

Wanda Wulz. Un diario fotografico. Autoritratti, travestimenti, performance

VALENTINA TEBALA

Un archivio personale

Figlia e nipote d'arte discendente da una centenaria dinastia di fotografi triestini, nel 1928, Wanda Wulz, appena venticinquenne, si ritrova a dirigere lo studio di famiglia con il supporto della sorella minore Marion, inaugurando una lunga carriera di ritrattista d'atelier intervallata da una breve eppure importantissima parentesi avanguardista. A ben vedere, l'exploit che la consacrerà come unica donna fotografa futurista italiana conferendole i riconoscimenti della critica internazionale, soprattutto grazie al celeberrimo *Io + gatto*, si inserisce in una parabola artistica e personale già in piena evoluzione, la quale non poteva essere altrimenti se non libera e appassionata. Appartiene alla produzione degli anni Trenta una serie di prove fotografiche di carattere più intimo e privato, volte a sperimentare e autenticare un'identità femminile emancipata e in linea con il carattere della nascente, moderna, *new woman*. In questa sede si intende approfondire questa sorta di «archivio personale» di immagini prodotte da Wulz, le quali la indurranno ad interfacciarsi con le potenzialità più concettuali del mezzo, rivelandone un esempio magistrale di approccio fotografico primonovecentesco al femminile. Interessanti e sintomatici tributi giovanili nell'ambito dell'autoritratto – passando dall'essere oggetto (dei ritratti che le dedicava il padre)¹ a soggetto della rappresentazione –, del travestimento e della mini-performance fotografica: si tratta di immagini che stimolano soprattutto una prospettiva concettuale e proto-comportamentista.

Sono lavori che coinvolgeranno e includeranno in prima persona anche la sorella Marion, infatti sarà lei a scattare una buona parte di queste fo-

¹ Sulla scia dei numerosi ritratti di famiglia prodotti dai Wulz, ma con cadenza quasi ossessiva, egli immortalò sin dalla tenera età e fino alla fanciullezza, spesso in coppia, le figlie Wanda e Marion.

tografie: si potrebbe pensare alla passione ereditaria per il ritratto di famiglia che interessò l'intera dinastia dei Wulz, tuttavia lo spirito e le modalità espressive risulteranno stavolta assai diverse². Attraverso una serie di scatti, Wanda Wulz comporrà una sorta di manifesto della sua emancipata identità femminile con un inedito atteggiamento performativo da compiaciuta *transformer*. Ciò malgrado i tempi ancora precoci, molto in anticipo sulla grande ondata della performance, del travestitismo e del travestimento fotografico degli anni Sessanta e Settanta, interpretata principalmente da Urs Lüthi e Luigi Ontani come da tanti altri artisti e artiste sulla stessa linea, comunque debitori e debentrici della celeberrima *Rose Sélavy* di Marcel Duchamp del 1921 (Naldi, 2003, p. 39). Inoltre la famiglia Wulz comprende adesso gli amatissimi gatti (Mucincina, destinata alla maggiore notorietà³, Pippo e Plunci) oltre all'affezionata amica e complice creativa Anita Pittoni (artista, stilista, designer e donna di lettere triestina) la quale sarà protagonista di alcuni dei progetti fotografici che ci interessano, direttamente tramite la sua presenza fisica o le sue creazioni di moda (Cammarata, 1999). Si evidenzia da subito la natura peculiare e intima, addirittura domestica, delle opere; per questo caratterizzate da una più ampia libertà espressiva e da un'atmosfera giocosa e disimpegnata rispetto a certi altri lavori d'atelier. Infatti – e ciò vale in questo caso specifico come in linea generale – è plausibile che sia proprio la relativa mancanza di pressione dall'esterno, o dai canoni artistici istituzionali, a favorire l'emergere di una purissima concettualità fotografica (Muzzarelli, 2007a, p. 176).

È d'obbligo fare un'ultima considerazione preliminare: tale slancio esibizionistico si rivelerà in parte propedeutico all'esplosiva esperienza avanguardista di Wanda con il Futurismo, per poi sostanzialmente spegnersi tra le ordinarie mansioni dello studio. Senza nulla togliere all'importanza di questo circuito extra intrapreso da Wulz, se ne deve riconoscere il carattere transitorio – d'eccezione che conferma la regola – concentrandosi nell'arco di una serie esclusiva di operazioni giovanili, altamente rivelatorie. Wulz manterrà, per il restante cinquantennio di attività, lo status ufficiale di fotografa di un atelier predestinato a divenire ultracentenario. La

² Naturalmente, oltre i casi particolari qui discussi, Marion fotografò innumerevoli volte la sorella lungo tutto il corso della vita: immagini e studi d'atelier o scatti occasionali di varia quotidianità, magari dovuti alla propria indole reportagistica (fu una delle rare fotografe professioniste a scattare immagini di guerra immortalando gli ultimi atti del Secondo conflitto mondiale, la liberazione e l'annessione del territorio di Trieste all'Italia).

³ Si tratta della gatta utilizzata per *lo + gatto*.

questione però non rischia di apparire meno affascinante, tanto più che certe interessanti sfumature, come quello spontaneo, divertito e passeggero mettersi in gioco dinanzi all'apparecchio fotografico, possono fornire un'autentica chiave di lettura dell'artista, e della donna, Wanda Wulz.

Giochi d'identità: travestimenti e performances

Un ritratto in particolare apre la serie agendo come significativa anticipazione dei lavori che seguiranno, nella misura in cui il suo impatto psicologico è tanto intenso quanto spoglia e asettica risulta la composizione. Semplicemente, Wanda rivolge uno sguardo impavido e granitico verso lo spettatore, seduta di tre quarti su di un'anonima seggiola (fig. 1).



Fig. 1 – Marion Wulz, *Ritratto di Wanda*, 1930.
[Credit: Alinari Archives, Florence - Collection: Alinari Archives-Marion Wulz archive, Florence]

È Marion a scattare la foto, eppure pare di poter già condensare quegli *spectrum*, *operator* e *spectator* fissati da Roland Barthes (1980, p. 11) in un unico soggetto o ruolo: il ritratto funziona da auto-rappresentazione della stessa Wanda (*spectrum* e *operator*) che con fierezza palesa a sé e al mondo (*spectator*) la sua affermata identità. Che poi lo scatto sia materialmente affidato a Marion, non disturba né indebolisce questa interpretazione, considerata la grande intimità familiare e l'affinità artistica tra le due donne. Trattasi dunque di un "Ecce Donna", crudo e consapevole. Se, come ci suggerisce Alberto Boatto (2005, p. 160), «ritrarsi equivale sempre a raggiungere e a presentare un'identità "Io sono questo"», Wulz si immortalerà con il mezzo fotografico in varie vesti e quindi in diversi "Io", mostrando tutte le Wanda che le consentono di esibire la sua identità femminile: moderna, libera e anticonformista, con un pizzico di ironia e senso ludico. Tecnicamente ancora non si discute di autoritratti, ma, considerato lo stretto legame affettivo e artistico che esiste tra di loro, Marion diviene una facile proiezione di Wanda allo scatto: è probabilmente la maggiore e più audace delle sorelle Wulz a scegliere la messinscena, le pose e i costumi di questi autentici *tableaux vivants*. Secondo Stefano Ferrari (2008, p. 15) ciò che in generale caratterizza la fruizione di un autoritratto è «solo e unicamente il sapere (il credere) che sia un autoritratto»⁴; e qui vi è motivo di crederlo, nonostante sia Marion a fotografare e non Wanda. Del resto, tale atteggiamento non fa che inserire a pieno titolo la fotografa triestina nella squadra dei grandi artisti *performer* e *transformer* che hanno sfruttato la fotografia per le loro ricerche estetiche: dalla pioniera Contessa di Castiglione a Duchamp, fino ad Ontani, Cindy Sherman ecc. «Neppure loro hanno scattato quelle immagini che nessuno si sognerebbe di considerare lavoro altrui» (Muzzarelli, 2007, pp. 123-127)⁵.

Così, già nel 1930, Wulz provò a svincolarsi dalla routine della vita quotidiana e dell'atelier per interpretare giocosamente altri ruoli, travestendosi davanti all'obiettivo. Su questo registro, Wanda potrebbe collocarsi tra quelle donne artiste che tra fine Ottocento e inizi Novecento, con la

⁴ «Solo nella fotografia davanti allo specchio dovremmo avere la certezza che la persona rappresentata sia la stessa che ha prodotto l'immagine» (Ferrari, 2008, p. 15).

⁵ La Contessa di Castiglione, pur essendo stata l'unica ideatrice dei suoi travestimenti fotografici, si servì dell'atelier di Louis Pierson per la realizzazione materiale delle immagini; così come Ontani o la Sherman affidano lo scatto delle loro performances a fotografi professionisti, e persino Duchamp lasciò al collega e amico Man Ray la traduzione fotografica di *Rrose Sélavy* o *Tonsure*.

loro volontà di rivalse sia fisica che intellettuale, «[...] arrivarono per prime a cogliere il suggerimento alla pensabilità del recupero del corpo, [...] del travestimento e della performance immaginaria, che la fotografia rende possibili» (Muzzarelli, 2007a, p. 13): pensiamo a Julia Margaret Cameron, la quale allestì i suoi fantasiosi scenari travestendo parenti, amici e domestici, alla Contessa di Castiglione, a Yvonne Cumbers o a Claude Cahun.

La fotografa si mostra all'obiettivo in tenuta da motociclista in un'immagine indubbiamente elegante e curatissima anche a livello formale: la ripresa è ravvicinata a mezzo busto e dai morbidi toni glaciali spicca il nero lucido della vistosa mascherina da moto che nasconde metà viso, la testa è coperta dal tipico copricapo sportivo. Volendo andare oltre la lettura formale del lavoro, sarebbe innanzitutto interessante riprendere alcune considerazioni di Cristina Giorcelli (2001, p. 6) sulla dialettica tra abito – «come vestiario, ma anche come atteggiamento mentale e comportamentale, come modalità linguistica e retorica» – e identità. Continua l'autrice:

La letteratura, la storia, il folklore, [...] mostrano come, da sempre, l'equivalenza abito/identità sia stata così accettata da indurre a metamorfosi di abbigliamento (ma anche di comportamento, di atteggiamento, di stilemi), che possono finire con l'intaccare l'essenza dell'io. E questo, ai fini più diversi [...] (Giorcelli, 2001, p. 5).

Abbigliata nei panni di motociclista, Wanda illustra con decisione la sua personalità dinamica, emancipata e, a ben vedere, già futurista; la fotografa sceglie infatti di impersonare al femminile una figura moderna, notoriamente molto cara al Futurismo e al suo leader Filippo Tommaso Marinetti. Il motociclista divenne presto soggetto dei dipinti di Gerardo Dottori, Fortunato Depero e Mario Sironi, e fu più volte elogiato negli scritti marinettiani come un eroe della nuova epoca della velocità, insieme allo chauffeur al volante di un'automobile da corsa oppure all'aviatore. Un centauro contemporaneo, che era tutt'uno con la sua cavalcatura meccanica: «Le motociclette sono divine» recitava il manifesto futurista *La nuova religione morale della velocità* pubblicato nel 1916.

Tornando a Wulz, dopo la dichiarazione fotografica di un aspetto "virilmente" avanguardistico della propria identità, sarà la volta di esibirne un altro apparentemente antitetico, ma in realtà del tutto confacente con le caratteristiche della *new woman* a lei appartenenti. Si tratta di uno scatto in cui Wanda, ripresa ancora in primo piano, indossa un'appariscente

parrucca settecentesca e fissa languidamente lo spettatore con aria da vamp retrò, dietro un ventaglio di piume nere⁶. È superbo il netto contrasto tonale bianco/nero, candido il volto, la capigliatura e la cornice quadrata dell'immagine in cui è inscritta la circonferenza che contiene il ritratto; qui lo sfondo diventa nero, assorbendo il piumaggio dell'accessorio. Questo tipo di impianto fotografico ricorda quello degli antichi formati dagherrotipici con preziose cornici di forma ovale o circolare, ma in questo caso è l'intera opera a evocare un'atmosfera lontana e un'epoca passata. Grazie al travestimento suffragato dalla fotografia, ora Wulz recita la parte di un'aristocratica dama settecentesca. Ignoriamo se fosse a conoscenza delle analoghe messinscena narcisistiche della Contessa di Castiglione, in costumi pomposi e atteggiamenti ammiccanti⁷, oppure delle contemporanee e altrettanto eccentriche dee mitologiche di Madame Yevonde (e il rimando alla fotografa inglese è significativo anche per quel che riguarda l'attenzione formale verso la costruzione delle immagini). In merito alle immagini fotografiche che propongono una femminilità dirompente, caricata con trucchi e feticci vari, è interessante quanto ha scritto Fabiola Naldi (2003, p. 28):

Questi ritratti traducono l'atmosfera di attrazione, seduzione e paura insita nell'iconografia della femme fatale padrona di sé e del proprio destino, ma preda anche di istinti innominabili e fonte di pericoli impensabili. La nuova donna viene a rappresentare un reale pericolo all'integrità maschile, capace seduttrice in un mondo altro dove il paradossale, il blasfemo e l'eccitazione convivono con i rituali quotidiani.

La seduzione del travestimento e la fuga in un mondo parallelo – in tempi o luoghi lontani e mitici – rese possibili tramite la finzione e l'oggettivazione fotografica, continueranno ad affascinare Wulz. È notoriamente riconosciuto il potenziale specifico della fotografia di attribuire immediata veridicità pure alla più sfacciata delle recite, permettendo così a chiunque lo desideri di immortalarsi – nel senso letterale del termine⁸ – in una pluralità di ruoli, di vite o di identità. Allora il travestimento da ef-

⁶ Una riproduzione dell'immagine che chi scrive ha potuto visionare durante lo studio dell'Archivio fotografico Wulz presso gli Archivi Alinari fiorentini, si presenta stampata come cartolina postale.

⁷ Si può cogliere una certa somiglianza con l'impianto visivo dello *Scherzo di Follia* della Contessa: uguale la posa e il malizioso interporre tra sé e lo spettatore ora un ventaglio ora un'ovale cornice fotografica.

⁸ «Rendere immortale nella memoria degli uomini».

fimero, precario, si tramuta grazie al medium fotografico «in volontà di potenza» (Naldi, 2003, p. 54), o di onnipotenza.

Wanda proseguirà col registrare le sfaccettature della propria femminilità aggiungendo una nuova fascinazione esotica. Il riferimento è a due scatti che possono leggersi quasi come un dittico, giacché in ciascuno di essi è ritratta una delle sorelle Wulz (quindi stavolta sarà presente anche Marion in posa e travestita di fronte all'obiettivo) agghindata in succinte vesti all'egiziana. Ovviamente la forte attrazione – o repulsione – nei confronti delle lontane culture esotiche con i loro indigeni, è un sentimento comune sempre esistito (con fasi più o meno intense) in tutto il mondo occidentale, e ne danno buona testimonianza la letteratura e le arti visive. Poi, grazie alla nascita della fotografia, durante le spedizioni coloniali di fine Ottocento, si poterono finalmente soddisfare in modo agevole non solo le curiosità e le pruderie occidentali, ma anche quella volontà scientifica e antropologica di studiare e classificare etnie e popoli stranieri (Muzzarelli, 2004, p. 78). Wanda e Marion si inseriscono in una tradizione culturale e artistica ben consolidata, giacché recitare con l'ausilio della fotografia la parte di personaggi esotici o mitologici sarà molto ricorrente tra gli artisti e non solo: si pensi ancora alla Contessa di Castiglione come Regina d'Etruria, alle divine di Madame Yevonde o allo stesso Ontani, strenuo appassionato della mistica India.

Andando più a ritroso è lecito il richiamo a tutti quegli anonimi clienti di Eugène Disderi, i quali – dinanzi all'automaticità dell'apparecchio *carte-de-visite* – istintivamente si scatenarono nei più vari ruoli storici o leggendari, cogliendo in pieno lo specifico fotografico della «certificazione del sogno e dell'illusione» (Muzzarelli, 2007b, p. 59). È su queste basi che va valutata la coppia di *tableaux vivants* in vesti egiziane allestita dalle sorelle, molto essenziale nella composizione e proprio per questo stimolante una lettura prevalentemente concettuale. Il costume è identico per entrambe; però se l'immagine ritraente Marion è titolata con una semplice modalità didascalica (*Ritratto di Marion in costume egiziano*), nel travestimento di Wanda il titolo riportato è *Salomè* (fig. 2). Adesso Wulz decide di impersonare la leggendaria, affascinante e spietata principessa biblica, nell'atto più drammatico dell'iconografia artistica: i lunghi capelli lasciati sciolti sulle spalle e lo sguardo duro, fisso su un drappo nero che nasconde presumibilmente il vassoio con la testa mozzata del Battista, e che Wanda-Salomè regge con la mano sinistra. La destra è poggiata enfaticamente sulla fronte. È l'ennesima rappresentazione e immedesima-

zione di Wulz in un tipo di donna stra-ordinario, estremo, fatale è il caso di dire.



Fig. 2 – Marion Wulz, *Ritratto di Wanda in costume egiziano - Salomè*, 1930.

[Credit: Alinari Archives, Florence - Collection: Alinari Archives-Marion Wulz archive, Florence]

Sulla stessa giocosa lezione micro-performativa avviata dai committenti di Disderi, è anche un piccolo e divertente frammento di immagine rilevato da chi scrive all'interno dell'Archivio Studio fotografico Wulz, dove Marion ritrae *Wanda la strega, con i denti di buccia d'arancia*. Datato 1930, mostra Wulz coi capelli scompigliati, bocca e sopracciglia truccate, bucce d'arancia a mo' di denti affilati, mani e viso contratti come in un *frame* da film horror grottesco.

Un'altra serie di immagini appartenenti a questo particolare corpus di lavori fotografici presenterà un ancora più accentuato apporto comportamentista, addirittura da Body Art avanti lettera. Quattro scatti in sequenza, quasi dei fotogrammi estratti da una pellicola cinematografica, riprenderanno Wanda Wulz mentre esegue una specie di danza tribale⁹. Questa serialità, con l'intenzione di documentare le varie tappe di ciò che accade di fronte all'obiettivo, risulta già un'operazione estetica di rilievo. La fotografa-modella (a scattare è ancora Marion) si esibisce con indosso un originale completo *Zingaresco*¹⁰ disegnato dall'amica Anita Pittoni: l'abito composto da due pezzi, gonna e reggiseno a fascia, è totalmente realizzato in juta colorata lavorata all'uncinetto. In proposito è doveroso ricordare quanto il peculiare utilizzo tessile, effettuato da Pittoni, di materiali rigidi e resistenti quali la canapa e la juta combinati con le fibre più morbide di lana e seta, sia stato apprezzato all'interno del circuito artistico nazionale contemporaneo, nonché dalla politica autarchica fascista. Anton Giulio Bragaglia – promotore di una Casa d'Arte a Roma – elogerà più volte il lavoro della disegnatrice e artigiana triestina, coinvolgendola in numerose esposizioni o nella preparazione scenotecnica di vari spettacoli teatrali, e menzionandola tra gli iniziatori della moderna scenografia italiana insieme ai futuristi Enrico Prampolini e Depero. Proprio a detta di Prampolini, la canapa sarebbe perfetta per interpretare i disegni più moderni (Cammarata, 1999, pp. 30-32); operazione che Pittoni svolgerà già dal 1930 secondo decise linee avanguardiste (déco, cubo-futuriste, costruttiviste e astrattiste). Dunque, Anita verrà presto – e prima di Wanda – a contatto con il fronte futurista italiano, magari introducendo lei stessa a quel clima e a quella forma mentis l'amica fotografa. «Un conubio di moda e avanguardia» sarà allora definito da Federica Muzzarelli, il felice sodalizio tra Pittoni e le sorelle Wulz:

Le tre giovani donne avevano molti tratti in comune, anzitutto rappresentavano un modello di femminilità energico, indipendente e moderno. Il loro eclettismo culturale, la libertà di agire e l'abilità nel perseguire coraggiosamente la propria strada e i propri progetti costituivano, in quegli anni, un modello di donna fondato su un'eccezionale esperienza artistica e sulla condivisione degli ideali d'avanguardia (Lupano, Vaccari, 2009, p. 104).

⁹ Il volume a cura di Lupano e Vaccari (2009, p. 104) li riporta tutti e quattro.

¹⁰ «Modello passeggio spiaggia e giardino, 1938» (Cammarata, 1999, p. 139).

È importante evidenziare che l'anno in cui venivano realizzate le performances fotografiche in costume gitano era il 1937, perciò Wanda aveva già consumato la sua esperienza con il Futurismo (datata 1932) ed era ormai totalmente in possesso di un certo bagaglio esperienziale e artistico.

Sappiamo che il binomio performance-Futurismo – suffragato dal principio Arte-Vita che Marinetti teorizzò nei suoi manifesti – fu un aspetto fondante e fondamentale del movimento: ne furono esempio lampante le tumultuose “serate futuriste”, gli stessi eventi espositivi, o gli happening del *Teatro di varietà* e del *Teatro futurista sintetico*. Colui che poi deciderà effettivamente di registrare con la fotografia una vigorosa attività performativa, risponde al nome di Depero, punta di diamante del Secondo Futurismo, con i suoi *Autoritratto con pugno* e *Autoritratto con smorfia*: autentiche prove di Body Art già negli anni Dieci del Novecento, tanto il corpo e la sua gestualità sono posti in evidenza (Fabbri, 2006, pp. 44-48). Incamerando tale complessivo clima esperienziale d'avanguardia, anche in quanto a espressività corporea, Wanda Wulz, con fiori tra i capelli, propone all'obiettivo della sorella il suo corpo semiscoperto e in movimento, nella gestualità libera e sensuale della danza ovvero «la disciplina che ricorda più da vicino la performance e meglio ancora la Body Art» (Fabbri, 2006, p. 113). Infine è interessante il fatto che – come diverrà tipico di molte operazioni di Arte Concettuale pure in campo fotografico – nella serie di immagini in questione non esista alcun impegno formale da parte delle fotografe, anzi, si lasci intravedere persino l'intelaiatura del pannello bianco retrostante, di solito invisibile nella costruzione della finzione fotografica. Tutta l'attenzione è rivolta al gesto, all'espressione corporea disinvolta e divertita di una donna che palesa platealmente il proprio spirito libero e creativo.

Grammatica avanguardista

Tornando al prolifico 1930, un'altra creazione sperimentale di Pittoni sarà protagonista dell'immagine in cui l'indossatrice d'eccezione è ancora Wanda mentre allo scatto provvede Marion (fig. 3). Stavolta l'attenzione è interamente rivolta alla composizione pittorico-formale che amalgama

abito e fondale in un'unitaria morfologia neoplastica, sul genere arioso dei contemporanei astrattisti lombardi¹¹.



Fig. 3 – Marion Wulz, *Wanda con l'abito disegnato da Anita Pittoni*, 1930.

[Credit: Alinari Archives, Florence - Collection: Alinari Archives-Marion Wulz archive, Florence]

La geometria di trame verticali, orizzontali e oblique zigzagate della blusa indossata dalla fotografa, è ripresa dagli equivalenti ritmi modernisti dell'intero sfondo scenografico; si crea così una suggestiva formula che dà risalto e rinforza i moduli dell'abito ispirati alle coeve ricerche artistiche, a cui Pittoni era sicuramente assai vicina – ma a questo punto, an-

¹¹ Negli anni Trenta, Pittoni realizza alcuni bozzetti per abiti, arazzi e cuscini, giudicati molto vicini al linguaggio astrattista di Mauro Reggiani, Mario Radice e Osvaldo Licini (Cammarata, 1999, p. 75).

che Wulz. L'abbigliamento è completato da un leggero gonnellino di gusto classico, bianco pieghettato. Il risultato è un'immagine molto elegante e sobria, pure nei toni – chiarissimi – oltre che nella posa statuaria di Wanda, da "top model" ante litteram. Potrebbe venire in mente il «modernismo classico» (Marra, 2009, pp. 84-91) delle fotografie di moda di un altro insigne contemporaneo: il barone Hoyningen-Huene, che negli stessi anni si prodiga nella realizzazione di immagini dal sapore neoplasticistico-costruttivista e classico-citazionista insieme.

Dunque, la collaborazione creativa tra le sorelle fotografe e Pittoni in questo decennio fu parecchio intensa: le amicizie e le frequentazioni artistiche e intellettuali si arricchirono e si contaminarono a vicenda. Soprattutto, Anita, come d'altronde molti altri artisti dell'epoca sparsi per l'Italia, venne a diretto contatto con quella che ormai era divenuta "avanguardia di massa" – nonché arte di regime – cioè il Futurismo. Tanto più che, nel fervido ambiente culturale triestino, i rapporti diretti con il movimento e con lo stesso leader Marinetti furono, già dagli anni Venti, densi e continui: basti pensare alla fondamentale presenza del poeta futurista Bruno Sanzin, ovvero colui che nel 1932 organizzò a Trieste l'importantissima *Mostra Fotografica Futurista* che coinvolse anche Wulz. Senza dubbio il capoluogo giuliano pullulava di giovani e ambiziosi seguaci del Futurismo (o di altre ricerche novecentesche) attivi nei vari rami artistici¹², e tra questi vi fu Pittoni con le sue arti tessili. Nel 1927 avvenne per quest'ultima il determinante incontro con il pittore e grafico futurista Marcello Claris che la introdusse ai movimenti artistici d'avanguardia e in particolare, appunto, al Futurismo (Cammarata, 1999, p. 57); infatti fu tramite Claris, con il quale istaurò un profondo sodalizio, che Pittoni conobbe anche Anton Giulio Bragaglia. Ecco che l'amicizia e la collaborazione artistica di Anita con Claris coinvolse fruttuosamente pure Wanda. Nel 1930 la fotografa immortalò alcuni lavori del pittore: un dipinto raffigurante un giocoliere, stilisticamente vicino ai moduli del Secondo Futurismo, e un enigmatico ritratto effigante la comune amica Anita. Inoltre, nel 1933, Wulz ritrasse direttamente l'artista in posa davanti all'obiettivo. La migliore testimonianza fotografica di questo interscambio creativo a tre menti, giunge però da un paio di immagini "emblematiche" per il loro carattere sperimentale: si tratta di due *tableaux vivants* del 1930 in cui Pittoni indossa un abito disegnato da Claris, di evidente ispirazione futu-

¹² Come Giorgio Carmelich e Augusto Cernigoj, fondatore del Gruppo Costruttivista Triestino.

rista. Se «i capi di vestiario parlano» (Giorcelli, 2001, p. 92), il carattere emblematico di questi lavori si definisce in riferimento al noto – seppur riduttivo¹³ – significato fissato da Giovanni Lista (1979, pp. 93- 98) per indicare certe operazioni fotografiche futuriste; ma unicamente nell’accezione di “emblemizzare” un’appartenenza ideologica, e nel caso Wulz-Pittoni un’ispirazione (oppure un’aspirazione). Sulla scia di Giacomo Balla, che posava dinanzi all’obiettivo con indosso i suoi sfolgoranti e coloratissimi abiti futuristi, abbiamo il gioco e la sperimentazione – forse un po’ ingenua – dell’allestimento e del travestimento avanguardistico montato dalle due triestine.

Così, Wanda ritrae Anita con il modello femminile futurista disegnato da Claris inserendola in un impianto scenografico di palese estrazione modernista. L’abito è composto da gilet e gonna dall’orlo appena sotto il ginocchio, entrambi hanno i tipici tagli asimmetrici e la realizzazione a patchwork di tessuti in tre diverse tinte. Accompagnano il vestito, i polsini a sezione di cono e, sulla testa, un’ampia fascia adornata da un ritaglio di stoffa trapezoidale. Lo scenario costruito per questi scatti è costituito invece da un paio di semplici pannelli e da un parallelepipedo in funzione di piano d’appoggio – nelle stesse tonalità a campiture compatte dell’abito –, ovvero gli elementi modulati variamente in ciascuna immagine. Con essi Anita interagisce: seduta col volto di profilo, tentando una surreale ombra con la mano, o ritta in posa tra i due piani inclinati a piramide. Il risultato formale e compositivo d’insieme potrebbe apparire piuttosto arrangiato, tuttavia è significativo l’istinto evidentemente sperimentale che guida le artiste. Nondimeno, è curioso notare come una delle due immagini ricordi assai da vicino l’impianto scenografico di carattere modernista di una famosa opera di Edward Steichen¹⁴ in cui, come Pittoni, la modella è immersa in una geometria di linee e piani inclinati, piazzandosi esattamente al centro di due pannelli disposti a piramide. La coppia di *tableaux vivants* realizzata da Wulz diviene allora emblematica anche di una conquistata, piena consapevolezza e vicinanza alle formule moderniste e d’avanguardia.

¹³ Claudio Marra spiega bene l’equivoco valutativo di fondo circa la generale classificazione “emblematica” di alcune esperienze estetiche futuriste, davanti all’obiettivo: «Tutta l’importanza di questa pratica riconfluirebbe [...] per Lista nell’ambito della pura comunicazione sociologica, della comunicazione pratica, importante certamente, ma comunque in ruolo di fiancheggiamento e non di autonoma produzione estetica» (1999, p. 44).

¹⁴ L’immagine in questione è anche riportata nel volume di Claudio Marra *Nelle ombre di un sogno. Storia e idee della fotografia di moda* del 2009, nel capitolo riguardante la poetica di stampo modernista applicata alla fotografia di moda.

Autoritratti e Autoproiezioni

«L'autoritratto ci consegna ogni volta, espresso in forma visiva, una sorta di spaccato autobiografico, un frammento di confessione» (Boatto, 2005, p. 35). Mediante l'*Autoritratto allo specchio* del 1932 (fig. 4), Wanda Wulz esprime tutta la fiera, e il fascino, di una donna libera sulla via della completa realizzazione personale e artistica.



Fig. 4 – Wanda Wulz, *Autoritratto allo specchio*, 1932.
[Credit: Alinari Archives, Florence - Collection: Alinari Archives-
Marion Wulz archive, Florence]

Se ad aprire il testo è stato quel lavoro che “credevamo” di poter fruire come un autoritratto di Wanda benché a scattare dietro l'obiettivo ci fosse in realtà Marion (fig. 1), nel caso attuale, noi spettatori “sappiamo” trattarsi di un autentico autoritratto. A qualificarlo esplicitamente interviene la precisa titolazione nonché il mezzo profilo sfocato della fotogra-

fa che compare sull'angolo superiore sinistro dell'immagine, lasciando il restante ampio campo visivo al chiaro e diretto riflesso speculare del suo volto. Vi è qui la ferma intenzione di auto-effigiarsi autonomamente specchiandosi. Narcisa ora più che mai, Wulz decide di non delegare più neppure la sorella e avverte l'esigenza di ritrarsi in solitaria accostandosi a uno strumento altamente rivelatore come lo specchio, congelando l'immagine riflessa tramite quell'altro specchio, però dotato di memoria, che è l'occhio fotografico.

Nel primo scatto del 1930 Wanda delineava il piglio forte e coraggioso della donna e dell'artista giovane, da poco al comando della prestigiosa azienda di famiglia in seguito alla morte del padre. Nell'autoritratto del 1932, la fotografa – avvolta nella penombra – afferma la sua immagine con rinnovato orgoglio e le sopracciglia aggrottate in uno sguardo di sfida. Questo sarà un anno cruciale per Wulz poiché in aprile si verificheranno gli importanti incontri con Marinetti e la grande *Mostra Fotografica Futurista* a Trieste, alla quale lei parteciperà guadagnandosi gli elogi della critica e del leader del Futurismo: per Wanda è l'occasione d'oro che la consegnerà al successo internazionale come unica donna fotografa futurista italiana¹⁵. L'opera del 1932, dunque, assume i connotati della tipologia dell'«autoritratto come monumento» teorizzata da Stefano Ferrari: «prevale l'elemento dell'intenzionalità [...] legata a una situazione contingente e particolare [...], quando l'autoritratto segna effettivamente le tappe cruciali nella vita dell'individuo» (2008, p. 37). Ciò spiegherebbe il perché di una tale, nuova, esigenza auto-rappresentativa (in questo determinato frangente) e perfino l'essenza stessa di una mimica facciale così caricata. A ridosso dell'esperienza futurista, Wanda decide di impugnare effettivamente l'apparecchio fotografico per autoritrarsi, compiendo un gesto e una dichiarazione forte: si mostra come Fotografa e come Futurista. Trattiene i capelli con un "emblematico" foulard a toppe asimmetriche e sfodera uno sguardo già avanguardista, affine alle rinomate espressioni serie di Marinetti davanti all'obiettivo fotografico¹⁶. Chi scrive ha avuto modo di individuare, tra le stampe fotografiche dell'Archivio Studio fotografico Wulz, solo un altro paio di autoritratti: due belle immagini, dai toni chiari e delicati, rispettivamente datate 1932

¹⁵ Anche se parecchia letteratura critica prediligerà collocare la fotografa nell'alveo surrealista.

¹⁶ «Il più delle volte corrucciato [...] punta con insolenza lo sguardo verso l'occhio meccanico, in un atteggiamento di sfida che svela in realtà la dimensione edipica che aveva per lui l'impegno rivoluzionario del futurismo» (Lista, 2001, p. 141).

e 1936. Nella prima, Wanda si mostra dentro una cornice ovale, seduta dando le spalle a una grande specchiera in legno che riflette il suo profilo sorridente; la fotografa rivolge lo sguardo direttamente all'obiettivo, sono graziosi e raffinati sia la posa che l'abito lungo con ricami e maniche a sbuffo, sistemato morbidamente su tutta la seduta. Lo scatto del 1936 appare più dinamico: Wulz si riprende di scorcio in primo piano, indossa un fazzoletto scuro in testa, sorride e indirizza lo sguardo fuori camera. Si tratta in entrambi i casi di immagini curatissime sotto il profilo formale, è chiaro infatti che in questi lavori la fotografa intenda privilegiare questo aspetto¹⁷.

Citando ancora Ferrari, si aggiunga inoltre che esistono «l'autoritratto esplicito, che l'autore stesso definisce tale, e la semplice *autoproiezione*» (2008, p. 8): quest'ultimo meccanismo andrebbe al di là della più generica pulsione autobiografica ovvero quel bisogno dell'artista di inserire nella propria opera – consciamente o meno – elementi o figure che raccontino il suo mondo e la sua storia privata. Talvolta si usa «[...] il termine autoritratto [...] riferendosi proprio a opere specifiche (alcune e non altre), le quali da un punto di vista figurativo non hanno nulla dell'autoritratto» (Ferrari, 2008, p. 22). In quegli anni così attivi creativamente, tra traguardi avanguardistici e desideri di autoaffermazione artistica e identitaria, le sorelle Wulz iniziarono a ritrarre con una certa frequenza anche gli amati gatti di casa, Mucincina, Pippo e Plunci, che diventarono i soggetti di fresche e affettuose immagini da album di famiglia. Pure questi scatti, inclusi a buon diritto in quello che abbiamo definito "archivio privato" di Wulz, sono carichi di una valenza concettuale non indifferente – a prescindere da quella meramente affettiva.

Entrambe le sorelle si dedicarono ai ritratti delle bestiole contestualizzandoli in un'atmosfera molto intima, tra le stanze della casa mentre giocano o viene preparato loro il cibo¹⁸. Ma il più delle volte fu Marion a fotografare queste scene familiari, soprattutto perché spesso insieme ai gatti è ritratta Wanda: si percepisce l'affiatato legame esistente tra quest'ultima e i suoi animali. Alcune immagini sono molto intense e ben studiate a livello formale, nella composizione e nella scelta della luce che crea ombre lunghe e suggestive, come nel *Ritratto di Wanda con la gatta*

¹⁷ L'opera del 1932 pare dovesse essere destinata alla *Prima Biennale Internazionale d'Arte Fotografica* di Roma poiché sul retro è indicata l'approvazione della giuria d'accettazione (Archivio Studio fotografico Wulz).

¹⁸ *Wanda Wulz dà da mangiare al suo gatto Pippo* oppure *Wanda Wulz prepara il cibo per il suo gatto Pippo*.

Mucincina, appoggiata a un tavolo. In primo piano un piccolo vaso con fiori del 1932: qui è interessante notare la pelliccia chiara indossata da Wulz che, abbracciando il felino, sembra fondersi e mimetizzarsi con il suo stesso manto. In un'altra immagine del 1930, sempre scattata da Marion, Wanda è ritratta sorridente accanto al gatto Plunci. Invece, una fotografia di Mucincina in posa con i suoi cuccioli, viene indicata da Elvio Gagnini e Italo Zannier (1989, p. 28) come opera di Wanda e Marion insieme. Opera esclusivamente della primogenita Wulz è il ritratto ravvicinato di Mucincina intitolato *Gatto meno io*, cioè lo scatto utilizzato per la sovrapposizione del celebre *Io + gatto* presentato alla mostra futurista triestina. A questo lavoro è d'obbligo affiancare l'*Autoritratto*¹⁹ che Wanda si scatta per poter finalmente compiere quell'originale fusione: l'ombra sfumata sul volto in primo piano, attorniato dal collo di pelliccia che favorirà la metamorfosi, mostra un sorriso malizioso e uno sguardo penetrante e sensuale, già felino. Secondo Ferrari, l'esito fotografico di *Io + gatto* rappresenta anche «[...] un'identificazione di tipo proiettivo con l'animale: una proiezione e una condensazione che [...] trovano una precisa corrispondenza figurativa» (2008, p. 13-25). L'opinione di chi scrive è che si possa attribuire alle immagini sopra descritte – di carattere, per così dire, domestico e privato – i requisiti di quegli autoritratti definiti di genere proiettivo, citati poc'anzi. Proprio come il campo di grano, il volo di corvi o la stanza da letto di Vincent Van Gogh, che rappresentano quasi fisicamente la realtà e la psichicità dell'artista, una sua proiezione pittorica; e non meno degli adorati animali spesso dipinti da Antonio Ligabue, con i quali egli pare oltremodo identificarsi pure a livello fisiognomico nei suoi autoritratti. Così, queste immagini di Wulz, in cui si manifesta lo stretto rapporto con i suoi felini, finirebbero col raccontare di lei stessa, rappresentandola anche nelle numerose immagini in cui vengono ritratti soltanto i gatti. Tutto ciò sfocerà poi nel coronamento della condensazione vera e propria di *Io + gatto* (fig. 5).

Sarà il felice epilogo di un intenso processo creativo e identitario nonché un significativo traguardo per Wanda Wulz come artista-fotografa e come donna; che ne confermerà l'indubbio rilievo autoriale nel contesto storico-artistico e fotografico della prima metà del Novecento. «Poiché il lavoro creativo dischiude la sola strada che consenta la totale affermazione della propria personalità» (Boatto, 2005, p. 45).

¹⁹ Queste ultime immagini – *Gatto meno io*, *Autoritratto* e *Io + gatto* – sono datate 1932.



Fig. 5 - Wanda Wulz, *Io + gatto*, 1932.

[Credit: Alinari Archives, Florence - Collection: Alinari Archives-Zannier collection, Florence]

Bibliografia

Barthes, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Seuil; trad. it., (2003 [1980]), *La camera chiara*, Einaudi, Torino.

Bentivoglio, M., Zoccoli, F. (2008), *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca Editori d'Arte, Roma.

Boatto, A. (2005), *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari.

Cammarata, M. (a cura di) (1999), *Anita Pittoni, straccetti d'arte: stoffe di arredamento e moda di eccezione*, catalogo della mostra (Trieste, Palazzo Costanzi, 20 marzo-16 maggio 1999), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Cartier-Bresson, A., Maffioli, M. (a cura di) (2006), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Alinari, Firenze.

De Maria, L. (a cura di) (1994), *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano.

Dorfles, G. et al. (a cura di) (1976), *Gli uni & gli altri: travestiti e travestimenti nell'arte, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, Arcana, Roma.

Fabbri, F. (2006), *Sessoarterock'n'roll: tra readymade e performance*, Atlante, Monteveglio.

Ferrari, S. (a cura di) (2004), *Autoritratto, psicologia e dintorni*, Clueb, Bologna.

Ferrari, S. (2008), *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari.

Giorcelli, C. (a cura di) (2001), *Abito e identità: ricerche di storia letteraria e culturale*, Vol. IV, Ila Palma, Palermo.

Guagnini, E., Zannier, I. (a cura di) (1989), *La Trieste dei Wulz: volti di una storia, Fotografie 1860-1980*, Alinari, Firenze.

Iamurri, L., Spinazzè, S. (a cura di) (2001), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma.

Leonardi, N. (a cura di) (2001), *L'altra metà dello sguardo: il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà, Torino.

Lista, G. (1979), *Futurismo e fotografia*, Multhipla, Milano.

Lista, G. (2001), *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano.

Lista, G. (a cura di) (2009), *Il futurismo nella fotografia*, catalogo della mostra (Firenze 2009 e Pordenone 2009-2010), Alinari, Firenze.

Lupano, M., Vaccari, A. (a cura di) (2009), *Fashion at the time of fascism: italian modernist lifestyle 1922-1943*, Damiani, Bologna.

Marra, C. (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento*, Bruno Mondadori, Milano.

Marra, C. (2009), *Nelle ombre di un sogno: storia e idee della fotografia di moda*, Bruno Mondadori, Milano.

Muzzarelli, F. (2004), *Dalla tela alla lastra: origini e sviluppi della fotografia nell'Ottocento*, Lo scarabeo, Bologna.

Muzzarelli, F. (2007a), *Il corpo e l'azione: donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Monteveglio.

Muzzarelli, F. (2007b), *Le origini contemporanee della fotografia: esperienze e prospettive delle pratiche ottocentesche*, Quinlan, Bologna.

Naldi, F. (2003), *I'll be your mirror: travestimenti fotografici*, Cooper & Castelvecchi, Roma.

Salaris, C. (a cura di) (1982), *Le futuriste: Donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909-1944*, Edizioni delle donne, Milano.

Sanzin, B. G. (a cura di) (1932), *Mostra fotografica futurista (ceramiche)*, catalogo della mostra (Trieste, Esposizione permanente del Sindacato Belle Arti, 1-17 aprile 1932), Trieste.

Sesti, E., Guadagnini, W. (a cura di) (2022), *Fotografe! Dagli archivi Alinari a oggi*, Mandragora, Firenze.

Zennaro, L. (a cura di) (1981), *I Wulz – Tre generazioni di fotografi a Trieste dal 1868 al 1981*, catalogo della mostra (Trieste, Sala comunale d'arte di Palazzo Costanzi, 21 novembre-15 dicembre 1981), Trieste.

Altre fonti

Materiale fotografico e documentario di varia natura (corrispondenze, cartoline, documenti, articoli di giornale, appunti, diari, oggetti e materiali fotografici, audiocassette) dell'Archivio Studio fotografico Wulz, custodito presso FAF Toscana – Fondazione Alinari per la fotografia.

L'Archivio Studio fotografico Wulz è composto da: 25054 fotografie; 355 stampe; 187 materiali vari (oggetti, apparecchi). Estremo remoto: 1860. Estremo recente: 1981.