

ABside

V7 (2025)



Edoardo MAGGI

Il fascino della Campagna romana: iconografie fotografiche e
scenari pittoreschi tra fine Ottocento e primo Novecento



UNICApress

ABside. Rivista di Storia dell'Arte

ISSN 2704-8837

V. 7 (2025)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali

Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1

09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Marcello Angheben, Paolo Bolpagni, Gerardo Boto Varela, Simona Campus, Ivana Čapeta Rakić, Eduardo Carrero Santamaría, Nathan Dennis, Maria Luisa Frongia, Francesco Gangemi, Antonella Gioli, Alejandro García Avilés, Romy Golan, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Claudia Guastella, Francisco Javier Herrera Garcia, Mark Johnson, Yoshie Kojima, Saverio Lomartire, Nuria Lloren Moreno, Luigia Lonardelli, Julien Lugand, Audrey Nassieu-Maupas, Patricia Olivo, Alessandra Maria Pasolini, Riccardo Pizzinato, Elena Pontiggia, Tina Sabater, Marcello Schirru, Elisabetta Scirocco, Chiara Trivisonni, Giovanna Valenzano, Michele Luigi Vescovi.

Direttore

Andrea Pala

Comitato di Direzione

Tancredi Bella, Rita Pamela Ladogana, Antònia Juan Vicens

Comitato di Redazione

Giulia Arcidiacono, Emanuele Gallotta, Rita Pamela Ladogana, Domenico Laurenza, Fabio Linguanti, Andrea Pala, Nicoletta Usai, Alberto Virdis

Assistenti di Redazione

Agnieszka Śmigiel, Valeria Carta, Martina D'Asaro

Segreteria di Redazione

Valeria Carta

Traduzioni

Martina D'Asaro

in copertina: Pablo Picasso, *Ragazza davanti allo specchio*, olio su tela (162,3×130,2 cm), 1932, New York, Museo d'arte Moderna (MoMA)

Il fascino della Campagna romana: iconografie fotografiche e scenari pittoreschi tra fine Ottocento e primo Novecento

Edoardo MAGGI
Roma
edo5.maggi@gmail.com

Riassunto: Il presente articolo intende esaminare i principali temi e motivi figurativi che caratterizzarono la produzione fotografica relativa alla Campagna romana e alle bellezze paesistiche del Lazio negli anni a cavallo del 1900. Il territorio agreste laziale era dopotutto, almeno fin dai primi decenni dell'Ottocento, una delle mete privilegiate non solo degli artisti ma anche dei fotografi, sia professionisti che amatoriali, i quali lo esploravano in lungo e in largo alla ricerca dei luoghi più emblematici e dei caratteri più tipici per ricavarne suggestioni pastorali, vedute panoramiche, scorci naturalistici, impressioni atmosferiche e luministiche, studi dal vero di piante e animali o riferimenti visivi da fornire ai pittori. Partendo da una breve riflessione sulle interazioni tra pittura e fotografia e le loro influenze reciproche, con particolare riferimento ai vantaggi che l'utilizzo del mezzo riproduttivo poteva offrire agli artisti, il contributo affronta, senza l'ambizione di essere esaustivo ma con l'intento di proporre un'analisi sintetica e ragionata, alcuni degli aspetti più significativi della persistente fascinazione per le aree rurali nella tradizione culturale romana, soffermandosi sulle personalità-cardine e i soggetti ricorrenti in un costante confronto con la coeva pittura di paesaggio.

Parole chiave: Campagna romana, fotografia, pittoresco, paesaggio, *topoi*.

Abstract: This article aims to examine the main themes and figurative motifs that characterized photographic production relating to the Roman Campagna and the scenic beauty of Latium in the years at the turn of the 1900s. The Urbe's outskirts, with its agrarian territory, have long been, since the beginning of the late modern age, one of the favorite destinations not only of artists but also of photographers, both professional and amateur, who explored it far and wide in search of the most emblematic places and typical features in order to capture pastoral suggestions, panoramic views, naturalistic glimpses, atmospheric and luministic impressions, realistic studies of plants and animals, and visual references for painters. Starting from a brief reflection on the interactions between painting and photography and their mutual influences, with particular reference to the advantages that the use of the reproductive medium could offer artists, this contribution addresses, without the ambition of being exhaustive but with the intent of proposing a concise and reasoned analysis, some of the most significant aspects of the persistent fascination for rural areas in the Roman cultural tradition, focusing on cardinal personalities and recurring subjects in constant comparison to coeval landscape painting.

Keywords: Roman Campagna, photography, picturesque, landscape, *topoi*.

Introduzione. Dipinti e fotografie di paesaggio

La Campagna romana¹, terra selvaggia ma seducente, luogo quasi mitico da secoli fonte di ispirazione per scrittori e artisti², italiani e stranieri³; «mondo immobile, estraneo alla storia ed ai conflitti» dove «ricercare i segni e simboli di un'umanità diversa»⁴. Fu soprattutto a partire dalla fine del Settecento, con l'esaurirsi della stagione illuminista e l'emergere del sentimento romantico, che questo vasto e immaginifico territorio divenne uno dei temi privilegiati dei pittori e dei fotografi operanti nel Lazio, i quali vi si avvicinavano «con entusiasmo e trepidazione, quasi intimiditi dalla maestosità e solennità dell'Agro che mal si prestava a essere tagliato in un quadro che, per quanto grande, era sempre insufficiente a rappresentarne l'aura»⁵, tanto vari erano i suoi aspetti, diversi i suoi paesaggi.

Se il rapporto tra pittura e paesaggio⁶ in un periodo cruciale come quello a cavallo del 1900 appare oggi come un argomento quasi ovvio e scontato, informato da un impressionante numero di opere (appartenenti a un genere in gran voga al tempo e costituenti

¹ Qui, come in altre pubblicazioni sul tema, intesa più ampiamente come "laziale" – e dunque in termini non rigorosamente geografico-amministrativi, considerato anche che nel periodo preso in esame le suddivisioni provinciali non erano ancora state istituite –, vale a dire la vasta zona che comprendeva sia il suburbio romano vero e proprio (l'Agro romano, nelle attuali Provincia e Città Metropolitana di Roma), sia le aree più meridionali comprese tra la costa tirrenica e il Basso Lazio (l'Agro pontino, corrispondente in gran parte all'odierna Provincia di Latina), oltre all'area dei Castelli romani. In questa sede si è deciso di annettere a queste zone anche località non considerate "campagna" in senso stretto ma tradizionalmente intese come tale (Olevano e l'aspro entroterra verso la cresta appenninica, ad esempio) e altre non "romane", quindi appartenenti al viterbese e al reatino, in virtù della loro bellezza naturale e fama pittoresca, nonché del loro essere, al pari degli altri territori, indicative, per via del loro paesaggio incontaminato e della sopravvivenza di tradizioni e abitudini secolari, di uno specifico tipo di vita agreste, vagheggiato e finanche assunto a ideale modello etico.

² Diversi e ampi sono i contributi su questo tema. Tra i principali si segnalano: Belloni (1970a), 1-14; Belloni (1980), 29-50; Eleuteri (1980); Cervesato (1982); Langella, Mammucari (1988); Mammucari (1991); Mammucari (1993b); Langella, Mammucari (1999); De Rosa, Trastulli (2001). E ancora: Mammucari (1990).

³ Tra gli ultimi è da ricordare Edward Lear (Londra, 1812 – Sanremo, 1888), scrittore e illustratore che tra il 1842 e il 1846, durante il suo secondo soggiorno italiano, realizzò una serie di vedute della Campagna romana riunite nel volume *Views in Roma and Its Environs*. Sulla presenza degli stranieri, in particolare tedeschi, si rimanda anche a: Noack (1910); Heilmann (1988).

⁴ Parisella (1987), 15. L'autore del saggio sottolinea però che, accanto ad atteggiamenti di meraviglia e stupore di fronte a una natura sublime e alla "naturalità" dei suoi abitanti, esisteva anche un orientamento diverso, più attento alle reali condizioni di vita e di lavoro di pastori e braccianti. Infatti: «Laddove su un permanente tronco di matrice positivista ed evoluzionista si innestavano influenze dell'umanesimo filantropico, del socialismo o del cristianesimo sociale, la tensione verso il mutamento ed il progresso spingeva alla denuncia della permanenza di situazioni che rappresentavano un'offesa alla civiltà ed alla promozione di iniziative che avessero l'obiettivo di promuoverne il superamento» (cfr. *ibidem*), come nel caso delle Scuole per l'Agro romano, progetto di carattere educativo e antropologico promosso, tra gli altri, anche da Duilio Cambellotti (di cui si parlerà più avanti).

⁵ Mammucari (1991), 10.

⁶ Sulla rappresentazione del paesaggio italiano si rimanda a Fonti, Bacci di Capaci (2019).

una produzione quantomai variegata) e sostanziato da numerose testimonianze, trattazioni teorico-pratiche e, oggi, da una cospicua mole di studi specialistici⁷, meno chiaro – salvo qualche caso emblematico – è lo specifico ruolo la fotografia ebbe nell’attività dei pittori paesisti, nel contesto quindi della concreta prassi creativa, anche se di certo non dovette essere così secondario, anche ai fini di una produzione *en plein air* spontanea, impressionistica, còlta sul momento. Poteva, ad esempio, costituire un supporto visuale, specie nella rappresentazione degli animali, soggetti più difficili da catturare perché mobili, o anche solo per ricavare suggestioni e possibili riferimenti, ora generici ora più particolareggiati a seconda della sensibilità del momento, del grado di esattezza ricercata o del tipo di rappresentazione da produrre – oppure, in altri termini, di visione da riprodurre.

Le tangenze e le somiglianze tra le due tecniche, tra i modi in cui esse erano concepite e messe in atto, a volte collaborando – quindi influenzandosi reciprocamente pur rimanendo due sfere separate, interagenti certo, ma comunque per molti sensi complementari – in vista del risultato finale (le fotografie potevano fornire, tra i tanti ausili possibili, modelli su cui basarsi per gli studi compositivi e tonali, una più chiara visualizzazione dei dati sensibili e una maggiormente puntuale verifica delle forme e delle sembianze)⁸, si possono ben riscontrare nella similarità dei punti di vista, talvolta i medesimi o separati da minimi scarti, nel comune interesse per la registrazione delle variazioni di luce, nell’adozione di tagli e inquadrature. Vi è poi l’aspetto più propriamente iconografico (la scelta dei soggetti e dei luoghi, la resa delle atmosfere e dei “caratteri”), di cui il presente articolo propone una disamina attraverso l’esplorazione dei motivi e delle immagini ricorrenti tra pittura e fotografia nella cultura artistica romana in età tardo-ottocentesca e primo-novecentesca.

⁷ Tra i più significativi, per quanto riguarda la situazione romana, si segnalano qui: Piantoni (2001a); Berardi, Ponti (2005).

⁸ La fotografia, infatti, attrasse in primo luogo i pittori – ma anche gli stessi fotografi, o artisti che poi divennero fotografi – per la sua capacità di aderire alla realtà e di restituire dunque, in maniera dettagliata e quasi allucinatoria, ogni aspetto dell’apparenza fenomenica. Gli studi sui rapporti tra pittura e fotografia sono piuttosto abbondanti, anche se alquanto frammentari, specie se inerenti il panorama italiano tra Otto e Novecento. Tra di essi si ricordano: Bordini (1991); Bordini (1999); Piantoni, Pinget (2000), in particolare Miraglia (2000) e Bordini (2000); Bonasegale (2001); Affri, Callegari (2009); Miraglia (2011b); Bonetti *et al.* (2021). Un tentativo di approfondimento e sistematizzazione, incentrato su Roma, è Maggi (2023).

Gli artisti fuori porta

La fascinazione per il territorio circondante Roma è ben documentata soprattutto dalle opere degli Acquerellisti romani, associazione nata nel 1875⁹, e trovò il suo culmine nell'attività del gruppo dei «XXV della Campagna romana», costituitosi ufficialmente nel 1904¹⁰. Entrambi i consessi intrattennero con la fotografia scambi proficui, per quanto in gran parte indiretti e sotterranei, difficili da ricostruire nel dettaglio ma verosimilmente frequenti, essendo in quegli anni più che normale per gli artisti di ogni sorta avvalersi a vario titolo e con le più diverse finalità (strettamente funzionali, *in primis* per ridurre i tempi di posa e facilitare i passaggi esecutivi; registrative, ovvero di semplice trascrizione o catalogazione, ad esempio per la costituzione di repertori visuali; oppure più liberamente creative) dell'uso di stampe fotografiche, sia acquistate o collezionate che realizzate in proprio o grazie all'intervento di altri.

I primi ebbero con il mezzo ottico un rapporto di fratellanza, condividendo con esso modalità e intenti: la tecnica veloce dell'acquerello era infatti capace, analogamente alla ripresa fotografica, di cogliere l'istantaneità delle situazioni e degli effetti di luce¹¹; la sua fattura liquida (talvolta in grado di raggiungere altissimi livelli di precisione e verosimiglianza) era da applicare in presa diretta come in una rapida sessione di posa. È inoltre significativo notare che le prime mostre dell'associazione (1876, 1877, 1878) si tennero presso il negozio-studio del fotografo Pietro Dovizielli in via del Babuino, atto che «perpetuava quel legame che aveva sempre unito gli studi fotografici a quelli pittorici, a cominciare dal grande Nadar»¹², e che alcune delle mostre successive furono ospitate

⁹ Fu fondata col motto «Decem in uno» a indicare il numero di soci fondatori: Cesare Biseo, Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Nazareno Cipriani, Pio Joris, Cesare Maccari, Ettore Roesler Franz, Attilio Simonetti, Gustavo Simoni e lo spagnolo Raimondo Tusquez. Nel 1878 l'associazione si diede una struttura più organica con la pubblicazione di uno statuto, riportato sulle pagine della rivista «Roma Artistica» e cominciò a esporre in maniera più assidua (partecipando all'Esposizione di Milano del 1881, a quella di Roma del 1883 e, fino al 1894, a quelle promosse dall'Associazione Amatori e Cultori). Si sciolse definitivamente nel 1926, dopo anni di crisi identitaria e difficoltà finanziarie. Cfr. Lomonaco (1987); Mammucari (1993a), 38-59; Mammucari (2001), 145-179.

¹⁰ Il gruppo, attivo fino al 1930, venne formato da pittori provenienti dal sodalizio *In Arte Libertas*, ormai sciolto (nel 1903 Costa era deceduto), e dalla Società degli Acquerellisti, riunitisi il 24 maggio presso la trattoria Il Pozzo di San Patrizio sulla via Nomentana. I primi dieci membri furono: Cesare Biseo, Giuseppe Cellini, Onorato Carlandi, Enrico Coleman, Ettore Ferrari, Paolo Ferretti, Giuseppe Ferretti, Edoardo Gioja, Alessandro Morani e Napoleone Parisani, ai quali poi si aggiunsero, tra gli altri, Umberto Coromaldi, Giovanni Costantini, Giuseppe Raggio, Camillo Innocenti, Arturo Noci, Dante Ricci, Giulio Aristide Sartorio; e poi ancora, dagli anni Venti, Filippo Anivitti, Vincenzo Cabianca, Duilio Cambellotti, Giuseppe Carosi, Pompeo Fabri, Filiberto Petiti. A tutti veniva affibbiato un soprannome animale che ne richiamava le caratteristiche fisiche e caratteriali. La sede sociale era sita in via Margutta 55A. Cfr. Mammucari (1991), 14-24; Mammucari (2001), 199-211.

¹¹ Soprattutto con l'avvento della gelatina al bromuro, che permise una drastica riduzione dei tempi di posa.

¹² Mammucari (2001), 146.

nell'ultima sede nota dell'Associazione degli amatori di fotografia, il ridotto del Teatro drammatico nazionale¹³.

I secondi furono attratti dal nuovo *medium* più che altro per il suo carattere testimoniale: esso serviva a documentare le scampagnate domenicali e le sessioni di lavoro all'aperto, i momenti di incontro, sia dentro che fuori le mura, e le occasioni di socialità conviviale. Uscire a dipingere assieme le «recondite bellezze dell'Agro» – sia propriamente romano che pontino – con «l'indistruttibile poesia del vero» era per i «XXV» un modo per «misurarsi con lo stesso soggetto da ritrarre, raffrontare seduta stante le diverse soluzioni pittoriche», in un «silenzio operoso»¹⁴ di cui rimaneva traccia e ricordo nel discreto ma costante lavoro della macchina fotografica. Oreste Sgambati (Roma, 1871-1960), medico e figlio del musicista Giovanni¹⁵, fu tra i principali esecutori di queste fotografie, che ritraggono i membri del gruppo seduti a conversare nell'*Omnibus* del Caffè Greco, il celebre locale in via dei Condotti, o alle proprie postazioni davanti ai cavalletti¹⁶. Di Sgambati sono da ricordare anche tre immagini raffiguranti gruppi di braccianti: una in particolare, una stampa alla gelatina del 1901, riprende l'interno di un'abitazione rurale e si distingue per le sue ardite accensioni luministiche, quasi caravaggesche (fig. 1)¹⁷.

¹³ Cfr. Lomonaco (1987), 27. La società, la prima di questo tipo in Italia, venne istituita nel marzo del 1888. Dal maggio dell'anno successivo e fino al gennaio del 1896 pubblicò un suo *Bollettino*, uno dei principali mezzi informativi per quanto concerne la ricezione e diffusione delle tecniche fotografiche a Roma. Per un sintetico contributo sulla storia dell'associazione e il suo *Bollettino*, si veda Maggi (2022a).

¹⁴ Mammucari (2001), 206 (così come le citazioni immediatamente precedenti).

¹⁵ Fotografo dilettante, aderì al gruppo dei «XXV», anche se di lui non si conoscono quadri. Cfr. Mammucari (1990), 27 e 47. Molte sue fotografie sono state riprodotte in Cervesato (1910). In quanto medico, Sgambati aveva nei confronti della campagna interessi scientifici, che condivideva con il letterato Giovanni Cena e l'igienista Angelo Celli, autore dei primi studi sulla malaria (su di loro si veda anche oltre). Cfr. Becchetti (1983a), 345.

¹⁶ Uno scatto ritraente alcuni dei futuri «XXV» e risalente al 1890, quindi molto prima che il gruppo si costituisse ufficialmente, è conservato nel Fondo Becchetti (inv. FB005700_02), una delle principali collezioni fotografiche che costituiscono il patrimonio del Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN), ora parte dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma (ICCD). Il Fondo, costituitosi grazie all'attività collezionistica di Piero Becchetti (Roma, 1922-2011), tra i primi studiosi di fotografia storica italiana e redattore della «Strenna dei romanisti», si compone di circa 40mila positivi e venne acquisito dall'Istituto tra il 1992 e il 1995 (mentre in anni molto più recenti è avvenuta, da parte degli eredi, la donazione di una terza parte, comprensiva di un archivio documentale attualmente in fase di inventariazione).

¹⁷ L'immagine è stata pubblicata in Cervesato (1910), 99.



Fig. 1. O. Sgambati, *Gruppo di braccianti agricoli all'interno di una cascina*, 1901. Stampa alla gelatina, 8,6x10,7 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FB005700_03), © ICCD/GFN.

Significativa fu anche l'attività della «Scuola di Olevano»¹⁸, contesto in cui le somiglianze visive e le affinità iconografiche tra opere pittoriche e produzione fotografica, in particolare quella relativa alla cerchia di Ignazio Cugnoni (Roma, 1822-1903)¹⁹, si fanno

¹⁸ Non una vera «scuola» nel senso critico e storiografico solitamente associato al termine – fu peraltro animata da una componente antiaccademica molto forte –, piuttosto una colonia di pittori italiani e stranieri, soprattutto tedeschi e danesi, che a partire dai primi anni dell'Ottocento scelsero l'area di Olevano per dedicarsi alla rappresentazione onesta del Vero. Si vedano: *Mostra* (1954); Belloni (1955); Carletti (1964); Belloni (1970b). Si rimanda anche al recente contributo Windholz (2017), 177-240 (https://www.academia.edu/38762259/La_prima_colonia_d_artisti_in_Europa_Olevano).

¹⁹ Alle corrispondenze tra la Scuola di Olevano e le fotografie del Fondo Cugnoni all'ICCD, un'ampia e variegata raccolta formata da Valeriano Cugnoni ma storicamente attribuita a Ignazio, fa riferimento anche Silvia Bordini: «un gruppo di artisti che [...] operavano spesso nella zona di Olevano e della Serpentara (A. Bertaccini, Pio Joris, Gustaf Palm, Franz Dreber, Friedrich Nerly) mostr[a] negli schizzi e nei dipinti una singolare comunanza tematica e stilistica, dai soggetti ai tagli compositivi alla resa delle luci e dei dettagli, con un gruppo di lastre della Collezione Cugnoni [...], un fondo fotografico di vari autori caratterizzato, rispetto agli analoghi soggetti dei pittori, da uno sguardo analitico che sembra girare attorno al soggetto, riprendendolo più volte e da vari punti di vista». Bordini (1991), 588 e 591. Su Ignazio Cugnoni si veda soprattutto Porretta (1976). Notizie biografiche si trovano anche in: Becchetti (1977), 44 e Becchetti (1978), 98 (già in queste sedi l'autore mette in discussione la paternità del fondo); Becchetti (1983a), 294; Miraglia *et al.*

talvolta stringenti, così vicine «che a volte si è indotti a credere che l'opera pittorica abbia avuto per base la fotografia»²⁰. Dopotutto,

La tematica degli angoli pittoreschi, delle case rustiche e vecchie, della gente umile, cui sono sensibili i neoborghesi dell'Italia di fine Ottocento, è comune a tutte le produzioni artistiche ed ha a Roma un centro particolarmente vivace di discussione tra le varie scuole e tendenze. [...] Questa tematica è nobilitata dall'uso sapiente della tecnica e del fresco gusto compositivo, aiutato in questo dalle possibilità specifiche del mezzo fotografico, grazie al quale la tendenziosa edulcorazione della realtà nulla toglie alla validità del documento, che ci mostra in tutta la sua crudezza le condizioni di vita del proletariato. È da sottolineare il fatto che proprio in questo gruppo di immagini si ritrovano le tangenze con la produzione di pittori attivi a Roma in quel periodo, soprattutto artisti tardoromantici mitteleuropei [...]. Nel quadro di queste tangenze vanno lette in particolare le fotografie del bosco detto «la Serpentara» di Olevano Romano, soggetto tanto caro agli artisti tedeschi, che ne fecero il luogo eletto dei loro incontri e sede di un cenacolo da cui nacque forse un embrione di scuola pittorica, da alcuni definita come la scuola dei «pittori di Olevano»²¹.

Olevano era meta abituale anche di Carlo Baldassarre Simelli (Stroncone [Terni] 1811 – Roma, 1885), fotografo tra i più esperti e rinomati dell'età del collodio che tra gli anni Cinquanta e Sessanta produsse diverse vedute della Serpentara (fig. 2)²², contribuendo al rinnovamento della pittura di paesaggio²³. I suoi scatti sono infatti permeati da una visione al contempo realistica e ancora tardo-romantica, e si caratterizzano per lo studio del dettaglio e una sensibilità luministica capace di restituire la varietà delle gradazioni tonali di rocce e fogliame, fotografie che i pittori ben apprezzavano poiché utili «non soltanto per la documentazione realistica di abiti, oggetti, elementi e particolari della natura e del paesaggio ma, ancor più, per l'imitazione degli effetti e della distribuzione delle luce e delle ombre».²⁴

(1979), 151. Su Valeriano, di cui ancora mancano notizie certe (dalla *Guida Monaci* del 1906 risulta avere studio in via Poli 25; l'anno successivo aprì per un breve periodo una succursale in corso Umberto I, al civico 12, spostata nel 1910 in via Ovidio 20, nel quartiere di Prati), cfr. Becchetti (1983a), 294. Sul fondo si rimanda in particolare a: Cestelli Guidi (2014).

²⁰ Porretta (1976), 21.

²¹ *Ivi*, 137. Si ricorda che l'autore del saggio attribuisce tutte le lastre del Fondo Cugnani a Ignazio, mentre oggi si è concordi nell'assegnare la paternità delle immagini a diversi operatori romani.

²² Lo scatto, di cui esisteva una stampa di identico soggetto presso la Collezione Maggia di Modena (cat. 161), ora dispersa, è stato datato da Bonetti al 1852-53. Cfr. Bonetti (2008), 122.

²³ Egli stesso si era formato come pittore. Per dei profili biografici si vedano: Becchetti (1983), 28-32 e Bonetti (2015b), 224.

²⁴ Bonetti (2008), 108. Sul suo ruolo di fornitore di immagini naturalistiche ai pittori dell'Urbe cfr. anche Miraglia (2007); Miraglia (2011a), 17; Bonetti (2015a), 26-27 e 33. Riferimenti si trovano anche in Maggi



Fig. 2. C.B. Simelli, *Olevano Romano, Bosco della Serpentara, arbusti tra le rocce*, 1850-55 ca. o primi anni Settanta del XIX secolo. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FBB000330). © ICCD/GFN.

Un esempio delle concordanze – e allo stesso tempo delle inevitabili differenze – tra attività pittorica e fotografica nel contesto olevanese è rappresentato da un disegno di Pio Joris (Roma, 1843-1921)²⁵ attualmente conservato all'Istituto Centrale per la Grafica (ICG) di Roma²⁶ (fig. 3), il quale mostra, seppur senza citarla esattamente, una situazione analoga a quella ripresa da una serie di fotografie forse di Ignazio Cugnoni risalente agli stessi anni (fig. 4)²⁷.

(2022b). Più in generale, sul rapporto tra fotografia e pittura di paesaggio, si rimanda a Miraglia (2012), 57-82.

²⁵ A Olevano nel 1878 e nel 1890, come attestano le date poste in calce ai suoi bozzetti.

²⁶ Il disegno di Joris è stato pubblicato anche in Belloni (1970b), tav. XLVI. Una composizione simile (la donna con la conca sottobraccio, l'apertura ad arco, la presenza di una fonte, una figura seduta) caratterizza un'altra opera grafica di Joris (*Sulla strada vecchia tra Albano e Ariccia*, 1900 ca.), una delle immagini riprodotte in fototipia a illustrazione del volume di Edoardo De Fonseca *I castelli romani*, edito da Alinari nel 1904.

²⁷ Facendo riferimento a questo caso, Marina Miraglia scrive: «Il problema dei rapporti arte-fotografia in Joris presuppone, nell'ipotesi di Porretta, una coincidenza di interessi e di formazione culturale tra Cu-



Fig. 3. P. Joris, *Donne di Olevano alla "fontana di su"*, 1878, matita su carta (da Belloni 1970b, tav. XLVI).



Fig. 4. I. Cugnoni (?), *Olevano, donne alla fonte detta "di sopra"*, 1870 ca. Lastra al collodio, 21x27 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni (invv. D004357 e D004359). © ICCD/GFN.

Se si confrontano il disegno e le fotografie si notano però profonde divergenze che vanno al di là delle sole questioni compositive: mentre il pittore non può che restituire un'interpretazione "bozzettistica" della scena, una visione mediata dall'abilità manuale e da ragioni di gusto (a loro volta condizionate da criteri di mercato), il fotografo «si trova ad usare e sviluppare un linguaggio crudo, scabro, conciso, attento ai particolari e al tutto. La realtà, scrutata con impietosa "oggettività" dell'occhio meccanico, non è più descritta, ma analizzata, quasi vivisezionata»²⁸. E infatti:

Il confronto tra le fotografie e i dipinti evidenzia le differenze relative al linguaggio figurativo. L'opera pittorica, proprio per la forte carica di mediazione che il pittore esercita

gnoni e i pittori della scuola di Olevano che avrebbe permesso quell'osmosi reciproca di scambi e di relazioni continue che si riscontra tra un gruppo di fotografie di Cugnoni e le opere di Gustav Palm, Franz Dreber e Friedrich Nerly "il Vecchio". L'autrice condivide con Porretta l'attribuzione nelle fotografie a Ignazio, ipotesi per loro avvalorata dal fatto che esse dimostrerebbero «una formazione di tipo accademico e di stampo tardo-romantico» indice della «matrice culturale comune agli artisti della scuola di Olevano, matrice che caratterizza anche la produzione dello Joris fino agli ultimi esiti primo Novecento». Miraglia (1981), 444. Altre lastre della serie sono la D004357, D004358 e D001558. Si vedano: Porretta (1976), n. 66; Miraglia (1981), nn. 577 e 578.

²⁸ Porretta (1976), 21.

sulla realtà, risulta sempre meno aderente alla realtà stessa, non solo per la inevitabile approssimazione nei dettagli o per interventi parziali sul soggetto per evidenziare o attenuare particolari, ma soprattutto per lo spirito distaccato con cui è creata. Gli interventi del pittore finiscono per descriverci una realtà con intenti oratori, tesi a suscitare emozioni, con una sorta di linguaggio vagamente demagogico, anche se a volte non privo di autentica sincerità²⁹.

La flora, la fauna, il Vero

Tra i soggetti, frequenti in pittura come in fotografia³⁰, figuravano pastori, contadini, guitti e butteri, questi ultimi ritratti in svariate versioni soprattutto da Enrico Coleman (Roma, 1846-1911), il «capocetta» del gruppo dei «XXV»³¹ nonché pittore «principe» della Campagna romana³², e Giuseppe Raggio (Chiavari, 1823 – Roma 1916)³³, figure che, «nella loro rozzezza e primitività, esprimono con dignità e solennità le ore dell'attesa a guardia delle mandrie e quelle aspre del lavoro nei campi». Vi erano poi le piante: pini, cipressi e lecci – specializzato nella riproduzione pittorica di alberi, in particolare pioppi e faggi, fu Filiberto Petiti (Torino, 1845 – Roma, 1924)³⁴ –, ma anche rovi e cespugli; e le bestie, onnipresenti: bufali, pecore, capre e cavalli, di solito rappresentati al lavoro o inseriti in una natura rigogliosa, a volte isolati e protagonisti della scena «senza bisogno di alcun panorama»³⁵, ma solo di qualche notazione paesaggistica, comunque sempre «colti nelle loro manifestazioni di animalità vitale e resi sempre con

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Uno dei principali contributi iconografici sulle fotografie dell'Agro rimane Becchetti (1983b).

³¹ Figlio della modella Fortunata Segatori e di Charles, il «bardo errante dell'Agro» – autore nel 1850 di un celebre album dedicato proprio ai paesaggi del Lazio –, venne da questi avviato all'arte ereditando l'amore per la Campagna romana, che rappresentò in un gran numero di acquerelli, ma anche in olii e alcune acqueforti. Nel 1875 fu socio effettivo della Società degli Acquerellisti, fece parte di *In Arte Libertas* (di cui firmerà lo statuto nel 1890) e fu tra i fondatori del gruppo dei «XXV». Nel 1878 venne eletto membro onorario degli Acquerellisti Belgi, con i quali espose al Salon parigino. Cfr. Mammucari (1990), 142-158; Mammucari (1991), 258; Eleuteri (1992), 96-97.

³² Come ricorda la sua lapide nel Cimitero Acattolico di Roma. Cfr. Greco (2012), 359.

³³ Interruppe la carriera nella marina mercantile per dedicarsi all'arte, che studiò all'Accademia di Firenze, dove conobbe Fattori. Nel 1848 si trasferì a Roma per studiare la pittura sacra ma, affascinato più dagli aspetti naturali, decise di seguire l'insegnamento di Nino Costa. Nel 1870 venne nominato membro dell'Accademia Ligustica di Genova, nel 1901 socio emerito dell'Accademia di San Luca e nel 1904 decano dei «XXV». Cfr. Mammucari (1991), 264. Si vedano anche: Martinelli (1963), 43 e figg. 128 e 129; Mammucari (1990), 277-287.

³⁴ Dopo aver frequentato sporadicamente i corsi all'Accademia Albertina venne indirizzato verso la pittura di paesaggio da Vittorio Avondo. Attorno al 1873 si recò a Roma, dove iniziò a esporre, e nel 1878 entrò nella Società degli Acquerellisti. Venne nominato per due trienni presidente dell'Associazione degli Acquerellisti, fece parte del gruppo dei «XXV» (Gatto Soriano era il suo soprannome, per via dei baffi bianchi) e fu Accademico di San Luca. Cfr. Mammucari (1991), 264; Mammucari (2001), 185; Eleuteri (1987), 156.

³⁵ Mammucari (1991), 12.

amoroso naturalismo ed in schemi immutabili ma sempre nuovi»³⁶ – ed è proprio in questa ricerca del Vero che pittori come Coleman dimostrano «un autentico occhio fotografico»³⁷. Infine, «accanto agli animali e agli uomini, tra i ruderi e le piante»,

le «opere» del duro lavoro dell'uomo, i casolari abbandonati, isolati o ammassati a villaggio, i fienili, i covoni, i recinti e le staccionate sgangherate, i lavatoi, i carri e gli aratri dimenticati, i pagliai già mozzati e pur solenni più delle cupole di una cattedrale³⁸.

Un ruolo decisivo nella rappresentazione accurata della fauna dovevano giocarlo le stampe fotografiche, integrabili agli studi dal vero specie quando non era possibile costringere gli animali al mantenimento, seppur temporaneo, di una posa. Il cospicuo numero di immagini di animali presenti nelle principali raccolte fotografiche romane porta infatti a pensare che esse servissero, in parallelo a una produzione che documentava antropologicamente ambienti e costumi, anche a scopi artistici, come evidenze da studiare per ricavarne elementi da inserire in future composizioni, dato il loro carattere fortemente descrittivo³⁹ che di certo non le rendeva di per sé appetibili al mercato turistico, dove circolavano più che altro rappresentazioni edulcorate, rese «opportunamente accattivanti»⁴⁰ in linea con una tradizione di serene, festose scene di genere – si pensi ad esempio ai dipinti di Achille De Dominicis (Tivoli, 1851-1917) e Giuseppe Aureli (Roma, 1858-1929)⁴¹. A quest'ultimo dovettero appartenere delle fotografie di cavalli, ora conservate nel Fondo Beccarini sempre all'ICCD⁴² (fig. 5), immagini con tutta

³⁶ Mammucari (1990), 147.

³⁷ De Rosa, Trastulli (2001), 17.

³⁸ Mammucari (1990), 38.

³⁹ Gran parte di queste immagini, perlopiù stampe all'albumina, fa parte del Fondo Becchetti, dove sono raggruppate nei Contenitori 25 e 26, riservati alla «Campagna romana»; altre si possono trovare nel Fondo Cugnoli, altre ancora all'Archivio Fotografico del Museo di Roma a Palazzo Braschi.

⁴⁰ Berardi, Ponti (2005), 11.

⁴¹ Aureli, ricercatissimo acquerellista, esordì all'Esposizione romana del 1883, partecipò a quella torinese dell'anno successivo e a diverse rassegne a New York e Chicago. Capace di grande verismo «fotografico» – una meticolosità da alcuni giudicata addirittura eccessiva –, si interessò dapprima alla pittura storica e poi alla ritrattistica facendosi conoscere specialmente negli ambienti aristocratici (tra i suoi collezionisti ci fu il principe Sciarra Colonna). Il suo archivio, rinvenuto nello studio, è tuttora conservato presso gli eredi eccetto la parte fotografica, confluita nel Fondo Beccarini all'ICCD. Cfr. Eleuteri (1987), 138; Eleuteri (1992), 93; Mammucari (1993a), 165; Moncada di Paternò (2012), s.p.

⁴² Uno dei fondi collezionistici del GFN, si venne a formare grazie all'attività del bibliofilo Carlo Beccarini e fu acquisito dall'ICCD nel 2006. Esso si compone di materiale eterogeneo: non tutte le stampe, infatti, sono attribuite ma molte recano firme o indicazioni di responsabilità che rimandano ad alcuni degli operatori più importanti, romani e non solo (gli Alinari, i D'Alessandri, Giacomo Brogi, Cesare Vasari, Ludovico Tuminello ecc.). Cfr. *Scheda FF* (Fondo Beccarini) a cura di G. Lombardi e rivista da C. Frisoni, 2008-2015. Le fotografie di cavalli riferibili ad Aureli sono in totale 13 (invv. CB000097_1-4 e CB000104_1-9).

probabilità da lui scattate – o in parte raccolte – nel corso degli anni per essere usate come riferimenti visivi⁴³.



Fig. 5. G. Aureli (attr.), *Cavallo*, ultimo quarto del XIX secolo (1890-1900 ca.). Stampa all'albumina applicata su supporto secondario: 9,4x14,9 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Beccarini (inv. CB000104_12). © ICCD/GFN.

⁴³ L'ipotesi che sia stato Aureli stesso a realizzare la maggior parte delle fotografie è sostenuta dal fatto che esse sono caratterizzate da riprese piuttosto esatte ma non di eccellente qualità; alcune risultano inoltre applicate su dei supporti secondari che riportano la firma dell'artista. Tuttavia, come hanno dimostrato numerose ricerche, le indicazioni di responsabilità non sempre coincidono con l'effettiva autorialità degli scatti, come è infatti dimostrato proprio da una stampa sempre del Fondo Beccarini firmata «Giuseppe Aureli», ma il cui autore materiale è, con tutta probabilità, Simelli (sembra essere infatti sua la grafia della scritta presente sul margine inferiore destro che recita «Frascati - 475»). Lo scatto potrebbe risalire ai primi anni Settanta, nel breve periodo in cui Simelli si era trasferito nella cittadina laziale proprio per dedicarsi alla fotografia di paesaggio. Un esemplare è presente anche nel Fondo Becchetti (inv. FB000302; è interessante notare che sul verso compare un disegno-ricallo di alcuni elementi della scena) e un altro ancora faceva parte della Collezione Maggia. Cfr. Bonetti (2008), 123.

Il fatto che le fotografie di animali costituissero un decisivo ausilio all'attività dei pittori è confermato da una lettera di Gaetano Vannicola (Offida, 1859 – Grottammare, 1923)⁴⁴ a Napoleone Parisani (Camerino, 1854-1932)⁴⁵ scritta nel novembre del 1885:

Intanto ho cominciato, la sera, piuttosto che andare all'Accademia, a disegnare dalle fotografie degli animali (bovi specialmente) e mi vengo così preparando per quando dovrò farne qualcuno dal vero, che mi riusciranno difficili perché non si può ad essi dire di stare fermi come ai modelli [...]. Quando ho un momento di tempo o poca voglia di far qualche cosa vado allo studio e appiccico delle fotografie sul muro e metto ora avanti ora indietro il cavalletto, cambio il posto alla sedia, fumo una spagnoletta e perdo così due o tre ore⁴⁶.

Anche per Duilio Cambellotti (Roma, 1876-1960) le fotografie della Campagna romana⁴⁷ erano un fondamentale mezzo di indagine realistica e di elaborazione estetico-ideativa⁴⁸, immagini di varia natura che egli raccolse senza però imporre un rigoroso principio autoriale: esse, riunite in una sezione denominata «protofotografie» (i fototipi risultano oggi applicati su grandi cartoni), costituiscono infatti un nucleo a sé stante

⁴⁴ Pittore e architetto marchigiano, fu allievo di Cesare Mariani all'Accademia di Roma (col maestro affrescò nel 1890 la cattedrale di Ascoli Piceno). Nella Capitale fu coinvolto da Costa nel gruppo della Scuola Etrusca e fece parte di *In Arte Libertas*. Divenne uno dei più stretti collaboratori di Luigi Sacconi e alla morte di questi nel 1905 venne nominato membro della direzione tecnica del Vittoriano. Negli anni Novanta visse in Argentina, dove si distinse come frescante prospettico (lavorando a Buenos Aires, Cordoba e Rosario). Cfr. Gabrielli (s.d).

⁴⁵ Di nobile famiglia marchigiana discendente da Napoleone I, si perfezionò in Agraria a Milano, dove prese anche le prime lezioni di disegno. Arrivato a Roma frequenta l'Accademia di Belle Arti e, dopo un iniziale periodo di fortunismo, nel 1875 venne presentato da Giuseppe Cellini a Nino Costa, con il quale, diventato il suo nuovo maestro, si recò nell'estate del 1884 a Bocca d'Arno per dipingere dal vero. Fece parte della costiana Scuola Etrusca (la cui appartenenza gli permise di entrare in contatto con la cultura inglese) e di in *Arte Libertas*; fu tra i fondatori del gruppo del «XXV» e nel 1915 entrò nell'Associazione degli Acquerellisti. Cfr. Mammucari (1991), 263; Mammucari (2001), 184; Napolini (2001), 81-83; Mori (2001), 84-92.

⁴⁶ Il documento, conservato presso gli eredi di Parisani a Camerino, è stato pubblicato in De Mattia (2020), 283.

⁴⁷ Della Campagna romana lo attraevano soprattutto gli animali, ripresi dal vero sia in pittura che in scultura per essere tradotti in espressioni sempre originali, sintetiche e robuste ma anche vibranti di vitalità. Cfr. Mammucari (1990), 346-356; Tetro (2018), 28-43. Sul rapporto tra Cambellotti e la Campagna romana si rimanda soprattutto a Quesada (1982) e Damigella (1999). Su Cambellotti animalista si veda in particolare Pallottino (1998).

⁴⁸ Egli dichiarò a tal proposito che, non accontentandosi di una «copia della campagna ormai già divenuta arcadica ed accademica», preferiva prendere fotografie invece di dipingere («[Era] normale che io non [recassi] in campagna con la cassetta dei colori e il cavalletto a tracolla; [...] tanto valeva portare una macchina fotografica»), poiché lì, in quegli «appunti», «si concentrava il pensiero per germogliare e sviluppare una visione e poi la mano a fissarlo sulla carta o plasmarlo sulla creta». Miraglia (1999a), 55 Bonetti (2018), 55. Il passo da cui è tratta la citazione compare per la prima volta in Cambellotti (1999), 210.

all'interno del proprio archivio, ma sono frammiste a scatti realizzati da anonimi operatori romani o dai suoi compagni, evidentemente uniti all'artista da una profonda affinità di sguardi, idee e atteggiamenti⁴⁹. La produzione visuale di Cambellotti si pone infatti al di là di finalità unicamente referenziali, documentative o testimoniali, ponendosi anzi in un rapporto dialettico con una concezione "positivista" della fotografia in quanto «analogon apparentemente non formalizzato del reale», e quindi in «antitesi rispetto ad intenti puramente rappresentativi»⁵⁰.

Nell'archivio, manifestazione materiale degli interessi eclettici del suo creatore, i soggetti spaziano con impressionante eterogeneità dalla documentazione del patrimonio archeologico, monumentale e storico-artistico agli studi di costumi e armature fino all'archeologia industriale e al *reportage* di guerra. Per quanto riguarda la Campagna romana ricorrono soprattutto paesaggi agresti, talvolta punteggiati di presenze umane, bovini al pascolo o sottoposti a marcatura, bufali al bagno nelle paludi pontine guidati dai loro mandriani, i sandalari⁵¹ (fig. 6). Al pari delle altre stampe, queste immagini si configuravano per Cambellotti, nella loro plurivalenza iconica, come fonti di ispirazione e forme di conoscenza, ovvero di appropriazione «degli elementi culturali che gli occorr[evano] per innescare e liberare la propria fantasia creatrice»⁵², e, parallelamente, come immagini autosufficienti in sé compiute capaci di alimentare ricordi di esperienze visive già interiorizzate⁵³, o al più – specie quando eseguite in proprio – di essere assunte a "motivi" significanti e pretesti generativi.

⁴⁹ Cfr. Bonetti (2018), 55. L'Archivio Cambellotti, composto da circa 2.000 lastre e 5.100 stampe originali, è conservato presso l'ICG. Il materiale positivo, suddiviso per soggetto in 24 cartelle, è frutto sia dell'attività fotografica svolta in prima persona dall'artista, o da egli commissionata per documentare le sue opere, sia della sua attività collezionistica, in quanto ricorrono immagini prodotte da vari professionisti attivi tra Otto e Novecento. Per un prospetto si vedano in particolare: Miraglia (1999a); Miraglia (1999b); Bonetti (2018), 57, nota 1.

⁵⁰ Miraglia (1999), 55. Secondo l'autrice il Simbolismo avrebbe rappresentato per Cambellotti, una volta superata la «fede positivista nel vero naturale», una tappa intermedia per arrivare a una sintesi espressiva modernista.

⁵¹ Dal nome dell'imbarcazione a fondo piatto (il sandalo, appunto) usata per l'attraversamento dei corsi d'acqua.

⁵² Bonetti (2018), 56. Sull'uso eclettico, talvolta addirittura spregiudicato, di fonti iconografiche diverse da parte di Cambellotti si veda Argan (1987).

⁵³ Su questo aspetto cfr. Miraglia (1999), 55.



Fig. 6. D. Cambellotti, *Sandalaro e bufali in un canale*, 1900-10 ca. Stampa alla gelatina, 4,1x4,4 cm. Roma, ICG, Collezioni fotografiche, Archivio Cambellotti, Album C. 1 (inv. F-P1568). © ICG.

Un atteggiamento simile lo si può riscontrare in Adolfo De Carolis (Montefiore dell'Aso [Ascoli Piceno], 1874 – Roma, 1928), decoratore originale e illustratore fecondo, ma anche fotografo dilettante, sia produttore che raccoglitore di immagini⁵⁴. Si tratta di fototipi che egli realizzò e collezionò con l'evidente scopo di formare un archivio di fonti figurative a cui ispirarsi, pur dimostrandosi meno interessato – rispetto ad altri pittori dell'epoca che a vario titolo sfruttavano l'apparecchio fotografico – a scandagliare lo spettro delle implicazioni procedurali che la fotografia, in quanto mezzo estremamente duttile dal punto di vista applicativo, poteva offrire⁵⁵. La principale funzione dell'archivio era dunque quella di repertorio visuale di forme e situazioni da reinterpretare in chiave simbolista una volta studiatene le morfologie per ricavarne i più svariati suggerimenti.

Nel suo ruolo di esecutore De Carolis si concentrò, con un approccio che si potrebbe definire etnografico, soprattutto su soggetti popolari e marinari riferibili alla sua terra

⁵⁴ Molte delle stampe da lui raccolte (circa 130), tutte applicate su spessi cartoncini e riunite in tre album, appartengono al genere della documentazione del patrimonio artistico e sono state perlopiù eseguite da ditte romane e fiorentine (Anderson, Brogi, Alinari). Raffigurano in gran parte opere della tradizione italiana (dei Primitivi umbri e toscani o dei grandi maestri del Rinascimento fiorentino), reperti archeologici, sculture architettoniche e manufatti d'arte applicata. Attualmente sono conservate, non ancora inventariate, presso l'Archivio De Carolis alla Galleria Nazionale di Roma (sezione Fondi Storici).

⁵⁵ Che la fotografia non costituisse un'attività primaria per De Carolis è ribadito in Lusini (1999).

d'origine (barche, attività tipiche picene e della costa adriatica)⁵⁶, nonché sulla Campagna romana. Delle oltre cento immagini che componevano il suo archivio, 28 stampe, tutte applicate su cartoni dallo stesso artista⁵⁷, rappresentano infatti scenari pastorali laziali (fig. 7) e sono a lui da attribuire, come d'altronde suggerito dallo stile "documentario" non particolarmente raffinato caratteristico di chi non aveva una confidenza di tipo professionale con la ripresa fotografica. Vennero con tutta probabilità prodotte entro il 1901, l'anno del suo trasferimento a Firenze, per servire da spunti per dei dipinti di paesaggio, genere "obbligato" per ogni artista che rimanesse ammaliato dall'Urbe e dalle suggestioni naturalistiche del suo Agro, soprattutto in un clima veristico-idealista e alla luce della lezione di Nino Costa⁵⁸.



Fig. 7. A. De Carolis, *Campagna romana*, 1895-1900 ca. Stampe all'albumina incollate su cartoncino. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondi Storici, Archivio De Carolis (cartone n. 46), (foto dell'A.).

⁵⁶ Esempi si possono trovare in Greco (1999), 11-43 e Maffei (2009), 28. Stampe di questo tipo sono conservate presso l'Archivio Eredi De Carolis e l'Archivio Fotografico Toscano di Prato.

⁵⁷ La numerazione, apposta a inchiostro da De Carolis sui supporti secondari a fianco del suo timbro *ex libris* (avente una più aulica K al posto della normale C), fa pensare che in origine ce ne fossero diversi, e in numero piuttosto considerevole. Purtroppo, una cospicua parte del materiale è andata dispersa o distrutta (come le lastre da cui furono tratte le stampe relative ai soggetti popolari e marinareschi, le quali, all'epoca custodite dagli eredi, andarono distrutte sul finire degli anni Trenta durante un'inondazione del Tevere).

⁵⁸ Cfr. Eleuteri (1989), 146.

La natura e il topos pittoresco

Ci furono fotografi, professionisti e dilettanti, che dedicarono buona parte della loro attività allo studio e alla rappresentazione della Campagna romana e, più in generale, delle bellezze paesistiche del Lazio, osservate nei loro molteplici aspetti. Tra di essi Paul Lindner (1845-1923), professionista tedesco legato all'Istituto Germanico di Archeologia⁵⁹ e assiduo frequentatore delle località più celebri (da Montefiascone e il Lago di Bolsena, Civita di Bagnoregio e l'antica Galeria, fino a Subiaco e Olevano, passando per Monterotondo, Tivoli, Frascati e Castel Gandolfo; fig. 8), e – sebbene il suo fosse con tutta probabilità un interesse prevalentemente giovanile – il poco noto Raffaele Simboli (Treia [Macerata], 1880 – Roma? 1950), giornalista⁶⁰ e autore, tra il 1901, data del suo trasferimento a Roma, e il 1910 circa, sia di scatti spontanei del tutto privi di compiacimenti estetici sia di vedute (fig. 9) i cui vuoti e silenzi richiamano da vicino le rarefatte atmosfere delle tempere e dei pastelli di Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860-1932)⁶¹ e di Edoardo Gioja (Roma, 1862 – Londra, 1937)⁶², degli acquerelli di Pompeo Fabri (Roma, 1874-1959)⁶³ e di alcuni piccoli olii di Petiti⁶⁴.

⁵⁹ Nell'inventario del Fondo Becchetti, dove sono conservate oltre duecento sue stampe, è segnalato come Pietro. A Roma soggiornò e lavorò fino al 1914 (il suo studio si trovava nel giardino dell'Istituto Archeologico Germanico [DAI], quando questo aveva sede sul Campidoglio. Su di lui si è svolta una giornata di studi promossa dal DAI e dalla Bibliotheca Hertziana (Roma, 27 febbraio 2020). Cfr. anche Becchetti (1983a), 317. Una serie di sue fotografie è stata pubblicata in Brizzi (1979), 182-200.

⁶⁰ Scrisse per diverse riviste come «La Nuova Antologia» e collaborò con testate latino-americane. Qualcuna delle sue fotografie, con le quali illustrava i propri articoli, furono pubblicate nel volume *Latina Tellus* di Cervesato (1910). Cfr. Becchetti (1983a), 347. Delle stampe si trovano nei Fondi Beccarini e Becchetti all'ICCD. In Becchetti (1983b), 32-33 alcune fotografie di Cena e dei membri del Comitato per le Scuole dell'Agro (si veda oltre) sono a lui, pur con qualche dubbio, attribuite. La sua collezione, comprendente ritratti fotografici di politici e personaggi illustri, è stata donata per lascito testamentario all'Accademia Georgica della sua città natale (cfr. <http://www.accademiageorgica.it/accademia&patrimonio/06a-patrimonioartistico-simboli.html>).

⁶¹ Un repertorio delle sue opere su carta lo si può trovare in *Giulio Aristide Sartorio* (1980). La prima pubblicazione dedicata ai pastelli e alle tempere di Sartorio è Serra (1908), 281-296. Acquerelli e tempere sono pubblicati anche in Miracco (2006).

⁶² Pittore elegante e abile ritrattista, ci ha lasciato un ricco archivio comprensivo di disegni, bozzetti, pastelli, dipinti e fotografie (ora conservate nel Fondo Gioja all'ICCD). Sull'archivio si vedano: Spadini (1981); Raimondi (2002). Informazioni tecnico-critiche si possono ricavare anche dalla scheda di catalogo FF (Fondo Gioja) consultabile sul sito del Catalogo Generale dei Beni Culturali.

⁶³ Figlio del noto ceramista Pio e nipote dell'orafo Augusto Castellani, insoddisfatto degli studi accademici divenne allievo dello zio Onorato Carlandi, sotto la cui guida produsse paesaggi immaginari, di grande luminosità e rasenti l'astrazione, che egli stesso chiamava «sogni pittorici». Fece parte dei «XXV» e nel 1915 entrò negli Acquerellisti. Cfr. Mammucari (1991), 259; Mammucari (1993a), 177.

⁶⁴ È probabile che Simboli avesse contatti con i pittori della Campagna romana: una foto di gruppo venne infatti da lui presa in occasione di un'escursione capeggiata da Alessandro Marcucci (cognato di Giacomo Balla), nel primo decennio del Novecento impegnato nel progetto delle Scuole per i Contadini dell'Agro (sul supporto secondario compare a inchiostro la scritta «Mal'aria»); Marcucci era amico intimo anche di



Fig. 8. P. Lindner, *Galeria*, 1890-1910 ca. Stampa alla gelatina (o aristotipo?), 12x17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FB000508). © ICCD/GFN.



Fig. 9. R. Simboli, *Campagna romana, località Marcigliana*, 1901-1910 ca. Stampa alla gelatina, 12,6x17,5 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FB005703_01). © ICCD/GFN.

Cambellotti e Serafino Macchiati, dunque non si può escludere che per loro tramite Simboli sia stato introdotto al gruppo del «XXV». Alcune delle citate opere di Sartorio, Gioja e Petiti, appartenenti a collezioni private, sono state pubblicate in Mammucari (1991), 137, 145 e 245. Degli esempi sono conservati alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Sui rapporti tra arte e natura si rinvia ad Arconti *et al.* (2021). Sugli acquerelli di Fabri si veda Pansecchi (1963).

Sartorio fu inoltre l'autore, tra il 1892 e il 1896, di due serie di incisioni (litografie e acqueforti) per la realizzazione delle quali la fotografia dovette essere «un valido supporto non solo per la scelta delle singole angolazioni, ma anche nella resa originalissima dei contrasti di luce»⁶⁵; influenza talmente evidente ai suoi contemporanei da spingere Arnaldo Cervesato, pubblicista e studioso, a intervenire in difesa del pittore «contro chi lo accusava di riprodurre fotograficamente la natura, sostenendo che l'artista sa infondere "quel senso vivo di mobilità ansiosa, di panica tristezza, di desolazione immanente... quel senso che nessuna meccanica può produrre"»⁶⁶.

Anche Giuseppe Primoli (Roma, 1851-1927)⁶⁷, pioniere del *reportage* e maestro dell'istantanea, nonché attento cronista di ogni aspetto della vita sociale e culturale romana di fine Ottocento, si interessò alla Campagna romana. Nelle sue fotografie⁶⁸ essa è vista più che altro – per quanto non manchino fotografie a carattere più bucolico con greggi e pastori – con gli occhi di un borghese abbiente, velati di un ottimismo sottilmente positivista: i momenti di folclore, le attività ricreative all'aperto, gli eventi di corralità agreste sono le occasioni che più lo attraggono, come la caccia alla volpe⁶⁹, tema in cui la coppia Lucchesi & Sbisà⁷⁰, esperta nella documentazione dei concorsi ippici, si era specializzata e che venne piuttosto frequentemente riprodotto in pittura – ne sono esempi degli acquerelli di Francesco Coleman (Roma, 1851-1918), fratello di Enrico, e Francesco Mancini (Napoli, 1830-1905), la maggior parte dei quali appartiene a gallerie

⁶⁵ Fiorani (2006), 153-159. Secondo l'autore «L'analisi di tutte le incisioni [...], fa pensare che non solo dietro questo soggetto sia esistito un prototipo fotografico, ma per molti dei soggetti elaborati sia esistita in realtà una ripresa fotografica di riferimento. L'impostazione del taglio grandangolare, ma anche di alcune riprese di soggetti molto ravvicinati, [...] confermano in certo senso l'ipotesi» (*ivi*, p. 155). Dalle incisioni, però, Sartorio trasse solo delle prove di stampa, che poi colorò a olio e a tempera. Nel 1970 le lastre originali, ritrovate nello studio del pittore dal figlio Lucio, vennero ristampate in nuovi esemplari esposti alla Galleria Narciso di Torino l'anno successivo e ora risultano divise tra la Galleria Nazionale di Roma e la Camera dei Deputati. Cfr. Cataldi Villari (1987), 71-73; Giulio (1980), 80-83.

⁶⁶ Piantoni (2001), 70. La citazione è tratta da Cervesato (1909-1910), 790.

⁶⁷ Sulla sua figura, in particolare sulla sua attività fotografica, si rimanda a: Vitali (1968); Palazzoli (1979); Crispolti (1980); Becchetti, Pietrangeli (1981). Si veda anche il recente contributo Bonadonna (2021), 291-301. Sui Primoli fotografi, soprattutto Luigi, si veda anche Becchetti (1983a), 49-52. Nello specifico, sul rapporto tra Giuseppe Primoli e la Campagna romana, si rimanda a Becchetti (1982).

⁶⁸ L'archivio fotografico di Giuseppe Primoli (costituitosi in gran parte nel periodo 1888-1894 e composto da circa 13.000 negativi su vetro alla gelatina e 318 cartoni assemblati con stampe all'albumina, tra gli unici positivi originali esistenti) è conservato presso l'omonima fondazione romana con sede a Palazzo Primoli in via Zanardelli.

⁶⁹ Sull'origine di questa attività a Roma si rimanda a De Rosa, Trastulli (1999), 68. Tra i fotografi che si dedicarono alla documentazione di questa attività vi fu anche Emilio Ghezzi, attivo nei primi anni Novanta con studio in via Calamatta 10. Cfr. Becchetti (1983a), 311; Becchetti (1983b), 59-60.

⁷⁰ Paolo Lucchesi (Empoli, 1855 – Roma, 1926) imparò la professione presso il negozio dei fratelli Sbisà a Firenze, con i quali aprì in seguito una succursale a Roma in via del Corso 149 (più tardi si metterà in proprio aprendo un negozio di ottica specializzato nello sviluppo e nella stampa di pellicole Eastman's Kodak). Attento osservatore della società e testimone delle principali cerimonie pubbliche e militari, si affermò soprattutto come fotografo della mondanità e degli eventi sportivi. Cfr. Becchetti (1983a), 317.

private o circola tuttora sul mercato antiquario. Pure Riccardo Bettini (Livorno, 1880 ca. – Argentina, 1960 ca.)⁷¹, lo studio Ferro-Candilera⁷², il misconosciuto C. Colantoni, il cui timbro compare dietro alcune cartoline risalenti ai primi del Novecento⁷³, e Gaetano Senni⁷⁴ produssero alcune immagini dell'evento sportivo (fig. 10).



Fig. 10. G. Senni, *Campagna romana, caccia alla volpe*, 1890-1910 ca. Stampa all'albumina, 12,2x17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FB005697_02). © ICCD/GFN.

⁷¹ L'Archivio Bettini è attualmente conservato presso l'Archivio Fotografico del Museo di Roma, al quale venne donato dallo stesso Bettini nel 1954, prima del suo definitivo trasferimento in Argentina. Nel fondo sono presenti 16 scatti, con tutta probabilità ristampe prodotte in occasione della *Mostra di Roma nell'Ottocento* (gennaio-aprile 1932). Su Bettini, ultimo di una dinastia di fotografi toscani (iniziata con il nonno Carlo Napoleone e proseguita con il padre Ugo) e trasferitosi a Roma nel 1908, cfr. Becchetti (1983a), 316 e 279-280. Sull'Archivio si veda in particolare Becchetti (1984), 32-34.

⁷² La coppia formata da Bruna Ferro e Giuseppe Candilera, compagni nel lavoro come nella vita e attivi fino agli anni Settanta del Novecento, si era specializzata nella produzione di cartoline. Il loro archivio, composto da oltre 100.000 esemplari, confluisce nel GFN nel 1989 in quanto venduto al Ministero dalla stessa Ferro in seguito alla morte del marito. Sulla moda della cartolina si rimanda a Callegari, Sturani (1997).

⁷³ Conte di Tuscolo e fotografo dilettante, alcuni suoi scatti sono stati pubblicati in Cervesato (1910). Cfr. anche Becchetti (1983a), 292. Nel Fondo Becchetti, in una cartellina a lui dedicata sono presenti una ventina tra albumine, gelatine e aristotipi aventi come soggetto la Campagna romana e vedute urbane di Roma, Frascati e il Vaticano (interessante è una piccola serie che documenta i lavori di costruzione degli edifici espositivi della Mostra etnografica del 1911). Le cartoline menzionate fanno parte del Fondo Ferro Candilera.

⁷⁴ Di lui non si sa praticamente nulla, se non che era un conte e un fotografo dilettante iscritto all'Associazione degli Amatori di Fotografia in Roma. Le sue poche fotografie note (tra le quali vi è una serie relativa agli allestimenti per l'Esposizione del 1911) sono tutte comprese nel Fondo Becchetti. Cfr. Becchetti (1983a), 345 (dove però viene per errore chiamato Giuseppe).

Vi era inoltre Aurelio Tiratelli (Roma, 1842-1900)⁷⁵, che amava girare la campagna in lungo e in largo prendendo schizzi – in un secondo momento riportati in pittura – di tutto ciò che attirava il suo sguardo, e non era di certo estraneo all'utilizzo del mezzo ottico (da lui adoperato fin dalla metà degli anni Sessanta), ma anzi era solito riprendere fotograficamente i suoi soggetti preferiti e sviluppare i negativi presso lo studio-negozio dei fratelli Dovizielli, dato che egli stesso aveva il proprio *atelier* nel medesimo palazzo, al civico 33 di via Margutta⁷⁶. Seguì le sue orme il figlio Cesare (Roma, 1864-1933)⁷⁷, attratto dai vantaggi offerti dalla fotografia, a lui di certo utilissima per catturare i diversi momenti e studiare i singoli dettagli che animavano i suoi quadri, visivamente sfavillanti e brulicanti di vita⁷⁸. E infatti, come si può ragionevolmente dedurre,

Nei due Tiratelli il ruolo della fotografia deve essere stato fondamentale nel fissare scene di genere, movimenti di gregge, modelle e modelli in costume o con l'abito buono, gal-line ruspani e cani e piante e tamburelli e tutto il "troppo pieno" ereditato – forse – da Fortuny e Michetti. [...] Alcune pose degli "attori" risentono molto di un certo gusto di consegnarsi alla macchina fotografica [...]. Altri gesti sono tipici di un'osservazione fissata in un attimo colto con precisione ottica e rielaborato con bravura pittorica⁷⁹.

Gli accostamenti «tra [Aurelio] Tiratelli pittore e Tiratelli fotografo sono continui, anzi indissolubili»⁸⁰, anche se la pittura non è mai per lui trascrizione diretta della fotografia: la prima si caratterizza infatti di una scioltezza esecutiva a volte eccessivamente

⁷⁵ All'Accademia di San Luca fu allievo di Minardi e Podesti. Divenne presto noto per le sue vivaci scene popolari (sul genere della pittura cosiddetta costumbrista), colte con occhio "fotografico". Negli anni Settanta frequentò l'Accademia di Giggi, assieme a Pio Joris (con il quale condivideva lo studio in via Margutta 55), Antonio Mancini e Mariano Fortuny. Ceccano, paese della Ciociaria che egli scoprì grazie alla pittrice Francesca Stuart (moglie del poeta ceccanese Augusto Sindici), fu una delle sue mete predilette. Su di lui si vedano, tra le altre fonti: Comanducci (1934), 729; Mammucari, Trastulli (1981), 180; Becchetti (1983), 352; Fanelli (2029); paoloantonacci.com.

⁷⁶ paoloantonacci.com.

⁷⁷ Completò la sua formazione all'Accademia di San Luca e fu molto vicino allo zio Pio Joris – sua madre era Sofia Joris, sorella del pittore. Seguendo l'esempio del padre si dedicò prevalentemente alla pittura di paesaggio, alla quale diede una forte carica folclorica (si interessò ai territori dell'Agro e della Ciociaria, in particolare Ceccano, di cui studiò con passione le genti e le tradizioni). Dal 1907 espose con gli Acquerellisti romani. Cfr. Martinelli (1963), 89. Altre informazioni si ricavano da: Mammucari (1993a), 193-194; Angeletti, Carlini (2000).

⁷⁸ In Angeletti, Carlini (2000), 18 è pubblicata la foto di una modella che servì a Cesare per ricavare una delle figure centrali per la composizione del dipinto *Giorno di mercato vicino a Roma* (1890 ca.), un olio ora in collezione privata passato per la casa d'aste Christie's. La donna, contrariamente a quanto avveniva di solito, risulta "trasposta" in maniera quasi didascalica.

⁷⁹ Angeletti, Carlini (2000), 13.

⁸⁰ Becchetti (1983a), 352.

compiaciuta⁸¹, mentre la seconda è maggiormente veristica e scevra di intonazioni oleografiche. Quando fotografa, però, «il Tiratelli si definisce “pittore”⁸² ed in effetti le sue fotografie⁸³, che nulla hanno di pittorico⁸⁴, studiate come sono su valori esclusivamente fotografici appaiono improntate ad una attitudine così libera che non si può dar torto al loro autore per la propria autodefinizione»⁸⁵ (fig. 11).



Fig. 11 A. Tiratelli (attr.), *Capanna nell'Agro pontino*, 1875-80 ca. Stampa all'albumina, 25,3x19,3 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio fotografico, Collezione Silvio Negro (inv. AF 14678). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

⁸¹ Un esempio significativo è A. Tiratelli, *Paesaggio con pastore e pecore*, anni Novanta del XIX secolo, olio su tela, 87,5x58 cm, Roma, Galleria d'Arte Moderna (inv. AM 1119).

⁸² La tradizione dei cosiddetti “pittori-fotografi” era dopotutto molto presente a Roma, dove, per assecondare il mercato, tanti artisti con una formazione tradizionale alle spalle – si pensi ad esempio a Federico Faruffini, a Carlo Baldassarre Simelli e Filippo Belli – avevano poi scelto di dedicarsi al mezzo ottico con lo scopo, primariamente, di fornire modelli fotografici a buon mercato ai pittori dell'Urbe. Sul fenomeno si vedano ad esempio: Cavazzi *et al.* (1987); Maggi (2022b), 11-17.

⁸³ Quasi tutte stampe all'albumina di formato 20x25 cm tirate da negativi su lastra di vetro. Su alcune compare il timbro «Augusto Tiratelli / pittore / Roma / via Margutta 55». Alcune sono conservate al Museo di Roma.

⁸⁴ Su questo è d'accordo anche Marina Miraglia quando scrive che Tiratelli, «pur non aderendo ai canoni espressivi [della fotografia pittorica], nel definirsi “pittore”, anche quando fotografa, sembra attribuire alla fotografia la connotazione di veicolo espressivo capace di superare la soglia di una fredda e passiva registrazione del reale. La fotografia attraverso le sue inquadrature, che isolano dal flusso esterno della vita, momenti e tematiche particolari, già vissute e isolate mentalmente, può rievocare situazioni ed emozioni, addirittura suscitare per costituire l'idea o lo spunto di un quadro». Miraglia (1981), 445.

⁸⁵ Miraglia *et al.* (1979), 181.

Il gusto di Aurelio Tiratelli «ha infatti caratteri peculiari e distintivi»:

Egli sceglie con grande sicurezza formale ora riprese ravvicinate, ora ampi orizzonti, ora primi piani potenti. Riserva particolare attenzione all'esplorazione di tutti i gradi di luminosità [...] adottando spesso effetti di controluce o di luce radente. In alcuni casi il negativo sembra essere stato schermato per accentuare le zone d'ombra del contesto onde far risaltare il soggetto in piena luce in primo piano ravvicinato. La composizione è sempre calcolata, ora rapportando la figura isolata e centrale a uno sfondo animato continuo, ora cogliendo un gruppo di persone in cerchio intorno a una figura centrale, [...] ora riprendendo frontalmente il soggetto a metà campo fortemente illuminato per evidenziarne il disegno [...]⁸⁶.

Alcune località erano considerate uniche in ragione del loro aspetto particolarmente selvaggio o del loro modo di fondersi all'ambiente circostante; luoghi, o a volte solo visioni, divenuti talmente tipici – e topici – da attrarre anche le più importanti ditte fiorentine e romane (Alinari, Brogi, Anderson). Vi erano ad esempio Maccarese, nei pressi di Fiumicino (famosa per le pinete della sconfinata Tenuta Rospigliosi), con i suoi acquitrini⁸⁷ e la sua macchia di vegetazione lussureggiante – soggetto su cui si concentra una serie di scatti sempre di Tiratelli⁸⁸ e che ricorre negli acquerelli di Ettore Roesler Franz (Roma, 1845-1907)⁸⁹ –, o l'area delle Paludi Pontine, dove non era raro trovare bufali al bagno, ritratti da Coleman, Sartorio, Parisani, Cambellotti e molti altri, non ultimi i fotografi, tra cui Lindner e Senni; o ancora Valmontone, borgo edificato su un'altura tufacea e per questo meno frequentato ma ugualmente ricco di fascino⁹⁰.

Molti dei posti più suggestivi delle aree campestri che circondavano Roma – un tempo ancora intoccate anche quando molto prossime al perimetro urbano – vennero “mappati” (tra di essi: Monte Mario, la via Appia, Castel Fusano, Villa Adriana, Ostia, il

⁸⁶ Fanelli (2019), 88-91 (il testo si può reperire anche all'indirizzo historyphotography.org).

⁸⁷ Trovandosi quasi allo stesso livello del mare, gran parte di quest'area, il regno della dea Febbre, era sommersa mentre molti altri ettari venivano periodicamente allagati; gli stagni, particolarmente pescosi, in età preunitaria venivano dati in appalto dalla Camera Apostolica. La bonifica iniziò nel 1884. Cfr. Becchetti (1983b), 66.

⁸⁸ Pubblicati in Becchetti (1983b), 65-66 e in Bernoni, Brizzi (2004), 232.

⁸⁹ Nato in una famiglia di origine boema, ebbe la sua prima formazione artistica all'Accademia di San Luca. Al Consolato inglese, dove fu impiegato tra il 1864 e il 1872, conobbe John Severn, pittore e sodale di John Keats, che lo introdusse agli ambienti anglosassoni della Capitale. Nel 1875, insieme a Nazareno Cipriani, fondò la Società degli Acquerellisti. Il suo nome è senz'altro legato alla sua opera più famosa, «Roma sparita» o, come lui stesso la definì, «Roma pittoresca. Memorie di un'era che passa», un corpus di 120 acquerelli, suddivisi in tre serie di 40, realizzati tra il 1878 e il 1896. Tra le tante pubblicazioni si vedano in particolare: Brizzi (1978); De Rosa, Trastulli (1994), 19-49; Bernoni, Mammucari (2001); Ponti (2004). Sono inoltre da segnalare le pubblicazioni dell'erede Francesco Roesler Franz.

⁹⁰ Come testimonia una fotografia del Fondo Becchetti risalente al 1885 circa, impostata come un quadro. Cfr. Becchetti (1983b), 140.

Tevere a Prima Porta, l'Aniene, il Mausoleo di Cecilia Metella, la Tomba di Nerone, la Sedia del Diavolo, il Ponte di Falera) da uno dei più grandi acquerellisti romani, Onorato Carlandi (Roma, 1848-1939)⁹¹, capace di coniugare il rispetto per le vestigia antiche, *land-mark* di paesaggi antropici intrisi di Storia e di memoria, con un sentimento lirico di assoluta modernità. Insieme agli acquerelli più minuziosi, in grado di comunicare con immediatezza e sensibilità atmosferica la specificità dei luoghi, egli produsse anche vedute più generiche e studi bozzettistici o più particolareggiati, sia a grafite che a olio⁹². Questa sorta di esigenza "catalogografica" potrebbe essere stata indotta – forse guidata – dal clima di profonda interdipendenza concettuale e operativa tra studio artistico e documentazione fotografica, sebbene non risulti che Carlandi si avvallesse esplicitamente e con continuità dell'apparecchio riproduttivo⁹³, ma anzi criticasse chi ne facesse un uso a suo dire eccessivo⁹⁴, a dimostrazione che, qualora un pittore decidesse di sfruttare le potenzialità mimetiche dello strumento, questo doveva essere adoperato con criterio e i suoi prodotti considerati come supporti all'ideazione, non utilizzabili a fini meramente copiativi.

Anche Tivoli e le zone rurali nei suoi dintorni, pur non facenti strettamente parte dell'Agro, furono interessate dalla presenza di pittori e fotografi, attratti dalla particolarità della vegetazione e dalle cascate dell'Aniene. Di sicuro Roesler Franz, personalità

⁹¹ A Roma, dopo gli studi accademici, si indirizzò verso la pittura del Vero, mentre a Napoli completò la sua formazione sotto la guida di Domenico Morelli. Nel 1875 fu tra i fondatori della Società degli Acquerellisti e negli anni Ottanta soggiornò con Vincenzo Cabianca in Inghilterra, dove divenne un importante tramite per gli artisti italiani all'estero. Rientrato a Roma nel 1891 fu tra gli animatori di *In Arte Libertas* e nel 1904 tra i fondatori dei «XXV» (di cui divenne il «capocetta» dopo Coleman). Cfr. Mammucari (1991), 256; Eleuteri (1992), 95-96; Mammucari (2001), 170. Nelle collezioni capitoline sono diverse le opere, disegni, olii e acquerelli, da lui eseguite fino agli anni Trenta inoltrati che hanno come soggetto la Campagna romana.

⁹² Per un catalogo degli acquerelli si rinvia a Catalano *et al.* (2011). Le opere ora alla Galleria d'Arte Moderna di Roma sono state donati da Lina Haverty Carlandi, moglie di Onorato, nel 1940.

⁹³ Il percorso artistico di Carlandi sembra però, in quest'ottica, seguire gli stessi sviluppi della fotografia: dapprima si può riconoscere una certa concordanza tra la visione icastica (dettagliata e otticamente esatta) di cui la fotografia si faceva spesso portatrice e la volontà di restituire attraverso la pittura dal vero l'intera gamma delle apparenze naturali; in seguito, nelle sue opere tarde, è invece effettivamente riscontrabile una maggior semplificazione – o meglio riduzione – dell'evidenza plastico-disegnativa degli elementi figurativi caratterizzante soprattutto gli acquerelli degli anni Venti e Trenta, in particolare nell'attenzione rivolta alla delicatezza dei valori tonali, che in pittura, nelle opere su carta in special modo, si traducono in rapporti cromatici. Difficile allora non ravvisare un'analogia, almeno formale e stilistica, con le coeve esperienze pittorialiste, producenti stampe con contorni sfocati, forme indefinite e intrise di elegante tonalismo.

⁹⁴ Significativa in tal senso è l'invettiva mossa al pittore simbolista Mario De Maria (Bologna, 1852-1924), da lui accusato, durante in soggiorno a Terracina nel 1887, di un uso «scorretto» e «mistificatorio» della fotografia». Cfr. Mazzanti (2007), 29 e nota 40. L'episodio è documentato da una lettera di De Maria ad Angelo Conti. Cosa ancor più grave, Carlandi lo aveva accusato di «nascondergli l'uso della fotografia per batterlo nella raffigurazione di soggetti del vero, e così negando quei "doveri sacri" per i componenti di *In Arte Libertas*, cioè "dover l'uno spingere e correggere l'altro"» (Piantoni (2001a), 54; le citazioni sono tratte da una lettera di Carlandi a Cabianca conservata presso l'Archivio dei Macchiaioli, Roma). Sulle fotografie di De Maria si veda in particolare Falzone del Barbarò, Tempesta (1979).

che incarnava entrambe le categorie, fu uno degli artisti che più si interessarono a quest'area⁹⁵ – chiaramente non mancano nella sua vasta produzione fotografie di genti e animali del suburbio romano, soggetti che spessissimo si ritrovano nei suoi dipinti⁹⁶. Egli si servì in aggiunta di fotografie scattate da altri⁹⁷, tra cui i professionisti Federico Filoni, che aveva anch'egli lo studio in piazza San Claudio (al numero 50)⁹⁸, e Pio Tedeschi (Tivoli, 1848-1915), al quale il pittore era legato da rapporti di amicizia⁹⁹. Quest'ultimo fu l'autore di vedute di Tivoli e dei suoi monumenti (i cipressi di Villa d'Este, la Cascata grande e le Cascatelle, il circolare Tempio della Sibilla, il Ponte Gregoriano) di cui Roesler Franz – così legato al centro tiburtino da ricevere nel 1903 la cittadinanza onoraria da parte del Comune¹⁰⁰ – e compagno di escursioni del Tedeschi, si servì per alcuni acquerelli¹⁰¹.

Vi erano poi la desolata tranquillità delle vie consolari, le dolcezze dei colli laziali, il Bosco Sacro di Egeria, all'interno del Parco della Caffarella (luogo particolarmente amato da Primoli)¹⁰², e i laghi: Bolsena, il bacino di origine vulcanica più grande d'Europa, e poi, diametralmente dall'altra parte di Roma, Albano e le atmosfere sospese di Nemi, lo *Speculum Dianae* raffigurato, tra gli altri, da Enrico Coleman¹⁰³, dal paesaggista germano-

⁹⁵ Un contributo sulla rappresentazione di Tivoli nell'Ottocento è Mammucari, Trastulli (1980). Diverse fotografie di Roesler Franz relative a Tivoli sono state pubblicate in Bernoni, Brizzi (1986).

⁹⁶ Per questi soggetti si rimanda ancora a Bernoni, Brizzi (1986).

⁹⁷ Collezionò infatti fotografie di Giacomo Caneva, Gustave Eugène Chauffourier, Francis Frith, George Washington Wilson, Anselm Schmitz e altri. Cfr. Pirani (2007), 29 e 40, nota 16.

⁹⁸ Ebbe studio anche in strada di Santa Maria in Via 50. Il suo timbro compare su varie riproduzioni di acquerelli montate su cartone. È probabile che Franz si rivolgesse a lui per la stampa dei suoi negativi principalmente per ragioni di comodità, vista la vicinanza dei due studi. Cfr. Becchetti (1978), 103; Becchetti (1983a), 307; Bernoni, Brizzi (1987).

⁹⁹ Tedeschi fu attivo nella città natale con studio in via dei Sosii (antica via dei Cioci) 48, come riportato su una *carte de visite* del 1905 che ritrae proprio Ettore Roesler Franz. Le poche informazioni su di lui si possono ricavare consultando il sito della Società Tiburtina di Storia e d'Arte.

¹⁰⁰ Sul rapporto tra Franz e Tivoli si veda Jannattoni (1981), 26-28. L'autore sottolinea che la produzione paesaggistica di Franz, sia precedente che successiva alla *Roma sparita* e relativa sia a Tivoli che alla Campagna romana, dovette essere copiosa e continua, anche se quasi interamente «emigrata» (*ivi*, 27).

¹⁰¹ Come dimostrano le quadrettature su alcune stampe di grande formato (una di queste ritrae alcuni abitanti di Tivoli all'interno delle rovine del Tempio della Sibilla). Un altro esempio è un'immagine dei secolari cipressi di Villa d'Este, puntualmente trasferita in acquerello. Queste e altre fotografie di Pio Tedeschi sono state pubblicate sempre in Bernoni, Brizzi (1987), 205-211. Sugli acquerelli realizzati a Tivoli si vedano anche: Testi (1982), 11-16; le schede d'opera in De Rosa, Trastulli (1994), 150 e *passim*.

¹⁰² Cfr. Fleres (1904); Piantoni (2002), 23, n. 7. Anche Coleman e Carlandi riprodussero il soggetto in acquerello. Cfr. Fagiolo, Marini (1977), 63; Piantoni (2001), 23, n. 9.

¹⁰³ Sul dipinto, piuttosto celebre (1909, olio su tela, 107x107 cm, Roma, Galleria d'Arte Moderna, inv. AF 6699 50; venne esposto alla Fine Art Society di Londra e alla all'VIII Biennale di Venezia) si vedano: De Rosa, Trastulli (1988), 5-12; 116-154; Bossaglia, Quesada (1988), 97-98, fig. 8; Fonti, Bacci di Capaci (2019), 73.

americano Hermann Urban (New Orleans, 1866 – Bad Aibling, 1946)¹⁰⁴ e da diversi fotografi (Lindner, Sgambati, lo studio Ferro-Candilera, Giacomo Brogi e Francesco Chigi; fig. 12)¹⁰⁵; o la magia di Ninfa, la «Pompei medievale», con le rovine del Castello Caetani riflesse sull'acqua, tra le vedute più sorprendenti del secondo Ottocento (fig. 13)¹⁰⁶ – una stampa Alinari del 1880 circa potrebbe aver ispirato, al pari forse di vedute di Robert McPherson degli anni Sessanta, il dipinto di Sartorio *Veduta di Ninfa* (1890, Roma, GAM, inv. AM 733)¹⁰⁷.



Fig. 12. Studio Ferro-Candilera, *Nemi, il lago con il castello*, 1905-1920 ca. Stampa fotomeccanica. Roma, ICCD/GFN, Fondo Ferro Candileia (inv. FFC008013). © ICCD/GFN.

¹⁰⁴ Figlio di una cantante d'opera e di un veterinario, nel 1885 si iscrisse all'Accademia di Belle Arti di Monaco, città dove già l'anno dopo aprì il suo primo *atelier*. Tra il 1892 e il 1894 soggiornò in Italia dipingendo paesaggi nei dintorni di Roma, ad Anzio, a Ponza, nelle Paludi Pontine, ma anche nel Sud Italia, a Capri, a Ischia e in Puglia; a Firenze conobbe Böcklin, di cui divenne discepolo. Sebbene non dipinse mai temi legati alla guerra né fu mai un sostenitore del Reich, fu particolarmente apprezzato da Hitler, che aveva nella sua collezione privata ben dieci dei suoi dipinti (germanartgallery.eu). Tre sue opere raffiguranti il lago di Nemi (degli olii risalenti al periodo 1892-94) sono riprodotte in Fleres (1904). La visione arbitraria che spesso si riscontra nei suoi dipinti (talvolta "disturbati" da elementi verticali in primo piano che interrompono la coerenza visiva dell'insieme) dimostra quantomeno una conoscenza delle peculiarità linguistiche del mezzo fotografico.

¹⁰⁵ Uno scatto di Brogi (1880-90 ca.; riprodotto in Bonasegale (2001), 25) potrebbe aver ispirato il dipinto di Coleman. Su Francesco Chigi Albani della Rovere (Roma, 1881-1953), ornitologo, fotografo dilettante e grande sperimentatore (fu tra i primi a utilizzare la tecnica dell'autocromia introdotta dai fratelli Lumière), si vedano: Amendola (1978); *Fotografie* (1978).

¹⁰⁶ A Ninfa si recarono, ad esempio, Romualdo Moscioni (Viterbo, 1849 – Roma, 1925) e le sorelle Bulwer, Agnes e Dora, socie della British and American Archaeological Society, fondata da John Henry Parker nel 1865, e allieve della romana British School quando ne era direttore Thomas Ashby, il quale raccolse in due album 554 stampe alla gelatina da loro eseguite (ora conservati presso l'archivio fotografico dell'istituzione). Cfr. Becchetti (1983b), 50; Bonetti, Marsicola (2017), 100.

¹⁰⁷ Cfr. Bonasegale (2001), 26. Altri pittori che rappresentarono Ninfa furono Roesler Franz (cfr. Eleuteri (1987), p. 93, n. 75), Enrico Coleman (che nel 1892 ne eseguì una veduta ad affresco nel Villino Patrizi di Villa Durante a Roma; cfr. Mammucari (1990), 99) e Filippo Anivitti (Roma, 1876-1955).



Fig. 13. Fratelli Alinari, *Ninfa, veduta delle rovine della città*, 1900-1910 ca. Stampa alla gelatina, 20x25 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Beccarini (CB000739). © ICCD/GFN.

Conclusione. Progetti educativi e socialità

La Campagna romana, però, non voleva dire soltanto folclore, visioni edulcorate e spensierate gite domenicali, ma poteva essere luogo e occasione di impegno civile. Ai principi del Novecento «cominciò a interessare gli intellettuali in quanto in essa [era] possibile svolgere un'azione sociale con l'istruzione dei contadini», necessariamente affiancata alla «bonifica degli sterminati latifondi infestati dalla malaria»¹⁰⁸. Venne così dato avvio, nel 1907, al progetto delle Scuole dei contadini dell'Agro¹⁰⁹, che ebbe tra i

¹⁰⁸ Belloni (1980), 57. Tra il 1900 e il 1910 vennero pubblicati diversi testi sulle condizioni di vita degli abitanti del suburbio romano a firma di Angelo Celli (1900), Sibilla Aleramo (1909), Rodolfo Lanciani (1909) e Giuseppe Tomassetti (1910). Cfr. Mammucari (1990) 61-62.

¹⁰⁹ Sulla sua nascita si rimanda a Cardano (1980), 179-197.

suoi promotori Giovanni Cena (Montanaro, 1870 – Roma, 1917), anche lui fotografo dilettante¹¹⁰, Angelo Celli (Cagli, 1857 – Monza, 1914) e Alessandro Marcucci (Genzano, 1876 – Roma, 1968)¹¹¹, cognato di Giacomo Balla, e coinvolse letterati e artisti come Sibilla Aleramo (Alessandria, 1876 – Roma, 1960), compagna di Cena, e Cambellotti, attirato dall'idea di poter applicare i «principi del socialismo umanitario» sulla base di un «atteggiamento di corretta indagine e ricerca dei valori del mondo contadino, soprattutto in rapporto all'avanzata della civiltà urbana»¹¹².

Di questo particolare momento nella storia dell'educazione rimane una cospicua documentazione fotografica, nella quale sono subito riconoscibili le capanne di paglia dai tetti conici, così tipiche del contado¹¹³, elevate ad aule di fortuna – Cambellotti e Marcucci erano stati incaricati dal Comitato dello specifico compito di individuare, nei dintorni di Roma, i luoghi in cui era possibile istituire una scuola e per farlo i due affrontavano spesso lunghi viaggi a piedi, abituati com'erano a percorrere vaste zone del territorio alla ricerca di ispirazione o per semplice curiosità¹¹⁴.

Le fotografie delle Scuole dell'Agro furono esposte in occasione delle celebrazioni ufficiali per il cinquantenario dell'Unità, nella sezione etnografica allestita nel Quartiere della Vittoria¹¹⁵: venne costruito *ad hoc* un villaggio laziale primitivo, «barbaro e strano», dove, accanto a manufatti e arnesi, veniva «presentata una produzione artistica di diversi autori, ispirata ai motivi dell'Agro e rievocante “la severa e profonda bellezza dei suoi orizzonti, dei suoi piani, dei suoi animali e delle sue genti”»¹¹⁶. La più grande delle capanne-scuola (fig. 14) fu progettata e decorata da Cambellotti stesso, che vi espose

¹¹⁰ Alcune sue immagini sono riprodotte in Cervesato (1910). Una foto scattata ad Ardea che riprende Sibilla Aleramo immersa tra ruderi e vegetazione è conservata nel Fondo Becchetti all'ICCD.

¹¹¹ Sul progetto si rimanda soprattutto ad Alatri (2018), 44-51. Sulla figura di Marcucci si veda in particolare: Alatri, Maino (2015).

¹¹² Belloni (1980), 57. Mondo da preservare in quanto era «l'unico luogo dove certi aspetti autentici della tradizione e certi valori morali legati ad un mondo primitivo laziale sembrano non essersi mai spenti, ma anzi si sentono vivere ininterrottamente in un paesaggio atemporale» (*ivi*, 58).

¹¹³ Già fotografate attorno alla metà degli anni Cinquanta da Giacomo Caneva (Padova, 1813 – Roma, 1865), autore dei primi scatti dedicati alle condizioni di vita dei contadini dell'Agro, immagini che, verso la fine del secolo, si moltiplicheranno a dismisura. Cfr. Becchetti (1983b), 15-17. Fotografie scattate dai membri del Comitato per l'Agro si trovano in Cervesato (1982), 95 e in Mammucari (1990), 36. Esempi di raffiguranti capanne e contadini, eseguiti tra gli altri da Umberto Coromaldi (Roma, 1870-1948) e Pietro Barucci (Roma, 1845-1917), sono stati pubblicati in Eleuteri (1980), 26 e Mammucari (1990), 83.

¹¹⁴ Celebre è uno scatto che ritrae Cambellotti, Marcucci e Macchiati in posa nella piazza di Corte ad Ariccia, pronti a partire per una spedizione. Cfr. Becchetti (1983b), 55 e Mammucari (1990), 25.

¹¹⁵ Una ricca documentazione dei padiglioni regionali venne fatta da Moscioni, le cui fotografie sono state raccolte in un album ora in Collezione Becchetti, e dallo studio Ferro-Candilera. Sulla mostra delle fotografie dell'Agro si rimanda sempre a Cardano (1980). Il contributo è arricchito da numerose fotografie degli interni delle capanne costruite per l'occasione.

¹¹⁶ Cardano (1980), 181. L'autrice riporta anche le parole di una *Relazione del Direttore delle Scuole* del 1913 conservata presso l'Archivio dell'ex Ministero della Pubblica Istruzione.

all'interno delle sue opere, tra cui due bassorilievi raffiguranti una mandria di buoi e dei cavalli in corsa¹¹⁷, insieme a dodici quadretti di Balla¹¹⁸ e altri artisti¹¹⁹, il tutto accostato a oggetti e mobili rustici intagliati dai contadini.



Fig. 14. D. Cambellotti, *Fronte della capanna centrale progettata da Cambellotti per la mostra dell'Agro romano*, 1911. Stampa all'albumina o aristotipo. Roma, ICG, Collezioni fotografiche, Archivio Cambellotti, Scatola N (inv. F-P2061), © ICG.

¹¹⁷ I gessi sono ora conservati a Roma presso la Galleria Russo, Archivio dell'Opera di Duilio Cambellotti. È del tutto plausibile che per realizzarli l'artista si sia basato su delle fotografie di cavalli in corsa, poiché è evidente la conoscenza degli esperimenti di Muybridge, anche se «lo spirito generale e dinamico della rappresentazione» sembra «più liberamente ispirato dalle tre fotografie relative ai calchi in gesso dei fregi architettonici del Partenone, attribuibili a Simelli», conservate nel Fondo Cambellotti all'ICG. Cfr. Bonetti (2018), 57; De Martis (2019), 129-143.

¹¹⁸ Cfr. Belloni (1980), 58; Eleuteri (1980), 21-22

¹¹⁹ Finora non è stato possibile ricostruire un catalogo completo. Secondo testimonianze dell'epoca erano presenti lavori di allievi e allieve di Balla, tra cui Gino Galli, Annie Nathan e Pierina Levi; vi compariva inoltre una serie di disegni di Marcucci. Cfr. Cardano (1980), 186, nota 18.

Bibliografia

- Affri, D., Callegari, P. (2009) [ed.], *Studi d'artista: fotografie d'atelier tra '800 e '900*, catalogo della mostra; Perugia: EFFE.
- Alatri, G. (2018), Cambellotti e la scuola nella Campagna romana tra arte educazione e socialità, in Fonti, Tetro (2018), 44-51.
- Alatri, G., Maino, M.P. (2015), *Alessandro Marcucci. Disegni & arredi tra Balla e Cambellotti*, Roma: Officine Vereia.
- Amendola, E.P. (1978), *Uno sguardo privato, memorie fotografiche di Francesco Chigi*, Torino: Einaudi.
- Angeletti, V., Carlini, P. (2000), *Aurelio e Cesare Tiratelli pittori di Ceccano*, Sabaudia: Mega Network.
- Arconti, A.R., Pansino, I., Vasta, D. (2021) [ed.], *Arte e Natura. Opere dalle collezioni capitoline di arte contemporanea*, catalogo mostra, Roma: Teseo Editore.
- Argan, G.C. (1987), Introduzione, in Pallottino, P. [ed.], *Il buttero cavalca l'ippogrifo. Duilio Cambellotti*, Bologna: Cappelli, 5-9.
- Becchetti, P. (1977) [ed.], *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX. 1846-1878. Fotografie da collezioni danesi e romane*, catalogo della mostra, Roma: Multigrafica.
- Becchetti, P. (1978), *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma: Quasar.
- Becchetti, P. (1982), *Tevere e Agro Romano nelle fotografie di Giuseppe Primoli*, Roma: Quasar.
- Becchetti, P. (1983a), *La fotografia a Roma. Dalle origini al 1915*, Roma: Colombo.
- Becchetti, P. (1983b), *Immagini della Campagna romana 1853-1915*, Roma: Quasar.
- Becchetti, P. (1984), Il fondo Bettini, in Cavazzi, L. [ed.], *Roma Capitale 1870-1911. Una città di pagina in pagina. Fotografie e illustrazioni*, catalogo della mostra, Venezia: Marsilio, 32-34.
- Becchetti, P., Brizzi, B. (2004), *Roma in tre dimensioni*, Roma: Colombo.
- Becchetti, P., Pietrangeli, C. (1981) [ed.], *Roma tra storia e cronaca dalle fotografie di Giuseppe Primoli*, Roma: Quasar.
- Belloni, C. (1955), *Pittori dell'Ottocento a Olevano Romano*, Roma.
- Belloni, C. (1970a), I pittori delle Paludi pontine e del Circeo, *L'Urbe*, Anno XXXIII, 2, 1-14.
- Belloni, C. (1970b), *I pittori di Olevano*, Roma: Istituto di Studi Romani.
- Belloni, C. (1980), I pittori delle Paludi Pontine, in *Contributo per un catalogo dei pittori della Palude Pontina*, Sottoriva, P.G. [ed.], Latina: Regione Lazio – Ente Provinciale per il Turismo di Latina, 29-50.

- Berardi, G., Ponti, A. (2005) [ed.], *La pittura di paesaggio a Roma nel secondo Ottocento*, catalogo della mostra, Roma: Archivio dell'Ottocento Romano.
- Bernoni, C., Brizzi, B. (1986), *Roma – paesaggi, figure negli acquerelli inediti di Ettore Roesler Franz*, Roma: Colombo.
- Bernoni, C., Brizzi, B. (1987), *Roma – paesaggi, figure nelle fotografie inedite di Ettore Roesler Franz*, Roma: Colombo.
- Bernoni, C., Mammucari, R. (2001), *Roma sparita nelle fotografie di Ettore Roesler Franz*, Roma: Newton Compton.
- Bonadonna, M.T. (2021), Il conte Primoli e il suo mondo, in Pesci, F., Pirani, F., Raimondi, G. [ed.], *Roma. Nascita di una capitale 1870-1915*, catalogo della mostra, Roma: De Luca, 291-301.
- Bonasegale, G. (2001), *Immagini riflesse tra pittura e fotografia*, in Piantoni (2001a), 20-28.
- Bonetti, M.F. (2003), Costumi della Campagna romana: la fotografia di «genere» e i suoi modelli, in Tucci, R. [ed.], *I «suoni» della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 203-7.
- Bonetti, M.F. (2008), La Campagna romana: il paesaggio e gli studi per gli artisti, in Bonetti, M.F., Dall'Olio, C., Prandi, A. [ed.], *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, catalogo della mostra, Roma: Peliti Associati, 108-135.
- Bonetti, M.F. (2015a), *L'âge d'or della fotografia tra studio, arte e mercato delle immagini*, in Mina (2015), 12-37.
- Bonetti, M.F. (2015b), Biografie, in Mina (2015), 207-226.
- Bonetti, M.F. (2018), Duilio Cambellotti collezionista, amatore e cultore della fotografia, in Fonti, Tetro (2018), 52-59.
- Bonetti, M.F., Faeta, F., Maffioli, M. [ed.] (2021), *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi per Marina Miraglia*, Roma: Campisano.
- Bonetti, M.F., Marsicola, C. (2017) [ed.], *Alfabeto fotografico romano*, catalogo della mostra, Roma: Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.
- Bordini, S. (1991), Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento, in *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Castelfnuovo, E., Pirovano, C. [ed.], Milano: Electa-Mondadori, 581-602.
- Bordini, S. [ed.] (1999), *L'occhio, la mano e la macchina. Pratiche artistiche dell'Ottocento*, Roma: Lithos.
- Bordini, S. (2000), Sogno e realtà. Morbelli, Previati e Sartorio sulla fotografia, in Piantoni, Pinget (2000), 77-85.
- Bossaglia R., Quesada, M. (1988) [ed.], *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, Milano: Mondadori.
- Brizzi, B. (1978), *Roma fine secolo nelle fotografie di E. Rosler Franz*, Roma: Quasar.

- Brizzi, B. (1979), *Album di Roma*, Roma: Editori Romani Associati.
- Callegari, P., Sturani, E. (1997) [ed.], *L'Italia in posa: cento anni di cartoline illustrate*, catalogo della mostra, Napoli: Electa.
- Cambellotti, D. (1999) [1954], Nota autobiografica, in *Teatro Storia Arte*, Quesada, M. [ed.], Palermo: Edizioni Novecento.
- Cardano, N. (1980), La mostra dell'Agro romano, in Piantoni, G. [ed.], *Roma 1911*, catalogo della mostra, Roma: De Luca, 179-197.
- Carletti, Q. (1964), *Olevano Romano: nella tradizione, nella storia, nell'arte*, Roma: Stamperia Romana.
- Catalano, M., Tittoni, M.E., Virno, C. [ed.] (2011), *Poesia della natura. Acquerelli di Onorato Carlandi*, catalogo della Mostra, Roma: Gangemi.
- Cavazzi, L. et al. [ed.] (1987), *Pittori fotografi a Roma 1845-1870: Immagini della raccolta fotografica comunale*, catalogo della mostra, Roma: Multigrafica.
- Cervesato, A. (1909-1910), G.A. Sartorio, *Natura e Arte*, anno XIX, vol. 98, 790.
- Cervesato, A. (1910), *Latina Tellus*, Roma.
- Cervesato, A. (1982), *La Campagna romana nella pittura dell'Ottocento*, Velletri: Vela.
- Cestelli Guidi, B. (2014), Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche Tuminello e Cugnoni tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale, *Bollettino d'arte*, VII serie, 22-23, 207-236.
- Comanducci, A.M. (1934), *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano: Artisti d'Italia.
- Crispoliti, F.C. (1980) [ed.], *Scene di vita quotidiana a Roma dalle fotografie di Giuseppe Primoli*, Roma: Quasar.
- Damigella, A.M. (1999), Caratteri e temi dell'arte di Cambellotti, in Bonasegale, G., Damigella, A.M., Mantura, B. [ed.], *Cambellotti (1876-1960)*, catalogo della mostra, Roma: De Luca, 11-20.
- De Martis, S. (2019), Duilio Cambellotti e le cronofotografie di Etienne-Jules Marey, in Aleardi, S., Maino, M.P. [ed.], *Coni d'ombra. Arte a Roma 1900-1940. Contributi critici*, catalogo della mostra, Roma: Officine Vereia.
- De Mattia, F. (2020), *In Arte Libertas (1886-1903). Tra arte e critica al tramonto del XIX secolo*, PhD Thesis. Sapienza Università di Roma.
- De Rosa, P.A., Trastulli, P.E. (1988), *I Pittori Coleman*, Roma: Studio Ottocento.
- De Rosa, P.A., Trastulli, P.E. (1994), *Roma sparita e dintorni negli acquerelli di Ettore Roesler Franz*, Roma: Newton Compton.
- De Rosa, P.A., Trastulli, P.E. (1999), *La Campagna romana. Cento dipinti inediti tra fine Settecento e primo Novecento*, Roma: Studio Ottocento.

- De Rosa, P.A., Trastulli, P.E. (2001) [ed.], *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, catalogo della mostra, Roma: De Luca/Studio Ottocento.
- Eleuteri, E.M. (1980) [ed.], *La Campagna romana tra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Roma: La forma della spada.
- Eleuteri, E.M. (1987), *Seduzioni di una città. Scene e visioni di Roma e della sua campagna nella pittura dell'Ottocento*, Roma: La forma della spada.
- Eleuteri, E.M. (1989), Il folklore diventa Europa. Adolfo De Carolis: 1874-1928, in Mam-
mucari, R., Langella, R. [ed.], *I pittori dell'imaginifico: D'Annunzio e gli illustratori
delle sue opere*, Velletri: Tra 8&9, 144-149.
- Eleuteri, E.M. (1992) [ed.], *Roma e la Campagna romana tra 800 e 900*, catalogo della mostra,
Roma: CA.DI.GE.
- Fagiolo, M., Marini, M. (1977) [ed.], *Pittori dannunziani. Letteratura e immagini tra 800 e
900*, catalogo della mostra, Roma: Bulzoni.
- Falzone del Barbarò, M., Tempesta, C., (1979), *Marius Pictor fotografo. L'album fotografico
di Mario De Maria 1882-1887*, Milano: Longanesi.
- Fanelli, G. (2019), Aurelio Tiratelli pittore fotografo della Campagna Romana, *Les Cahiers
d'Histoire de l'Art*, numero 17, 88-91 (testo rivisto nel 2020 e disponibile online).
- Fiorani, F. (2006), Le incisioni di Sartorio per la campagna romana, in Miracco (2006),
153-159.
- Fleres, U. (1904), *La Campagna romana*, Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche.
- Fonti, D., Tetro, F. (2018) [ed.], *Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà*, catalogo della mo-
stra, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Fonti, D., Bacci di Capaci, F. (2019) [ed.], *Arcadia e Apocalisse. Paesaggi italiani in 150 anni
di arte, fotografia, video e installazioni*, catalogo mostra, Pontedera: Bandecchi & Vi-
valdi.
- Fotografie di Francesco Chigi: la minicamera ai primi del novecento* (1978), catalogo della mo-
stra, Roma: Multigrafica.
- Gabrielli, R. (s.d.), Un interprete dell'arte sacconiana: Gaetano Vannicola, *Picenum. Rivi-
sta marchigiana illustrata mensile*, s.p.
- Giulio Aristide Sartorio (1860-1932)* (1980), catalogo della mostra, Roma: De Luca.
- Greco, A. (1999) [ed.], *Adolfo de Carolis fotografo*, catalogo della mostra, Cupra Marittima
(AP): Archeoclub d'Italia.
- Greco, B. (2012), Pittura romana tra Ottocento e Novecento, *Lazio ieri e oggi*, 48, 458-461.
- Heilmann, Ch. [ed.] (1988), *I Deutsch-Römer. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-
1900*, catalogo della mostra, Roma: De Luca / Milano-Roma: Mondadori.
- Jannattoni, L. (1981), *Roma sparita negli acquerelli di Ettore Roesler Franz*, Roma: Newton
Compton.

- Langella, R., Mammucari, R. (1988), *I pittori della Mal'aria*, Velletri: Tra 8&9.
- Langella, R., Mammucari, R. (1999), *I pittori della Mal'aria. Dalla Campagna romana alle Paludi pontine*, Roma: Newton Compton.
- Lomonaco, G.F. (1987), *Acquerelli dell'Ottocento*, Roma: Palombi.
- Lusini, S. (1999), Adolfo De Carolis e la fotografia, in Greco (1999), 59-62.
- Maffei, T. (2009) [ed.], *Vivere con l'arte vivere nell'arte. Adolfo De Carolis e la democrazia del bello*, catalogo della mostra, Ascoli Piceno: Edizioni Librati.
- Maggi, E. (2022a), L'Associazione degli Amatori di Fotografia in Roma e il suo "Bollettino" (1889-1896): editoria periodica e dilettantismo in Italia, *RSF. Rivista di studi di fotografia*, 13, 202-216.
- Maggi, E. (2022b), Il "Maestro della scuola moderna ossia studi dal vero": Filippo Belli e i modelli fotografici per artisti, *La Diana. Rivista semestrale della Scuola di specializzazione in Beni storico artistici dell'Università degli studi di Siena*, 3, 10-36.
- Maggi, E. (2023), *La fotografia e i pittori, la pittura e i fotografi: Roma 1870-1911. Le relazioni, i contesti, le pratiche, gli utilizzi*, PhD Thesis, Sapienza Università di Roma: Italy.
- Mammucari, R. (1990), *I "XXV" della Campagna romana*, Velletri: Vela.
- Mammucari, R. (1991), *La Campagna romana. Immagini dal passato*, Roma: Newton Compton.
- Mammucari, R. (1993a), *Acquerellisti romani dell'Ottocento*, Latina: L'Argonauta.
- Mammucari, R., (1993b), *Ottocento romano*, Roma: Newton Compton.
- Mammucari, R. (2001), *Acquerellisti romani. Suggestioni neoclassiche Esotismo orientale Decadimento bizantino Realismo borghese*, Città di Castello: Edimond.
- Mammucari, R., Trastulli, P.E. (1981), *Immagini delle Paludi Pontine*, Velletri: Vela.
- Martinelli, V. (1963), *Paesisti romani dell'Ottocento*, Roma: Palombi.
- Mazzanti, A. (2007), *Simbolismo italiano fra arte e critica. Mario de Maria e Angelo Conti*, Firenze: Le Lettere.
- Mina, G.A. (2015) [ed.], *Con la luce di Roma. Fotografie dal 1840 al 1870 della Collezione Marco Antonetto*, catalogo della mostra, Milano: 5 Continents.
- Miracco, R. (2006) [ed.], *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932*, catalogo della mostra, Firenze: Maschietto/Mandragora.
- Miraglia, M., Palazzoli, D., Zannier, I. (1979) [ed.], *Fotografia italiana dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Milano/Firenze: Electa/Alinari.
- Miraglia, M. (1981), Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911), in Bollati, G., Fossati, P., Zeri, F. [ed.], *Situazioni momenti indagini. Grafica e immagine. Illustrazione, fotografia*, Torino: Einaudi (= Storia dell'arte italiana, parte III, vol. 9, tomo 2), 423-518.

- Miraglia, M. (1999a), La fotografia, un altro sguardo sulla realtà, in Bonasegale, G., Damigella, A.M., Mantura, B. [ed.], *Cambellotti (1876-1960)*, catalogo della mostra, Roma: De Luca, 55-57.
- Miraglia, M. (1999b), Fotografia, in Bonasegale, G., Damigella, A.M., Mantura, B. [ed.], *Cambellotti (1876-1960)*, catalogo della mostra, Roma: De Luca, 223-239.
- Miraglia, M. (2000), Modernità della fotografia, in Piantoni, Pingeot (2000), 69-75.
- Miraglia, M. (2007), Simelli e il paesaggio, in Lundberg, W.B, Pinto, J.A. [ed.], *Sentieri smarriti e ritrovati. Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento*, catalogo della mostra, Roma: Charta, 22-24.
- Miraglia, M. (2011a), Mimesi e modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio, in Fusco, M.A, Marini Clarelli, M.V. [ed.], *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, catalogo della mostra, Milano: Electa, 2011, 14-23.
- Miraglia, M. (2011b), *Specchio che l'occulto rivela. Ideologie e schemi rappresentativi della fotografia fra Ottocento e Novecento*, Milano: Franco Angeli.
- Miraglia, M. (2012), *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano-Torino: Mondadori.
- Moncada di Paternò, V. (2012) [ed.], *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*, Torino: Allemandi.
- Mori, E. (2001), Napoleone Parisani: un inedito percorso artistico, in Piantoni (2001a), 84-92.
- Mostra degli artisti dell'Ottocento ad Olevano Romano: dipinti, disegni, incisioni* (1954), catalogo della mostra, Roma: Tipografia Quintily.
- Napolini, A.M. (2001), Ricordi di Napoleone Parisani e del suo ambiente, in Piantoni (2001b), 81-83.
- Noack, F. (1910), *Die Römische Campagna*, Roma: Frank & Co.
- Palazzoli, D. (1979), *Giuseppe Primoli. Istantanee e fotostorie della Belle Epoque*, Milano: Mondadori-Electa.
- Pallottino, P. (1998) [ed.], *A come alfabeto... Z come zanzara. Analfabetismo e malaria nella Campagna romana...*, catalogo della mostra, Roma: Palombi.
- Pansecchi, F. (1963), *Mostra delle donazioni Pompeo Fabri (1874-1959) e Vittorio Grassi (1878-1958)*, catalogo della mostra, Roma.
- Parisella, A. (1987), Campagna Romana e Agro Pontino tra Ottocento e Novecento, in *Giulio Aristide Sartorio. Immagini dell'Agro Pontino*, Cataldi Villari, F. [ed.], Roma: De Luca, 13-15.
- Piantoni, G. (2001a) [ed.], *La Poesia del Vero. Pittura di paesaggio a Roma tra ottocento e novecento da Costa a Parisani*, catalogo della mostra, Roma: De Luca.

- Piantoni, G. (2001b), Modernità della pittura di paesaggio a Roma fra ottocento e novecento, in Piantoni (2001a), 9-19.
- Piantoni, G. (2001c), Acqueforti, in Piantoni (2001a), 70.
- Piantoni, G., Pingeot, A. (2000) [ed.], *Italie. 1880-1914. Arte alla prova della modernità*, catalogo della mostra, Torino: Allemandi.
- Pirani, F. (2007), Acquerelli e fotografie di "Roma sparita". Tra memoria del passato e cronaca del presente, in Tittoni, M.E., Pirani, F., Fornasiero, M.P. [ed.], *Paesaggi della memoria. Gli acquerelli romani di Ettore Roesler Franz dal 1876 al 1895*, catalogo della mostra, Firenze: Mandragora, 27-41.
- Ponti, A. (2004) [ed.], *Ettore Roesler Franz e Adolfo Scalpelli. Studi dal vero*, catalogo della mostra, Roma: Alessio Ponti.
- Porretta, S. (1976), *Ignazio Cugnoni fotografo*, Torino: Einaudi.
- Quesada, M. (1982), *Natura e forma. La Campagna romana e la palude pontina nell'opera di Duilio Cambellotti (1876-1960)*, Roma: Regione Lazio.
- Raimondi, G. (2002), Fondo Gioja, in «M.A.FO.S. Comunicazioni. Museo Archivio di Fotografia Storica», s.p.
- Serra, L. (1908), La campagna romana nelle tempere e nei pastelli di G.A. Sartorio, *Emporium*, XXVII, 27, 281-296.
- Spadini, P. (1981) [ed.], *L'archivio di Edoardo Gioja: Bozzetti / Disegni / Pastelli / Olii / Fotografie e riproduzioni dal 1878 al 1913*, catalogo della mostra, Roma: Galleria dell'Emporio Floreale.
- Testi, M. (1982) [ed.], *Tivoli negli acquerelli di Ettore Roesler Franz*, catalogo della mostra, Roma: Banco di Roma.
- Tetro, F. (2018), Ideologia e iconografia, paesaggio e storia, culto del miles agricola, in Fonti, Tetro (2018), 28-43.
- Vitali, L. (1968), *Un fotografo fin de siècle, il conte Primoli*, Torino: Einaudi.
- Windholz, A. (2017), La prima colonia d'artisti in Europa: Olevano, in *Olevano: Casa Baldi, Villa Serpentara*, Blühner, J. [ed.], Roma: Deutsche Akademie Rom, 177-240.