della società italiana e, in particolar modo, romana.

L'analisi di alcune sue fotografie consentirà di comprendere più a fondo la poetica e il percorso di questo artista, fornendo molteplici spunti e interpretazioni⁵.

La sua carriera, infatti, può essere osservata da vari punti di vista: la relazione con il Pittorialismo e la città di Roma; la connessione con la casa cinematografica Cines e il mondo del teatro e, di conseguenza, con uno preciso *milieu* di clienti; la produzione come ritrattista e, più specificamente, come ritrattista femminile; la partecipazione alle esposizioni fotografiche; l'attività di critico ed esperto di fotografia; l'influenza che esercita sull'operato di fotografe pienamente attive nel Novecento come Ghitta Carell ed Eva Barrett; il legame professionale e d'amicizia con artisti quali Rudolf Johannes Dührkoop, Gustav Klimt, Auguste Rodin; la simpatia per le sperimentazioni fotografiche di Anton Giulio Bragaglia – di cui realizza un famoso ritratto fotodinamico nel 1912 – e per il Futurismo, a cui viene spesso associato.

Gustavo Bonaventura: i primi passi

Nonostante Bonaventura sia un fotografo piuttosto completo, in grado di ottenere ottimi risultati nella realizzazione di soggetti naturali, di scenari urbani, di occasionali documentazioni di guerra⁶, la sua area di specializzazione è senza ombra di dubbio quella dei ritratti e, più esattamente, dei ritratti femminili. In questo campo dà vita a sperimentazioni originali sia per quanto riguarda il procedimento di creazione dell'immagine, attraverso l'utilizzo della tecnica *flou*, suo inconfondibile marchio di fabbrica, sia per quanto riguarda la stampa e il posizionamento del positivo su cornici di carta specifiche. L'opera finale, infatti, è, il più delle volte, frutto di una meticolosa attenzione tecnica da parte dell'autore che, a proposito della buona riuscita dell'immagine, nel suo primo articolo, comparso nel 1909 sulle pagine de «Il Progresso Fotografico», scrive:

Si tratta di dargli il carattere, la espressione, il movimento con giusto concetto senza confondere e senza esagerare. Ora, quali sono i mezzi a nostra disposizione. Essi sono parecchi. In primo luogo, l'obbiettivo per mezzo del quale l'immagine sarà prodotta sulla lastra; poi la lastra la quale deve aver la qualità di fissare il quadro con i valori e le tonalità giuste, infine le carte⁷.

Nelle opere di Bonaventura non sono solo l'obbiettivo e le lastre ad essere scelte accuratamente per aumentare o diminuire la tonalità dell'immagine o migliorarne la qualità, ma anche la carta diventa un elemento importante per garantire il risultato finale. Il *passee-partout* che incornicia la fotografia è poi un

fattore stilistico molto riconoscibile dell'artista e viene spesso selezionato in perfetto accordo cromatico con la stampa. Molte opere sono infatti adagate su una doppia cornice di cartoncino marrone a contrasto, l'una più chiara, l'altra più scura. Questo espediente, per quanto possa apparire puramente decorativo, permette alla fotografia di essere esaltata nelle sue caratteristiche cromatiche e costituisce una cifra decisamente personale del fotografo.

I suoi ritratti rivelavano una spiccata tendenza a raccontare in profondità la personalità e le sottili sfumature psicologiche dei soggetti, svelandone i caratteri più intimi attraverso la rappresentazione di momenti di gestualità casuale ed espressioni disinvolte (strategia piuttosto inedita per un periodo che voleva ancora immortalare donne e uomini in pose austere e rappresentative di una certa appartenenza sociale), nonostante fossero chiaramente studiate prima della realizzazione dello scatto, considerando che quasi ogni individuo volge lo sguardo direttamente in camera.

Durante gli anni Ottanta del Novecento due eventi a Roma riportano l'attenzione sul fotografo ed è proprio da questi che l'articolo intende prendere le mosse per analizzare il lavoro di Bonaventura. Il primo riguarda l'esposizione monografica curata dalla storica dell'architettura, scenografa e costumista, per molti anni collaboratrice di Bernardo Bertolucci, Maria Paola Maino (1940), nel marzo del 1980, presso l'ex Galleria dell'Emporio Floreale, fondata da Maino stessa nel 1973 e oggi non più attiva, intitolata *Gustavo Bonaventura: fotografo a Roma dal 1908 al 1930*⁸. Il secondo fa riferimento all'importante acquisizione avvenuta nel luglio 1986 da parte dell'Istituto centrale per la grafica di 81 stampe e 394 negativi realizzati da Bonaventura a cui poi, nel 2018, si aggiungono 291 stampe fotografiche e due disegni (autoritratti) donati da Patrizia Bonaventura, nipote dell'artista, grazie all'intermediazione di Giuseppe Sprovieri (1890-1983), critico d'arte, gallerista e amico del fotografo. A seguito dell'acquisto, l'istituzione, dove al tempo è attiva Marina Miraglia (1938-2015)⁹, direttrice e curatrice della sezione delle collezioni fotografiche, promuove una campagna di restauro dei materiali così come, nel 1989, due giorni di incontri seminariali per la presentazione dello stesso restauro su quello che viene ormai chiamato il Fondo Bonaventura.

Ancora oggi, se escludiamo qualche sporadica mostra in cui il nome del fotografo compare in esposizione o nei cataloghi con testi biografici¹⁰, i due eventi appena menzionati continuano a costituire le occasioni in cui il lavoro di Bonaventura è affrontato in modo più puntuale. Da una parte, infatti, per l'esposizione realizzata presso la Galleria dell'Emporio si produce un *pamphlet* con testi di Sprovieri e Maurizio di Puolo che, indipendentemente dalla brevità di questi, rappresenta tutt'oggi la sola pubblicazione interamente dedicata all'artista. Dall'altra, invece,

Miraglia redige un testo (qui pubblicato per la prima volta in appendice) in cui la studiosa tenta di ricostruire e interpretare la carriera del fotografo, enucleandone i punti più salienti e che rappresenta una fonte rilevante anche per questa ricerca¹¹.

Sfortunatamente le informazioni sull'attività di Gustavo Bonaventura prima del suo arrivo a Roma sono pressoché inesistenti. Se accettiamo le poche che Miraglia rintraccia, è possibile che la sua formazione nella città natale possa essere ricondotta al nome di Luigi Cavadini (Verona, 1878 – 1962) fotografo che è particolarmente legato al mondo tedesco e austriaco¹².

In favore di questa ipotesi giocano non solo la cronologia interna della vita del fotografo ed altri dati biografici forniti sempre dallo Sprovieri, ma anche e soprattutto la vicinanza stilistica esistente – sotto numerosi aspetti, non escluso quello dell'impaginato grafico delle immagini – fra le opere più squisite della maturità di Bonaventura e la cultura fotografica austriaca, nei confronti della quale – come dimostra il caso di Maurizio Lotze e della sua scuola –, per evidenti ragioni storiche, già nel corso dell'Ottocento e in special modo prima della III Guerra d'Indipendenza (1866), la tradizione fotografica veronese aveva stretto legami tecnico-espressivi quanto mai forti ed evidenti¹³.

Anche se Cavadini ha appena otto anni in più rispetto a Bonaventura e deve dunque essere considerato eventualmente un maestro molto vicino all'allievo, in effetti la loro espressione stilistica, come notato da Miraglia, appare simile sotto numerosi punti di vista, condividendo i due, in particolare, influenze provenienti dalla cultura mitteleuropea e liberty¹⁴, indubbiamente derivanti dalla presenza in città della società tedesca dell'epoca – tra gli esponenti maggiori possiamo ricordare i fotografi Moritz Lotze (1809-1890) e Hilde Lotz-Bauer (1907-1999). A soli 24 anni Cavadini partecipa alla prima *Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna* per la sezione *fotografia artistica*, tenutasi al Parco del Valentino di Torino nel 1902 e organizzata dalla Società Fotografica Subalpina¹⁵. Si tratta di un evento significativo che espone il meglio della produzione liberty internazionale in termini di architettura, arredamento e arti applicate, ponendo l'accento sulla rilevanza dell'ambiente culturale secessionista nella cornice italiana. In questo contesto Cavadini mostra sei paesaggi che possono essere accostati a quelli che Bonaventura avrebbe poi realizzato – come, ad esempio, *Tramonto in novembre*, *Tramonto burrascoso* o *Vecchie Case sull'Adige* (fig. 1), dalle tinte fosche e cupe. Oltre a una comparazione stilistica, anche l'uso della tecnica può contribuire a ipotizzare possibili contatti tra i due fotografi. Cavadini, infatti, utilizza la gomma bicromatata e numerosi sistemi di fotoincisione in netto anticipo rispetto al panorama nazionale, tecniche che il giovane Bonaventura avrebbe fatto sue di lì a pochi anni, insistendo sulla loro rilevanza anche in alcuni scritti apparsi nei primi anni del Novecento su riviste specialistiche, come

la già citata «Il Progresso fotografico italiano»¹⁶. Sin dagli inizi della sua carriera Bonaventura dimostra un grande talento e una conoscenza tecnica estremamente fine sull'utilizzo degli obiettivi, delle carte e dei procedimenti chimici di stampa. All'età di 23 anni è già conosciuto, tanto da essere pubblicato nel 1905 da «La Fotografia Artistica» con *Crépuscole du soir*¹⁷ (fig. 2), confermando la tendenza a realizzare immagini che, paragonate a quelle di altri contemporanei¹⁸, risultano piuttosto anticonvenzionali per i toni tenebrosi e la scelta degli orari notturni. A tal proposito vale la pena menzionarne qualcuna, come: *Roma di notte – edicola; Angelo al Ponte di Castel Sant'Angelo* (fig. 3); *Notturmo con case impresso in toni blu cupo; Roma – Piazza del Popolo* (fig. 4), *Soir*. Questi elencati sono tutti lavori che costituiscono una rarità rispetto alla produzione più nota dell'artista, legata con preponderanza alla ritrattistica. Nei primi anni del Novecento, infatti, il lavoro di Bonaventura si concentra maggiormente sulla realizzazione di scorci urbani notturni, creando immagini dall'atmosfera tenebrosa; dato stilistico che sarebbe stato di grande rilevanza per la produzione ritrattistica successiva e l'adozione del flou, tecnica che gli permette di realizzare immagini dai contorni evanescenti e dai toni *noir*. I suoi ritratti iniziano a circolare sulle riviste fotografiche dal 1909 (anno in cui comincia la collaborazione con Rodolfo Namias e la rivista «Il Progresso Fotografico», evento testimoniato non solo dalla presenza dei suoi scritti, ma anche dalla dichiarazione esplicita che si fa di questo nuovo legame professionale sul periodico¹⁹) rimpiazzando quasi del tutto la produzione paesaggistica a partire dal 1911, quando la partecipazione all'*Esposizione fotografica di Roma* e l'apertura del suo studio in via Tomacelli lo consacrano definitivamente come fotografo ritrattista.

La maggior parte delle fotografie che non pongono al centro figure umane, dunque, rappresentano per lo più la città di Roma durante le ore di luce notturna, proponendo scorci e dettagli peculiari. Bonaventura di rado sceglie visuali panoramiche ma cerca sempre di interpretare la realtà come qualcosa da catturare a distanza più o meno ravvicinata, nello stesso modo in cui fa con i suoi clienti. La scultura dell'angelo di Domenico Guidi (fig. 3), collocata su Ponte Sant'Angelo, tra i più sontuosi della città, emerge dalla foto come fosse il soggetto di un ritratto, stagliandosi contro un cielo scuro che evidenzia il simbolo della lancia che trafisse il costato di Gesù; mentre la luna, coperta da nuvole frastagliate, è sostituita da un lampione sullo sfondo. Nascono così prospettive che rifuggono dalla spettacolarità ma che, come per la foto dell'edicola solitaria con la Madonna, suggeriscono luoghi disabitati e presagi nefasti, gli stessi che si percepiscono guardando all'immagine di Castel Sant'Angelo (fig. 5) immerso tra le nuvole minacciose di una giornata piovosa apparsa sul «Buletto della

Società Fotografica Italiana» nel 1911. Questo tipo di immagini non è così comune all'interno della fotografia pittorica, stile più diffuso in quegli anni, e che, in generale, predilige scene naturalistiche e pacifiche che descrivono contesti e attività rurali alla luce del sole. A questo proposito vale la pena citare *Il Falciatore* (1909; ig. 6), una delle pochissime rappresentazioni di Bonaventura che può essere considerata comunemente pittorica, con temi di carattere agro-pastorale e un gusto tardo ottocentesco. L'immagine, che è una gomma bicromatata firmata, presenta infatti in primo piano un contadino che sta falciando il prato e un mulo in attesa aggiogato a un carretto subito in secondo piano. Il paesaggio sullo sfondo ricorda i quadri impressionisti o, più precisamente, quelli della tradizione dei macchiaioli²⁰, con un confondersi di cime d'albero intrecciate, le cui sagome svaniscono tra nuvole non ben definite che creano ombreggiature sparse nel cielo, quasi mescolandosi con gli elementi naturalistici all'orizzonte. Tranne questo caso, quasi tutte le altre opere successive utilizzano un linguaggio molto diverso che diventa immediatamente specifico della poetica di Bonaventura. In altre parole, l'artista abbandona presto la ripresa paesaggistica, l'elemento della luce naturale, l'ambientazione agreste, per virare verso la rappresentazione del soggetto umano in primo piano, il ritratto in studio, le ombre, l'assenza di un'ambientazione, l'evanescenza delle sagome. Per esempio, da un punto di vista stilistico, *Il Falciatore*, come anche *Il Ruscello*, rivelano un approccio pittorico che Bonaventura tende a non replicare più. Questo indizio può forse dire qualcosa sul suo lavoro dei primi anni, talvolta più vicino a un'influenza impressionista e attento a una generale tendenza pittorica che spinge ad accostare la fotografia alla pittura. Queste immagini, che compaiono sulle riviste d'epoca, per lo più tra il 1909 e il 1911, risalgono, in qualche caso, anche ad anni precedenti. La differenza che intercorre tra le opere sinora citate e i ritratti attraverso cui Bonaventura già conia una cifra inconfondibile è sostanziale.

Le ragioni per le quali l'artista abbandona quasi da subito gli scenari urbani e naturalistici per passare al genere del ritratto possono essere numerose. C'è da considerare innanzitutto che in quegli anni Bonaventura è ancora considerato un amatore e ha dunque bisogno di un'area di specializzazione che lo faccia distinguere tra i suoi colleghi, mettendo alla prova le sue abilità artistiche. In questo senso, il ritratto può fornire uno spettro di possibilità a livello di sperimentazione più ampio rispetto alla ripresa paesaggistica. Non fosse altro perché la presenza del soggetto umano – come lui stesso poi dichiara nei suoi articoli, che avremo modo di esaminare più avanti – costringe il fotografo ad uno studio della persona e delle sue molteplici sfaccettature in termini di rappresentazione tanto esteriore quanto interiore molto complessa, che lega il concetto d'arte alla capacità di

saper esprimere emozioni e sentimenti, di dar voce all'anima di colui o colei che posa. I ritrattisti, poi, in campo fotografico romano agli inizi del Novecento, non sono così tanti. Eccezion fatta per la presenza di Ugo Bettini (1843-[?]), che prima di Bonaventura costituisce il riferimento per la ritrattistica ufficiale, occupandosi principalmente di dar voce all'alta società del tempo secondo uno stile memore della tradizione del dagherrotipo, le immagini che vengono prodotte sono per lo più legate al paesaggio o comunque tendono a riprendere il soggetto contestualizzandolo in un ambiente preciso. Da non sottovalutare poi l'influenza della scoperta della tecnica per la quale Bonaventura viene considerato un maestro a livello nazionale, ossia la gomma bicromatata e, più in generale, l'effetto soft-focus. Queste tecniche, delle quali parleremo più tardi, costituiscono la fortuna e il successo internazionale per altri artisti attivi nella fotografia pittorialista. In Francia, per esempio, troviamo pionieri come Robert Demanchy (1859-1936) (che peraltro scopre la gomma bicromatata nel 1895) e Constant Puyo (1857-1933), mentre nell'area austriaca e tedesca sono attive personalità come Nicola Perscheid (1864-1930), Hugo Erfurth (1874-1948) e Rudolf Dührkoop (1848-1918), maestri nell'utilizzo della camera soft-focus e nella creazione di ritratti flou che diventano la vera moda del tempo, soprattutto per immortalare personalità in vista e autorevoli. In altre parole, Bonaventura comprende forse più di altri suoi contemporanei, la necessità di studiare maggiormente l'arte del ritratto ponendo in dialogo la propria espressione artistica con quella di maestri europei o statunitensi, come Alfred Stieglitz, per ricevere il dovuto riconoscimento. Se da una parte questo avrebbe elevato il ritratto ad una forma d'arte connessa con l'operato di fotografi da cui prende ispirazione, dall'altra avrebbe garantito anche uno slancio professionale, e dunque commerciale, piuttosto immediato. Questo potrebbe anche spiegare come, a poca distanza dal suo trasferimento in una nuova città come Roma, sia in grado di aprire un proprio studio. L'intenzione di inserirsi in un dibattito internazionale e guadagnarsi la considerazione di artista, lo portano a virare verso il ritratto fotografico e a farne il suo campo di specializzazione. Non è un caso che questo processo abbia inizio con alcuni suoi viaggi nell'area tedesca.

Secondo le testimonianze orali di Sprovieri, morto a 98 anni nel 1988, il primo grande incoraggiamento che Bonaventura riceve nell'intraprendere una carriera fotografica da ritrattista viene da una visita fatta a Vienna tra il 1900 e il 1905 – siamo quindi in anni precedenti al suo trasferimento a Roma – per incontrare, secondo quanto riportato ancora nella ricostruzione di Miraglia, una certa "Madame Dührkoop"²¹. Sembra, tuttavia, che si tratti di un caso di omonimia con il fotografo tedesco Rudolf Dührkoop, con cui peraltro Bonaventura stringe un

forte legame professionale e amicale in seguito. Il nome di Madame Dührkoop compare solo nella fonte dattiloscritta di Miraglia, in cui si ipotizza che una donna con lo stesso cognome di Dührkoop fosse attiva a Vienna in quegli anni. Tuttavia, altre possibili direzioni possono essere proposte. Può risultare infatti abbastanza improbabile che Bonaventura, già considerato un buon fotografo intorno al 1905, si sia recato a Vienna per incontrare un'amatrice casuale, non particolarmente famosa o comunque utile ad un apprendimento più specifico. Tra le fotografe viennesi conosciute in quel periodo, il nome Dührkoop non compare affatto. È inoltre sospetto che una non professionista potesse utilizzare una Nettel Camerawerk, strumento particolarmente sofisticato e specifico per la realizzazione di ritratti fotografici.

Si aprono dunque due possibili alternative. La prima opzione è che Bonaventura potrebbe aver incontrato la fotografa viennese Dora Kallmus, meglio conosciuta come Madame D'Ora, unica personalità celebre in quel periodo come fotografa di moda e ritrattista con base a Vienna²². La seconda ipotesi che si può avanzare è quella di escludere il caso di omonimia e proporre che Bonaventura abbia effettivamente incontrato una Madame Dührkoop, cioè la figlia dell'amico fotografo Rudolf: Minya Diez (1873-1929), anch'ella rinomata fotografa di Amburgo. Questa proposta potrebbe portare ad un cambiamento delle informazioni biografiche sulla destinazione del viaggio di Bonaventura e farci credere che la meta dell'artista veronese non fosse l'Austria ma, al contrario, la Germania; oppure, ancora, che Minya Diez si trovasse proprio a Vienna in quel periodo. Ciò non è affatto strano da supporre considerando che Rudolf Dührkoop è membro della Società Fotografica di Vienna a partire dal 1890, dato che rafforza il legame tra i due paesi. Minya, inoltre, fa da assistente a suo padre sia nello studio di Amburgo che in quello di Berlino, dove si trasferiscono nel 1906, contesti che Bonaventura conosce piuttosto bene. Dal 1900, pertanto, Minya Diez e suo padre operano sia in campo tedesco che austriaco ed entrambi sono specializzati nel ritrarre l'alta società²³.

In ogni caso, sembra che la Madame Dührkoop in questione – la cui identità rimane ancora incerta – avesse suggerito al giovane artista di usare una macchina fotografica Contessa-Nettel a seguito di alcune prove di ritratti fatte insieme. Si tratta, tuttavia, senz'altro di un errore della fonte, dato che questa macchina fotografica sarebbe stata inventata solo nel 1919, mentre è più probabile che la prima camera utilizzata da Bonaventura sia una Nettel, prodotta già dal 1902 dalla compagnia tedesca Süddeutsches Camerawerk Körner und Mayer. Questo apparecchio diventa particolarmente celebre per la sua struttura costituita da camere pieghevoli con otturatori sul piano focale. L'estensione dei montanti

a forbice può essere poi regolata con una manopola o una livella per mettere a fuoco il soggetto, il che rende questo prodotto sofisticato e particolarmente adatto alla realizzazione dei ritratti.

La prima decade del Novecento dà al fotografo veronese la possibilità di entrare in contatto con il panorama internazionale, avviandolo alla conoscenza di strumenti tecnici più innovativi. Considerando che prima dell'arrivo a Roma compie viaggi internazionali che aprono scenari importanti per la sua visione artistica, è probabilmente da ricondurre a questo periodo il suo incontro con l'amico Rudolf Dührkoop (fig. 10), di cui si conserva un ritratto firmato da Bonaventura e, probabilmente, anche quello con Auguste Rodin (1840-1917), rappresentato dal fotografo nel pieno della sua maturità con un'argentea barba sporgente in primo piano (fig. 11). Il noto scultore si reca a Roma nel 1911 dove partecipa come vicepresidente al Congresso Internazionale²⁴. In quell'occasione l'artista dona al governo francese *L'uomo che cammina*, in mostra presso Palazzo Farnese – Ambasciata di Francia²⁵. La scultura viene probabilmente ammirata dallo stesso Bonaventura che proprio in quegli anni si avvicina al fotodinamismo futurista e alla rappresentazione del movimento in immagine, come testimoniano gli scritti che Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) dedica al fotografo²⁶. Come gli incontri con Madame Dührkoop a Vienna e Hugo Erfurth a Dresda, di cui si conserva un ritratto a figura intera scattato proprio nello studio dell'artista, sono mediatori per apprendere lo stile e la cultura fotografica austriaca e tedesca (da cui acquisisce alcuni tratti stilistici fondamentali come l'uso del flou e di carte per incorniciare la fotografia), così è quello con Rodin per quanto riguarda la poetica dei gesti e l'articolazione del corpo nello spazio, che informano al presente tutta la sua espressione fotografica. Non dimentichiamo che il contatto tra i due artisti ci viene testimoniato dal ritratto che Bonaventura realizza di Rodin (fig.11) e che, come già detto, nel 1911 lo scultore espone a Palazzo Farnese *L'Uomo che cammina*, l'opera forse più celebre della sua carriera, oltre a prendere parte al comitato artistico dell'Esposizione Internazionale di Roma. Dati che consentono almeno di avanzare un confronto tra queste due personalità. Come lo scultore francese, infatti – contrario ad un'impostazione artistica accademica e alla riproduzione nitida e perfetta delle superfici anatomiche dei soggetti che, al contrario, sono rappresentati attraverso l'uso di una materia scabra, irregolare, che restituisce i movimenti tanto esteriori quanto interiori dei soggetti «evocando l'illusione della vita delle sculture [...] espressa dalla mobilità infinitesimale della sfaccettatura della carne»²⁷ –, così Bonaventura tratta i soggetti ritratti, immergendoli in un'atmosfera scura, spesso ovattata, utilizzando una serie di obiettivi fotografici come l'*Adjustable Landscape Lens*, l'*Artistique o*, per i ritratti, un *Heliar* della casa

Voigtländer con angolo 40-45°²⁸ per trasferire, come egli stesso scrive nel suo primo articolo pubblicato su «Il Progresso Fotografico», «la vita e la verità»²⁹ alle figure in immagine. Questi obiettivi, infatti, a seconda della maggiore o minore apertura dei diaframmi, permettono di ottenere un effetto flou che impedisce la definizione dei contorni, come si dirà anche più avanti, riprendendo gli stessi soggetti in movimento e mai in pose cristallizzate³⁰.

Una volta che Bonaventura si trasferisce a Roma inizia effettivamente la sua carriera, concentrata quasi esclusivamente sulla ritrattistica, genere che ne determina la fortuna come fotografo professionista nella capitale. In altre parole, Bonaventura diventa uno dei ritrattisti più alla moda del Pittorialismo, incoraggiato anche da molte personalità amiche come Livio Boni, Anton Giulio Bragaglia, Oscar Brazda (che gli dedica un bellissimo ritratto su tela nel 1921, conservato presso il Museo Boncompagni Ludovisi di Roma), Duilio Cambellotti, Pietro Mascagni, Carlo Alberto Petrucci, Armando Spadini, Giacomo Balla, Umberto Boccioni.

1908 – 1911: gli anni dell'affermazione

Come molti dei fotografi attivi a quel tempo, anche Bonaventura inizia la sua carriera da amatore per diventare rapidamente un esperto e un punto di riferimento tanto per il pubblico, quanto per coloro che da praticanti o professionisti trascorrono un periodo a Roma senza lasciarsi sfuggire l'opportunità di fare la conoscenza del fotografo e visitare le sedi in cui opera. I suoi studi diventano degli spazi fondamentali per coloro che amano l'arte del ritratto e vogliono apprendere le tecniche del ritrattista forse più alla moda del tempo.

Difatti, la capacità di questo artista di rappresentare un soggetto è certamente rara e può essere considerata parte di un linguaggio estremamente riconoscibile rispetto ad un panorama ben più ampio.

Il trasferimento nella capitale (il primo indirizzo conosciuto è Vicolo Orfeo 23) è da collocare con ogni probabilità tra il 1905 – anno in cui scatta la fotografia *Crepuscol du Soir* con affaccio sul Tevere – e il 1907, quando viene istituita dal sindaco Ernesto Nathan la tassa sui cani³¹, amministrata dallo stesso Bonaventura. Inizialmente, infatti, il lavoro del fotografo è del tutto legato dal mondo dell'arte, essendo Bonaventura in quei primi anni di vita romana impiegato presso il Comune di Roma. Poco dopo lascia l'incarico per dedicare la sua vita professionale alla fotografia, con ogni probabilità prima del 1911, quando apre il suo primo studio in via Tomacelli 152 con una vetrina

espositiva in via del Corso³² e, infine, nell'ultima parte della sua carriera, dagli anni Cinquanta in poi, in Piazza Barberini 12, dove intitola il suo laboratorio "Bonaventura – Fotoritratti d'arte". Molte sono le personalità che gravitano fin da subito attorno al suo studio situato al centro di Roma, incuriosite dai ritratti che l'artista espone in vetrina, peraltro collocata proprio a fianco a quella di Ugo Bettini, fotografo livornese e rinomato ritrattista che frequenta Bonaventura e conosce la sua produzione, come ci testimoniano Giuseppe Sprovieri e Wladimiro Settimelli³³. Altre personalità, sempre secondo la fonte di Sprovieri, transitano per lo studio di via Tomacelli, stimando il suo lavoro sapiente e raffinato. Tra questi è fondamentale ricordare Anton Giulio Bragaglia, con il quale Bonaventura inizia probabilmente a collaborare all'interno della casa cinematografica Cines e al fianco del regista Enrico Guazzoni³⁴ per poi stringere con lui un vero e proprio sodalizio lavorativo. È infatti al 1912 che risale il primo ritratto fotodinamico di Bragaglia realizzato da Bonaventura ed è nel 1913 che quest'ultimo entra nel gruppo romano futurista dell'amico insieme a Giacomo Balla, Dino Correnti, Luciano Folgore e Libero Altomare che, pure, frequentano il suo studio³⁵. Bragaglia dedica all'amico ritrattista anche un articolo e un'intervista comparsi sulle pagine della rivista «La Fotografia Artistica» nel 1912, intitolati *L'arte nella Fotografia – Interviste con Biondi, Venturi, Sartorio, Bonaventura*³⁶ e *L'arte fotografica*³⁷, in cui restituisce tutta la carica innovativa del suo operato, tanto da paragonarlo a personalità di gran lunga più altisonanti come Alfred Stieglitz. Non dobbiamo inoltre dimenticare che anche a livello internazionale, soprattutto in area austriaca e tedesca, il suo lavoro è ben conosciuto. Sprovieri ricorda infatti come lo studio romano fosse un polo d'attrazione per i fotografi Rudolf Dürkhoop, Hugo Erfurth e Nicola Perscheid, tutti e tre ritratti dallo stesso Bonaventura (i primi due, peraltro, sono presenti a Roma e premiati all'Esposizione fotografica del 1911³⁸). Oltre a questi, va inoltre ricordato che il pittore ungherese Oscar Bràzda (1887-1977), parte del gruppo di artisti di Villa Strohl-Fern, si interessa al fotografo, gravitando attorno al suo studio e dedicandogli un ritratto su tela nel 1921 che lo raffigura di tre quarti mentre guarda lo spettatore e tiene un panno verde in mano, stagliandosi da una parete con decorazioni floreali³⁹. Infine, come anche Miraglia evidenzia⁴⁰, l'uso del flou da parte di Bonaventura influenza altre personalità che fanno di questa tecnica il centro della loro poetica e di lui un'ispirazione e un modello, come Ghitta Carell, presente a Roma durante gli anni Trenta – la quale si definisce allieva del maestro⁴¹ –, ma anche Eva Barrett e Arturo Ghergo per la fotografia di moda.

1908-1911: la produzione artistica e il dibattito critico nella cornice delle esposizioni fotografiche

Dopo il lavoro comunale Bonaventura decide di dedicare totalmente il suo tempo alla fotografia e di inserirsi appieno nel circuito artistico della città, iniziando peraltro una collaborazione con la casa cinematografica Cines, dove viene chiamato con ogni probabilità dal barone Alberto Fassini, che a partire dal 1910 si occupa del riassetto e del rilancio internazionale della compagnia⁴².

Già nel 1908, riceve la medaglia d'oro per l'Esposizione Fotografica di Faenza⁴³ e un'altra medaglia di argento dorato da parte della rivista «Il Progresso Fotografico», che identifica da subito il suo lavoro come degno di particolare attenzione, segnalandolo al primo posto nel gruppo dei «dilettanti» che partecipano alla sezione «fotografia artistica»⁴⁴ e garantendogli la pubblicazione di contributi scritti e svariate opere nelle annate successive. Tra queste, nel 1909, compare *Fanciulla dormiente* (fig. 12). Una giovane donna con la testa raccolta tra le braccia conserte si poggia assopita sulla superficie di un tavolo, mettendo in risalto le macchie di luce iridescente che colpiscono la chioma increspata in primo piano, quasi invadendo il campo dello spettatore. Bonaventura inizia già qui ad applicare, seppur in modo estremamente cauto e su un soggetto ancora legato ad un gusto pittorico che lo accosta ad una scena di genere, quell'equilibrato effetto sfocato che avrebbe contraddistinto la sua carriera, teso a rendere i contorni «evanescenti come in un sogno soavissimo»⁴⁵, benché, almeno inizialmente, con moderazione – come visibile anche in alcuni studi (figg. 13-14). Se infatti osserviamo i tre esempi *Fanciulla dormiente* (fig.12), *Studio di ritratto di donna* (fig. 13) e *Studio di ritratto di uomo* (fig. 14) è possibile comprendere che Bonaventura non ha ancora raggiunto quella maturità stilistica che, per esempio, dimostra in altri ritratti realizzati qualche anno dopo, come quello di Livio Boni (1884-1963) (1911; fig. 18) o di Giacomo Medici del Vascello (1883-1949) (1915; fig. 15), che ritroveremo anche più avanti. *La Fanciulla*, dal punto di vista stilistico, pur rappresentando una ragazza scomposta e abbandonata, è molto più vicina al *Falciatore* di quanto non lo sia ai ritratti successivi. L'ambientazione, infatti, è ancora presente, lasciando intravedere dei tendaggi che costruiscono uno sfondo e dunque una dimensione prospettica che in seguito l'artista abbandona, schiacciando il soggetto rappresentato rispetto al piano retrostante che appare buio, sfocato e indecifrabile. I capelli si presentano quasi come fossero colpi di pennello dati su una tela, con macchie di luce che investono l'immagine che non appare ancora levigata e rarefatta ma più vicina ad un'opera pittorica. Lo studio di ritratto (fig. 13), d'altro canto, ha ancora poco a che fare con il movimento

psicologico presente in Livio Boni, per esempio, che volge in camera uno sguardo intenso e tormentato, abbracciando il suo strumento musicale; o con la gestualità disinvolta di Medici del Vascello, immortalato mentre tiene una sigaretta in mano. La dama, che sfoggia un sontuoso cappello, pur abbozzando un lieve sorriso, è decisamente statica, poco introspettiva e la fotografia appare più vicina ad un ritratto di donna borghese di metà secolo (come quelli di Henri Le Lieure, per esempio) che alla sperimentazione successiva di Bonaventura. In ultimo, è possibile osservare come nello *Studio di ritratto* (fig. 14), la tecnica del flou sia adottata con cautela, lasciando solo lievemente che i contorni dell'uomo barbuto si sfocino e rivelando come ci sia, in effetti, una progressione da parte dell'autore nell'utilizzo di questo espediente formale.

In coincidenza dell'apertura del suo laboratorio il ritratto diviene un mezzo espressivo sempre più audace, approdando a sperimentazioni flou e a stampe con gomma bicromatata che immergono il soggetto – spesso appartenente ai ranghi alti della società e dello spettacolo (teatrale come cinematografico) – in un ambiente *noir* e crepuscolare, nient'affatto romantico⁴⁶. Guardando ad alcuni esempi conservati presso l'Istituto centrale per la grafica, infatti, come la stampa di Giacomo Medici del Vascello (fig. 15), ci si trova di fronte ad immagini che non si preoccupano di lodare il soggetto ritratto o di contestualizzarlo in un ambiente specifico. Anzi, le fotografie si concentrano sempre sui volti della donna o dell'uomo in questione, colti nell'attimo di rivolgere all'obiettivo uno sguardo confidenziale, colti in un momento di pausa, o più semplicemente mentre posano, seppur in modo del tutto anti-celebrativo. Lo stesso Bonaventura scrive:

E giacché ho parlato di tempo di posa, bisogna ricordarsi che il soggetto non deve mai essere inchiodato sulla sedia, e spesso anche torturato dall'appoggiatesta, fermo, impalato, per aspettare il solenne momento. È necessario che esso sia padrone dei suoi movimenti, [...] che egli viva, altrimenti avremo delle figure di cartapesta, dei *mannequins* col collo torto magari, senza espressione e senza vita⁴⁷.

A tal proposito, si guardi ai ritratti di Maria Jacobini (1892-1944) (fig. 16), stella del cinema muto⁴⁸, ritratta davanti ad un quadro di natura morta che rievoca un ambiente domestico, spogliata simbolicamente dal ruolo di celebre diva dagli occhi penetranti; o della nobildonna Laura Chigi della Rovere (1898-1984) (fig. 17), che regala allo spettatore un'espressione per nulla convenzionale per la fotografia ma più comune ad un'iconografia pittorica ottocentesca: svogliata, quasi imbronciata, nonostante gli abiti e gli accessori raccontino di una condizione festosa e di una posizione di indiscusso privilegio. Si guardi ancora al

ritratto di Livio Boni (fig. 18), famoso violoncellista di corte ai tempi di Margherita di Savoia, immortalato in una posizione di stallo, mentre, abbracciando il suo strumento, fissa intensamente in camera come avesse appena finito di suonare; o a quello di un uomo in completo da giorno che tiene le mani in tasca e si rivolge di tre quarti verso chi guarda, misteriosamente in penombra e con il volto fisso in camera (fig. 19). Perfino il ritratto del ventenne Umberto II di Savoia (1904-1983) (fig. 20), passato alla storia come il Re di Maggio, con dedica all'autore e firma, non si presenta con aria trionfante e sicura, nonostante indossi la divisa da generale dell'esercito. Il volto, timido e incorniciato da lunghe arcate sopraccigliari, si esprime in tutta la sua complessità emotiva, emergendo da un fondo nero sbiadito da cui si scorgono, velatamente, solo le nappe sfocate di una pesante tenda. Lo sfondo asseconda la brevità spaziale della visione, lasciando il campo ai tratti emotivi e alla gestualità estemporanea. In altre parole: la rappresentazione del movimento, tanto interiore, quanto esteriore, si pone alla base della sua pratica, materializzando visioni rarefatte e sfumate che non scadono mai in forzati romanticismi.

Per coloro che non volevano riprodurre in maniera calligrafica il dettaglio, infatti, si aprono alcune alternative: da una parte l'uso del *flo*, ottenuto attraverso l'utilizzo di un obiettivo specifico di cui si corregge l'aberrazione sferica⁴⁹ (o, come ricorda Edward Steichen, sputando direttamente sull'obiettivo); dall'altra, l'effetto sfocato può essere raggiunto attraverso il procedimento alla gomma, cioè la stampa su carte preparate con una miscela di pigmenti colorati in una soluzione di gomma arabica. La carta (generalmente un *Papier Canson*) dopo l'impressione alla luce viene "spogliata" immergendola in acqua calda: le parti non colpite dalla luce rimangono solubili e quindi senza pigmento colorato; viceversa, quelle impressionate appaiono cariche di toni scuri ma lasciano apparire la trama della preparazione. Di fatto non si può più parlare di un processo unicamente chimico, ma di un misto di tecniche pittorico-fotografiche⁵⁰. «Nasce così, nello studio di Bonaventura, una galleria di ritratti dall'apparenza obliqua dov'è possibile cogliere le migliori qualità delle due tecniche»⁵¹.

Come anticipato, nel 1909 compare su «Il Progresso Fotografico» il primo saggio del fotografo veronese che, dopo la premiazione di Faenza, acquisisce grande visibilità: *Le basi della fotografia artistica*⁵². L'articolo è diviso in tre sezioni che analizzano rispettivamente tre macro aree del fare fotografia: obiettivo; ritratto; paesaggio. In tutti i suoi pensieri scritti Bonaventura non risparmia mai di esprimere le sue opinioni con schiettezza, spesso utilizzando un linguaggio veemente e polemico, qualità che sicuramente lo rende attraente agli occhi dei futuristi, coi quali condivide alcuni dei principi fondanti del movimento, tra cui

la passione per sbarazzarsi del vecchio. Tra le pagine della rivista Bonaventura dichiara: «Bisogna abbandonare in modo assoluto tutto quello che è stato antico e sistematico e convincersi che tutto ciò che è convenzionale è necessariamente antiartistico»; e ancora, qualche anno più tardi, «Conoscete i ritratti di D. O. Hill? Non c'erano tutte le trappole a cui voi attribuite il merito meccanico, allora (1840) ma egli era un artista, perdio, e voi, che negate alla fotografia il merito di un'arte, potete imparare da lui!»⁵³. In queste pagine egli affronta il problema dell'artisticità della fotografia, lamentando l'ossessione per la definizione delle figure e stabilendo, dunque, una connessione diretta tra l'uso di una specifica tecnica – in questo caso il flou – e la riuscita di quella che poteva definirsi un'opera d'arte. «Si sa, qualcuno potrà dirmi, è questione di *arrangiarsi* alla meglio. Va benissimo ma non è sempre arrangiandosi alla meglio che si può conseguire il risultato perfetto e degno del nome di *artistico*. Generalmente, in Italia specialmente, si nota (badate, non sono io che l'ho scoperto!) si nota, ripeto, una tendenza, per non dire una mania, di nitidezza perfetta, *microscopia* iperbolica»⁵⁴.

Bonaventura oppone ad una certa tendenza pittoricista un ragionamento che trova uno dei suoi riferimenti maggiori nella pittura impressionista e nella necessità di rappresentare la realtà per come appare: una memoria sbiadita, fatta di macchie e impressioni. «Il nostro occhio è colpito dalla scena pittorica, magari incantevole che ci si presenta non già perché egli distingua e si delizi di quel contorcersi penoso di ramoscelli e di frasche semispoglie, per esempio, [...] ma è avvinto piuttosto dal giuoco delle luci, dalla disposizione dei piani e delle masse che dando un insieme armonico e felice procurano alla retina un senso di benessere [...]»⁵⁵.

L'affermazione di questo discorso è fondamentale per l'arte del ritratto su cui Bonaventura si sofferma a lungo, mettendo in luce come l'unico modo per rappresentare davvero un soggetto, non limitandosi dunque solo a presentarlo per lo status sociale che gli appartiene, sia quello di concentrarsi sul suo sguardo, sapendo «già a priori che vedremo il resto della figura in modo indeciso, per mezzo di raggi obliqui, godendo della linea generale [...]»; e, continuando, «si tratta dunque per rendere efficace il quadro, ritratto o paesaggio che esso sia, di trasferirgli la vita e la verità con i mezzi che sono a nostra disposizione»⁵⁶. La *vita* e la *verità* menzionati da Bonaventura diventano due concetti centrali nella trattazione e non possono essere slegati dall'utilizzo della tecnica, diffidando tanto dal massimo rendimento del reale, quanto dalle esagerazioni dello sfocato che, soprattutto in Francia, diventano di gran moda⁵⁷ (come accade nell'opera di Puyo⁵⁸, ad esempio, apertamente criticato dal fotografo). In tal senso, Bonaventura, che pur pone una particolare attenzione tanto all'uso dell'obiettivo⁵⁹ quanto delle

lastre e delle carte per la stampa, è convinto che l'operato del vero artista debba suscitare *emozione*: «nel ritratto, dunque, il concetto d'arte si esplica col concorso dei vari elementi istintivi, naturali, cioè la cosiddetta nota personale la quale, voi capite benissimo, non è altro che la manifestazione del proprio modo di *sentire*»⁶⁰. Tutto ciò a cui Bonaventura punta è la creazione di un'immagine credibile, reale, che, in altre parole, non disumanizzi il soggetto ma, anzi, lo metta in luce nei suoi caratteri più celati. Per tale ragione i suoi ritratti pongono sempre i protagonisti in condizioni di estrema naturalezza, indipendentemente dall'importanza o dall'autorevolezza della loro personalità. Ritrarre diventa un atto di confidenza e affezione.

Nel 1909 a Dresda si tiene un'importante esposizione fotografica alla quale molte personalità prendono parte insieme ai commissari Rodolfo Namias ed Ernesto Baum, figure eminenti e decisive per l'organizzazione non solo della sezione italiana a Dresda ma anche per quella dell'*Esposizione Internazionale di Roma* con annesso Congresso Fotografico presso Castel Sant'Angelo nel 1911⁶¹. L'appuntamento tedesco è sicuramente fondamentale per consacrare molti fotografi sulla scena internazionale e costituisce per Bonaventura un'occasione ancora più preziosa, dato il rapporto diretto che instaura con la nazione e l'affezione che nutre nei confronti della fotografia di area tedesco-austriaca, da cui indubbiamente acquisisce un grosso bagaglio stilistico e culturale. L'inaugurazione dell'evento è gloriosa e viene presieduta dal Re di Sassonia, dai Principi e dalle autorità governative, insieme a molti rappresentanti degli stati esteri; Germania ed Austria sono i paesi più apprezzati dalla critica del tempo⁶². Per quanto riguarda l'Italia, invece, le critiche non sono entusiastiche e nonostante partecipino molti torinesi della Società Fotografica Subalpina e personalità famose come Alberto Grosso, Guido Rey, Cesare Schiaparelli, Wilhelm von Gloeden, questi rimangono piuttosto slegati nell'esposizione collettiva che, peraltro, appare scarna e relegata in spazi non centrali per complicazioni tecniche⁶³. Ancora una volta, tuttavia, tra i dilettanti segnalati come degni di particolare nota, risulta il nome di Gustavo Bonaventura, anche se in quell'occasione nessun italiano viene premiato⁶⁴. L'unica medaglia d'oro è assegnata alla ditta milanese M. Cappelli⁶⁵ che espone una serie di diapositive e negativi realizzati con le sue lastre (utilizzate, peraltro, anche dallo stesso Bonaventura per molte delle sue opere).

Nel 1910 le iniziative fotografiche continuano, ma in ambito italiano non sono così altisonanti come quella che si prepara l'anno successivo e che viene annunciata nel contesto dell'*Esposizione Fotografica di Bruxelles*. Si sta parlando ovviamente della già menzionata *Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica di Roma* al cui discorso inaugurale, avvenuto il 24 aprile del 1911, partecipano i Reali

Vittorio Emanuele III ed Elena del Montenegro, oltre a personalità di spicco come Corrado Ricci, allora Direttore delle Belle Arti al Ministero dell'Istruzione. Ognuno pronuncia interventi di ammirazione e vivo appoggio rispetto alle iniziative fotografiche e alla valorizzazione del campo come piena forma d'arte⁶⁶. È quella, senza dubbio, l'iniziativa più importante a livello italiano e internazionale che raccoglie i risultati di moltissimi fotografi come Dührkoop ed Erfurth – premiati entrambi con la medaglia d'oro, il primo dal Comune di Roma e il secondo dal Comitato per le feste del 1911 –, De Marchi, Von Gloeden, Sommariva, Mirazzi, Braulin, il Photo Club di Vienna e quello di Parigi, e che consente un dibattito acceso sull'artisticità della fotografia e sugli aggiornamenti internazionali. In quell'evento, che celebra il cinquantenario dall'unità d'Italia, portando dunque con sé una forte carica simbolica, Gustavo Bonaventura riceve la medaglia d'oro del Ministero dei Lavori Pubblici, esponendo ben quarantacinque ritratti⁶⁷. Lo stesso anno, inoltre, partecipa al Concorso Internazionale di Fotografia dell'Esposizione Internazionale di Torino – dove la medaglia d'oro spetta però a Franz Fiedler –, esponendo ventuno opere. «Il favore che per esempio incontrano a Roma i ritratti del Bonaventura (di cui come detto una bella mostra si ammira all'esposizione), tutti eseguiti coi minimi artifici e senza ritocco, dimostrano che il gusto del pubblico più colto va modificandosi anche in Italia»⁶⁸.

Il gusto del pubblico che Rodolfo Namias cita non può che far riferimento proprio a quella cifra stilistica che con Bonaventura diventa di gran moda anche in Italia: la realizzazione di ritratti flou e dai contorni sfocati. C'è da considerare però anche un fattore che non è solo pertinente alla tecnica; o meglio, i procedimenti chimici utilizzati dall'artista supportano un nuovo modo di concepire il ritratto fotografico che diventa nelle sue mani casuale, disinvolto, mondano, votato alla rappresentazione di una temporalità sfuggente, di un momento intimo, quasi come se il soggetto decidesse di condividere una parte segreta di sé lasciandola emergere dal buio dello sfondo. Lo stesso Namias, infatti (ma non solo: si guardi per esempio all'articolo di Armando Albert⁶⁹ e a quello già citato di Anton Giulio Bragaglia), dietro il successo di Bonaventura e di Dührkoop, scrive un articolo in cui dedica particolare attenzione alla tecnica del flou, delle gomme bicromatate e all'arte del ritratto, che è, di fatto, diventato un fertilissimo campo di sperimentazione artistica e dibattito critico. Non dimentichiamo, infatti, che in quello stesso anno si tiene a Firenze anche *L'Esposizione Fiorentina del Ritratto (1600 – 1861)*⁷⁰, mostra che raduna nella cornice vasariana del Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio le più belle opere d'arte europea dal Barocco alla metà del XIX secolo, attirando molte critiche lodevoli, tra cui quelle dell'autorevole Ugo Ojetti e di Corrado Ricci. Anche in campo pittorico, inoltre, il genere conosce un

grande successo, diventando uno strumento di sperimentazione moderno se pensiamo alla fama raggiunta dal ferrarese Giovanni Boldini (1842-1931) proprio negli stessi anni il quale, dopo una formazione accademica fiorentina e il contatto con i macchiaioli, trova il suo successo nella capitale francese, distinguendosi come ritrattista della *Belle Époque* e incentrandosi in particolar modo sul ritratto femminile. Anche nella sua pratica, che risente inevitabilmente del contatto con l'ambiente impressionista parigino, la peculiare cifra pittorica – basata su pennellate vorticanti, frenetiche, che tendono a dissolvere i contorni dei soggetti rendendoli un tutt'uno con l'atmosfera vibrante che li circonda – diventa il mezzo artistico per la rappresentazione delle emozioni, dei movimenti psicologici dei soggetti che spesso emergono isolati da sfondi bidimensionali, costringendo lo spettatore a concentrarsi unicamente sulle loro pose ed espressioni. Le figure, in altre parole, tendono a dissolversi formalmente per lasciare spazio ad una dimensione tutta interiore e privata, evidenziando il rapporto intimo che lega l'autore e il modello⁷¹. Anche in questo caso, cioè, ritrarre diventa un atto di indagine del sentimento.

L'articolo di Namias, ovviamente, tiene conto dei risultati raggiunti in quegli anni, della tendenza emersa in seno all'esposizione romana che, non a caso, premia con l'oro Dührkoop e Bonaventura e, naturalmente, prende le mosse dalla lunga trattazione che quest'ultimo pubblica anni prima sulla sua rivista; oltre all'opinione espressa verso i fotografi triestini, a cui l'artista veronese dedica un ottimo articolo⁷². Anche Ernesto Baum, nel 1911, impiega parole di grande ammirazione nei confronti di Bonaventura, dedicandogli un articolo apparso sulle principali riviste fotografiche del tempo, dal titolo *L'Arte Fotografica di Gustavo Bonaventura*. Egli propone di seguire l'arte del fotografo come tra gli esempi massimi a livello nazionale e come emblematico di un indirizzo che altri colleghi, come i più volte citati Stieglitz, Steichen e Dührkoop, avevano con successo consolidato nel panorama internazionale attraverso l'uso di tecniche fotografiche audaci ed innovative come la gomma bicromatata o i procedimenti ad olio, permettendo anche all'Italia di inserirsi in una tendenza internazionale basata sulla predilezione delle tinte scure, della fusione delle ombre, dei ritratti dai contorni sfumati e, conseguentemente, di rendere la fotografia uno strumento di sperimentazione e non solo di registrazione del reale.

Che non abbia sbagliato strada lo dimostra il fatto che a Roma, dove certamente non mancano stabilimenti fotografici sontuosi [...] è riuscito a farsi conoscere ed apprezzare dagli elementi intellettuali del gran mondo, di maniera che in quella piccola galleria di posa, potete incontrare delle personalità della politica, dell'alto blasone e dell'arte della Capitale. [...] Fu subito osservato per il modo originale ed alle volte stravagante di presen-

tare i suoi ritratti. [...] Nella disposizione della posa e nell'illuminazione dei soggetti, egli sa mettere in ogni suo lavoro l'impronta personale e non cade mai nei convenzionalismi della fotografia professionale di vecchio stampo. [...] È possibile che il sentimento artistico porti alcuna volta il Bonaventura al di là del limite di ciò che la fotografia, coi mezzi di cui oggi dispone, può rendere, ma la strada da lui battuta è giusta, ed egli non deve deviare.⁷³

Roma è una città che senza dubbio accoglie e mette alla prova la reattività artistica di Bonaventura. La sua presenza, in altre parole, corrobora l'andamento del dibattito fotografico, rendendolo una sorta di esempio da seguire per comprendere le frontiere che la fotografia italiana avrebbe potuto raggiungere. Non è un caso che proprio Bonaventura realizza nel 1912 un famoso ritratto fotodinamico dello stesso Bragaglia, portando a compimento un lavoro basato sulla gestualità, il moto interiore e l'articolazione del corpo nello spazio, aprendo la strada ad una tecnica fotografica che avrebbe connotato appieno il movimento futurista al quale, seppur tangenzialmente, viene sovente associato⁷⁴. Come scrive Bragaglia tra le pagine de «La Fotografia Artistica»:

Sulle virtuosità rare e difficili, sulla impeccabile precisione degli altri, sull'indeciso carattere dei più, chi si è rivelato e si afferma l'artista più originale e forte per una sua raffinata visione delle cose è Gustavo Bonaventura. [...] La sua arte che s'avvicina a quella dello Stieglitz, sembra che renda più delicata e moderna artisticamente la classica e nobile precisione del Dührkoop, velandola ed elevandola maggiormente con senso modernissimo e fine. Noi possiamo vedere le sue figure lontane e vicine, sbiadite e vive, a volte profumate da un'aria malinconica vaga e larga, a volte rese dolci in gaio e tenue modo per quella nebbiolina che sembra velare le figure e i paesaggi, evanescenti come in un sogno soavissimo, o affogati nel buio contemporaneamente tenebroso e chiaro sì da sempre scorgervi in fondo le figure⁷⁵.

Il contatto con il Futurismo costituisce per Bonaventura un punto certamente significativo che rimane ancora da indagare in modo più approfondito.

Conclusioni

La ricerca ha voluto ricostruire i primi passi della carriera di un giovane fotografo della prima decade del Novecento, Gustavo Bonaventura, restituendo attraverso lo studio del fondo eponimo, la parabola ascensionale di un artista che, in breve tempo, trova l'affermazione professionale nella capitale. Ciò è possibile, come esaminato, attraverso la partecipazione alle esposizioni fotografiche del tempo, che gli garantiscono da subito apprezzamento pubblico e riconoscimenti ufficiali, ma, soprattutto, è possibile attraverso la frequentazione di personalità

che stanno costruendo la moda e il gusto del tempo, facendo del ritratto non più, o non solo, un mezzo di rappresentazione commemorativa delle personalità immortalate in posa ma un campo di sperimentazione artistica più complesso che si interessa di indagare, attraverso l'uso di specifiche tecniche, la dimensione interna e privata dei soggetti. In questo senso è interessante notare come Bonaventura sia in grado di porsi in dialogo con l'operato di fotografi e ambienti artistici che non solo conosce da vicino, ma ai quali viene spesso paragonato dalla critica del tempo, inserendo il suo nome a fianco a quelli di area tedesca, come Perscheid, Erfurth e Dürkhoop, ma anche a quello degli americani Stieglitz e Steichen, o dei francesi Demachy e Puyo. In altre parole, egli è in grado di riassumere nella sua esperienza alcune delle voci più autorevoli del periodo pittorialista e di raggiungere la considerazione artistica di cui si dibatte in ambito fotografico proprio in quegli anni, tanto in Europa quanto al di fuori.

L'affermarsi della cronofotografia e del gruppo romano futurista di Bragaglia può essere considerato come il massimo punto di sperimentazione a cui la sua pratica da ritrattista arriva durante questi anni, sebbene il fotografo realizzi anche delle stampe in cui è possibile notare come l'uso della gomma bicromatata giunga ad esiti radicali molto vicini alla tradizione francese – da lui stesso criticata –, che quasi dissolvono completamente la figura, raggiungendo forme di proto-astrazione e riducendo il ritratto a pure macchie di colore (fig. 21) che rendono difficile tracciare dei confini netti all'interno delle convenzionali categorizzazioni di Pittorialismo e Modernismo, denunciando, al contrario, una scena artistica molto più complessa e sfaccettata. La presenza di queste stampe all'interno del fondo ci porta una volta di più a riflettere sulla centralità del ruolo giocato da Bonaventura nel panorama italiano e all'importanza del suo lavoro nel connettere il Paese a tendenze e dibattiti di respiro internazionale che rompono con una certa tradizione pittorica e conducono la fotografia artistica verso un pittorialismo più sperimentale. I ritratti soft-focus, suo peculiare marchio stilistico, rimangono comunque la sua attività principale. Questa, infatti, non subirà mai una vera trasformazione ma proseguirà con coerenza anche nei decenni successivi, facendo di Bonaventura un solido punto di riferimento tanto per il pubblico d'élite, quanto per i fotografi che, come visto, subiscono la fascinazione per le sue immagini.

Questa ricerca – che ha fornito una panoramica generale sugli esordi dell'artista e i primi anni di attività nel tentativo di fare luce sulla storia della fotografia italiana e del ritratto inteso come una forma d'arte e di sperimentazione durante il Pittorialismo – continuerà nel tentativo di ricostruire i decenni successivi della carriera di Bonaventura fino all'apertura del suo secondo studio

romano in Piazza Barberini negli anni Cinquanta, quando la sua figura è ormai quella di un fotografo professionista.

- 1 *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, giugno-ottobre 1953), a cura degli Amici dei Musei di Roma, Roma, 1953;
W. Settimelli, *Gustavo Bonaventura*, in «Fotografare», 1, 1974, pp. 26-29;
S. Poretta, *La fotografia all'esposizione universale di Roma 1911 in Roma 1911*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, giugno-luglio 1980), a cura di G. Piantoni, Roma, 1980, pp. 215-219;
M. Di Puolo, G. Sprovieri, *Gustavo Bonaventura: fotografo a Roma dal 1908 al 1930*, pieghevole della mostra (Roma, Galleria dell'Emporio Floreale 1980), a cura di M.P. Maino, Roma, 1980
P. Becchetti, *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, 1983, p. 55;
Italie 1880 – 1910. Arte alla prova della modernità, a cura di G. Piantoni, A. Pinget, Torino, 2001, p. 272;
Ritratti di Signora. Fotografi a Roma tra le due guerre, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, novembre-dicembre 2009), a cura di M. Delogu, Pisa, 2009;
Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000, a cura di M.A. Fusco, M.V. Marini Clarelli, Milano, 2011;
Il Pittorialismo Italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva: dalle collezioni fotografiche del Museo nazionale del cinema, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana e Bibliomediateca Mario Gromo, febbraio-maggio 2017), a cura di M. Antonetto, G. G. Garrone, M. Reteuna, Cinisello Balsamo, 2017 p. 168-169.
- 2 Cfr. C. Baudelaire, *Scritti sull'arte – Salon del 1859*, [Parigi, 1859] Torino, 1981, pp. 217-222;
C. Fuldner, *Evolving Photography: Naturalism Art and Experience 1889-1909*, tesi di dottorato, University of Chicago Division of the Humanities Department of Art History, 2018;
L. Daston, P. Galison, *Objectivity*, New York, 2007; M. Miraglia, *Fotografi e Pittori alla prova della modernità*, Milano-Torino, 2012; A. Scharf, *Art and Photography*, London, 1968
- 3 F. Strobino, *Tradizione e Modernità: la doppia anima della Società Fotografica Italiana (1889-1915)*, in «RSF. Rivista di Studi di Fotografia», 5, 2017 pp. 82-101; Becchetti, *La Fotografia a Roma dalle origini al 1915*, cit.; P. Costantini, *La Fotografia Artistica 1904-1917*, Torino, 1990.
- 4 La presente ricerca si basa principalmente sul materiale raccolto presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma (ICG), dove il fondo Gustavo Bonaventura – costituito da 81 stampe originali e 394 negativi (a cui si aggiunge una donazione successiva, realizzata da parte di Patrizia Bonaventura nel 2018, di 291 stampe e 2 disegni) –, ancora per la maggior parte inedito, si trova conservato. Essa prende in considerazione inoltre riviste d'epoca, tra cui «Il Progresso Fotografico», dove lo stesso artista pubblica importanti articoli a partire dal 1909, iniziando una collaborazione con il già citato Rodolfo Namias, «La Fotografia Artistica» e il «Bullettino della Società Fotografica Italiana», tra le cui pagine compaiono brani dedicati a Bonaventura firmati da figure autorevoli come, ad esempio, Anton Giulio Bragaglia o Ernesto Baum.
- 5 Sentiti ringraziamenti debbono essere rivolti a Maria Francesca Bonetti per aver supportato

e facilitato la ricerca permettendo la consultazione del Fondo Bonaventura, a Ilaria Schiaffini per avermi dato l'opportunità di conoscerlo e a Linda Bertelli e Patrizia Di Bello per i preziosi consigli di ricerca.

- 6 Per le foto con soggetto naturale, si guardi *Il Falciatore* (fig. 6); per gli scenari urbani *Angelo al Ponte di Castel Sant'Angelo* (fig. 3). Gli scatti di guerra, relativi soprattutto alla Prima Guerra Mondiale, in forma di negativi stereoscopici, invece, non sono stati presi in esame in questo articolo in quanto non è stato possibile prenderne visione.
- 7 G. Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. Lobbiettivo*, in «Il Progresso Fotografico Italiano», 1, 1909, p. 11.
- 8 G. Sprovieri, M. di Puolo, *Gustavo Bonaventura: fotografo a Roma*, cit.
- 9 Per il percorso biografico di Miraglia si confronti: M.F. Bonetti, *L'impegno critico e istituzionale di Marina Miraglia, primi appunti*, in *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi per Marina Miraglia*, a cura di F. Bonetti, F. Faeta, M. Maffioli, Roma, 2021, pp. 17-31.
- 10 Cfr. nota 1.
- 11 M. Miraglia, *Relazione di Marina Miraglia letta nella I giornata di incontri seminariali sul restauro delle fotografie Bonaventura (1882-1966)*, 1989. Il testo è stato consultato in forma dattiloscritta presso l'ICG, Archivio Collezioni Fotografiche, cartella Acquisizioni Fondo Bonaventura.
- 12 A. Prandi, *Luigi Cavadini*, in *Fotografia pittorica 1889/1911*, a cura di M. Miraglia, D. Palazzoli, I. Zannier, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica, ottobre-dicembre 1979; Firenze, Palazzo Pitti, gennaio-marzo 1980), coordinamento a cura di A. Prandi, Milano-Firenze, 1979, pp. 31-34
- 13 Miraglia, *Relazione di Marina Miraglia*, cit., p. 1-2
- 14 Cavadini è anche il fondatore della Calcografia Cristini, aperta in Borgo Trento a Verona e chiusa di recente nel 2016. È la più antica bottega grafica della città in cui si stampano riproduzioni artistiche con il metodo dell'incisione calcografica attraverso torchi a stella costruiti nel Settecento, nonché punto di riferimento per molti artisti come ad esempio Dante Broglio, uno dei più riconosciuti incisori e disegnatori del Novecento, o intellettuali come Gabriele D'Annunzio e, presumibilmente, anche per lo stesso Bonaventura.
- 15 Cfr. *Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica, Torino, 1902: catalogo ufficiale*, catalogo della mostra (Torino, aprile-ottobre 1902), Torino, 1902.

L'iniziativa viene annunciata già due anni prima a Parigi e si sente, all'alba del nuovo secolo, un grande fermento riguardo la possibilità di continuare a far strada alla fotografia artistica all'interno delle esposizioni internazionali. Tra i partecipanti ricordiamo: Guido Rey, fotografo tra i più affermati della scena fotografica italiana e sicuramente tra i più rappresentativi di quella specificamente torinese; Edward J. Steichen con l'opera *Interno di Foresta* e Alfred Stieglitz, con ben cinque opere per la sezione statunitense; Rudolf Dührkoop, Hugo Erfurth, Nicola Perscheid per l'area tedesca. Con questi ultimi, in particolare, Bonaventura ha contatti professionali e amicali lungo la sua carriera. Inoltre, nella giuria compaiono membri della Royal Photographic Society e la nomina di presidente del comitato spetta a Luigi Palma di Cesnola, primo direttore del Metropolitan Museum di New York (1879-1904). Cfr. *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano, 1994.

- 16 Tra questi ricordiamo:

- G. Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. L'obbiettivo*, in «Il Progresso Fotografico Italiano», 1-2, 1909, pp. 8-11, 40-44; *id.*, *Le basi della fotografia artistica. Il concetto d'arte nell'esecuzione del ritratto*, in «Il Progresso Fotografico Italiano», 3, 1909, pp. 73-78; *id.*, *Le basi della fotografia artistica. Il Paesaggio*, in «Il Progresso Fotografico Italiano», 6, 1909, pp. 161-167; *id.*, *I Triestini alla Mostra Fotografica di Roma*, in «Il Progresso Fotografico Italiano», 8, 1911, pp. 249-252; *id.*, *Arte e Fotografia*, in «Il Progresso Fotografico Italiano», 11, 1913, pp. 327-329.
- 17 Questa è una delle prime foto di Bonaventura ad essere pubblicata su un periodico di fotografia italiano e molto probabilmente tra le prime realizzate dal fotografo veronese (prima del 1905, infatti, i periodici non riportano opere dell'artista).
 - 18 Si guardi per esempio alla produzione di Filippo Rocci (Fara Sabina, 1881-Rieti 1965) che dedica la sua carriera quasi interamente a riprese paesaggistiche di gusto ancora ottocentesco, caratterizzate spesso da scene di vita quotidiana agreste nelle campagne soleggiate di Fara Sabina; oppure si pensi a Guido Rey (Torino 1861-ivi 1935), alla sua iniziale produzione da fotografo alpinista piemontese o a quella più tarda pittorialista in stile greco-romano.
 - 19 In occasione del suo primo articolo, *Le basi della fotografia artistica. L'obbiettivo*, cit., p. 8, si scrive: «con questo articolo scritto con brio e competenza il Sig. Bonaventura inizia la collaborazione nel nostro periodico che continuerà (almeno ne abbiamo promessa) quasi ininterrotta. Bonaventura è un dilettante artista appassionato e studioso e i suoi lavori all'esposizione di Faenza del 1908 come al nostro ultimo concorso furono tra i più apprezzati. Egli non parla quindi per aver letto o sentito dire ma perché studia e lavora. È per questo che abbiamo sollecitata la sua collaborazione e siamo lieti certi che sarà apprezzata anche dai nostri lettori».
 - 20 Cfr. M. Maffioli, *I macchiaioli e la fotografia*, Firenze, 2008; *ead.*, *Riferimenti artistici del pittorialismo fotografico italiano*, in *Il Pittorialismo Italiano*, cit., p. 207-215; M. Miraglia, *Mimesi e Modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio*, in *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850 – 2000*, cit., pp. 14-23; *ead.*, *Il Pittorialismo dal 1889 agli anni Venti e oltre*, *ivi*, pp. 196-221.
 - 21 M. Miraglia, *Relazione di Marina Miraglia letta nella I giornata di incontri seminariali sul restauro delle fotografie Bonaventura*, cit., pp. 2-3
 - 22 Madame D'Ora è infatti già affermata nel contesto austriaco ed è la prima donna ammessa al Graphische Lehr und Versuchsanstalt (Istituto di formazione grafica) nel 1905. Lo stesso anno entra a far parte dell'Associazione dei fotografi austriaci e si forma a Berlino presso lo studio di Nicola Perscheid, uno dei più apprezzati fotografi tedeschi dell'epoca. Perscheid è anche amico di Bonaventura che dedica al collega un interessante ritratto (fig. 7). Prima di trasferirsi a Parigi negli anni Venti per diventare più precisamente una fotografa di moda, D'Ora apre il suo studio a Vienna nel 1907 insieme all'assistente Arthur Benda, anch'egli formatosi insieme a Perscheid. Qui, con l'etichetta "D'Ora Benda", firma diverse foto che rappresentano le persone più celebri dell'epoca, compresi nobili e aristocratici. Artisti come Gustav Klimt, Lovis Corinth e Max Liebermann fanno appello a lei, contando sulla sua grande capacità artistica e sensibilità psicologica. In seguito, diventa amica intima di Franz Fiedler, allievo dei fotografi tedeschi Hugo Erfurth (Dresda) e Rudolf Dührkoop (Amburgo) – anch'essi fotografati da Bonaventura. Sebbene manchi un collegamento documentato, alcuni tratti stilistici sono comuni tra il fotografo italiano e quella viennese – confrontare, ad esempio, la *Jeune Fille* di Bonaventura, 1911 (fig. 8), pubblicato su il «Bulettno della

- Società Fotografica Italiana», 1911, p. 41) e l'attrice *Helen Jamrich* di D'Orà con un cappello di Zwieback, disegnato dal pittore Rudolf Krieser, 1909 (fig. 9). In questo caso, dunque, la fonte orale di Sprovieri, riferita da Miraglia, riporterebbe un errore per quanto riguarda il nome della fotografa, ma sarebbe corretta circa la città in cui avviene l'incontro.
- 23 In ultimo va notato che la tipologia di montaggio delle stampe usata da Bonaventura è la medesima utilizzata da Dührkoop e, in misura minore, anche da sua figlia. Queste, cioè, sono spesso incollate su un supporto di carta leggera che funge da cornice (il più delle volte di colore scuro) e l'intera opera è, a sua volta, incollata su un supporto di carta chiara più spesso. Inoltre, il titolo della fotografia viene riportato in lettere maiuscole incise che risaltano dallo sfondo di tonalità scura, seguendo un elegante stile liberty.
 - 24 Cfr. M.G. Aurigemma, *1911: Il congresso artistico internazionale di Roma*, in *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, a cura di R. Cioffi, O. Scognamiglio, Napoli, 2012, pp. 531-543; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit.; Piantoni, *Roma 1911*, cit.
 - 25 «La Fotografia Artistica», 3, 1911, p. 108.
 - 26 Si ricordi che Anton Giulio Bragaglia, fotografo futurista, dedica alcuni scritti a Bonaventura sulle pagine de «La Fotografia Artistica», nello specifico: A.G. Bragaglia, *L'arte nella Fotografia*, in «La Fotografia Artistica», 2, 1912, pp. 17-19; *id.*, *L'arte fotografica*, in «La Fotografia Artistica», 4-5, 1912, pp. 55-57, 71-73. Da ricordare poi che lo stesso Bonaventura realizza un ritratto fotodinamico di Bragaglia datato 1912-1913, una gelatina ai sali d'argento oggi conservata presso una collezione privata di Milano. Per il Fotodinamismo si confronti invece A.G. Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Torino, 1970; G. Lista, *Futurismo e Fotografia*, Milano, 1979; R. Camerlingo, *La rottura futurista. Il Fotodinamismo*, in *Arte in Italia dopo la fotografia. 1850 – 2000*, cit., pp. 222-227; M. Braun, *Photography*, in *Handbook of International Futurism*, a cura di G. Berghaus, Berlino-Boston, 2019, p. 220; G. Minghelli, *Eternal Speed/Omnipresent Immobility: Futurism and Photography*, in *Stillness in Motion. Italy, Photography and the meanings of Modernity*, a cura di S. P. Hill, G. Minghelli, Toronto, 2014, p. 115; F. Andreazza, *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, New York, 2019, p. 47.
 - 27 C.R. Morey, *The Art of Auguste Rodin*, in «The Bulletin of the College Art Association of America», 1, 4, 1918, p. 7
 - 28 Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. L'obbiettivo*, cit., p. 42
 - 29 *Ivi*, p. 11
 - 30 Il rapporto tra Rodin e Bonaventura è ancora tutto da indagare e privo di ulteriore documentazione che testimoni un contatto più approfondito tra i due, fatta eccezione per la presenza del ritratto.
 - 31 Archivio Storico Capitolino, Roma (ASCR), Titolo 66, b. 4, fasc. 21; b. 58, fasc. 3, 14, 18-19, 22, 37; b. 65, fasc. 5, 11, 30, 55, 84, 87, 90.
 - 32 Sprovieri, di Puolo, *Gustavo Bonaventura: fotografo a Roma dal 1908 al 1930*, cit. p. 2; Settimelli, *Gustavo Bonaventura*, cit., p. 27.
 - 33 *Ibidem*.
 - 34 R. Redi, *La Cines. Storia di una casa di produzione italiana*, Bologna, 2011.
 - 35 Andreazza, *Identificazione di un'arte.*, cit., p.47.
 - 36 Bragaglia, *L'arte nella Fotografian*. II, , cit., pp. 17-19.
 - 37 Bragaglia, *L'arte fotografican*. V, cit., pp. 55-57; 71-73.

- 38 «Bullettino della Società Fotografica Italiana», 1911, p. 193.
- 39 *Artisti a Villa Strohl-Fern: luogo d'arte e di incontri a Roma tra il 1880 e il 1956*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Villa Torlonia, marzo-giugno 2012), a cura di G.C. De Feo, Roma, 2012, pp. 156-157.
- 40 M. Miraglia, *Pittorialismo dal 1889 agli anni Venti e oltre*, cit., p. 198
- 41 R. Dulio, *Un ritratto mondano, Fotografie di Ghitta Carell*, Milano, 2013, p. 18
- 42 Cfr. R. Redi, *La Cines*, cit.; G.P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905 – 2003*, Torino, 2003; A. Bernardini, *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, 2008.
- 43 Cfr. «Il Progresso Fotografico», 1908, p. 195. Il Ministero della Pubblica Istruzione mise a disposizione della giuria una medaglia d'oro, sei d'argento e sei di rame per gruppi 1°, 2° e 3°, cioè fotografia artistica, fotografia a colori, fotografia scientifica, oltre ad altri premi conferiti dalla Società Fotografica Italiana.
- 44 *Ivi*, p. 353
- 45 Bragaglia, *L'arte fotografica*, n. V, cit., p. 72
- 46 Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. Il concetto d'arte nell'esecuzione del ritratto*, cit.; G. Cipollone, *Ritrattistica d'attore e fotografia di scena in Italia (1905-1943). Immagini d'attrice dal Fondo Turconi*, Milano, 2003; Dulio, *Un ritratto mondano*, cit.; R. Namias, *Ritratti a contorni indecisi* in «Il Progresso Fotografico», 1911, p. 137.
- 47 Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. Il concetto d'arte nell'esecuzione del ritratto*, cit., p. 77
- 48 Cipollone, *Ritrattistica d'attore*, cit.; D. De Angelis, *Il mondo di Natale e Marianna Prampolini*, Roma, 2018, pp. 74-75.
- 49 Nicola Perscheid (1864-1930) è il primo a inventare questo tipo di obiettivo che, non a caso, porta il suo nome, benché non venga mai ufficialmente brevettato dall'artista.
- 50 Cfr. L. Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, 2003.
- 51 Sprovieri, di Puolo, *Gustavo Bonaventura*, cit., p. 3
- 52 Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. L'obbiettivo*, cit., p. 8.
- 53 *id.*, *Arte e Fotografia*, cit., pp. 327-329.
- 54 *id.*, *Le basi della fotografia artistica. L'obbiettivo*, cit., p. 8
- 55 *Ivi*, p. 10. Quando parla di Impressionismo Bonaventura ha un'idea molto specifica che non affronteremo in questo testo; è importante però sapere che il fotografo riconduce la percezione della realtà non semplicemente a ciò che appare nel campo visuale dell'artista, dunque all'impressione, ma più specificamente a ciò che ricordiamo dell'immagine, tanto da specificare che la realtà debba essere rappresentata sotto forma di ricordo, come "ad occhi chiusi".
- 56 Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. L'obbiettivo*, cit., p. 11
- 57 Cfr. *Impressionism Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888 – 1918*, a cura di P. Daum, F. Ribemont, P. Prodger, Londra-New York, 2006; M. Poivert, *Le Pictorialisme en France*, Paris, 1999. Il pittorialismo in ambito francese si distingue sin da subito rispetto al panorama europeo rifiutando, in opposizione con lo stile inglese dei cosiddetti "puristi" come Peter Henry Emerson o Frederick H. Evans, un approccio naturalistico al reale. Fotografi

quali Robert Demachy e Constant Puyo preferiscono l'uso di tecniche come le gomme bicromatate e i procedimenti ad olio che tendono ad alterare più o meno pesantemente l'immagine per dimostrare l'artisticità del mezzo e la libertà autoriale del fotografo nella manipolazione e interpretazione della realtà. Tali idee vengono corroborate, sempre in ambito francese, da Robert de La Sizeranne che nel 1899 pubblica il saggio *La Photographie est-elle un art?*, Parigi, 1899, lanciando una sorta di manifesto nazionale del movimento pittorialista.

- 58 Émile Joachim Constant Puyo (1857-1933) è tra le figure maggiori del pittorialismo francese. Inizia a scattare foto come amatore intorno al 1890 per iscriversi al Photo Club di Parigi, fondato da Robert Demachy e Maurice Bacquet, nel 1894. Puyo si distingue nel panorama francese per l'uso consistente di luci soffuse, del flou, delle gomme bicromatate, dei procedimenti ad olio che conferiscono ai suoi ritratti – per la maggioranza femminili – un carattere evanescente dai contorni estremamente sfumati. Diventa presidente del Photo Club di Parigi dal 1921 al 1926.
- 59 Bonaventura consiglia per i ritratti un obiettivo a lungo fuoco con angolo stretto, compreso tra i 40 e i 45 gradi, segnalando in particolar modo l'Héliar 1:4.5 della casa Voigtlander senza l'utilizzo del diaframma, la cui apertura porterebbe all'eccesso del dettaglio.
- 60 Bonaventura, *Le basi della fotografia artistica. Il concetto d'arte nell'esecuzione del ritratto*, cit., p. 75
- 61 Poretta, *La Fotografia all'Esposizione Universale di Roma 1911*, cit., pp. 215-221. Anche Milano, nel 1909, diventa la sede per un'altra Esposizione Fotografica, oltre alla città di Manchester che ospita un'Esposizione Internazionale di Fotografia, e Bologna che organizza una Mostra Fotografica Regionale. Nel 1910 le iniziative fotografiche continuano. Degna di particolare nota è l'Esposizione Internazionale di Bruxelles, per esempio, ma anche, in ambito italiano, l'Esposizione fotografica di Cremona e Spoleto («Il Progresso Fotografico Italiano», 1910, pp. 61-62).
- 62 *Esposizione Internazionale di Fotografia. Dresda 1909*, in «La Fotografia Artistica», 1909, p. 46.
- 63 «Il Progresso Fotografico», 1909, p. 154.
- 64 I premi più significativi furono dati al Prof. R. Namias per la mostra de «Il Progresso Fotografico» (fuori concorso); il premio d'onore fu assegnato alla Società Fotografica Italiana di Firenze per le venti annate del «Bullettino della Società Fotografica Italiana»; una placchetta venne destinata a «La Fotografia Artistica» di Annibale Cominetti di Torino.
- 65 Michele Cappelli è il fondatore di questo marchio che viene aperto a Milano nel 1885 con un piccolo laboratorio per produrre lastre fotografiche al bromuro d'argento, un tipo di prodotto all'avanguardia che da pochi anni ha sostituito le lastre al collodio secco. Per diversi anni la Cappelli rimane l'unica azienda italiana di medie dimensioni a realizzare questo articolo, ricevendo, nel corso del tempo, riconoscimenti e premi. Nel 1898 l'azienda riceve il Diploma d'Onore all'Esposizione Italiana di Torino per il settore “Lastre e carte sensibili”; altri riconoscimenti arrivano a Milano nel 1906 e ancora a Torino nel 1911.
- 66 «Il Progresso Fotografico», 1911, p. 146-149. La seduta di presentazione si tiene il 25 aprile presso il gran salone dei congressi a Castel Sant'Angelo, un edificio dirimpetto al monumentale mausoleo di Adriano. Oltre ai nomi già citati, vale almeno la pena segnalare le principali figure che presero parte al dibattito, tra cui: Rodolfo Namias (vicepresidente), Giuseppe Pizzighelli (presidente comitato d'onore), Antonio Ruffo Delle Scaletta, Ernesto Baum, Ernesto di Sambuy (circolo fotografico di Torino).

- 67 Antonetto, Reteuna, *Il Pittorialismo Italiano e l'opera fotografica di Peretti Griva*, cit., p. 168; J. Filarti, *La Esposizione Internazionale di Fotografia di Roma*, in «La Fotografia Artistica», 1911, p. 131.
- 68 R. Namias, *Il III Congresso Internazionale di Fotografia a Roma*, in «Il Progresso Fotografico», 1911, p. 157.
- 69 A. Albert, *Il Ritratto Artistico senza Ritocco*, in «Il Progresso Fotografico», 1911, p. 225.
- 70 E. Ferrettini, *L'Esposizione Fiorentina del Ritratto (1600 – 1861)*, in «La Fotografia Artistica», 1911, p. 53. A proposito dell'esposizione scrisse: «non faremo che risvegliare dei dormienti e spingere fuori da un lembo di oblio grandi spiriti e nobili volti». Si veda anche M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al premio Cremona*, Padova, 2016; T. Casini, *Fiori e ritratti per il giubileo laico del 1911 a Firenze*, in *Ottocento. L'arte dell'Italia tra Hayez e Segantini*, a cura di F. Leone, F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 105-112.
- 71 S. Lees, R. Kendall, B. Guidi, *Giovanni Boldini nella Parigi degli impressionisti*, Ferrara, 2009.
- 72 Bonaventura, *I Triestini alla Mostra Fotografica di Roma*, cit.
- 73 E. Baum, *L'Arte Fotografica di Gustavo Bonaventura*, in «Il Progresso Fotografico», 1911, p. 268-271; «La Fotografia Artistica», 3, 1911, p. 33-38; «Buletтино della Società Fotografica Italiana», 22, 1911, pp. 129-146.
- 74 M. Braun, *Photography*, in G. Berghaus, *Handbook of International Futurism*, cit.; R. Catanese, *Futurist Cinema. Studies on Italian Avant Garde Film*, Amsterdam, 2018.
- 75 Bragaglia, *L'arte fotografica*, n. V, cit., p. 72.

Premessa alla Relazione di Marina Miraglia letta nella I giornata di incontri seminariali sul restauro delle fotografie Bonaventura (1882-1966), [1989]

Maria Francesca Bonetti

Nel 1989 il mondo celebra il 150° anniversario dell'invenzione della fotografia, emblematicamente indicata nel primo annuncio fatto, dal fisico François Dominique Arago nella seduta dell'Accademia delle Scienze parigina del 7 gennaio 1839, della sensazionale scoperta di Jacques-Louis-Mandé Daguerre.

Per ricordare e onorare tale significativa ricorrenza, Marina Miraglia che, fin dalla creazione – nel 1975, nell'ambito del neonato Ministero per i beni culturali e ambientali – dell'Istituto nazionale per la grafica (oggi Istituto centrale per la grafica), era stata individuata dall'allora direttore Carlo Bertelli come responsabile e curatrice della nuova sezione museale dedicata alla Fotografia, programma e cura due giornate di studio per la presentazione al pubblico della prima esperienza condotta in un'istituzione pubblica italiana di un restauro operato su fotografie di interesse storico. In particolare l'incontro, ideato sotto la direzione di Michele Cordaro – come noto, distintosi nell'amministrazione dei beni culturali per i suoi interessi proprio nel campo del restauro –, assumeva ulteriori importanti significati per quelli che si riteneva allora dovessero essere compiti essenziali e centrali dell'Istituto nell'ambito della salvaguardia, della catalogazione, dello studio e della valorizzazione dei beni fotografici, compiti esplicitamente assegnati allo stesso nel Decreto di organizzazione del Ministero (D.P.R. 3 dicembre 1975, n. 805, art. 29).

Da una parte, infatti, veniva per la prima volta presentata al pubblico una importante e piuttosto recente (1986) acquisizione di opere fotografiche, di notevole valore artistico e culturale, sottolineando così l'attività di recupero che l'Istituto, con il costante impegno di ricerca e le numerose relazioni intessute da Marina Miraglia, andava svolgendo per la costituzione e l'incremento di una collezione che si qualificasse, a livello nazionale, per l'attenzione rivolta alla storia della fotografia italiana e, in generale, alla fotografia quale linguaggio autonomo e originale, considerato, oltre che per le sue funzioni storico-documentarie, anche e soprattutto quale strumento di comunicazione e di espressione del mondo moderno e contemporaneo. Motivo questo che ha sostenuto Marina Miraglia nel rivolgere la propria attenzione, nel corso del suo incarico all'Istituto, proprio ad alcune esperienze fotografiche del primo Novecento – come quella di Gustavo Bonaventura appunto (ma anche a quelle di amatori fotografi come Filippo Rocci e Francesco Agosti). È in questo periodo, infatti, che si assiste al passaggio da una fotografia essenzialmente mirata alla documentazione a una fotografia

tesa, invece, ad affermare e a far riconoscere le proprie potenzialità linguistiche, più consapevolmente in dialogo con gli altri linguaggi visivi, in grado anche di suggerire agli artisti idee e soluzioni formali nuove.

Nell'ambito di quest'attività di patrimonializzazione, l'acquisto del nucleo di opere di Gustavo Bonaventura, provenienti da quanto ancora nella disponibilità dei suoi eredi¹, ben rappresentava, quindi, quell'intento primario di colmare alcune lacune importanti della museografia nazionale italiana, generalmente disattenta e notevolmente in ritardo nei confronti del riconoscimento del valore storico-artistico della fotografia; l'opera di Gustavo Bonaventura, tra i più interessanti rappresentanti del pittorialismo italiano, anche per i rapporti intrattenuti con alcuni dei più grandi fotografi ed artisti del panorama internazionale, oltre che per la tipologia tecnica e la varietà delle sue stampe, veniva ad occupare così un posto esemplare e centrale all'interno delle collezioni fotografiche dell'Istituto.

Allo stesso tempo, la presentazione degli interventi conservativi e di restauro condotti sulle 81 stampe di Bonaventura da Silvia Berselli e Giulia Cucinella, prime due professioniste italiane formate nel settore specifico del restauro della fotografia in ambito internazionale (allieve, in particolare, di Anne Cartier Bresson, presso l'Atelier de restauration de la photographie de la Ville de Paris, al Musée Carnavalet) – quando questa specialità non era ancora contemplata nel quadro della formazione professionale, accademica e universitaria in Italia – intendeva proporsi come momento di riflessione e di sensibilizzazione delle istituzioni anche verso le problematiche inerenti la salvaguardia e la conservazione di beni e materiali ancora poco conosciuti nelle loro caratteristiche fisiche ed oggettuali, e ancora non sufficientemente compresi in tutti i loro valori storici e culturali nel più vasto e complesso ambito dei diversi linguaggi visivi.

Come sottolineato da Miraglia nella sua *Relazione*, ad apertura del seminario, l'intervento di restauro sul fondo Bonaventura – che costituiva tra l'altro la prima esperienza in Italia di tale genere – dava l'avvio a un programma ben più ampio di interventi anche sugli altri fondi fotografici conservati nell'Istituto, i quali, nel frattempo, avevano trovato migliore collocazione nel nuovo deposito appositamente creato, nella sede della Calcografia, per il condizionamento delle opere in un ambiente climatizzato – il primo realizzato in un'istituzione museale italiana –, dai valori termo-igrometrici costanti, e secondo quelli che erano i parametri raccomandati a livello internazionale per la conservazione dei materiali fotografici.

Al di là del significato assunto dall'incontro sotto questo particolare punto di vista – che si può riscontrare nell'impegno e nella centralità che all'epoca aveva avuto l'Istituto anche nel campo del restauro della fotografia, ma soprattutto

nel contributo successivamente reso in questo settore da Marina Miraglia, con la creazione e la direzione scientifica della prima Scuola di formazione in Italia per restauratori di fotografia, che si svolse negli anni 1994-1999 nel quadro della formazione professionale dalla Regione Toscana (a San Casciano dei Bagni, nella provincia di Siena) – ciò che va qui rilevato, in particolare, è comunque l'interesse specifico che la studiosa ha costantemente e coerentemente coltivato per quei protagonisti della storia della fotografia italiana che, soprattutto tra Otto e Novecento, avevano meglio incarnato le aspirazioni artistiche del mezzo. Al centro dei suoi studi sono sempre state, infatti, le relazioni della fotografia con la pittura e con gli altri linguaggi espressivi, individuandone le tensioni e le criticità e mettendo lucidamente a fuoco le specificità di movimenti, tendenze, istanze critiche ed estetiche che avevano caratterizzato il panorama fotografico italiano in un momento cruciale della storia del mezzo, quello segnato cioè da quel processo di graduale allontanamento dall'ontologia del 'vero' che si era manifestato parallelamente in tutte le arti figurative.

Le giornate di incontro e il primo abbozzo di studio dell'opera fotografica di Gustavo Bonaventura, che Miraglia presenta nella sua *Relazione*², costituiscono così, in un certo senso, anche il complemento di un altro importante e simbolico momento di studio e di riflessione di cui Miraglia fu protagonista nell'ambito delle ricerche storico-fotografiche in Italia. Mi riferisco alla mostra *Fotografia pittorica 1889/1911*, da lei curata nel 1979 insieme a Daniela Palazzoli e Italo Zannier, e realizzata, con il coordinamento di Alberto Prandi, a Venezia e a Firenze. Sezione autonoma del più ampio progetto espositivo dedicato ad "Aspetti e immagini della cultura fotografica in Italia" (di cui era parte centrale la mostra *Fotografia italiana dell'Ottocento*), la mostra si proponeva come prima ricognizione e rivalutazione critica in Italia della "fotografia pittorica", considerata dai curatori quale momento culturale concettualmente diverso rispetto a quelli rappresentati dall'evoluzione tecnologica del mezzo e restituiti, nella mostra del 1979, attraverso la classica scansione cronologica dei tre periodi, delle origini (1839-1850 ca.), del collodio (1850-1880) e dell'avvento della gelatina bromuro d'argento, dal 1880 fino al termine criticamente scelto per la rassegna (1911). In questa separazione, e nella nuova e più articolata valutazione delle tendenze estetiche della fotografia italiana ed europea a cavallo tra fine Ottocento e primo Novecento – nelle quali Miraglia, al di là delle denominazioni per esse adottate, distinse con molta precisione la tendenza "pittoricista", affermatasi nel periodo del collodio e rappresentata dalla innaturali e fittizie composizioni di autori come Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson, da quella "pittorialista", definitasi su presupposti teorici e scientifici completamente diversi, a partire dalla

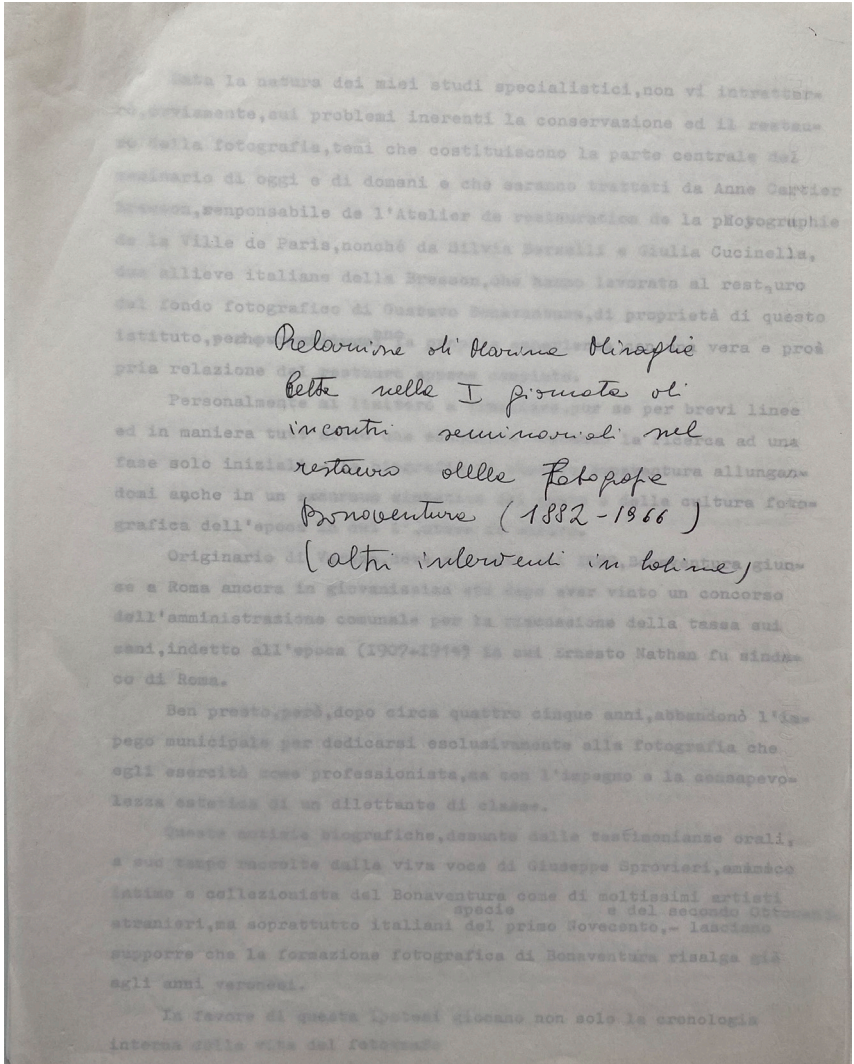
pubblicazione nel 1889 di *Naturalistic Photography for Students of Art*, di Peter Henry Emerson – si voleva appunto sottolineare quello che per Miraglia fu il più importante contributo dell'Ottocento alla definizione di due poli o due tendenze opposte ed ineliminabili della fotografia: quella, da una parte, che poggiava sui valori di automatismo del mezzo e di meccanica fedeltà nella registrazione del reale e quella, dall'altra, impegnata ad affermare autonomia espressiva e creativa alla fotografia, nello sforzo di aprirle e legittimarne le possibilità di accesso alla sfera dell'arte.

Gustavo Bonaventura non era rientrato nella rassegna del 1979, seppure ricordato per le sue partecipazioni alle esposizioni nazionali ed internazionali che avevano definito il percorso del movimento pittorialista ed orientato il gusto e le scelte estetiche anche di alcuni professionisti ed amatori fotografi italiani. Come, del resto, era stato poi soltanto citato, sempre da Miraglia, nelle sue *Note per una storia della fotografia italiana 1839-1911*, per uno dei volumi della *Storia dell'arte italiana* (Einaudi, 1981).

La fortunata circostanza della riscoperta dell'autore, grazie in particolare alla mostra presentata alla Galleria dell'Emporio Floreale (Roma, 1980) con il fondamentale contributo di Giuseppe Sprovieri, che fu testimone diretto dell'operato del fotografo e che ebbe l'imprescindibile ruolo di mediatore nel suggerire a Patrizia Bonaventura, nipote di Gustavo, la possibilità della cessione di alcune fotografie ancora conservate in famiglia all'Istituto (la proposta di vendita risale a febbraio 1986 e l'acquisto è stato formalizzato nel luglio dello stesso anno), ha offerto così a Marina Miraglia l'occasione per rileggere e approfondire altri aspetti del pittorialismo italiano, attraverso l'analisi di un artista che, con il suo impegno professionale, la qualità delle sue immagini, i suoi scritti apparsi sulle riviste specializzate dell'epoca, ha contribuito alla formazione e all'affermazione, in Italia, di quella consapevolezza estetica che, più di ogni altro elemento, ha segnato per la fotografia la decisiva rottura con la tradizione ottocentesca, aprendole definitivamente la strada alla creatività e alla soggettività espressiva.

- 1 Il nucleo di opere di Gustavo Bonaventura acquisite nel 1986 comprende 81 stampe (inv. cat. F-P670-750) e 394 negativi, per lo più stereoscopie (nel piccolo formato di cm 4,5x10) e 52 lastre nel formato cm 6x9 (inv. cat. F-N5750-6143). Il fondo si è arricchito successivamente (nel 2018) grazie al dono fatto all'Istituto da Patrizia Bonaventura di altre 293 opere del fotografo (inv. cat. F-P7215-7507), 291 stampe fotografiche e due disegni (autoritratti).
- 2 Miraglia stessa fa presente che il suo intervento prende le mosse da uno studio che è ancora «ad una fase solo iniziale», proponendosi per il futuro un lavoro di catalogazione completa del fondo e la cura di una mostra dedicata al fotografo (poi però mai realizzata), e che la gran parte delle notizie biografiche riferite sono state raccolte «dalla viva voce di

Giuseppe Sprovieri, amico intimo e collezionista del Bonaventura». Allora, infatti, non tutti i dati erano ancora stati verificati da Miraglia sulle fonti, e alcuni di essi – come mostrato anche da Carlenzi – non trovano riscontro, o risultano storicamente incongruenti.



Data la natura dei miei studi specialistici, non vi intratterò, ovviamente, sui problemi inerenti la conservazione ed il restauro della fotografia, temi che costituiscono la parte centrale del seminario di oggi e di domani e che saranno trattati da Anne Cartier Bresson, responsabile de l'Atelier de restauration de la photographie de la Ville de Paris, nonché da Silvia Berselli e Giulia Cucinella, due allieve italiane della Bresson, che hanno lavorato al restauro del fondo fotografico di Gustavo Bonaventura, di proprietà di questo istituto, ~~perché vi partecipino~~^{anno} la propria esperienza con una vera e propria relazione del restauro appena compiuto.

Personalmente mi limiterò a tracciare, pur se per brevi linee ed in maniera tutt'altro che esaustiva - essendo la ricerca ad una fase solo iniziale - la biografia di Gustavo Bonaventura allungandomi anche in un excursus sintetico del gusto e della cultura fotografica dell'epoca in cui l'autore fu attivo.

Originario di Verona, dove era nato nel 1882, Bonaventura giunse a Roma ancora in giovanissima età dopo aver vinto un concorso dell'amministrazione comunale per la riscossione della tassa sui cani, indetto all'epoca (1907-1914) in cui Ernesto Nathan fu sindaco di Roma.

Ben presto, però, dopo circa quattro cinque anni, abbandonò l'impegno municipale per dedicarsi esclusivamente alla fotografia che egli esercitò come professionista, ma con l'impegno e la consapevolezza estetica di un dilettante di classe.

Queste notizie biografiche, desunte dalle testimonianze orali, a suo tempo raccolte dalla viva voce di Giuseppe Sprovieri, amico intimo e collezionista del Bonaventura come di moltissimi artisti stranieri, ma soprattutto italiani del primo Novecento, ^{specie} e del secondo Ottocento, lasciano supporre che la formazione fotografica di Bonaventura risalga già agli anni veronesi.

In favore di questa ipotesi giocano non solo la cronologia interna della vita del fotografo

interna della vita del fotografo ed altri dati biografici forniti sempre dallo Sprovieri, ma anche e soprattutto la vicinanza stilistica esistente - sotto numerosi aspetti, non escluso quello dell'impatto grafico delle immagini - fra le opere più squisite della maturità di Bonaventura e la cultura fotografica austriaca, nei confronti della quale - come dimostra il caso di Maurizio Lotze e della sua scuola -, per evidenti ragioni storiche, già nel corso dell'Ottocento ed in special modo prima della III Guerra d'Indipendenza (1866°), la tradizione fotografica veronese aveva stretto legami tecnico-espressivi quanto mai forti ed evidenti.

Il primo maestro veronese di Bonaventura potrebbe essere stato Luigi Cavadini, anch'egli legato alle declinazioni fotografiche dei paesi di lingua tedesca, che - per essere nato nel 1878 - era solo di poco più grande del Bonaventura, ma, cioè nonostante, aveva già esposto a Torino - nell'ambito dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna - paesaggi pittorici molto prossimi a quelli più tardi realizzati dallo stesso Bonaventura (come ad esempio un Paesaggio con case, dai toni scuri, che domani vedremo nelle diapositive che saranno proiettate dalla Berselli e dalla Cucinella).

Anche le tecniche adoperate - ossia la gomma bicromata, nonché diversi sistemi di fotoincisione - , sperimentate in Italia dal Cavadini con notevole precocità e più tardi adottate anche da Bonaventura, sembrano confermare tale rapporto di filiazione.

Secondo quanto mi ha personalmente raccontato il già citato Sprovieri - scomparso lo scorso anno ai vivi alla venerabile età di 98 anni - la prima e più incisiva spinta alla sua passione fotografica di Bonaventura, sarebbe derivata da un soggiorno viennese collocabile nel primo quinquennio del Novecento, periodo in cui il fotografo conobbe e frequentò la professionista signora Dührkoop - legata al berlinese Rudolf Dührkoop da un semplice caso di acciden-

tale omonimia - la quale gli consigliò l'uso di una Contessa Nettel e lo invitò a posare per lei per una serie di ritratti il cui scopo principale sarebbe stato quello, di comune interesse, di dimostrare le propensioni pittoriche della fotografia in grado di cogliere, al di là della rassomiglianza - che è solo oggettiva - l'espressione più profonda dell'animo umano che è invece valore più profondo di una lettura intima e psicologica dei personaggi ritratti e del loro carattere.

Rientrato a Roma, dopo una breve quanto effimera stagione dedicata all'immagine della città e alla veduta urbana, secondo istanze compositive e formali molto simili a quelle del già citato Cavadini, incoraggiato dai suoi amici - fra i quali vanno ricordati Antongiulio Bragaglia, Armando Spadini, Livio Boni, Pietro Mascagni, Carlo Alberto Petrucci, Oscar Brazda, Balla Boccioni e Cambellotti - iniziò, verso il 1908 circa a sperimentarsi nel campo della ritrattistica.

Il suo primo lavoro noto e di un certo rilievo nell'ambito di questa specializzazione, ^{che presto} ~~che~~ ~~oppresso~~ lo avrebbe reso famoso in Italia e all'estero, è connesso all'incarico affidatogli dal barone Fazzini, allora proprietario della CINES, che si avvale della sua collaborazione per le riprese di scene dei films allora in lavorazione e soprattutto per i ritratti di attori e di attrici, fra i maggiori e i migliori talenti del cinema muto dell'epoca, che il Fazzini utilizzava poi come immagini- cartellone dei vari films man mano prodotti.

Grazie a questa attività, alle immagini ricordo del "ballo egizio Bit-Thaniti", offerto dalla baronessa Blanche nel 1914 e a numerosi ritratti eseguiti, per incarico della baronessa in quel famoso ballo, Bonaventura riuscì a conquistarsi una vastissima quanto scelta clientela nell'élite culturale e mondana della capitale e della vicina Napoli.

Principale responsabile della sua notorietà romana e del plauso che subito riscossero i suoi ritratti fu la prepotente novità che la sua espressività e la raffinatezza tecnica delle sue stampe stabilivano rispetto alla tradizione ottocentesca di un Le Lieure e di un Bettini che fino a quel momento avevano mantenuto a Roma il monopolio della ritrattistica ufficiale.

Alla rassomiglianza esteriore dei vari frammenti fisionomici, alla rigidità della posa, resa possibile dall'uso frequente di poggiatesta, alle scenografie fisse e precostituite - che spesso risultavano ormai incongruenti ed anomale rispetto allo status sociale dell'aristocrazia o della nuova borghesia industriale, intellettuale e governativa -, Bonaventura sostituisce infatti, secondo i dettami della scuola del pittoricismo viennese - già esperiti all'epoca del suo incontro con la Dührkoop ed allora rappresentati dal Camera Club della capitale austriaca - una lettura più intima e vera del carattere cui egli attinge soprattutto mettendo a proprio agio i ritrattandi invitandoli alla collaborazione attiva e al libero e spontaneo atteggiarsi, nonché, compositivamente parlando, grazie alla ripresa ravvicinata dei volti, all'attenzione costante rivolta alla qualità degli sguardi e all'isolamento ambientale in cui colloca i vari personaggi ritratti elidendo qualsiasi elemento di disturbo che, con la propria invadenza, potesse nullificare o semplicemente far calare di tono l'intensa qualità psicologico-formale del proprio approccio fotografico.

Più decisivo appare comunque, rispetto alla tradizione ottocentesca del ritratto fotografico, lo slittamento d'interesse e di rotta - proprio non solo al Bonaventura, ma a tutti i fotografi-artisti, italiani e stranieri attivi a cavallo fra Otto e Novecento - da una fotografia denotata, di tipo documentativa ed intesa quale analogon non formalizzato del reale, ad una fotografia invece che tende, sempre più e decisamente, a pègare il mezzo - al pari di tutte le

altre tecniche artistiche - a duttile e versatile veicolo di espressione e di creatività.

Questa tendenza, nota come fotografia pittorica o Pittorialism, trae la propria linfa vitale, a partire dal 1839, dagli scritti teorici e dalla pratica fotografica dell'inglese Peter Henry Emerson la cui estetica si basava per la prima volta su una teoria della percezione. Emerson sottolineava infatti come la nitidezza dell'immagine che si forma sulla retina non è costante e come alla messa a fuoco degli oggetti su cui si fissa la nostra attenzione, corrispondeva una sfocatura degli oggetti collocati perifericamente.

Da questa considerazione di carattere scientifico derivava l'importanza attribuita dall'Emerson e dai suoi seguaci - fra cui anche il Bonaventura - allo sfocato e al flou individuati come mezzi a disposizione del fotografo per una rappresentazione soggettiva, e, al tempo stesso, fedele - almeno questa era la pretesa - del dato naturale.

Se importanti, come in tutte le epoche della fotografia, restavano la scelta del soggetto, l'inquadratura, l'ora ed il momento della ripresa, l'illuminazione e la composizione, ancora più determinante, in relazione alla dissolvenza dei contorni, diventava la scelta delle ottiche da adoperare.

Se Rho-Guerriero, che è un contemporaneo torinese del Bonaventura, per i suoi effetti pittorici elimina addirittura l'obbiettivo, Bonaventura studia invece, per i suoi effetti flou, un'ottica particolare, realizzata per lui dalla Zeiss e che, nei vecchi cataloghi a stampa della ditta tedesca, conserva ancora il suo nome.

E' da notare come nella pratica pittorica, malgrado l'incidenza espressiva di tutti gli elementi appena elencati e tutti avvenenti il momento dello scatto, ossia la realizzazione del negativo, maggiore intensità viene però ad assumere la successiva elaborazione dell'immagine in fase di stampa.

A fronte di quanto era avvenuto già dal 1891, sulla base delle istanze polemiche del Camera Club di Vienna che, nell'ambito dell'Esposizione Internazionale di quell'anno aveva separato la fotografia artistica dalla parte tecnica e commerciale, nel 1997 il critico francese Robert De La Sizeranne sottolineava infatti che "se il negativo è opera della macchina, la stampa come lo stile sono opera dell'uomo" ~~che non è un concetto~~ ~~stabilendo~~ ~~un concetto~~, allora molto diffuso, e che affidava i valori espressivi della fotografia soltanto al binomio stampa-stile, relegando al contempo l'ottica e la chimica ad un ruolo ancillare e di semplice supporto tecnico.

Atteggiamenti analoghi informavano di sé anche la pratica pittorica e la critica fotografica italiana.

Cesare Schiaparelli, che fu a Torino insigne interprete della fotografia paesaggistica in accezione pittorealistica, parafrasando dichiaratamente La Sizeranne, stabiliva infatti un preciso distinguo fra tecnica e sentimento, ossia fra produzione meccanica del negativo e valore creativo della stampa. In un suo articolo del 1909, apparso sulla rivista torinese "La fotografia artistica", egli affermava che "... è nella stampa che si allarga il campo dell'artista fotografo, che gli si allentano i legami della legge fisica inflessibile, che la via si fa grande, ampia, diritta, che gli orizzonti si rischiarano e si spiccano i voli della fantasia e del sentimento. La negativa è opera della macchina, ma la stampa è opera nostra. Lasciata da parte le carte al viraggio, gli artisti nostri moderni dell'ultimo decennio, si sono volti a tutti quei processi nei quali l'operatore non è schiavo assolutamente del chimico ma può, entro certi limiti, spaziare rendendo individuale e quasi plasmabile il proprio lavoro.

Tali sono il processo al carbone... ma specialmente il processo alla gomma, processo sovrano al quale si può dire è dovuta la maggior parte del progresso dell'arte nostra.

...la stampa ultima non si direbbe provenire dalla negativa primitiva; è, come direbbe R. de La Sizeranne, lo stesso canovaccio, ma non è la stessa trama; sono le stesse parole, ma è un altro canto."

L'intento finale, in altre parole, era quello di attribuire alla fotografia - i cui messaggi si presentano spesso senza spessore apparente e quasi denotati - la qualità e la raffinatezza formale di una stampa d'arte, ma anche la pregnanza connotativa della creatività.

L'ampia e partecipe riflessione sui processi fotografici e la loro resa, sui limiti di flessibilità del mezzo, sulle modalità e sulle possibilità d'intervento che caratterizza il periodo pittorico, lungi dall'essere vuota e sterile esercizio fine a sé stesso, ha un preciso ruolo storico, quello di testimoniare, per la prima volta, la consapevolezza della convenzionalità linguistica della fotografia nei confronti del reale e l'implicita possibilità di piegarla a duttile strumento della propria espressione.

Emotivamente intense, formalmente impeccabili, mantenute sempre su un registro connotativo tipicamente fotografico, le immagini di Gustavo Bonaventura - come vedremo domani nelle diapositive che proietteranno la Berselli e la Cucinella - sono straordinariamente curate anche per ciò che riguarda l'impaginato grafico di presentazione ed il loro aspetto oggettuale. I colori dei cartoni sono studiati in relazione alle intonazioni cromatiche delle immagini - per contrasto, ma più spesso per assonanza - e, spesso, sono montate non direttamente sui cartoni, ma su ~~veline~~ ~~iscritte~~ ~~in~~ ~~color~~ ~~avano~~ chiaro che, quando i supporti più rigidi sono particolarmente scuri, raccolgono firme e date di esecuzione e, a volte, frapposte ad un ulteriore foglio di carta - il cui peso è intermedio fra quello delle veline stesse e del cartone - servono a mediare il raccordo di toni fra immagine e supporto.

La straordinaria raffinatezza di queste immagini e l'impatto

finale che, anche attraverso i montaggi, esse sono capaci di provocare nel riguardante, hanno indotto l'Istituto Nazionale per la Grafica - che ha in animo di provvedere al restauro di tutte le proprie collezioni fotografiche - a procedere in tale opera, proprio a partire dal fondo Bonaventura che, per tutte le caratteristiche analizzate, si offre come estremamente emblematico e rappresentativo delle tendenze simboliste implicite nella fotografia pittorica. Il restauro, pertanto, si porge non solo come semplice recupero delle singole opere restaurate, ma anche come riappropriazione filologica del gusto e della cultura fotografica di una pagina importante della storia della fotografia, di quella italiana in particolare, e di quella internazionale in senso più ampio, in quanto la fama di Bonaventura, in virtù della qualità delle sue opere, riuscì a varcare i confini nostrani e ad imporsi, con un certo peso, nell'ambito internazionale ed europeo.

Nei numerosi viaggi a Vienna e in Germania - specie a Dresda e Berlino - egli aveva conosciuto ed avvicinato artisti della levatura di Kokoska e di un Klimt, stringendo più stretta amicizia con Rodin e, fra i fotografi, con Darkooper, con Nicola Perscheid, con Erfurt e con Stieglitz, autori questi ultimi, che tutti gli testimoniaron la propria stima visitandolo nel suo studio romano di via Tommacelli - quasi all'angolo di piazza Goldoni - e poi in quello del corso, mentre l'ungherese, naturalizzata italiana, Ghitta Carrel, in un'intervista rilasciata ad Haifa, poco prima della sua morte, ricordando l'opera dattissima di Bonaventura, riconosce in lui il maestro della propria generazione e della propria personale esperienza di ritrattista.

Il suo studio, come la sua abitazione di via Ulpiano 47 erano arredati con straordinario gusto; arredatore e disegnatore di mobili estremamente attento alle istanze dello *jugen stil* viennese, Bonaventura aveva adottato, per gli spazi dove viveva e lavorava,

soluzioni stilistiche asciutte ed essenziali, affini, in parte, alle tendenze decorative viennesi. Frequente era l'uso di tappezzerie realizzate da Bonaventura stesso con la tecnica del batik e con esiti cromatici prossimi alle quasi contemporanee manifatture di Fortuny, con la differenza che, mentre quelle di quest'ultimo propendevano verso una rivisitazione dell'antico, quelle del Bonaventura risultavano più decisamente moderne, per non dire avanguardiste.

Impegnato anche sul piano critico - numerosi sono i suoi articoli pubblicati dalla rivista "Il progresso fotografico" - G. Bonaventura fu, nel 1909, fra i premiati dell'Esposizione di Dresda e, nel 1911, fra quelli di Torino e della romana Esposizione Universale tenuta a Castel Sant'Angelo nell'ambito delle manifestazioni organizzate per il Cinquatenario dell'unità italiana.

I suoi ritratti, più volte pubblicati nelle riviste specializzate dell'epoca - come il *Bullettino della Società Fotografica Italiana*, *La fotografia artistica* ed *Il progresso fotografico* - riscossero encomi ed elogi, particolarmente sentiti, anche da parte degli stessi ritrattati come testimoniano le dediche di encomio poste in calce ad alcuni ritratti - ne vedremo alcune domani nelle diapositive che saranno proiettate - e soprattutto il caso di Rodin che, fra tutti i ritratti che gli erano stati dedicati, dichiarò di preferire di gran lunga quelli di Bonaventura, e ciò malgrado fosse stato fotografato dal grande Steichen.

Nel 1911, contemporaneamente a Bragaglia, si sperimentò con la fotodinamica, ma, a differenza del suo collega ed amico, preferì, alla mancanza di nitidezza e all'espressione complessiva del gesto e del movimento, l'analisi nitida e dettagliata della contemporaneità degli eventi ritrattistici rappresentati con effetti più vicini al cubismo che non al futurismo.

Elogiato e pubblicato anche dalla stampa straniera contempo-

ranea - ricordiamo in particolare le tavole illustrate della sua opera inserite nel volume Les Procédés d'art en photographie di Robert Demachy e di Charles Pujo, edito a Parigi nel 1906 e lo spazio che gli dedica l'annuario della Photographische Kunst del 1912 - Bonaventura é stato in tempi piú recenti oggetto di studio, di riflessione o di semplice citazione da parte di Sprovieri, di Porretta, di De Puolo e della sottoscritta.

Dopo la distruzione delle sue lastre, testimoniata da Sprovieri, le stampe fotografiche originali di Bonaventura, tutt'oggi superstiti, fanno oggi parte delle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica, di quella privata degli eredi e di quella degli eredi Sprovieri.

Insieme alle 82 stampe restaurate da Berselli e Cucinella, l'Istituto ha acquistato, sempre nel periodo appena indicato, anche 250 negativi stereoscopici nel formato, primi Novecento, 4,5X5.

Bonaventura predilige la stereoscopia per la maneggevolezza del piccolo formato che gli dischiude l'implicita possibilità di attingere all'istantanea. Rispetto ai tempi piú lunghi del grande formato, usato in studio per il ritratto e per uso professionale, la stereoscopia acquista, sotto certi aspetti, le nuances amatoriali del divertissement, della documentazione del tempo libero e dello svago.

Anche nella stereoscopia - per le quali att'oggi esiste il solo inventario e non uno studio analitico - traspare comunque, anche se solo a tratti, la passione di Bonaventura per la ritrattistica, come nel caso di un incontro ad Ardenza, in provincia di Livorno, con il Mascagni, fotografato mentre suona il piano (17 stereo) o ancora, in una delicatissima serie in cui compare un bambino di pochi mesi (6 stereo).

Altre volte affiora prepotente la tendenza - presente anche nella produzione maggiore e piú nota - per la veduta, composta se-

condo una libera e perfettamente fotografica interpretazione del reale, ma più spesso ~~debutta~~ schemi compositivi desunti dalla tradizione incisoria e dalla pittura, come nella serie di 16 marine a Viareggio e di 18 ~~Bassaggi dal Lago~~ di Como.

Nella maggior parte dei casi però il piccolo formato della stereoscopia è usato in maniera più propria, per cogliere cioè momenti irripetibili o per fissare ~~momenti~~ particolarmente ~~particolarmente~~ significativi delle tappe della propria vita. Importanti, sotto questo profilo, biografico sono le foto scattate al fronte nella guerra del 1915-'18 (74 stereo) e quelle eseguite durante i numerosi viaggi di soggiorno in Austria ed in Germania dove, come si è ricordato, Bonaventura si recava spesso, non solo per una continuità di rapporti amicali con i suoi colleghi, ma perché chiamati dai grandi appuntamenti espositivi che, per lo più, avevano luogo a Dresda.

Numerose, e di carattere decisamente amatoriale, sono anche le immagini realizzate a Cori e a Centocelle (12 stereo), a Roma (10 stereo), a Venezia (16 stereo), a Grottammare (52 lastre 6X9) e a Viareggio (13 stereo).

Per le stampe restaurate, così come per le stereoscopie e le negative di diverso formato appena ricordate, si prevede di iniziare in questi giorni la catalogazione scientifica, e ciò non solo per dovere istituzionale, ma al fine di realizzare, nel corso del prossimo anno e secondo i programmi dell'Istituto, una mostra monografica dedicata al Bonaventura.



Fig. 1: Luigi Cavadini, *Vecchie case sull'Adige*, riproduzione fotocalografica di una stampa alla gelatina bicromatata, 1904. Foto: «La Fotografia Artistica», I, 1904.

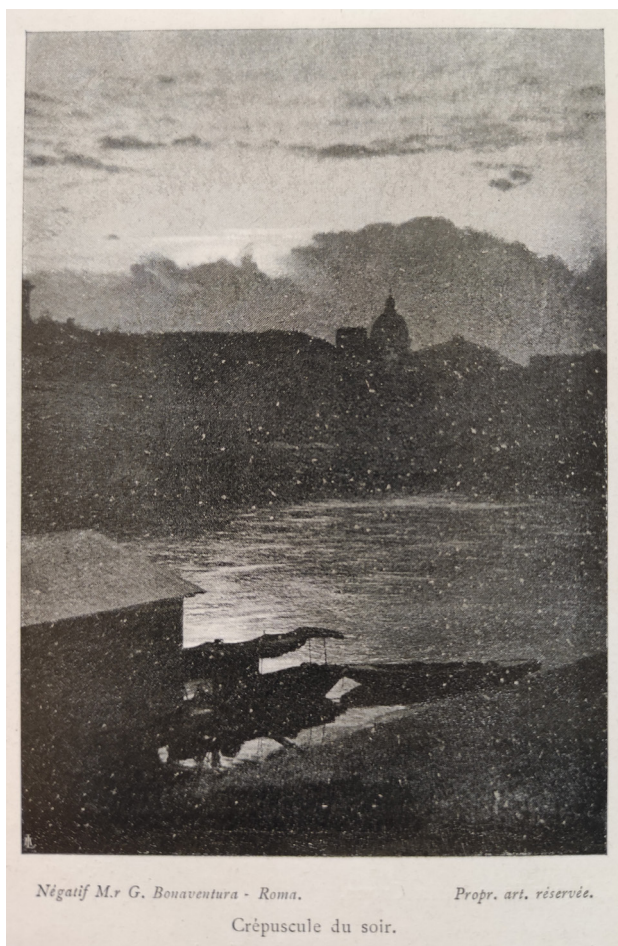


Fig. 2: Gustavo Bonaventura, *Crépuscule du soir*, 1905 circa. Foto: «La Fotografia Artistica», 12, 1905.



Fig. 3: Gustavo Bonaventura, *Angelo al Ponte di Castel Sant'Angelo*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1907-1910. Foto: F-P680, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.

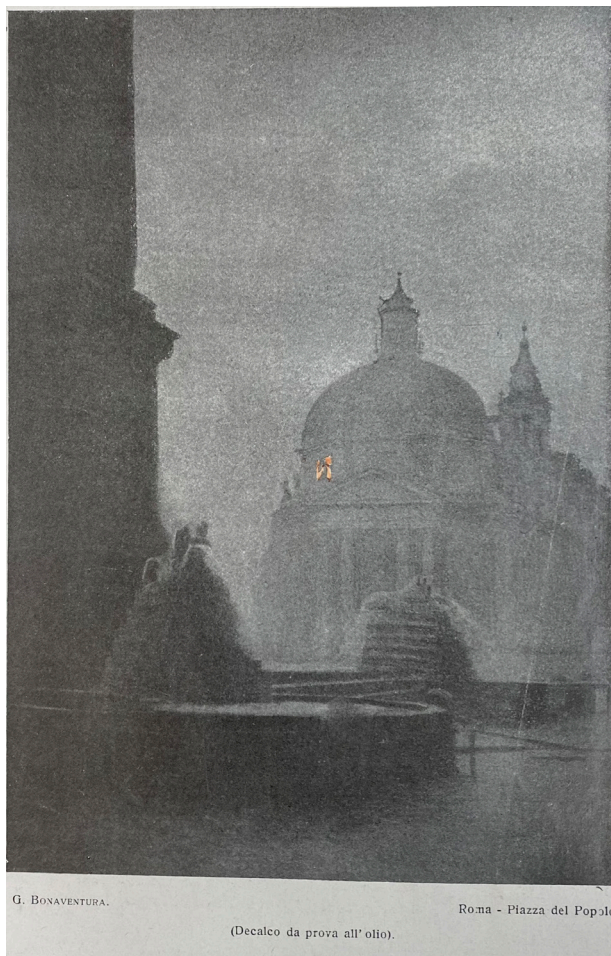


Fig. 4: Gustavo Bonaventura, *Roma, Piazza del Popolo*, stampa originale all'olio, 1912 circa.
Foto: «Il Progresso Fotografico», 1912.

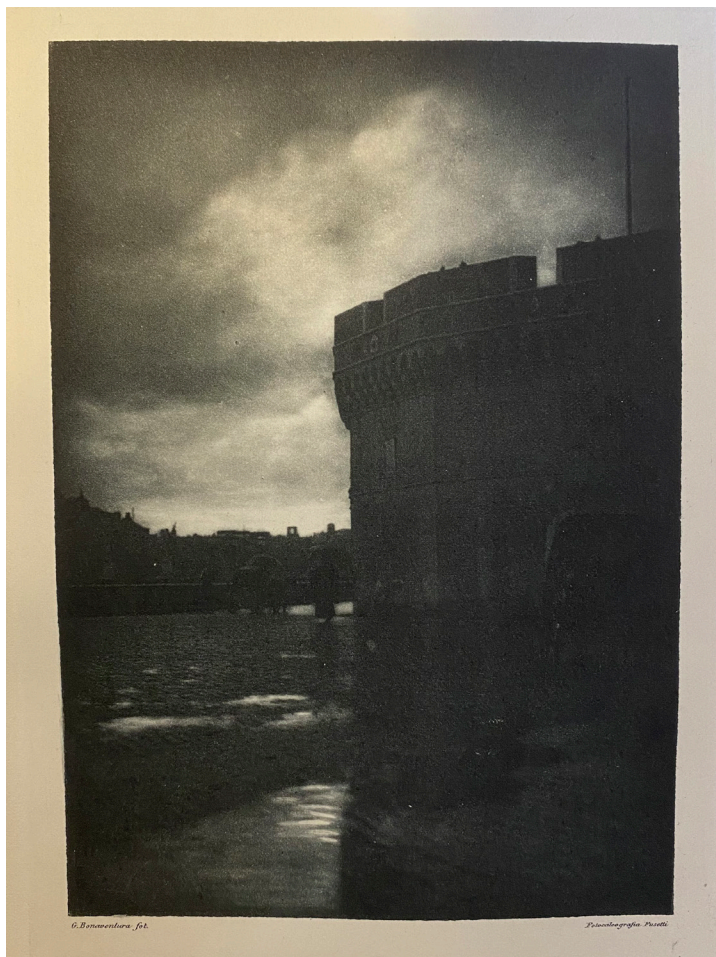
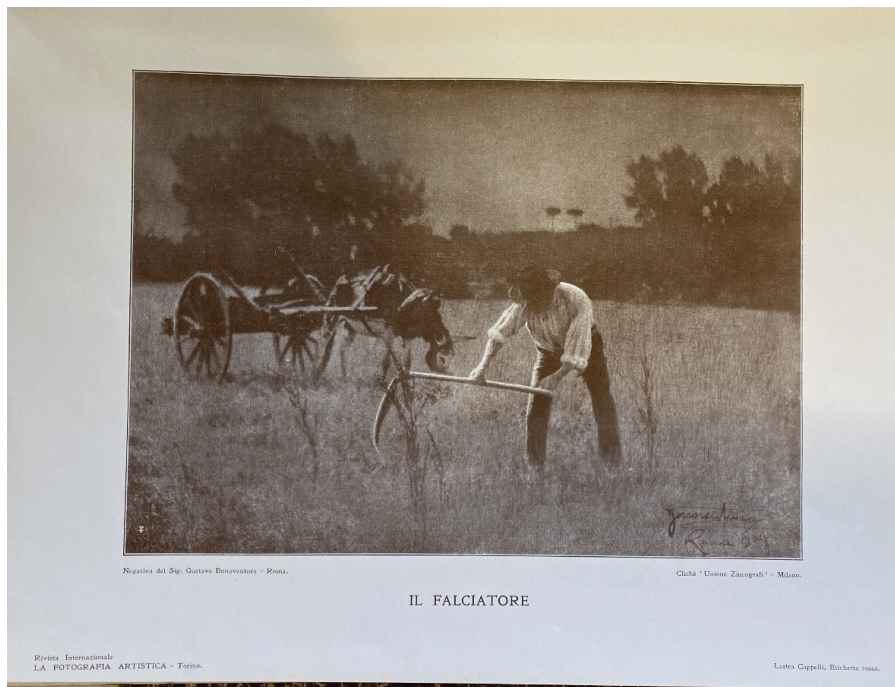


Fig. 5: Gustavo Bonaventura, *Castel Sant'Angelo*, 1911 circa. Foto: «Bullettino della Società Fotografica Italiana», maggio-giugno 1911.



Negativa del Sig. Gustavo Bonaventura - Roma.

Cliché "Unione Zecografici" - Milano.

IL FALCIATORE

Rivista Internazionale
LA FOTOGRAFIA ARTISTICA - Torino.

Listo Cappelli, Bicchieri rossa.

Fig. 6: Gustavo Bonaventura, *Il Falciatore*, 1909. Foto: «La Fotografia Artistica», 3, 1911.

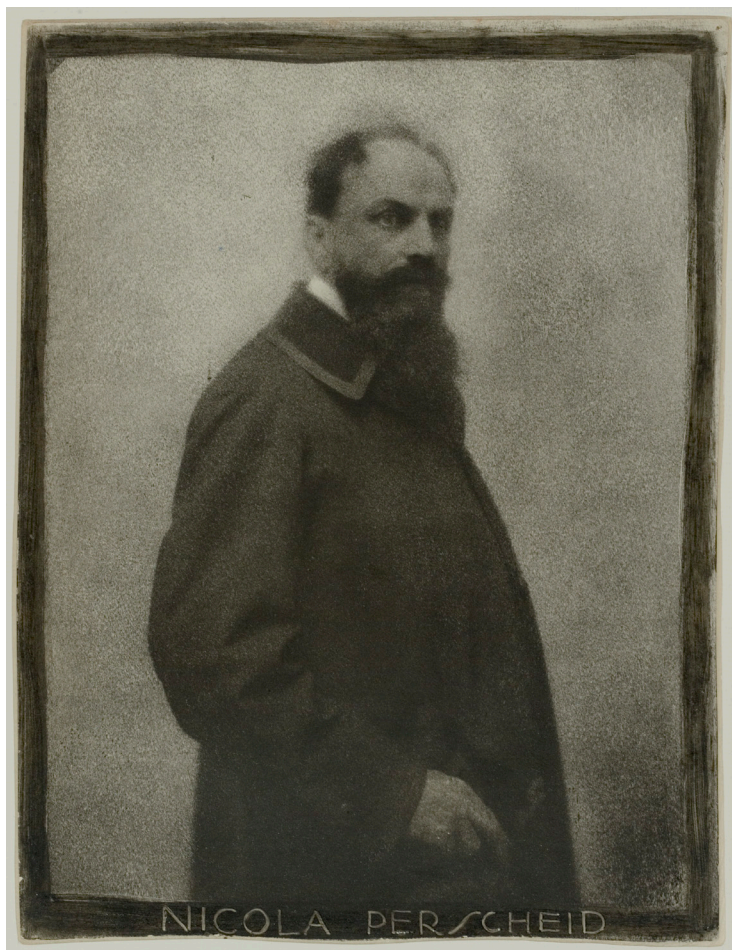


Fig. 7: Gustavo Bonaventura, *Nicola Perscheid*, gomma bicromatata, 1910 circa. Foto: inv. F-P705, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.

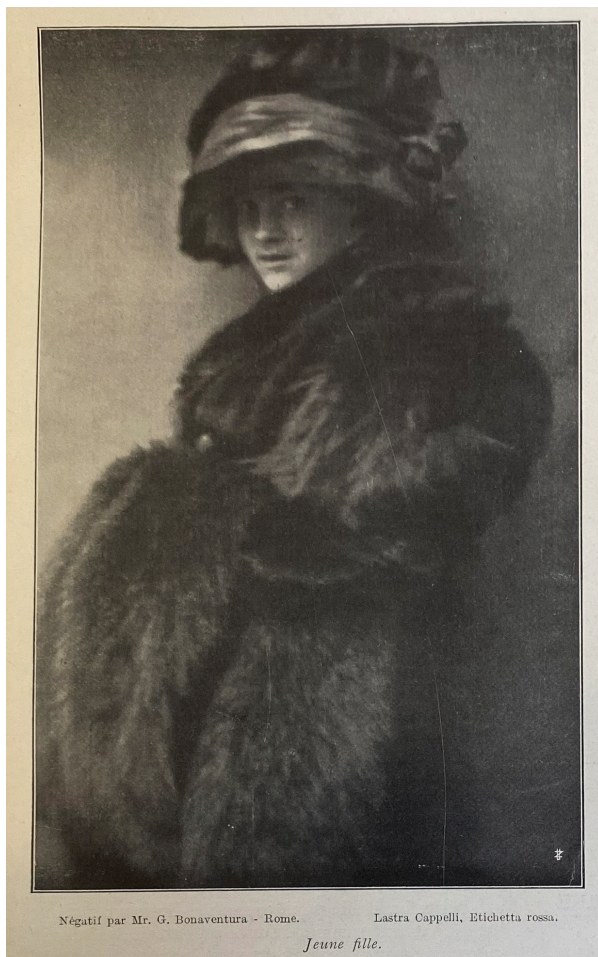


Fig. 8: Gustavo Bonaventura, *Jeune Fille*, 1911. Foto: «La Fotografia Artistica», 8, 1911, p. 41.



Fig. 9: Madame d'Dora, *Helene Jamrich with a Hat by Zwieback, designed by Rudolf Krieser*, 1909, stampa successiva di Arthur Benda. Foto: Vienna, collezione privata.



Fig. 10: Gustavo Bonaventura, *Rudolf Dührkoop*, carta salata, 1911 circa. Foto: inv. F-P707, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.

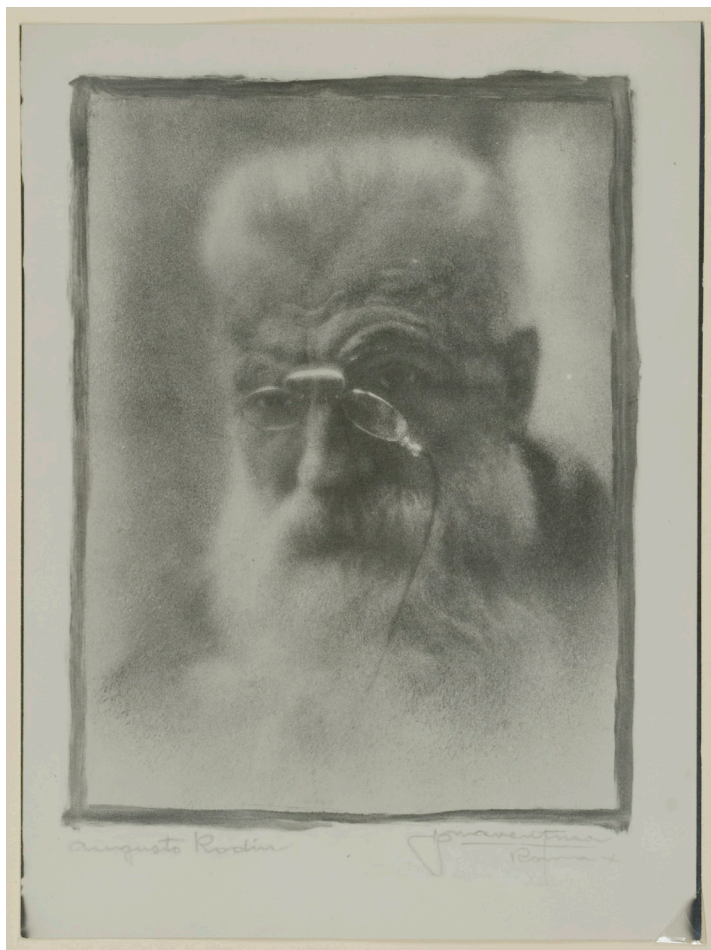


Fig. 11: Gustavo Bonaventura, *August Rodin*, stampa alla gelatina bromuro d'argento, riproduzione di una stampa originale ai pigmenti, 1911 circa. Foto: inv. F-P699, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.

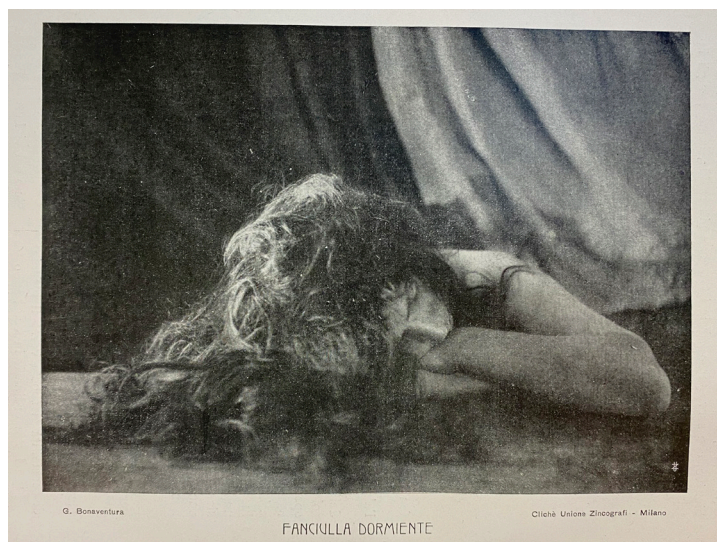


Fig. 12: Gustavo Bonaventura, *Fanciulla dormiente*, 1909. Foto: «Il Progresso Fotografico», 1909.



Fig. 13: Gustavo Bonaventura, *Studio di ritratto*, 1909. Foto: «Il Progresso Fotografico», 1909.

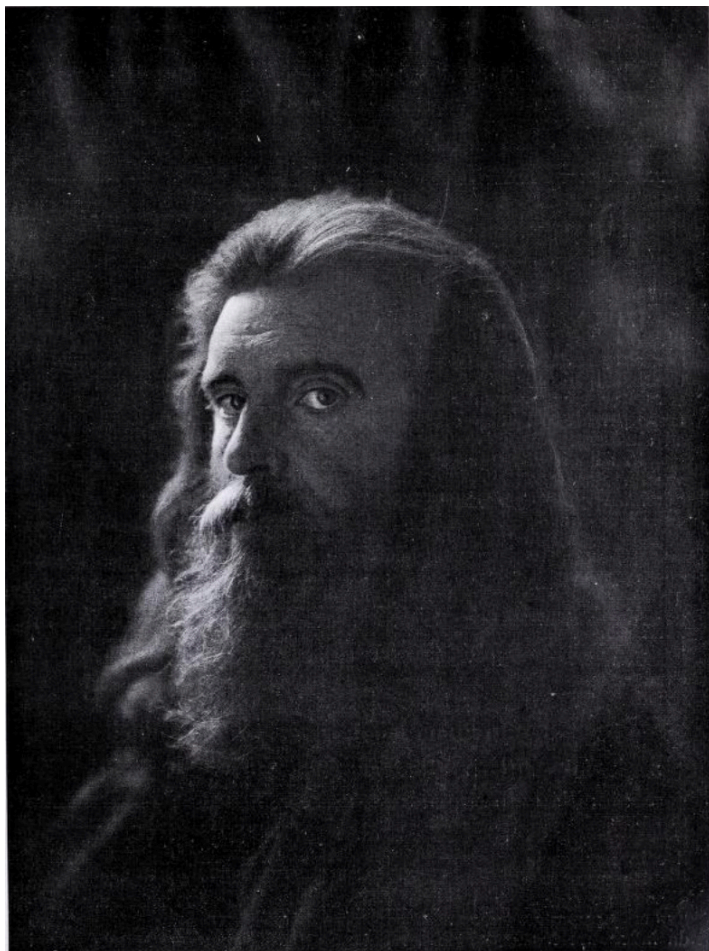


Fig. 14: Gustavo Bonaventura, *Studio di ritratto*, 1909. Foto: «Il Progresso Fotografico», 1909.



Fig. 15: Gustavo Bonaventura, *Giacomo Medici del Vascello*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, 1915. Foto: inv. F-P701, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.



Fig. 16: Gustavo Bonaventura, *Maria Jacobini*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, anni Venti circa. Foto: inv. F-P696, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.



Fig. 17: Gustavo Bonaventura, *Laura Chigi Della Rovere*, gomma bicromatata (?), anni Venti circa. Foto: inv. F-P698, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.



Fig. 18: Gustavo Bonaventura, *Livio Boni*, fotoincisione (fotocalcografia Fusetti), 1911. Foto: inv. F-P706, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.

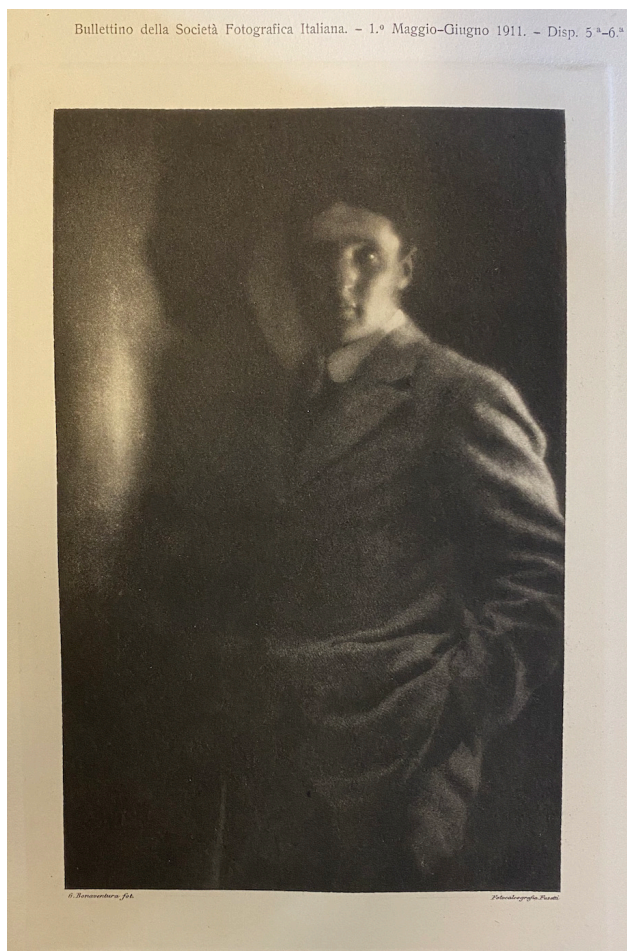


Fig. 19: Gustavo Bonaventura, *Studio di uomo*, 1911. Foto: «Bullettino della Società Fotografica Italiana», maggio-giugno 1911.



Fig. 20: Gustavo Bonaventura, *Umberto II di Savoia*, stampa alla gelatina ai sali d'argento, anni Venti circa. Foto: Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.



Fig. 21: Gustavo Bonaventura, *Studio di donna di profilo*, gomma bicromatata, 1910 circa. Foto: inv. F-P736, Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della cultura.