

Il «Maestro della scuola moderna ossia studi dal vero»: Filippo Belli e i modelli fotografici per artisti

Edoardo Maggi

Sapienza Università di Roma

Dottorato di ricerca in

Storia dell'arte

Il presente articolo intende fornire un approfondimento sul pittore-fotografo Filippo Belli, personalità ancora sfuggente ma emblematica per comprendere i rapporti tra fotografia e produzione pittorica nella Roma di fine Ottocento. Belli, infatti, pittore di formazione, inserendosi in una radicata tradizione iconografica di scene di genere (alimentata dai gusti della nuova classe borghese, nonché dalle aspettative e dalle dinamiche del mercato e del turismo internazionale che avevano nell'Urbe uno dei loro massimi centri) realizzò, tra la metà degli anni Settanta e i primi anni del decennio successivo, una serie di scatti raffiguranti episodi di vita contadina e popolani in posa ripresi nei paesi della campagna laziale, immagini che dovevano servire ai pittori del tempo come modelli e riferimenti visivi funzionali all'attività d'atelier. Muovendo dall'analisi di materiale archivistico originale – mai stato oggetto di studi sistematici –, il saggio vorrebbe costituirsi, oltre che come un affondo monografico, come un'ulteriore riflessione sugli intrecci tra cultura fotografica ottocentesca e pratiche artistiche.

This article intends to provide an in-depth study on the painter-photographer Filippo Belli, a still elusive but central personality in the relationship between photography and pictorial production in late nineteenth-century Rome. In fact, Belli, a painter by training, inherited the interest in an already deep-rooted iconographic tradition of genre scenes (informed by the taste of the new bourgeois class, as well as by the expectations and dynamics of the international market and tourism that had in the Capital one of their greatest centers) and realized, between the mid-Seventies and the early years of the following decade, a series of photographs depicting moments of rural life and posing peasants taken in the villages of the Latium countryside, images that were meant to be used by painters of that time as visual references. Starting from the analysis of original archival material – which has never been subject of systematic studies –, the essay would like to constitute, as well as a monographic contribution, as a further reflection on the interweaving between photographic culture and artistic practices.

Keywords: Photography, Painter-photographers, Models, Iconographic Tradition, Pictorial Activity

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana25
ISSN 2784-9597

Il «Maestro della scuola moderna ossia studi dal vero»: Filippo Belli e i modelli fotografici per artisti

Edoardo Maggi

I «pittori-fotografi»: una tradizione romana

Rimane ancora per molti versi misteriosa la figura di Filippo Belli (Roma, 1836-1927), fotografo inizialmente formatosi come pittore. Era infatti normale che, nella seconda metà del XIX secolo, molti dei praticanti della nuova arte provenissero dal mondo della pittura o dell'incisione¹ e che quindi, fregiandosi dell'educazione accademica ricevuta, cercassero ancora una propria legittimazione sociale e affermazione professionale affiancando il loro nome e la qualifica di «fotografo» all'appellativo «pittore», quasi più un titolo che un vero rimando a una precedente carriera artigiana;² due parole che «accostate per indicare un'unica attività suonano oggi come un non senso, ma al tempo dei primi negativi la posizione era molto diversa, i confini tra mestiere ed arte molto vaghi».³ Strategia commerciale e necessità comunicativa insieme, tale combinazione terminologica aveva lo scopo di sottintendere (e anticipare) la qualità del lavoro svolto facendosi forza di un diretto riferimento alla pittura. Questa veniva accostata alla ben più giovane tecnica per rassicurare le aspettative di una clientela certamente avvezza a osservare – e osservarsi – secondo precisi criteri, come l'accuratezza di dettagli e pose,⁴ e per ribadire quindi una comune intenzionalità della visione sullo sfondo di un analogo orizzonte operativo.⁵ Come è stato più volte sottolineato, la somiglianza, in termini sia operativi che strutturali, tra *atelier* artistici e studi fotografici fu in effetti, nei primi decenni di vita della fotografia, strettissima.⁶

La presenza dei pittori-fotografi era più forte a Roma, luogo delle memorie storiche e meta del turismo internazionale, perché qui andavano mantenute secolari tradizioni iconografiche, fino ad allora sostenute dall'incisione calcografica e dalla stampa di traduzione.⁷ Tale trasmissione poteva essere garantita solo se a produrre le strabilianti immagini fatte con la luce erano specialisti in grado, grazie alla loro sensibilità visiva e a capacità di tipo tecnico, di agevolare il passaggio da un *medium* all'altro. La professione del pittore e quella del fotografo erano dunque «affidate a una preparazione sostanzialmente omogenea e omologabile»; ai fotografi «si chiedeva infatti di mantenersi fedeli alle regole classiche della composizione pittorica onde più facilmente incontrare il gusto di un pubblico, aristocratico e alto borghese, partico-

larmente sensibile alle modalità rappresentative di pittura e incisione che, fino ad allora, avevano mantenuto il monopolio della figurazione, imponendo le proprie regole come chiave privilegiata di accesso a una conoscenza condivisa e dilatata». ⁸ Si può allora dire che a Roma gli inizi della fotografia «furono accademici due volte, perché Roma era allora la città d'arte per antonomasia, la sede incontrastata della religione del bello, la capitale dell'incisione. [Perciò], essendo stata la fotografia al suo nascere come una sorella della pittura, coloro che vi si dedicarono si sentivano artisti in potenza [e] si fecero un dovere di comportarsi in tutto come il pittore davanti al quadro». ⁹



1. Giacomo Caneva, *Campagna romana, giovane filatrice e donna con cestino*, [1855?], stampa all'albumina su carta. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti. Crediti: Photo © GFN/ICCD.



Sempre a Roma vide la luce la prima «Scuola» fotografica nota col nome di Circolo del Caffè Greco (dal celebre locale in via dei Condotti dove il gruppo era solito riunirsi). Si formò sul finire degli anni Quaranta e fu composta soprattutto da francesi residenti in città (perlopiù *pensionnaires* a Villa Medici), tutti accomunati da interessi o impieghi pregressi in campo artistico e specializzati nella tecnica della calotipia, tanto che la Scuola venne anche definita «dei calotipisti».¹⁰ Tra le loro fila spiccava Giacomo Caneva (Padova, 1813-Roma, 1865), personaggio di assoluta centralità nella cultura visiva romana di metà Ottocento,¹¹ il quale, segnalato dalle guide del tempo come «pittore prospettico e fotografo», si dedicò ai generi più diversi, dalla veduta, specialmente quella archeologica, alla documentazione del patrimonio storico-artistico, e realizzò inoltre, tra il 1852 e il 1855 circa, una precoce serie dedicata alla «periferia romana in cui, per la prima volta, viene illustrato senza estetismi un mondo di vita contadina, con una curiosità che è già antropologica e non solo folkloristica».¹² Queste fotografie (fig. 1), associate agli studi

2. Giacomo Caneva, *Campagna romana, studio di rocce e alberi*, [1853-55], carta salata da negativo calotipico. Modena, Fotomuseo Panini. Crediti: archivio dell'autore.

di natura (fig. 2), dovevano servire primariamente come modelli per gli artisti;¹³ le scene “di genere” e i ritratti erano particolarmente apprezzati (se ne lodavano infatti «la disinvoltura delle pose, la morbidezza dell’illuminazione e la generale pittoricità della rappresentazione»)¹⁴ perché sembravano incarnare i valori – culturali e simbolici – di nobiltà e fierezza che si riteneva fossero propri delle genti centro-italiche, considerate discendenti dirette degli antichi romani. Caneva infatti, «consapevole di fornire importanti elementi di riferimento, non solo per il valore documentario e iconografico delle sue immagini, ma anche per la ricerca della stessa verità che animava allora i pittori [...], si concentrava soprattutto sui valori compositivi e sulle modulazioni atmosferiche e tonali. Queste erano particolarmente evidenti nelle sue fotografie grazie all’utilizzo del negativo su carta (calotipia), associato a quello



3. Federico Faruffini, *Ciocciara di spalle*, 1868, lastra al collodio. Roma, collezione privata. Per gentile concessione di Anna Finocchi.

della stampa su carta salata, procedimento tecnico che si prestava bene alle esigenze espressive del linguaggio pittorico corrente».¹⁵

Altra personalità di rilievo fu Federico Faruffini (Sesto San Giovanni, 1831-Perugia, 1869), che a Roma rimase soltanto l'anno prima del trasferimento nel capoluogo umbro, dove si diede la morte. Di carattere inquieto, incompreso sia dal pubblico che dai suoi stessi colleghi – come dimostra una lettera scritta all'amico Pio Joris in cui il pittore lombardo manifesta tutto il suo disagio professionale ed esistenziale¹⁶ –, Faruffini decise, una volta giunto a Roma, di vendere i materiali d'*atelier* per acquistare la strumentazione necessaria ad allestire un gabinetto fotografico, nella speranza che «il nuovo mestiere avrebbe potuto dargli quel pane che la pittura, amata così tenacemente, gli aveva negato fino ad allora»;¹⁷ l'intenzione era di fornire immagini di modelli viventi a buon mercato ai numerosi artisti dell'ambiente romano, augurandosi che essi avrebbero apprezzato delle riproduzioni meccaniche di gruppi e di costumi, composizioni di genere concepite, nelle sue intenzioni, come «documenti veridici, esatti, lontani da ogni abbellimento, da ogni variazione fantastica».¹⁸ Tuttavia, pur relegandosi a un ruolo passivo per cui la fotografia doveva essere avvertita come «il paradigma della rinuncia all'arte»,¹⁹ egli non riusciva a smettere di ragionare da originale pittore quale di fatto era, atteggiamento che gli impediva di negare la continuità tra le due tecniche, e quindi di produrre semplici, sterili copie della realtà osservata.

Se si guarda alle sue fotografie (fig. 3), in cui compaiono soprattutto ciociare e modelle in costume (tra cui la moglie del pittore, Adele Mazzoleni), si nota facilmente come esse siano impostate secondo criteri pittorici, con un'attenzione spiccata riservata agli effetti di luce²⁰ e alla composizione²¹, studiata con propositi narrativi e riecheggianti «modi stilistici di certi suoi quadri in cui era già presente una scioltezza e una immediatezza visiva proprie del linguaggio fotografico».²² Ma è proprio questo che i contemporanei del pittore lombardo faticavano a comprendere: «ciò che gli artisti avrebbero desiderato, ciò che chiedevano alla fotografia, e che la fotografia [di Faruffini] non poteva offrire, era una registrazione oggettiva del reale, una copia fedele del modello non filtrato attraverso un lettura già così fortemente formalizzata, secondo un preciso gusto estetico»;²³ mentre Faruffini, avverso a praticare la «sterile prassi del riporto»,²⁴ mirava più a interpretare la tradizione della stampa dedicata al costume popolare attraverso la ricerca delle peculiarità espressive del mezzo fotografico, il quale, come lui aveva ben intuito, procedeva «per giustapposizioni di macchie di luce e ombra, lontano dall'astrazione intellettualistica della linea».²⁵

L'eredità di Caneva e Faruffini venne raccolta e rinnovata da Filippo Belli. Dalle poche fonti a disposizione si apprende che egli dovette iniziare la sua attività, con studio in via dei Banchi Vecchi 41, sul finire degli anni Cinquanta o nei primi anni del decennio successivo (in un documento del 1866 redatto dalla polizia pontificia risulta già nell'elenco dei fotografi operanti a Roma)²⁶ dedicandosi sostanzialmente all'esecuzione di ritratti e vedute, e alla riproduzioni di dipinti – i generi fotografici di gran lunga più affermati e praticati²⁷ –, come si può dedurre dall'intestazione di un documento risalente al marzo del 1874 in cui si attesta la vendita alla vedova di Tommaso Cuccioni²⁸ di due album contenenti vedute e una serie relativa alla Cappella Sistina – è emblematico il fatto che a quella data Belli si definisse ancora, e solamente, «pittore».²⁹ Dal 1870 fino al 1878 circa risultò associato, come riportato dalle *Guide Monaci*³⁰ e riportato su delle fatture,³¹ allo stabilimento litografico di Gregorio Cleman, agli indirizzi di via dei Cestari 37 e via del Corso 313.³² Tra il 1872 e il 1874 Belli è segnalato parallelamente come fotografo sempre in via dei Banchi Vecchi 41 (lo stesso indirizzo che compare su alcuni biglietti da visita) per poi non essere citato per tutti gli anni Ottanta e ricomparire da solo come fotografo nel 1893 con studio in via Arco della Ciambella.

A partire dai primi anni Settanta si cimentò in campagne di documentazione del patrimonio storico-artistico – le Logge Vaticane (fig. 4) e gli arredi di Palazzo Corsini alla Lungara³³ – e si specializzò nella produzione di modelli fotografici concepiti come riferimenti visivi per gli artisti, scene di genere, paesaggi e costumi del territorio laziale da destinare quindi alla produzione pittorica. Immagini di questo tipo (un centinaio di scatti eseguiti nei paesi della Campagna romana tra il 1875 e il 1880 circa) vennero presentate all'Esposizione Nazionale di Torino del 1884 come «vedute e soggetti dal vero» ottenendo una menzione d'onore. Un commento entusiastico pubblicato su uno dei numeri della «Cronaca illustrata» (il periodico che accompagnava la mostra) così recitava: «Appena la fotografia prese sviluppo in Europa, cominciò ad uscire dalla propria cerchia, producendo non solo ritratti ma tentando di produrre dei quadri. Si formavano dei gruppi pittorici, si ritraevano belle donne in bizzarri costumi magari con l'ombrello aperto sotto la neve fioccante. Un romano, Filippo Belli, occupa un vasto spazio con un centinaio e più di quadri tutti di costumi della campagna romana. C'è una varietà di soggetti da arricchire dieci dei vostri pittori che, generalmente, sono così poveri d'idee. La fotografia qui sembra un disegno; queste donne alla fonte, queste femmine al lavatoio (una perfetta scena zoliana), questi contadini dagli sguardi fieri,



dal busto eretto, dalle gambe ben piantate sul terreno sparso di sassi, arrestano il visitatore che s'illude di vedere l'opera non già dell'«arte nata da un raggio e da un veleno» come direbbe Arrigo Boito, ma d'un pittore esperto».³⁴

Le lastre di Belli nei Fondi Cugnoni e Tuminello tra consonanze iconografiche e questioni attributive

L'archivio fotografico di Filippo Belli (vale a dire l'insieme delle lastre negative da lui prodotte) non ci è giunto nella sua interezza numerica, né tantomeno nella sua organicità sistemica, e risulta oggi principalmente diviso tra due fondi storici romani, diversi nell'origine e nella composizione: il Fondo Cugnoni e il Fondo Tuminello, acquistati dal Gabinetto Fotografico Nazionale nel 1906 e nel 1914 al fine di costituire una raccolta pubblica statale di materiali fotografici originali.³⁵ Il primo, come dimostrato da recenti contributi,³⁶ sarebbe da

4. Filippo Belli, *Loggia di Raffaello, Cortile di San Damaso (secondo piano del porticato, primo braccio)*, 1874-76, lastra al collodio. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

ricondere non a Ignazio Cugnoni (come a lungo si è sostenuto) ma all'attività imprenditoriale di Valeriano Cugnoni, fotografo di cui ancora mancano notizie biografiche certe,³⁷ ma che comunque dovette operare a Roma tra il 1880 circa e il 1912, anno in cui mise in vendita il suo archivio; il secondo è invece legato al nome di Ludovico Tuminello, professionista attivo fino al 1903, quando, oramai cieco e in età avanzata, decise di organizzare un'asta dei materiali provenienti dal suo studio.³⁸

Se nel Fondo Tuminello³⁹ la presenza di scatti riconducibili a Belli è limitata al contesto di documentazione degli interni e degli arredi di Palazzo Corsini alla Lungara (si tratterebbe di copie tirate da Tuminello a partire da un precedente *reportage* di Belli), diversa e ben più articolata è la situazione del Fondo Cugnoni, nel quale sarebbero confluiti dei negativi sempre di Belli ma con l'attribuzione a Tuminello).⁴⁰ All'interno della collezione, dove sono presenti fotografie di diversa provenienza prodotte quasi interamente da una pluralità di autori – il contributo di Valeriano sembra infatti essere minimo, marginale e perlopiù relativo al suo ruolo di raccogliitore⁴¹ –, sono definibili, grazie all'individuazione di iscrizioni e timbri e al confronto con alcuni positivi, serie, sequenze e nuclei tematici riconducibili (anche se non sempre con assoluta certezza) a personalità specifiche, tra le quali spiccano i nomi di Carlo Baldassarre Simelli e, appunto, di Filippo Belli. Si può supporre che i due, vicini nelle scelte espressive come negli esiti formali, fossero prossimi anche a livello personale e professionale, anche se non esistono documenti che lo comprovino.

Simelli (Stroncone, Terni, 1811-Roma, 1877 circa o 1885), di formazione pittore prospettico e incisore,⁴² fu attivo in via del Corso 509 a partire dai primi anni Cinquanta in qualità di specialista nella documentazione di scavi archeologici, riproduttore di opere d'arte di antichi maestri ed esecutore di «studi per artisti», come dichiarato da delle etichette applicate sul verso di alcune sue fotografie.⁴³ Risale al 1853 la sua più precoce serie di stampe raffiguranti vedute destinate ai pittori, produzione che egli portò avanti sino alla metà degli anni Settanta dedicandosi sempre più agli studi di natura e a riprese delle località più suggestive e pittoresche nei dintorni di Roma. Immagini come queste ebbero una certa diffusione anche «nell'ambito degli artisti francesi presenti a Roma, a Villa Medici, o comunque vicini alla loro cerchia»,⁴⁴ forse grazie alla mediazione di Eugène Chauffourier (Parigi, 1845-Roma, 1919), il quale, una volta rilevato lo studio di via del Corso in seguito al trasferimento di Simelli a Frascati nel 1871, ne ristampò alcuni dei negativi.⁴⁵

Poiché la sua «propensione per la registrazione dell'elemento paesaggistico è da sempre considerata sigla personalissima»,⁴⁶ Simelli fu probabilmente l'autore, nel contesto del Fondo Cugnoni, di scatti in cui il dato naturale viene spesso indagato nel dettaglio e con una sensibilità che si potrebbe definire tardo-romantica, ma che è allo stesso tempo animata da un bisogno di realismo (fig. 5). La pittura di paesaggio era in effetti molto diffusa a Roma, dove anche i fotografi, in aderenza a una ricerca del Vero, sfruttavano le risorse fornite da un territorio di «classica» bellezza, così celebre e decantata, per produrre modelli naturalistici: lecci, cipressi, piante grasse, «pezzi di bosco e staccionate, laghetti e aridi fondi di torrente, rocce e fontane, cespi di fiore e cascatelle di foglie», ma anche «elementi di giardino come balaustrate e scalinate».⁴⁷

Belli, da parte sua, fu l'esecutore, oltre che degli scatti relativi alla campagna sulle Logge e su Palazzo Corsini, di numerose fotografie

5. Carlo Baldassarre Simelli, *Olevano Romano, il Bosco della Serpentara*, [1870-1875?], negativo alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.



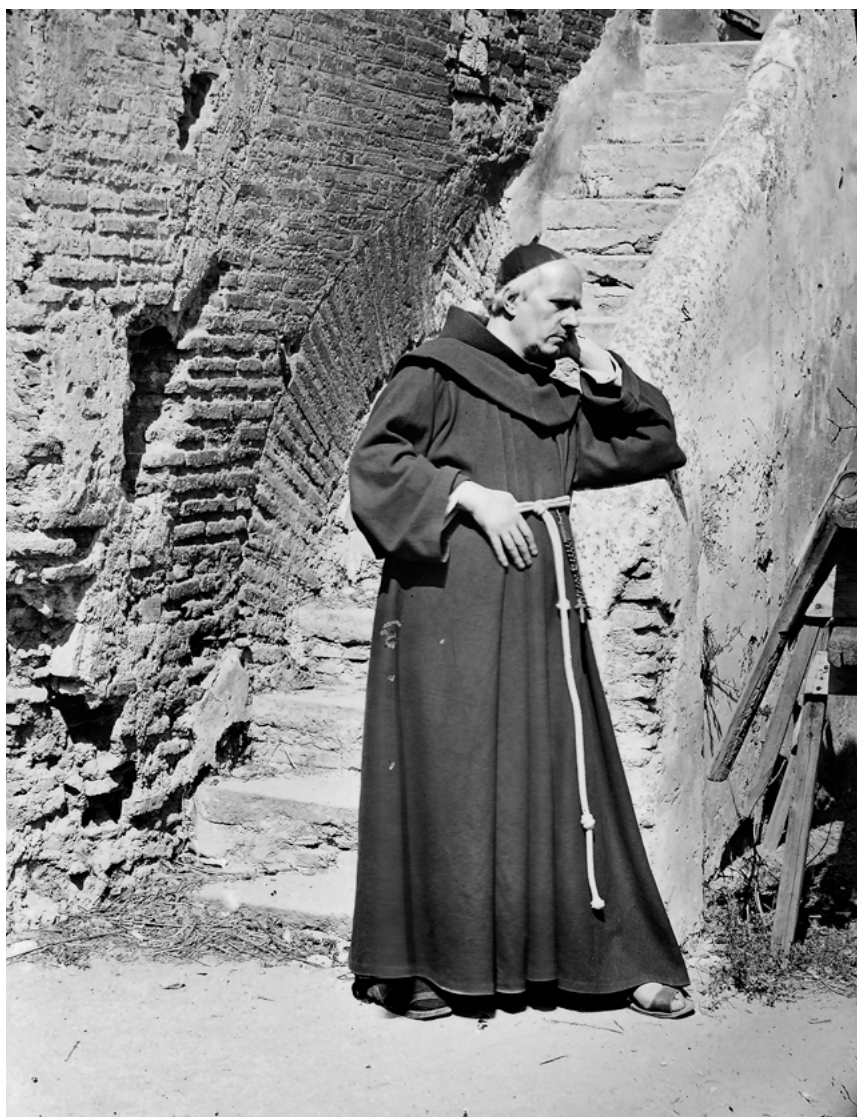


6. Filippo Belli, *San Vito Romano, veduta di un vicolo con figura*, [1875-1880?], lastra alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

che riprendono luoghi, genti e costumi popolari delle località attorno a Roma, come l'area del Castelli (Marino, Albano, Frascati), e della campagna laziale, con puntate fino a Genazzano, Olevano, Saracinesco e Anticoli Corrado (figg. 6-7);⁴⁸ immagini che in qualche modo ereditano l'esperienza di Faruffini e sono influenzate dallo stile di Simelli (a sua volta molto prossimo ai modi di Caneva),⁴⁹ in particolare nelle riproposizione di certi scorci in cui elementi tettonici e vegetali sembrano integrarsi agli spazi antropici, tanto da rendere l'attribuzione a Belli, sebbene più che plausibile, tutt'altro che definitiva (fig. 8). L'attività di Belli dovette certamente risentire di una certa vicinanza con Simelli, più anziano ed estremamente ben inserito nei meccanismi commerciali, dato che entrambi documentarono i medesimi contesti.

A riprova di questa consonanza vi è, oltre all'omogeneità dei soggetti, la somiglianza delle modalità di ripresa, che rende in effetti difficile stabilire con certezza se alcune fotografie siano dell'uno o dell'altro autore⁵⁰ – anche alcune immagini di popolane ora conservate presso la Fondazione Alinari di Firenze, storicamente attribuite a Simelli, presentano caratteri del tutto simili alle fotografie di Belli relative alla Campagna romana.⁵¹

Ricorrente nel fondo è il tema della lavandaia,⁵² emblema di una ruralità assunta a paradigma del contrasto, sempre più netto, tra città e campagna, tra esigenze di modernità (dettate da un'industrializzazione ormai ineluttabile) e sentimenti di malinconico escapismo (fig. 9).⁵³ Un acquerello di Filiberto Petiti (Torino, 1845-Roma, 1924)⁵⁴ testimo-



7. Filippo Belli, *Genazzano, frate in posa*, [1875-1875?], lastra al collodio. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.



8. Carlo Baldassarre Simelli o Filippo Belli, *Olevano Romano, casa rustica*, [1875-1875?], lastra alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

nia la fortuna di questa iconografia (fig. 10), alla quale anche Enrico Coleman e Pio Joris dedicarono una serie di opere su carta (fig. 11); successo di cui è ulteriore esempio un'albumina conservata presso la Fototeca del Museo di Roma (fig. 12) che potrebbe essere di Aurelio Tiratelli (Roma, 1842-1900), anche lui pittore-fotografo dedito alla raffigurazione della Campagna romana⁵⁵ il cui gusto «non si discosta molto da quello del Cugnoni [Ignazio], confermando quel clima di scambi tra pittura e fotografia che caratterizza l'Ottocento italiano».⁵⁶ Tale tipologia (persone del volgo riprese all'aperto mentre sono intente a compiere attività diverse) si iscrive in una lunga e radicata tradizione di scene di genere – celebri quelle di Bartolomeo Pinelli – ambientate in scenari pastorali o urbani in cui compaiono butteri, spigo-



latrici, giocatori di morra e venditrici, soggetti rappresentati in pittura con gusto quasi bozzettistico e fotografati nei loro ‘ambienti naturali’ per conservarne il «carattere autentico, vigoroso e gioioso», così come gli «equilibri dei rapporti tra i personaggi, i giochi e gli effetti dell’intensa luce mediterranea, la qualità dell’atmosfera e l’unità della della composizione».⁵⁷ Esempi di questa variegata produzione, corrispondente ai gusti di un mercato ormai imborghesito e del collezionismo internazionale, sono le opere, oltre che di Aurelio Tiratelli e del figlio di questi Cesare, di pittori come Publio de Tommasi (Roma, 1848-1914), Giuseppe Aureli (Roma, 1858-1929), Pietro Barucci (Roma, 1845-1917), e i fratelli Gustavo e Scipione Simoni (Roma, 1845-1926; Roma, 1853-1918)⁵⁸ (fig. 13).

9. Filippo Belli (attribuita), *Marino, donne al lavatoio*, [1875-1880?], lastra alla gelatina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Cugnoni. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

I positivi di Belli nel Fondo Becchetti

La paternità a Belli e Simelli di molti degli scatti appartenenti al Fondo Cugnoni «è confermata dalla presenza, nelle altre raccolte fotografiche dell'ICCD, di un nutrito numero di stampe all'albumina riprodotte a contatto dai negativi delle stesse serie di Cugnoni. Il timbro di Filippo Belli è presente sul retro di alcune fotografie». ⁵⁹ Infatti, soggetti simili a quelli del Fondo Cugnoni – se non uguali, quando tratti dalle corrispettive lastre ⁶⁰ – riconducibili a Belli e Simelli si trovano nel Fondo Becchetti, all'interno delle scatole riservate ai due fotografi. ⁶¹ Le fotografie di Simelli o a lui attribuite ⁶² sono rappresentative dei generi più vari: ritratti di persone legate alle loro professioni (pifferai, filatrici, zampognari, suonatrici di tamburello), paesaggi aspri e lussureggianti (frequenti sono le rappresentazioni della Serpentara) e vedute urbane (i monumenti e i luoghi-simbolo di Roma). ⁶³ Molte volte gli effigiati sono fatti mettere in posa su pedane di legno, o comunque sono ripresi all'interno dello studio; alcune stampe presentano segni e linee a matita sul recto (per inquadrare una figura o per sottolineare le fughe prospettiche di edifici presi di scorcio).

Per quanto riguarda Belli si tratta per la maggior parte di immagini, scattate a partire dai primi anni Settanta, ⁶⁴ di popolane e contadini spesso ritratti tra animali e case rustiche o in bucolici scenari naturali,

10. Filiberto Petiti, *Le lavandaie di Rocca di Papa*, 1890, olio su tela. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.





11. Pio Joris, *Lavandaia a Grottaferrata*, 1869, acquerello su carta. Collezione privata. Crediti: archivio dell'autore.

in continuità, come si è detto, con una fortunata tradizione pittorica fatta di vivaci scene di genere, poetici brani paesaggistici e ritratti edulcorati nella quale si erano specializzati i pittori residenti nell'Urbe, italiani ma anche tedeschi e francesi, fin dagli anni Venti dell'Ottocento – si possono in effetti riscontrare, tra pittura e fotografia, la ricorrenza di certi temi e l'adozione di simili punti di vista, anche a



distanza di diversi decenni.⁶⁵ Queste fotografie dovevano servire come modelli – o almeno come fonti di ispirazione e supporti visivi – «ad uso degli artisti, che così evitavano i lunghi, dispendiosi trasferimenti in campagna».⁶⁶ Appaiono però evidenti le differenze che le distanziano da produzioni dello stesso genere (come quella di Caneva) risalenti a pochi anni prima: vi si riscontra innanzitutto un interesse maggiore per il contesto in cui i soggetti ritratti sono inseriti, quasi fossero i personaggi di micro-narrazioni pastorali, e di conseguenza un’attenzione particolare ai modi di presentazione della scena nel suo complesso (sulla scia della lezione faruffiniana, anche se con intenti decisamente meno didascalici). Quindi nessun primo piano che isoli le figure dallo spazio, nessuna disposizione statica o paratattica che limiti la disposizione dei figuranti nell’ambiente; le pose – senz’altro dovute alle indicazioni “registiche” date dal fotografo – sono più insistenti, ostentate, talvolta accentuate da espressioni ammiccanti e gestualità retoriche, qualche volta con esiti un po’ goffi (fig. 14). La resa formale raggiunge in alcuni casi livelli piuttosto alti, soprattutto grazie alla sapienza compositiva, derivata da un passato accademico (come è ben evidente

12. Aurelio Tiratelli (attribuita), *Donne presso un lavatoio*, [1870-1875?], stampa all’albumina. Roma, AFC. Crediti: Photo © Archivio Fotografico Comunale Roma.



nella fig. 15, dove gli elementi dell'inquadratura sono perfettamente bilanciati nella loro impostazione geometrico-spaziale).

Le fotografie di Belli si configurano come dei 'quadri',⁶⁷ composizioni pittoresche orchestrate a beneficio di artisti e turisti, tipi e motivi creati primariamente con l'intenzione di servire a scopi documentari – anche se non cronachistici e tutt'altro che obiettivi⁶⁸ – e, in via indiretta, fornire testimonianza di ambienti e pratiche destinate a scomparire sotto la spinta del progresso. Immagini a loro modo cruciali che segnarono – o comunque testimoniano – un importante passaggio nella storia delle relazioni tra arte e fotografia, soprattutto dal punto di vista dei pittori, i quali «videro rapidamente crescere l'interesse per il nuovo mezzo e i suoi vantaggi, come la possibilità di fissare dei motivi e costituire un *corpus* di immagini che poteva essere per loro una nuova fonte di documentazione per futuri lavori»; Filippo Belli «realizzò delle "istantanee" che mostravano gli abitanti del Lazio impegnati in attività quotidiane, ma ancora una volta si trattava di personaggi in posa. Le sue composizioni sono giocate sia su un effetto di spontaneità sia su un certo gusto per il pittoresco, con una tendenza verso un approccio etnografico».⁶⁹

13. Gustavo Simoni, *Gruppo di uomini che giocano alla morra*, 1895, acquerello su carta. Collezione privata (già Casa d'aste Christie's). Crediti: Photo © Christie's.



14. Filippo Belli, *Giovane popolana in posa davanti a un portone*, [1875-1880?], stampa all'albumina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

Alla Library of Congress di Washington DC si trovano tre rari album di fotografie di Belli, dei fascicoli contenenti ciascuno dodici albumine, risalenti al 1885 e pensati per essere pubblicati periodicamente (i tre numeri si riferiscono ai mesi di gennaio, febbraio e marzo). Sulla copertina si può leggere: «IL / MAESTRO DELLA SCUOLA MODERNA / OSSIA / STUDI DAL VERO / CON FIGURE, PAESAGGI ED ANIMALI / ESEGUITI IN CAMPAGNA COL PROCESSO ISTANTANEO / DAL PITTORE E FOTOGRAFO FILIPPO BELLI». Essa costituisce una precisa dichiarazione di metodi e intenti: il «maestro della Scuola moderna» sarebbe il «Vero», assunto in quegli anni a principio fondamentale non solo della pittura ma anche della fotografia, che rispetto alla prima si poneva in una posizione

perlopiù ancillare, di derivazione ma anche di collaborazione; viene quindi ribadita la doppia appartenenza professionale del produttore delle immagini, pittore nei modi, fotografo nella tecnica. Alcune delle stampe sono le stesse che si possono osservare nel Fondo Becchetti mentre altre rappresentano esemplari unici, tra i soggetti noti finora, anche se ovviamente a questi molto simili e quindi risalenti allo stesso periodo e scattate negli stessi luoghi. La copertina riporta anche un indirizzo mai segnalato dalle guide e dai documenti del tempo: via del Gesù 62. Non si sa a cosa corrispondesse, se a un'abitazione privata alla quale far recapitare la posta o a uno studio; si tratta comunque di un'informazione da aggiungere a quel poco che si sa di Filippo Belli, personalità certamente emblematica ma che ancora richiede di essere indagata a fondo.



15. Filippo Belli, *Campagna romana (Marino), popolane in posa*, [1875-1880?], stampa all'albumina. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti. Crediti: Photo © GFN/ICCD.

¹ Tra i nomi più importanti si ricordano: Gioacchino Altobelli (Terni, 1814-Roma, 1878 ca.), allievo del purista Tommaso Minardi e fotografo ufficiale dell'Accademia di Francia; Pompeo Molins (Roma 1827-1900 circa), che di Altobelli fu partner fino al 1865; Michele Danesi (Napoli, 1809-1887), fondatore nel 1869 del primo stabilimento foto-tipografico romano, il quale fu agli esordi pittore e litografo (tra il 1818 e il 1832 frequentò anche lui lo studio dell'influente Minardi). Vi erano poi Giacomo Caneva e Carlo Baldassarre Simelli, di cui si parlerà oltre. Sulla fotografia a Roma nell'Ottocento si rimanda in particolare a: Piero Becchetti, *Fotografi e fotografie in Italia 1839-1880*, Quasar, Roma, 1978; *Fotografia italiana dell'Ottocento*, a cura di Anna Maria Damigella, Daniela Palazzoli e Italo Zannier, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1979; Venezia, Ala Napoleonica, gennaio-marzo 1980), Electa/Alinari, Milano/Firenze 1979; Piero Becchetti, *La fotografia a Roma delle origini al 1915*, Colombo, Roma 1983.

² Non sempre, infatti, il binomio indicava un'effettiva attività grafica o pittorica precedentemente svolta, o comunque il possesso di conoscenze e competenze artistiche in qualche modo e tempo acquisite. In ogni caso, il riferimento alla pittura doveva servire a distinguere in maniera programmatica l'azione della luce, che è solo registrativa, dall'intervento personale, che invece implica l'agire come un pittore «dosando la luce, tagliando l'immagine in un certo modo, scegliendo i soggetti». Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Giulio Bollati e Paolo Fossati, 11 voll., Einaudi, Torino, vol. IX: *Grafica e immagine*, 1981, p. 486. Secondo Lucia Cavazzi la definizione di «pittore-fotografo», usata dai fotografi «fin quasi agli anni Settanta, anche nel caso frequente di chi non avesse mai

esercitato l'arte della pittura», serviva appunto a sottolineare «la continuità intesa da questi fotografi con l'attività pittorica». Si veda *Pittori fotografi a Roma 1845-1870: Immagini della raccolta fotografica comunale*, a cura di Lucia Cavazzi et al., catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 25 giugno-27 settembre 1987), Multigrafica, Roma, 1987, p. 13).

³ Silvio Negro, *I primi fotografi romani*, in *Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 1953), Ente Provinciale del Turismo, Roma, 1953, p. 27 (lo stesso testo compare in appendice a Silvio Negro, *Seconda Roma 1850-1870*, Hoepli, Milano, 1943, 2ª ediz. Neri Pozza, Vicenza, 1966).

⁴ Cfr. Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Laterza, Bari, 1986, 2ª ediz. Quinlan, Castel Maggiore (BO), 2012, p. 60.

⁵ Infatti, almeno in un primo tempo, anche «l'aspetto iconografico delle fotografie non si discosta affatto da quello delle immagini prodotte da altre tecniche contemporanee ed i modi della rappresentazione risultano dunque gli stessi, basati tutti sull'impostazione prospettica rinascimentale». Si veda sempre *Pittori fotografi a Roma*, cit., p. 13.

⁶ Su questo aspetto si vedano: Anita Margiotta, *La nascita e l'evoluzione della professione del fotografo*, in *Pittori fotografi a Roma*, cit., pp. 63-64; Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 98; Michele Falzone del Barbarò, *Gli ateliers*, in *Segni di luce*, a cura di Italo Zannier, 3 voll., vol. II: *La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Longo, Ravenna, 1991-1993, pp. 89-98; Marina Miraglia, *L'età del collodio*, in *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 41-48.

⁷ Per un'analisi dei rapporti di conflittualità e collaborazione tra incisione e fotografia a Roma, in particolare il ruolo svolto dalla Calcografia Camerale, si rimanda a: Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, cit., pp. 434-435 e 470; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit.,

pp. 24-27 e 41 (note 3 e 4). Si consiglia anche la lettura di Ando Gilardi, *Creatività e informazione fotografica*, in *Storia dell'arte italiana*, cit., vol. IX: *Grafica e immagine*, pp. 545-586.

⁸ Marina Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Mondadori, Milano, 2012, p. 34.

⁹ Silvio Negro, *Nuovo album romano*, Neri Pozza, Vicenza, 1964, pp. 5-6.

¹⁰ Membri fondatori della Scuola furono: il conte Frédéric Flachéron (Lione, 1813-Parigi, 1883), incisore, scultore e medaglista; Eugène Constant (attivo a Roma fino al 1853 circa), che si definiva «artist peintre à Rome»; l'architetto Alfred-Nicolas Normand (1822-1909). Sulla storia del Circolo e dei suoi membri si rimanda soprattutto a: Piero Becchetti, «La Scuola Romana di Fotografia», *Giacomo Caneva e il Fondo «Tuminello»*, in *Pittori fotografi a Roma*, cit., pp. 15-18; *Roma 1850. Il Circolo dei pittori fotografi del Caffè Greco*, a cura di Anne Cartier-Bresson e Anita Margiotta, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 29 novembre 2003-25 gennaio 2004; Parigi, Maison Européenne de la Photographie, 11 febbraio-18 aprile 2004), Electa, Milano, 2003; Maria Francesca Bonetti, *Fotografi e collezionisti: il caso romano*, in *Roma 1840-1870. La fotografia, il collezionista e lo storico*, a cura di Maria Francesca Bonetti, Chiara Dall'Olio, Alberto Prandi, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 18 gennaio-9 marzo 2008; Modena, Fotomuseo Giuseppe Panini, 15 marzo-4 maggio 2008), Peliti Associati, Roma, 2008, pp. 13-16.

¹¹ Personalità poliedrica, fu l'autore di una delle prime campagne di documentazione delle sculture antiche dei Musei Capitolini e Vaticani (1848-52). Nel 1855 pubblicò uno dei primi trattati tecnici di fotografia. Diverse sue stampe, spesso associate a raccolte di artisti coevi, sono conservate, oltre che all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma (ICCD) e

all'Archivio Fotografico Comunale di Roma (AFC), in numerose collezioni private e internazionali. Su di lui si vedano, tra i molti testi: *Giacomo Caneva e la scuola fotografica romana 1847/1855*, a cura di Piero Becchetti, catalogo della mostra (Roma, maggio-giugno 1989), Alinari, Firenze, 1989; Piero Becchetti, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva, di Ludovico Tuminello e di John Henry Parker in un prestigioso fondo romano*, in *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano, catalogo della mostra (Roma, ICCD, 1994-1995), Electa, Napoli, 1994 pp. 17-31; *Con la luce di Roma. Fotografie dal 1840 al 1870 della Collezione Marco Antonetto*, a cura di Gianna A. Mina, catalogo della mostra (Ligornetto, Museo Vela, 22 novembre 2015-10 aprile 2016), 5 Continents, Milano, 2015, pp. 211-212.

¹² Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 61. Oltre agli esemplari conservati in collezioni private europee, un numero cospicuo di calotipi di Caneva (131) è compreso nel Fondo Tuminello all'ICCD, il primo a essere acquistato dallo Stato tra il 1904 e il 1906.

¹³ Le immagini relative alla Campagna romana vennero distribuite in fascicoli intitolati *Le vedute di Roma e dei suoi contorni in fotografia* (cfr. Benedetta Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore. Le raccolte fotografiche Tuminello e Cugnioni tra prassi artistica e processi di archiviazione nel Gabinetto Fotografico Nazionale*, in «Bollettino d'arte», VII, 22-23, 2014, pp. 208-211). Su questa parte della produzione canevegiana si vedano anche: Marina Miraglia, *La fotografia*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, a cura di Stefano Susinno, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale/Galleria Nazionale d'Arte Moderna/Accademia di Francia, 7 marzo-29 giugno 2003), Mondadori Electa, Milano, 2003, pp. 573-574; *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoleon à l'Unité Italienne*,

a cura di Olivier Bonfait, catalogo della mostra (Ajaccio, Palazzo Fesch, Musée des Beaux-Arts, 28 giugno-30 settembre 2013), Gourcuff Gradenigo, Ajaccio-Montreuil, 2013, pp. 270-272. Alcune fotografie di Caneva riferibili alla serie delle *Vedute di Roma* compaiono tra i materiali dell'archivio fotografico di Vittorio Avondo (Torino, 1836-1910), ora alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, immagini che egli acquistò durante i suoi anni romani e utilizzò come fonti di ispirazione per i suoi dipinti (in particolare si avvale di una veduta della cosiddetta «Valle del Poussin» per l'esecuzione dell'omonimo quadro del 1874). Sul Fondo Avondo si rimanda a *Vittorio Avondo e la fotografia*, a cura di Pierangelo Cavanna, Fondazione Torino Musei, Torino, 2005.

¹⁴ Maria Francesca Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma tra studio, arte e mercato delle immagini*, in *Con la luce di Roma*, cit., p. 27.

¹⁵ *Le peuple de Rome*, cit., p. 270-271.

¹⁶ «Mi chiedo se ancora in questo nostro paese c'è qualcuno che compri i quadri. Pare impossibile che i miei non riesca a venderli e che non li capiscano che pochi artisti. Meno male che questi sono i più intelligenti, come te e Vertunni [il pittore Achille Vertunni]. Purtroppo anche la fotografia non va, caro amico. L'altro ieri al caffè Greco, Simonetti [il pittore e antiquario Attilio Simonetti] diceva a qualcuno che tu conosci bene ch'io taglio le fotografie troppo da pittore e che all'artista non rimane da fare che molto poco; questo vuol dire che io fo il fotografo troppo bene. Conclusione: non mi rimane che crepare. Sarà l'unica cosa che non avrò fatto male!». Si veda Lamberto Vitali, *Federico Faruffini fotografo*, in «Emporium», XIII, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo, 1935, pp. 388-392.

¹⁷ Vitali, *Federico Faruffini*, cit., p. 392.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Silvia Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento*, in *La*

pittura in Italia. L'Ottocento, a cura di Enrico Castelnuovo, Electa, Milano, 1991, p. 594.

²⁰ Cfr. Vitali, *Federico Faruffini*, cit., p. 392. Anna Finocchi sottolinea però come le fotografie di Faruffini fossero «spesso troppo o troppo poco contrastate rispetto allo standard medio». Si veda Anna Finocchi, *Questo lombardo assomiglia ad un problema posto e non risolto*, in *Federico Faruffini un pittore tra Romanticismo e Realismo*, a cura di Anna Finocchi e Bruno Montaura, catalogo della mostra (Spoleto, Rocca Albernoziana, 25 giugno-14 luglio 1985), Electa, Milano, 1985, p. 25.

²¹ Cfr. Miraglia, *Note*, cit., p. 443.

²² Bordini, *Aspetti del rapporto pittura-fotografia*, cit., p. 594-595.

²³ Miraglia, *Note*, cit., p. 443.

²⁴ Marina Miraglia, *Faruffini tra pittura e fotografia*, in *Federico Faruffini*, cit., p. 32. Su Faruffini fotografo si vedano anche Miraglia, *Fotografi e pittori*, cit., pp. 33-44; *Le peuple de Rome*, cit., pp. 275-277, schede a cura di Maria Francesca Bonetti.

²⁵ Miraglia, *Faruffini tra pittura e fotografia*, cit., p. 32. Alcuni pittori dovettero però apprezzare le sue fotografie. Alcune di queste, infatti, sono state ritrovate tra i materiali appartenuti a Scipione Vanutelli (Roma, 1833-1894), pittore di quadri storici e di scene di genere vicino agli ambienti di via Margutta (dove sia lui che Faruffini ebbero lo studio). Si veda *Faruffini. Storia di una collezione*, a cura di Anna Finocchi, catalogo della mostra (Milano, Galleria Maspes, 13 maggio-26 giugno 2016), Galleria Maspes, Milano, 2016, p. 132.

²⁶ *Nota dei fotografi e stabilimenti fotografici esistenti nei vari rioni di Roma, 1866-67* (Roma, Archivio di Stato, Congregazione del Buon Governo [1582-1870], Serie I: «Affari generali, memorie e massime», Busta 44: Carte di Polizia [1816-1870]).

²⁷ Per una panoramica sui generi fotografici ottocenteschi e la loro derivazione pittorica si rimanda a Miraglia, *Fotografi*

e pittori, cit., pp. 7-23. Tra i pochi esempi finora ritrovati che attestano la pratica di questi generi da parte di Belli vi sono due stampe nel Fondo Becchetti (si veda nota 29 per un approfondimento sulla raccolta). A queste si devono aggiungere due ritratti di Mariano Fortuny y Marsal (Reus, 1838-Roma, 1874) eseguiti a Roma nel 1866 e conservati al Museo del Prado e ai Musei Civici di Venezia.

²⁸ Calcografo, mercante di stampe, fotografie e materiali per le belle arti. Raggiunse una discreta fama internazionale in occasione dell'Esposizione di Londra del 1862, dove presentò delle fotografie di grande formato fatte agli affreschi di Annibale Carracci nella Galleria di Palazzo Farnese. Dopo la sua morte la vedova Isabella Bonafedone continuò l'opera prendendo in deposito o acquistando materiale negativo prodotto da altri fotografi professionisti. Cfr. Becchetti, *Fotografi e fotografia*, cit., p. 97; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., pp. 293-294.

²⁹ L'intestazione del documento recita: «STABILIMENTO FOTOGRAFICO / DI / FILIPPO BELLÌ / PITTORE / ROMA / Via dei Banchi Vecchi N.º 41 / Presso il Palazzo Cesarini / RITRATTI E RIPRODUZIONI / VEDUTE E STEREOSCOPI[E]». Il documento, ritrovato da Piero Becchetti (Roma, 1922-2011), collezionista e tra i principali studiosi di fotografia storica italiana, è ora conservato, come il resto del suo archivio personale, della sua biblioteca specializzata e del cospicuo materiale fotografico da lui raccolto negli anni (circa 40.000 positivi), presso l'ICCD. L'acquisto del fondo avvenne in due fasi tra il novembre del 1992 e il luglio del 1995; in anni molto più recenti anche una terza parte, comprendente l'archivio documentale (tuttora in fase di inventariazione), è confluita in Istituto grazie alla generosità degli eredi. La documentazione relativa alle acquisizioni è conservata presso l'Archivio Storico del Gabinetto Fotografico Nazionale (GFN), organo dell'ICCD.

³⁰ *Guida scientifica, artistica e commerciale della Città di Roma a cura di Tito Monaci*, Tipografia Sinimberghi, Roma, 1871, p. 192. Altre informazioni su Belli si possono ricavare dai seguenti testi: *Roma cento anni fa nelle fotografie del tempo*, a cura di Piero Becchetti et al., catalogo della mostra (Roma, Palazzo Braschi, 17 dicembre 1970-17 marzo 1971), Associazione Musei di Roma, Roma, 1971, p. 85; Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia*, cit., p. 94; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 277; *Italien sehen und Sterben. Photographien der Zeit des Risorgimento (1845-1870)*, a cura di Bodo von Dewitz, Dietmar Siegert e Karin Schuller-Procopovici, catalogo della mostra (Colonia, Ludwig Museum, 1994), Braus, Heidelberg 1994, pp. 15, 218-229 (nn. 48-59) e 263; *Voir l'Italie et mourir. Photographie et peinture dans l'Italie du XIXe siècle*, a cura di Ulrich Pohlmann e Guy Cogeval, catalogo della mostra (Parigi, Musée d'Orsay, 7 aprile-18 luglio 2009), Skira Flammarion, Parigi, 2009, pp. 282-283, 306-307; *Le peuple de Rome*, cit., pp. 268-277.

³¹ Ritrovate sempre da Becchetti e da lui riprodotte in Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 276.

³² Una fattura emessa il 31 luglio del 1873 riporta questi indirizzi, oltre a quello di via dei Banchi Vecchi e uno nuovo in via Arco della Ciambella 16. Nel 1871 Belli e Cleman risultano però, secondo la *Guida Monaci*, in via delle Stimate 36-37 e, nel biennio 1875-76, in via del Corso 523. Cleman compare nelle guide fino al 1885 con studio, nel biennio 1882-83, in via dei Cestari 22 e, nei due anni successivi in via Cesarini 8.

³³ Tra il 1874 e il 1876 Belli riprodusse gran parte delle opere conservate nei Palazzi Apostolici (a comprovare questa datazione vi è il permesso emanato dalle autorità vaticane). La ricognizione fotografica delle Logge (ad oggi la più completa mai eseguita: circa 300 lastre, ora al GFN) comprendeva anche le ridipinture delle Logge Gregoriane del

lato nord e i nuovi cicli decorativi negli ordini del terzo braccio, lavori eseguiti negli anni di Pio IX – di qui il nome di Nuove Logge Pie – da Alessandro Mantovani (Ferrara, 1814-Roma, 1892). Sul cantiere ottocentesco si rimanda a Carla Mazzarelli, *“Aumentar virtù per via dell'emulazione”: il cantiere delle Logge Pie 1847-1876*, in *La pittura di storia in Italia. 1785-1870*, a cura di Giovanna Capitelli e Carla Mazzarelli, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2008, pp. 181-193. Sulla campagna fotografica delle Logge e su quella relativa a Palazzo Corsini (1876) si vedano invece: Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., pp. 222-229; Benedetta Cestelli Guidi, *Due ritrovamenti su Palazzo Corsini alla Lungara: l'appartamento di Luisa Scotti Corsini e la campagna fotografica di Ludovico Tuminello*, in *Storie di Palazzo Corsini. Protagonisti e vicende nell'Ottocento*, a cura di Alessandro Cosma e Silvia Pedone, atti della giornata di studio (Roma, Palazzo Corsini, 21 aprile 2015), Campisano, Roma, 2016, pp. 139-144; Benedetta Cestelli Guidi, *Appropriazione e attribuzione della fotografia: il caso di Ludovico Tuminello (1824-1907)*, in *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, a cura di Pierangelo Cavanna e Francesca Mambelli, atti delle giornate di studio (Bologna, Fondazione Zeri, 29-30 maggio 2019), Bononia University Press, Bologna, 2019, pp. 195-211.

³⁴ Raffaele Barbieri, *Fotografie*, in *Torino e l'Esposizione italiana del 1884. Cronaca illustrata della Esposizione nazionale-industriale ed artistica*, Fratelli Treves, Torino, 1884, p. 350 (citato in parte anche in *Le peuple de Rome*, cit., p. 274).

³⁵ La documentazione relativa alle operazioni di incameramento è conservata sia presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma (nel fondo relativo all'attività del Gabinetto Fotografico Nazionale) sia all'Archivio Storico del GFN. Il Fondo Cugnani è costituito da 4421 lastre negative in vetro, quello Tuminello da 602 negativi di vario formato, per la mag-

gioranza calotipi. Informazioni precise sulle raccolte storiche dell'ICCD, soprattutto di ordine tecnico e storico-critico, possono essere ricavate dalle schede FF (Fondo Fotografico) redatte dall'Istituto e reperibili online sul sito del Catalogo Generale dei Beni Culturali. Sul Fondo Tuminello, in particolare, si veda inoltre *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano, catalogo della mostra (Roma, ICCD, 1994-1995), Electa, Napoli, 1994.

³⁶ Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., pp. 211 e successive.

³⁷ Non si ha certezza, ad esempio, del grado di parentela con Ignazio Cugnoni (Roma, 1822-1903), ingegnere-architetto e fotografo dilettante al quale la paternità dell'archivio venne in un primo tempo assegnata. Dalla *Guida Monaci* del 1906 Valeriano risulta avere studio prima in via Poli 25, poi in corso Umberto e infine nel quartiere di Prati (Cfr. Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 294). Su Ignazio si rimanda soprattutto a Sebastiano Porretta, *Ignazio Cugnoni fotografo*, Einaudi, Torino, 1976.

³⁸ Di agiata famiglia borghese di origine palermitana, Tuminello si avvicinò alla fotografia grazie alla sua vicinanza con l'ambiente del Caffè Greco e la Scuola Fotografica Romana. Colpevole di aver preso parte alla Repubblica Romana del 1849, dopo un periodo d'esilio a Torino rientrò a Roma nel 1869 e il 20 settembre del 1870 fu a Porta Pia per fotografare i combattimenti. Nel 1875 prese parte come fotografo ufficiale alla spedizione tunisina promossa dalla Società Geografica Italiana e guidata dal marchese Orazio Antinori; mentre nei primi anni Ottanta realizzò campagne di documentazione degli scavi e delle trasformazioni urbanistiche della città diventata capitale. Su di lui si vedano in particolare: Lina Fiore Boerio, *Lodovico Tuminello fotografo romano*, in «Palatino», XII, 3, 1968, pp. 283-293; Sebastiano

Porretta, *Lodovico Tuminello, fotografo*, in «Ricerche di storia dell'arte», 6, 1977, pp. 175-182; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 354.

³⁹ La raccolta è suddivisa in quattro grandi partizioni riconducibili ad almeno tre autorialità distinte: oltre allo stesso Tuminello (134 esemplari), Caneva (131) e John Henry Parker (279), più un quarto gruppo di fotografie spurie e ancora anonime (58). Cfr. la scheda FF relativa al fondo. Parker (Londra, 1806-Oxford, 1884), libraio, editore e architetto dilettante, fu il promotore di una estesa ricognizione delle vestigia antiche dell'Urbe che doveva servire a documentare l'imponente pubblicazione *The Archaeology of Rome* (tredici volumi usciti tra il 1874 e il 1883), illustrata da fotografie raccolte a partire dalla metà degli anni Sessanta di sette operatori romani (tra cui Simelli). Su Parker e la sua impresa editoriale si rimanda a: Bruno Brizzi, *Roma cento anni fa nelle fotografie della raccolta Parker*, Quasar, Roma, 1975; Judith Keller e Kenneth A. Breisch, *A Victorian View of Ancient Rome. The Parker Collection of Historical Photographs in the Kelsey Museum of Archaeology*, The University of Michigan, Ann Arbor, 1980; Anita Margiotta, *The Series of photographs illustrative of the Archaeology of Rome: un'indagine fotografica di John Henry Parker*, in *Pittori fotografi a Roma*, cit., pp. 127-130; AA.VV., *Un inglese a Roma 1864-1877. La raccolta Parker nell'Archivio Fotografico Comunale*, Artemide, Roma 1989.

⁴⁰ La presenza all'interno dell'archivio di Tuminello di fotografie di Belli relative a Palazzo Corsini – Tuminello avrebbe infatti tratto dei controtipi, ovvero dei negativi derivati da copia positiva, e ristampato dei negativi di Belli apponendovi la propria fascetta didascalica – testimonia il riuso da parte del primo del *reportage* eseguito dal secondo (forse non animato da spiccate ambizioni imprenditoriali) per sfruttarne le potenzialità commerciali. I negativi riprodu-

centi gli arredi di Palazzo Corsini che si trovano nel Fondo Cugnoni dovrebbero invece essere gli originali di Belli (140 lastre di vetro al collodio di dimensioni 21x27 cm, le stesse delle immagini che compongono la serie sulle Logge Vaticane), i quali vennero acquistati da Valeriano Cugnoni in occasione dell'asta dei materiali di Tuminello nel 1903 e in seguito ceduti al GFN nel 1913 – le stampe all'albumina da questi ricavate sono invece conservate nell'archivio privato della famiglia Corsini. I rapporti tra Belli e Tuminello sono stati indagati da Benedetta Cestelli Guidi nei testi segnalati in nota 33. Nel secondo Ottocento era prassi consolidata quella di appropriarsi di materiale altrui e spesso, «nel contesto della libera imprenditoria fotografica attiva nella documentazione del patrimonio culturale[,] le tracce autoriali venivano rimosse dai negativi una volta che questi erano acquisiti da altri fotografi, così che l'appropriazione fisica [diventava] l'inizio indispensabile per proclamare l'autorialità[,] poteva così accadere che stampe tratte dal medesimo negativo circolassero con attribuzioni autoriali diverse» (Cestelli Guidi, *Appropriazione e attribuzione della fotografia*, cit., pp. 198-199).

⁴¹ Cfr. Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 28. L'autore riconosce a Cugnoni un ruolo principalmente imprenditoriale quando afferma che: «Non si deve dimenticare che le ragioni economiche valide oggi, lo erano ancor di più in quel tempo quando, per l'alto costo dei materiali, i professionisti, per diminuire le spese, avevano spesso la necessità di raschiare i "cristalli" [le lastre di vetro] per reimpiegarli, ed i inviare poi i residui così ottenuti agli affinatori. A parte questo accorgimento economico, la notevole quantità dei negativi, molti dei quali di grande formato, costituenti il fondo Cugnoni, doveva costituire un gravame che solamente un professionista poteva compensare con la vendita delle immagini».

⁴² Oltre a essere «Virtuoso di Merito e Archivista Perpetuo della Insigne Congregazione dei Virtuosi del Pantheon», fu anche consigliere della Società Amatori e Cultori di Belle Arti. Già nel 1842 l'*Indicatore romano* lo segnalava tra i pittori, con studio in via Sant'Isidoro 9 (cfr. Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 28).

⁴³ Le sue immagini *d'après nature* ed *en plein air* avevano infatti lo «scopo dichiarato di fornire modelli antiaccademici a naturalistici ai pittori di paesaggio, un settore artistico che la nascita della fotografia, con il suo linguaggio e il suo istantaneismo, andava sempre più aiutando a definirsi come genere autonomo». Si veda Miraglia, *Simelli e il paesaggio*, in *Sentieri smarriti e ritrovati. Roma e dintorni nelle fotografie del secondo Ottocento*, a cura di W. Bruce Lundberg, John A. Pinto, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 24 novembre 2007-11 gennaio 2008), Charta, Milano, 2007, pp. 22-24. Nel 1857 fornì a Bernardo Celentano (Napoli, 1836 – Roma, 1863) una serie di albumine funzionali alla pre-visualizzazione del suo *Cellini a Castel Sant'Angelo* ora a Napoli, Museo di Capodimonte (cfr. Miraglia, *Note*, cit., p. 591). Il ruolo di Simelli come fornitore di modelli ai pittori di «paese» è ribadito da Miraglia in Marina Miraglia, *Mimesi e modernismo*, in *Arte in Italia dopo la fotografia 1850-2000*, a cura di Maria Antonella Fusco e Maria Vittoria Marini Clarelli, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 24 dicembre 2011-4 marzo 2012), Electa, Milano 2011, p. 17. Si veda anche Marina Miraglia, *Fotografi e pittori*, cit., pp. 37-38.

⁴⁴ Alcune risultano infatti comprese in un album appartenuto a Jean-Baptiste Daniel-Dupuis (1849-1899), *grand prix de Rome* per l'incisione di medaglie nel 1872 e pensionato all'Accademia di Francia tra il 1873 e il 1875 (cfr. *Roma 1840-1870*, cit., p. 122). L'album è conservato al Fotomuseo Panini di Modena.

⁴⁵ Arrivato a Roma da Palermo dopo la Breccia di Porta Pia, Chauffourier viene segnalato dalla *Guida Monaci* in via del Corso dal 1873. Dal 1884 al 1910 circa cambiò diversi indirizzi, fino all'ultimo noto in via Pompeo Magno 3a, dove l'attività fotografica continuò a essere svolta anche dopo la sua morte dai figli Pietro ed Emilio. Circa trecento lastre (297), in gran parte al collodio e alcune, le più tarde, al bromuro, si trovano ora al Museo di Roma di Palazzo Braschi poiché donate degli eredi nel 1958, mentre il resto dell'archivio, circa 5.000 negativi, è passato nel 1960 agli Alinari (materiale che però è stato in gran parte distrutto o danneggiato dall'alluvione). Si vedano: Lucia Cavazzi, *G.E. Chauffourier e il fondo omonimo nell'Archivio Fotografico Comunale*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», XVII, 1-4, 1977, pp. 89-100; *Fotografia Italiana dell'Ottocento*, cit., p. 149; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 290; Armando Ravaglioli, *L'occhio del vecchio fotografo su Roma. Eugenio Chauffourier*, in «Studi romani», 33, 1985, pp. 244-262.

⁴⁶ Cfr. Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., p. 211.

⁴⁷ Negro, *Seconda Roma*, cit., p. 474. Il passo è riportato anche in Bonetti, *Fotografi e collezionisti*, cit., p. 14.

⁴⁸ Molte delle fotografie scattate a Genazzano potrebbero risalire al maggio del 1872, quando in occasione del pellegrinaggio votivo al santuario della Madonna del Buon Consiglio venne concesso l'ingresso al cortile di Palazzo Colonna. In alcune di esse, inoltre, si intravedono dei manifesti per le elezioni comunali che riportano il nome di Carlo Vannutelli, candidato sindaco in quell'anno. Secondo Porretta anche le serie eseguite ad Albano e Marino potrebbero risalire allo stesso periodo, data la loro somiglianza tecnica con le lastre impressionate a Genazzano (cfr. Porretta, *Ignazio Cuignoni fotografo*, cit., p. 134).

⁴⁹ Di cui Simelli reinterpretò «alcuni soggetti e alcuni studi di vegetazione

[...] aggiornandoli però, grazie alla trasparenza offerta dalle lastre al collodio, in composizioni volutamente tese a una resa più naturale e più aderente alla percezione visiva dei giochi e dei riflessi di luce sulle forme mobili e variegate della realtà fenomenica». Bonetti, *L'âge d'or della fotografia a Roma*, cit., p. 33.

⁵⁰ Ancora nel 1983 Becchetti attribuiva a Simelli molte delle immagini ora assegnate a Belli, che infatti già nel 1998 risultava l'autore di alcune di quelle stesse fotografie, esposte in occasione di un'importante mostra tedesca e tutte datate al 1875. Cfr. Piero Becchetti, *Immagini della Campagna romana, 1853-1915*, Quasar, Roma, 1983, pp. 18-23; *Im Land der Sehnsucht. Mit Bleistift und Kamera durch Italien. 1820 bis 1880*, a cura di Andrea Domesle e Monika von Wilimowski, Fichter, catalogo della mostra (Brema/Mannheim/Coburgo, 1998), Fichter, Francoforte, 1998. Belli e Simelli risultano associati anche nei volumi della Collezione Parker conservati all'Institut National de Histoire de l'Art (INHA) di Parigi. Dei 36 album che compongono la raccolta, gli ultimi tre recano infatti indicazioni di responsabilità dei due fotografi. Sulla Collezione Parker all'INHA si vedano in particolare: Maria Francesca Bonetti, *I cataloghi Parker (1867-1879) e l'esemplare dell'INHA (post 1879): la struttura di un ampio reportage su Roma*, in *Un patrimonio da ordinare*, cit., pp. 109-131; Jean Philippe Garric, *La raccolta Parker dell'INHA nella gestione di Pompeo Molins (post 1879) e la produzione fotografica romana*, in *ibidem*, pp. 133-151.

⁵¹ L'attribuzione a Simelli di queste fotografie – ulteriore conferma della difficoltà di distinguere talvolta le sue immagini da quelle di Belli – può essere infatti smentita dal fatto che esistono delle stampe positive di identico soggetto (quindi ricavate dai medesimi negativi) eseguite sicuramente da Belli e comprese all'interno sia del Fondo Becchetti sia di una serie di album con-

servati alla Library of Congress di Washington, di cui si parlerà oltre.

⁵² Tema ampiamente presente già nelle incisioni del XVIII secolo. Cfr. Renato Mammucari, Nello Nobiloni, *I Castelli romani. Immagini dal passato*, Newton Compton, Roma, 1988, p. 254.

⁵³ Nel suo volume del 1983 Becchetti attribuisce queste fotografie a Simelli, mentre per Porretta e Miraglia sarebbero da riferire, come molte altre, a Ignazio Cugnoni. Cfr. Porretta, *Ignazio Cugnoni fotografo*, cit., nn. 70-79; *L'immagine tradotta*, a cura di Marina Miraglia, catalogo della mostra (Napoli, Studio Trisorio, 1977), Napoli, 1977; Becchetti, *Immagini della Campagna romana* cit., p. 18. Attualmente sono assegnate con relativa certezza a Filippo Belli, considerando anche che soggetti di questo tipo vengono citati nel commento all'Esposizione del 1884.

⁵⁴ Frequentò solo sporadicamente i corsi all'Accademia Albertina, dove apprese i rudimenti del disegno, ma fu incoraggiato a studiare come autodidatta e a cimentarsi soprattutto nella pittura di paesaggio, da Vittorio Avondo. Si recò prima a Firenze, dove conobbe Telemaco Signorini, e poi a Roma intorno al 1873, dove iniziò a esporre. Dagli anni Ottanta si dedicò quasi esclusivamente alla Campagna romana e allo studio del vero. Venne nominato per due trienni presidente dell'Associazione degli Acquerellisti e fu Accademico di San Luca. Cfr. Egidio Maria Eleuteri, *Seduzioni di una città*, Le forme della spada, Roma, 1987, p. 156.

⁵⁵ Frequentò l'Accademia di San Luca, dove fu allievo di Minardi e Podesti, e divenne presto noto per le sue vivaci scene popolari (sul genere della pittura cosiddetta costumbrista), colte con occhio «fotografico» – spesso le riprendeva effettivamente in fotografia, che egli aveva cominciato a praticare fin dalla metà degli anni Sessanta. Fu un assiduo frequentatore di via Margutta (dove per un periodo condivise lo studio con Pio

Joris); partecipò alle esposizioni della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti e del Circolo Artistico Internazionale. Ceccano, paese della Ciociaria che egli scoprì grazie alla pittrice Francesca Stuart (moglie del poeta ceccanese Augusto Sindici), fu una delle sue mete predilette. Cfr. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, Artisti d'Italia, Milano, 1934, p. 729; Renato Mammucari e Paolo Emilio Trastulli, *Immagini delle Paludi Pontine*, Vela, Velletri, 1981, p. 180; Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 352.

⁵⁶ *Fotografia italiana dell'Ottocento*, cit., p. 181 (scheda a cura di Marina Miraglia). Più avanti si specifica che: «La somiglianza con Cugnoni è così stretta che a volte viene da pensare che il Tiratelli sia uno degli autori che si nascondono dietro la testata di “Fondo Cugnoni” del Gabinetto Fotografico Nazionale. Già [sono state rilevate] a proposito del Cugnoni le strette analogie tra i pittori della cerchia di Pio Joris e le fotografie del Cugnoni stesso [o comunque del suo archivio]. Il nome di Tiratelli si inserisce spontaneamente in questo ambito» (*ibidem*). Si veda anche Porretta, *Ignazio Cugnoni fotografo*, cit., p. 20.

⁵⁷ *Le peuple de Rome*, cit., p. 274.

⁵⁸ Su questi e gli altri pittori romani del secondo Ottocento si vedano: Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento*, cit.; Agostino Mario Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori, scultori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei* (4ª edizione), 5 voll., Patuzzi, Milano, 1971; Eleuteri, *Seduzioni di una città*, cit.; Renato Mammucari, *Acquerellisti romani dell'Ottocento*, L'Argonauta, Roma, 1993.

⁵⁹ Cestelli Guidi, *Assenza dell'autore*, cit., p. 211. Il timbro, lineare a inchiostro nero, recita: «FILIPPO BELLÌ / PITTORE FOTOGRAFO / [BANCHI VECCHI 41] / ROMA».

⁶⁰ Mentre gli esemplari del Fondo Cugnoni sono quasi tutti negativi (lastre alla gelatina su vetro), quelli del Fondo Becchetti sono tutti dei positivi (stam-

pe all'albumina su carta). Questo dato indica chiaramente le diverse origini e finalità delle due collezioni: professionale e operativa la prima (implementata dall'acquisizione di materiali prodotti o appartenuti ad altri fotografi), collezionistica la seconda (messa insieme recuperando gli esemplari circolanti sul mercato antiquario).

⁶¹ Si fa riferimento soprattutto alle scatole 6 e 7, denominate «Filippo Belli - Lazio», e 8-10, dedicate a Caneva, Simelli e altri. Altro materiale prodotto da Belli è contenuto (assieme a scatti di Altobelli, Cuccioni, Danesi, Felici e Verzaschi) nelle scatole che custodiscono le stereoscopie, in particolare la 31, con soggetti relativi alla Campagna romana.

⁶² Molte volte riconoscibili perché caratterizzate da una colorazione più giallognola rispetto, ad esempio, alle albumine di Belli, dalle tonalità decisamente più rossastre. Inoltre presentano spesso una numerazione visibile sul recto poiché graffiata sulla lastra prima della stampa; ad essa sono associate talvolta delle indicazioni sul soggetto e il luogo della ripresa. Non si è ancora compresa la logica di queste numerazioni, forse riferibili a diversi cataloghi di vendita o più semplicemente alle modalità, finora ignote, di ordinamento dell'archivio. Il verso di alcune stampe reca in basso un timbro ovale con la scritta «ORESTE FALLANI / OGGETTI DI BELLE ARTI / VIA SISTINA 124 / ROMA», con tutta probabilità un rivenditore autorizzato delle fotografie di Simelli.

⁶³ Molte di queste fotografie presentano una fascetta didascalica del tutto simile a quella utilizzata da Alinari e dalle altre ditte attive nel campo della ricognizione del patrimonio, e sono inoltre caratterizzate da punti di vista statici e frontali, come tipico di questo genere. Non si può quindi escludere che esse siano state collezionate da Simelli, o in qualche modo confluite tra i suoi materiali, e non da lui direttamente prodotte.

⁶⁴ È per ora impossibile stabilire fino a quando Belli fotografò soggetti popolari. Si può presumere che egli si dedicò a questa produzione almeno fino alla metà degli anni Ottanta, periodo in cui iniziò a far circolare dei fascicoli destinati alla vendita contenenti alcune stampe (di cui si parlerà poco oltre). Il fatto che venga segnalato dalle *Guide Monaci* ancora nel 1893 e che sia deceduto nel 1927 induce però a pensare che la sua attività sia proseguita, certamente a ritmi ridotti, fino alle soglie del Novecento. Le stampe del Fondo Becchetti che non sono tratte dai negativi presenti nel Fondo Cugnoli potrebbero essere a questi successive.

⁶⁵ Le corrispondenze tra i soggetti ripresi da Belli e la produzione grafico-pittorica degli artisti nord e centroeuropei attivi a Roma tra gli anni Venti

e Quaranta del XIX secolo sono state evidenziate dalla mostra *Im Land der Sehnsucht*, cit.

⁶⁶ Becchetti, *La fotografia a Roma*, cit., p. 28.

⁶⁷ Su questo aspetto Marina Miraglia ha scritto: «Dal punto di vista rappresentativo è indubbio che la secolare memoria pittorica serve ai fotografi quale guida preziosa quanto precisa per la realizzazione dei propri “quadri”, intendendo il termine nell’accezione [...] di continuità e quindi di sudditanza del nuovo mezzo rispetto alla tradizione della pittura che, per tutto il XIX secolo, ancora si basa sulla mimesi e sulle regole della prospettiva quattrocentesca» (Miraglia, *Mimesi e modernismo*, cit., p. 17). Si viene allora a determinare una sorta di cortocircuito referenziale: la fotografia si ispira alla pittura per ispirare a sua volta nuove rappresentazioni.

⁶⁸ Le fotografie di Belli, come sostenuto sempre da Miraglia, «vanno decisamente al di là della referenzialità sottolineando e facendo emergere soprattutto le caratteristiche linguistiche delle nuovo mezzo, quelle utili alla pittura e al suo rinnovamento figurale» (*Ivi*, p. 18).

⁶⁹ Joëlle Bolloch, *Modèles pour artistes*, in *Voir l’Italie et mourir*, cit., p. 306. L’autrice sottolinea anche che «con la moltiplicazione degli “studi per artisti”, il termine stesso “studio” subì un cambiamento di significato, perdendo il doppio valore documentario ed estetico che esso assumeva nel contesto del lavoro puramente pittorico per conservarne solo il primo. Paesaggi, vedute architettoniche, nudi, modelle in costume e altre scene di genere contavano soprattutto per il loro aspetto iconografico» (*ibidem*).