

Quadri viventi e maschere romane nelle fotografie di fine Ottocento

Attilio Simonetti, Henri Le Lieure e i fratelli Primoli

Edoardo Maggi

Sapienza Università di Roma, Italia

Abstract This paper aims to investigate the intriguing phenomenon of costumed parties held in Rome between 1880 and 1900 through the study of photographic material. In particular, the essay focuses on two main iconographic aspects: the carnival masquerades, conceived in most cases by the painter and antiquarian Attilio Simonetti and interpreted by some members of the International Artistic Association; and the *tableaux vivants*, the so-called living pictures, which were figurative compositions usually set up in the patrician residences, including that of the counts Giuseppe and Luigi Primoli, who were an active part in their creation. A crucial role was also played by the Henri Le Lieure, a professional photographer of French origin who was responsible for much of the visual documentation of the time.

Keywords Living Paintings. Tableaux vivants. Masquerades. Feasts. Rome. Photography.

Sommario 1 Introduzione. Le feste di Cervara e il Carnevale romano. – 2 Le maschere del Circolo Artistico. – 3 *Tableaux vivants*: il trionfo dell'evocativo. – 4 L'attività dei Primoli tra diletterantismo còlto e spettacolarizzazione.

1 Introduzione. Le feste di Cervara e il Carnevale romano

Uno degli aspetti sicuramente più peculiari della Roma eclettica e 'decadente' di fine secolo, per quanto ancora poco indagato nei suoi dettagli, oltre che nelle sue premesse o ripercussioni antropologiche, fu il gusto per il travestimento, drammatizzazione di un interesse per il costume (sia storico che contemporaneo, popolare o antiquario)¹ che poteva estremizzarsi fino a diventare finzione pittorica quasi caricaturale,² farsa revivalistica³ animata da un giocoso desiderio di rievocazione performativa. Si trattava in fin dei conti dell'evoluzione di un'usanza già radicata nelle ritualità della Roma papalina, pratica che

la diffusione della fotografia contribuì in maniera decisiva a formalizzare dal punto di vista estetico e a divulgare attraverso una documentazione visiva, sia diretta che indiretta, delle sue principali manifestazioni: le feste in costume e le maschere pubbliche, specialmente quelle carnevalesche, che periodicamente avevano luogo in città e nei suoi dintorni.

Per come si vennero a configurare nella seconda metà del XIX secolo, appare evidente che una delle caratteristiche principali di queste 'performance', di cui i sofisticati *tableaux vivants* tardo-ottocenteschi costituirono la sintesi

¹ Per un catalogo di fotografie di costumi popolari romani si veda Picone Petrusa 1991.

² Qui il termine 'pittorico' è inteso in una duplice accezione, entrambe risiedenti nell'interpretazione estetologica del suo significato, ossia come scena capace di suggerire ed evocare una situazione (sia essa il contenuto di un'opera pittorica, letteraria o teatrale, oppure ancora un evento storico o un rito esotico) per mezzo della sua rappresentazione o rielaborazione; e parallelamente - più nello specifico - come imitazione dei soggetti e dei modi propri delle arti figurative.

³ Sul concetto di *revival* si rimanda, tra i molti testi, ad Argan 1974. Un recente contributo sull'argomento, incentrato sul periodo compreso tra il 1898 e la Seconda guerra mondiale, è Moure Cecchini 2021.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2022-06-12

Accepted 2023-05-22

Published 2023-12-04

Open access

© 2023 Maggi | © 4.0



Citation Maggi, E. (2023). "Quadri viventi e maschere romane nelle fotografie di fine Ottocento. Attilio Simonetti, Henri Le Lieure e i fratelli Primoli". *MDCCC 1800*, 12, 115-154.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/007



Figura 1
Carlo Pittara,
*Mascherata degli artisti
a Tor Cervara*. 1870.
Olio su cartone, 22 × 24 cm.
Collezione privata
(già Roma,
Collezione Pecci Blunt).
© Cambi Casa d'Aste

e l'approdo più congeniali, risiedeva proprio nella loro 'fotografabilità' - o, se si preferisce, fotogenia - in quanto erano spesso pensate per essere catturate dall'obiettivo, o quantomeno contemplavano *in nuce* la possibilità di diventare materiale iconografico. Mentre le mascherate, derivate da imperiture tradizioni, continuarono a rappresentare più che altro occasioni di intrattenimento popolare e divertimento condiviso, i *tableaux* furono espressioni compiute e sintomatiche delle aspirazioni elitarie di una società ormai al crepuscolo destinata a essere presto sostituita dalla borghesia industriale e dalla classe impiegatizia della neonata Capitale; prodotti di un Simbolismo immaginifico e di un 'manierismo' intellettuale che trova puntuali riscontri nella coeva produzione pittorica, nella poesia e nella letteratura romanzesca.⁴

Entrambi i fenomeni - e quelli a essi affini come i balli in maschera - hanno però in comune l'essere forme di escapismo e testimonianze emblematiche della dilagante passione per la messa in scena, tratti tipici di una cultura sincretica e «bizantina»⁵ in cui storicismo, orientalismo e tensioni moderniste si mescolano, e nuove suggestioni vengono così create, raccolte e scambiate.

Modelli di riferimento per gli sviluppi dei festeggiamenti del Carnevale nel periodo umbertino furono senz'altro gli incontri annuali che in primavera (di solito nei giorni a ridosso del 21 aprile, il Natale di Roma), tra gli anni Venti e i primi anni Novanta dell'Ottocento,⁶ si tenevano a Cervara, località tra le mete preferite degli artisti risiedenti a Roma. Questi, travestiti, a cavallo o in sella d'asino e accompagnati da carri allegorici e

⁴ Cf. Cavazzi 1984, 143.

⁵ Dal nome della rivista *Cronaca bizantina* (1881-6), fondata a Roma dall'editore milanese Angelo Sommaruga e diretta nell'ultimo biennio, a seguito del processo per truffa subito da quest'ultimo, da D'Annunzio. Il termine «bizantina», mutuato da un distico elegiaco di Carducci, rimanda proprio alla decadenza morale, culturale e spirituale della città negli anni finali del secolo. Si vedano, tra gli altri testi, Squarciapino 1950; Piantoni 1972, XXXV-XL; Ghidetti 1979; Frontaloni, Pedullà 2021, 335-40.

⁶ Una delle prime escursioni potrebbe risalire addirittura al 1812 (di questa e di quelle degli anni immediatamente successivi non si sa però quasi nulla, se non che dovettero essere organizzate per iniziativa del pittore tedesco Friedrich Nerly), ma fu solo a partire dal 1832 che l'evento iniziò ad aprirsi anche ad artisti non tedeschi e quindi ad avere una più ampia risonanza e partecipazione (10).



Figura 2 Gioacchino Altobelli, *Carri allegorici alla festa di Cervara*. 1875 ca. Lastra al collodio, 26,6 × 38,3 cm. Roma, ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione); GFN (Gabinetto Fotografico Nazionale); Fondo Becchetti. Da Becchetti 1983a, 254

catafalchi – come documentato da un piccolo olio di Carlo Pittara del 1870⁷ e da una fotografia di Giacchino Altobelli del 1875 circa [figg. 1-2] –, si univano in un corteo che da Porta Maggiore arrivava fino alle «Grotte» tufacee – in realtà cave abbandonate – nei pressi del Casale di Tor Cervara,⁸ nell'area dove sorgeva l'antica tenuta di Cerbaro o «cervaretto», una riserva per la caccia ai cervi.⁹ La località veniva animata da pranzi e

abbondanti libagioni scandite da canti e cannone a salve – con grande diletto dei popolani che puntualmente accorrevano numerosi per assistere allo spettacolo –, balli e giochi, rievocazioni e tornei cavallereschi, dato che il tema era spesso a sfondo militare: i convenuti, suddivisi in ordini (tra cui i «carabinieri» e gli «artiglieri»),¹⁰ si sfidavano in finti duelli a colpi di spadoni di legno e calzando stivali di cartone.¹¹

⁷ Un altro dipinto che testimonia la composizione del corteo, *Ritorno da Cervara o Corteo per la festa di Cervara* di Giuseppe Gabani (Senigallia, 1846-Roma, 1899), è conservato presso il Museo di Roma (inv. MR 3254). Cf. De Rosa, Trastulli 2001, 227-8 e 256-7; Virno 2004, 552.

⁸ E non, come spesso si è scritto, il paese di Cervara nei pressi di Subiaco (cf. Grassi, Zangarini 1989, 7). Le Grotte erano soprannominate l'«Antro della Sibilla».

⁹ La struttura venne inglobata nel 1628, insieme al duecentesco Castello della Cervelletta, nel borgo fatto costruire da Scipione Borghese. Nella seconda metà dell'Ottocento questa vasta tenuta sulla Via Prenestina, che comprendeva anche i resti della villa imperiale dei Gordiani (nota come Tor de' Schiavi), era di proprietà del Commendator Giuseppe Pinelli. Un'importante testimonianza sulle feste di Cervara e su altri eventi organizzati dagli artisti romani è Tomba 1928. L'autore, lui stesso artista (si veda nota 36 per un approfondimento biografico), si proponeva con questo testo di «narrare le bizzarrie e la vita spensierata di artisti della seconda metà dell'Ottocento» (5). Un sintetico contributo su Cervara e sul Carnevale romano nell'Ottocento è Antonacci, Fagiolo Dell'Arco 2001.

¹⁰ Sui berretti sfoggiavano come emblema una forchetta e un cucchiaino incrociati, i bottoni delle giacche erano panini da un soldo e i fondi di paglia delle fiaschette facevano da spalline (cf. Tomba 1928, 30-1). Seguiva sempre il corteo un carro-ambulanza «sul quale al ritorno prendevano posto quei carabinieri che colpiti, da Bacco, non riuscivano più a trovare sui somarelli il centro di gravità» (33).

¹¹ Una descrizione del corteo e dei giochi si trova anche in Grassi, Zangarini 1989, 10-11 (gli autori hanno raccolto testimonianze dell'epoca, tra cui quella dello scultore inglese William Wetmore Story): i partecipanti alla scampagnata, si legge, «indossavano



Figura 3 Fotografia Artistica di A. Sbracia & Co., *Carnevale degli artisti a Cervara, addobbo in stile orientaleggiante*. 1875 ca. Stampa all'albumina applicata su cartoncino, 20 x 15,5 cm (misure totali). Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti, inv. FB005678_02

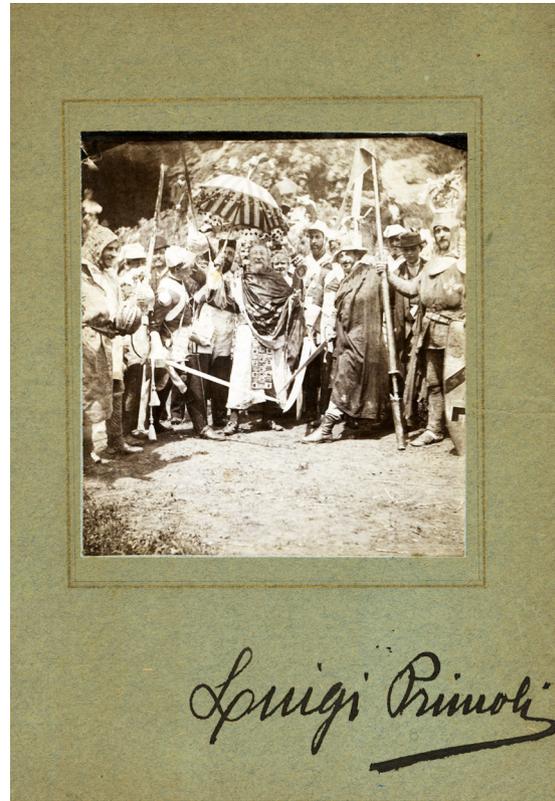


Figura 4 Luigi Primoli, *Foto di gruppo in maschera alla festa degli artisti di Cervara*. 1890. Stampa alla gelatina incollata su cartoncino, 8,4 x 7,4 cm (supporto primario) e 16,6 x 12,2 cm (supporto secondario). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 3902). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Istituito dalla numerosa colonia di artisti tedeschi¹² – già soliti riunirsi a Ponte Milvio (il «ponte Mollo», come era da essi soprannominato) per la loro cerimonia di iniziazione¹³ – e in un primo tempo chiuso alle altre nazioni, questo «Carnevale dei tedeschi», come veniva appunto chiamato, divenne in seguito, soprattutto a partire dagli

anni Settanta del XIX secolo, un evento cardine della vita culturale della Capitale,¹⁴ omaggio festoso alla Campagna romana che fin dai primi decenni del secolo aveva attratto letterati e pittori, sia italiani che stranieri.¹⁵ Particolarmente riuscite furono la festa del 1883, animata da un'«Olimpiade» preceduta da un prologo suddiviso

«vecchi vestiti che è possibile tirar fuori dagli studi di pittura o nei magazzini teatrali, o reperire nelle botteghe che danno in affitto costumi di maschera [...]. Indiani e cinesi, guerrieri antichi ed eroi medioevali, guardie nazionali e pulcinella, generali in stivaloni, dottori con parrucche gigantesche, sciafoloni di legno con terribili iscrizioni, cappelli giganteschi con piume fatte di erbaggi, in una parola non vi è assurdità e ridicolaggine che non si presenti»; il «lungo e chiassoso esercito si schierava secondo le categorie delle armi: 'gendarmi, capocoorti, littori ed aiutanti di campo raggruppavano le singole unità'. Il presidente dava inizio alla giornata di festa con una ispezione militare. Alle grotte di Cervara veniva approntato un accampamento. [...] Fra le varie specialità (corse sui cavalli o sugli asini; lotta; tiro con l'arco) la più divertente, e la più sentita dagli 'atleti', era quella con la lancia. Il bersaglio era rappresentato dal recensore. Tutti gli artisti potevano così liberamente sfogarsi con lo storico antagonista».

¹² Sulla presenza degli stranieri a Roma si può consultare D'Alessandro 1984. In particolare, sugli artisti tedeschi (i cosiddetti Deutsch-Römer), si rimanda a: Piantoni 1988, 37-45; Bonasegale 2006, 35-43.

¹³ Sulla colonia alemanna, la 'Società di Ponte Mollo', e i loro riti si veda sempre Grassi, Zangarini 1989, 8-9. Secondo lo scrittore e giornalista Friedrich Noack (1858-1930) l'ultimo «carnevale dei tedeschi» si tenne il 29 aprile 1847 (11). Un'altra fonte è la relazione di G. Boschi del 1845, *L'artistica società di Ponte Mollo riunita a festa nelle grotte del Cervara*, dalla quale si apprende che l'ideazione della festa risalirebbe al 1815 (cf. D'Amelio 2021, 141).

¹⁴ Sull'argomento si rimanda anche a Negro 1966, 372-6. L'autore riporta, tra le altre, la testimonianza del pittore Nino Costa, il quale racconta dei giochi che si disputarono durante le manifestazioni del 1853.

¹⁵ Nella vasta letteratura sulla Campagna romana si rimanda in particolare a: Fleres 1904; Cervesato 1910; Eleuteri 1980; Becchetti 1983b; Mammucari 1984; 1990; 1992; De Rosa, Trastulli 1999; Langella, Mammucari 1999; Bonetti 2003; Bonfait 2013.

in tre parti corrispondenti a Pittura, Scultura e Architettura,¹⁶ e, nonostante i divertimenti fossero ormai diventati un'occasione di mero sollazzo pubblico, quella del 1892, la quale ebbe il suo culmine nel corteo in costume quattrocentesco intitolato *Gli sponsali*, al quale presero parte i pittori Augusto Alberici, Cesare Biseo e Cesare Tiratelli.¹⁷

Alcune fotografie conservate presso l'Archivio Fotografico del Museo di Roma, tra cui quelle di Vitaliano Stuani e Agostino Sbracia,¹⁸ mostrano il livello di elaborazione che potevano raggiungere le feste di Cervara, rese ogni volta memorabili dalla ricchezza degli abiti e dalla sontuosità di addobbi e scenografie ispirate – non senza esagerazioni e qualche stereotipo – a diversi periodi e culture [fig. 3]. Il formato in cui venivano fatte circolare le stampe, era solitamente quello della *carte de visite*, di piccole dimensioni e con supporto in cartoncino recante quasi sempre le indicazioni del fotografo o dello studio responsabile della ripresa e, qualche volta, la dicitura «Ricordo» (di un dato Carnevale o di una festa) a indicare la loro primaria funzione di *souvenir*.¹⁹

Una delle ultime edizioni si tenne nel maggio del 1890 e consistette in una serie di festeggiamenti – ai quali chiunque poteva partecipare pagando un biglietto di tre lire – che, secondo il programma ufficiale, dovevano essere all'insegna «del lavoro, dell'industria, dell'arte, dell'eleganza» (Grassi, Zangarini 1989, 23). Fotografie risalenti a quell'anno, in cui si avverte tutta la spensieratezza dell'evento e si possono chiaramente distinguere le fogge dei costumi, si devono a Giuseppe (Roma, 1851-1927) e Luigi Primoli



Figura 5 Giuseppe Primoli, *Il carnevale degli artisti a Cervara*. 1890. Aristotipo, 9 × 8 cm (applicato su un cartone di 69 × 49 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli, inv. 16908/PROG. © Fondazione Primoli

(Parigi, 1858-Roma, 1925),²⁰ e sono ora conservate tra l'Archivio Fotografico del Museo di Roma

16 Ogni parte si componeva a sua volta della presentazione del «soggetto, che ricostruiva in maniera fortemente ironica gli sviluppi storici dell'arte in questione, e dello «svolgimento del quadro», un «fuoco d'artificio di divertenti associazioni per immagini impensate e stravaganti» (Grassi, Zangarini 1989, 24-5).

17 Negli stessi anni anche Ostia fu interessata da rievocazioni in costume, ispirate però all'antica Roma: per le strade del sito sfilava il gruppo dei «Decemviri», composto, tra gli altri, dallo scultore Adolfo Apolloni e dai pittori Lorenzo Cecconi, Edoardo Forti e Onorato Carlandi, quest'ultimo nel ruolo di capo col nome di «Abacchio Britannico». Cf. Jandolo 1953, tavv. XXXI-XXXIV.

18 Vitaliano Stuani, ritrattista, ebbe studio in Via Belsiana 29, dove fu attivo tra il 1884 e il 1896. Ottenne una medaglia d'oro alla prima Esposizione Fotografica Italiana del 1887 (cf. Becchetti 1983a, 349). Agostino Sbracia, titolare di una «Fotografia Artistica», fu principalmente un vedutista attivo dai primi anni Sessanta in Via San Nicola da Tolentino 3 e in Via del Corso 118. La *Guida commerciale* lo segnala tra il 1872-74 anche in Via di Santa Maria in Via 7A, in Via del Moro 50 fino al 1899 e dall'anno successivo in Via di Santa Maria Maggiore 154 (cf. Becchetti 1983a, 344). Le stampe di Stuani sono indiate nei Cataloghi del Museo di Roma con i numeri di inventario AF 4021-4027.

19 Nell'Archivio Fotografico sono inoltre presenti 6 stampe (invv. AF 4015-4020), incollate su cartoncini colorati senza indicazioni di autorialità, relative a dei festeggiamenti in costume a Piazza del Popolo e a una sfilata carnevalesca per le vie di Roma. Solo una tra queste albumine reca una scritta che recita «Ricordo della tradizionale festa degli artisti a Cervara - Roma ap. 1884 - Gruppo Artiglieri».

20 Sui fratelli Primoli, in particolare sull'attività fotografica di Giuseppe, si rimanda a: Vitali 1968; Palazzoli 1979; Crispolti 1980; Becchetti, Pietrangeli 1981; Becchetti 1983a, 49-50; Bonadonna 2021. Decisamente meno nota è la produzione di Luigi, di cui si conservano ritratti, *tableaux* e reportage di avvenimenti storici e mondani. Documentò con partecipazione i riti della liturgia cattolica in Vaticano, eseguì numerose fotografie in occasione di un viaggio in India e Ceylon nel 1905-6 e partecipò nel 1911 alla mostra fotografica allestita nel contesto dell'Esposizione Internazionale di Roma. Le poche lastre a lui con certezza attribuibili ora alla Fondazione Primoli sono quelle sopravvissute allo sgombero della dimora di Via Sallustiana; molte altre, invece, potrebbero essere state assimilate a quelle di Giuseppe, con il quale condivideva in maniera osmotica idee e apparecchiature. Su Luigi fotografo si veda in particolare Becchetti 1983a, 50-2. Sull'Esposizione del 1911 cf. Caracciolo 1980, 39-44; Porretta 1980, 214-22; Becchetti 1983a, 55-7.



Figura 6 Henri Le Lieure, *Attilio Simonetti nei vestiti del 'Gran Conestabile del Principe di Corcumello'*. 1880. Stampa all'albumina montata su cartoncino, 12 x 9 cm (misure totali). Roma, Archivio Simonetti. © Archivio Simonetti di Giovanni Carboni

a Palazzo Braschi e l'archivio fotografico della Fondazione Primoli.²¹ Il primo gruppo si compone

di 18 gelatine di piccolo formato montate su cartoncini che recano la firma di Luigi,²² mentre il secondo (una ventina di aristotipi montati su un unico cartone e le corrispondenti lastre negative) è opera di Giuseppe [figg. 4-5]. Luigi realizzò in prevalenza ritratti di gruppo posati, mentre Giuseppe, abile memorialista e appassionato cronista, eseguì perlopiù visioni d'insieme, a volte prese da una certa distanza, e si concentrò anche su aspetti contestuali, come il popolino abbarbicato su una staccionata intento a guardare il corteo che avanza.

Con l'instaurazione del potere sabauda il Carnevale romano²³ fu soggetto a una maggior regolamentazione, ma mantenne la sua fisionomia per almeno un ventennio. Cardine delle celebrazioni rimaneva Via del Corso, dove si svolgevano i cortei mascherati, la tradizionale corsa dei cavalli bàrberi (abolita dai Savoia nel 1874 in seguito alla morte di un giovane e solo sporadicamente reintrodotta, per poi essere definitivamente soppressa nel 1885)²⁴ e la festa dei moccoletti. I teatri Apollo e Argentina aprivano la stagione delle rappresentazioni sceniche con spettacoli sia di prosa che di lirica; per tutta la città si davano balli e ricevimenti, pubblici e privati, questi ultimi ospitati nelle dimore delle più facoltose famiglie romane appartenenti all'aristocrazia liberale 'bianca' (i Doria, i Caetani, i Pallavicini, gli Sforza Cesarini), in circoli e ambasciate.²⁵ Eventi di varia natura avevano luogo nel restaurato Politeama di Trastevere (veglioni e tarantelle), in Piazza Navona (sede del «festival popolare», la sera illuminato da fuochi di bengala e centinaia

21 Il Fondo Giuseppe Primoli si compone di quasi 13.000 lastre (negativi su vetro alla gelatina bromuro d'argento nei formati 8 x 9, 9 x 12 e 13 x 18 cm) e circa 4.700 positivi (perlopiù albumine e aristotipi, le uniche stampe originali da lui realizzate giunte fino a noi) incollati, solitamente a gruppi di 15 immagini, su 318 cartoni di medio e grande formato. A questo materiale si aggiungono *carte de visite*, diapositive su vetro, negativi su pellicola al nitrato di cellulosa e alcuni album. L'intero patrimonio è digitalizzato e disponibile all'indirizzo <https://archivio.fondazioneprimoli.it/archivio/fotografico>.

22 Cf. Becchetti 1983a, 253 nota 281; Cavazzi 1984, 101 e 232 nota 108. L'applicazione delle stampe su cartoncini verdognoli è una costante nella produzione fotografica di Luigi Primoli e si riscontra in altri archivi che conservano fototipi da lui prodotti o a lui attribuiti, come il Fondo Lamberto Vitali presso il Civico Archivio Fotografico - Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco di Milano (inv. LV 59-65). Questo nucleo si compone principalmente di «Ricordi» del torneo cavalleresco organizzato nel 1893 per le nozze d'argento di Umberto I e Margherita di Savoia. Gli esemplari, così come gli altri fondi della raccolta milanese, sono consultabili all'indirizzo <https://fotografieincomune.comune.milano.it/fotografieincomune/>.

23 Le cui origini vanno fatte risalire ai Saturnali dell'antica Roma. Dalla metà del Quattrocento, per volere di Papa Paolo II Barbo, i giochi che lo contraddistinguevano, che nel Medioevo avvenivano in Piazza Navona (*platea in Agone*) e nei pressi del Monte Testaccio (teatro di una taumachia alla fine della quale il popolo poteva sfamarsi della carne degli animali uccisi), si svolsero lungo la Via Lata, l'attuale Via del Corso. Per una storia del Carnevale romano si consiglia la lettura di Clementi 1939 e Minasi, Pirani, Tozzi 2010. Sul Carnevale nell'Ottocento si rimanda inoltre a Veo 1955 e Antonacci, Fagiolo Dell'Arco 2001.

24 Nonostante questo avvenimento sia giudicato da molti come quello che decretò la fine del Carnevale romano, ancora verso la fine del secolo la festa era un evento molto sentito dagli abitanti della Capitale e un'attrazione di primordine per i turisti stranieri, che lo consideravano «più trendy di quello veneziano» (cf. Berrino 2021).

25 Nel 1872 si tenne al Teatro Capranica un originale ballo dedicato a Dante, in pratica una «*Divina commedia* in azione» (Clementi 1939, 460). Tra i balli promossi da circoli e associazioni straniere ci furono quelli del Circolo Tedesco, della Società inglese-americana e del Circolo Artistico Internazionale (di cui si parlerà poco oltre); tra le ambasciate si distinse particolarmente quella di Germania. Nel 1873 si diedero balli anche presso il Palazzo dei Conservatori e Palazzo Cafferelli (cf. 460-8). I balli, non sempre mascherati, avvenivano anche nei principali teatri (Alibert, Argentina, Capranica, Pace, Valle) e nei locali più alla moda come il Caffè Nuovo, aperto tra il 1818 e il 1878 al piano terra di Palazzo Ruspoli (cf. Minasi, Pirani, Tozzi 2010, 84). Sul ruolo dei balli nella Roma post-unitaria, in particolare quelli a Corte (la principessa Margherita ne dava uno al Quirinale l'ultimo mercoledì di ogni mese), strumenti politici e diplomatici prima ancora che eventi mondani, si rimanda anche a Gorgone 2021.

di palloncini bianchi e rossi), e allo Sferisterio, poi ippodromo (la fiera dei vini).²⁶ Vi erano poi le tante manifestazioni in costume, non solo i «soliti pulcinelli, i soliti arlecchini, diavoli, selvaggi, cioè» (Clementi 1939, 469), ma anche creazioni

più originali.²⁷ Una puntuale documentazione degli avvenimenti veniva ogni volta offerta, specialmente per mezzo di disegni e fotoincisioni, sui periodici dell'epoca, in particolare *l'Illustrazione italiana*, fondata nel 1875.

2 Le mascherate del Circolo Artistico

A partire dagli anni Ottanta l'organizzazione dei divertimenti del Carnevale e del Natale di Roma, esibizioni spesso esuberanti di estro e goliardia, ma anche di raffinata erudizione, venne affidata al Circolo Artistico (conosciuto anche con il nome di Associazione Artistica Internazionale), il sodalizio costituitosi ufficialmente nel 1870 (data del primo statuto) per iniziativa dei principi Baldassarre III Odescalchi e Alessandro Torlonia con lo scopo di dare una struttura organica di riferimento agli artisti italiani e stranieri dell'Urbe. Già verso il 1860 si erano svolte delle mostre nei locali della Dogana Vecchia a Porta del Popolo (ora caserma dei Carabinieri), dove da tempo esponeva la Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti, nata nel 1829. All'atto di fondazione dell'Associazione venne ad essa assegnata una prima sede istituzionale, l'ex ridotto del Teatro Alibert nell'omonimo vicolo, al civico 2 (adiacente a Via Margutta), scampato

all'incendio del 1863 e concesso dal Principe Torlonia che ne era il proprietario.²⁸ Dal 1871 le esposizioni si tennero annualmente prima alla Casina del Pincio e poi in una sala in Via dei Condotti; nel 1883, anno della costruzione del nuovo Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale, si dette avvio all'edificazione della nuova sede al civico 54 di Via Margutta, completata nel 1886 e inaugurata l'8 gennaio dell'anno successivo.²⁹

Il principale ideatore e animatore delle mascherate era Attilio Simonetti (Roma, 1843-1925), personalità dagli interessi sfaccettati e dall'ingegno multiforme. Allievo e amico di Fortuny (conosciuto all'Accademia di Giggi in Via Margutta), fu nel 1876 tra i fondatori della Società Romana degli Acquerellisti³⁰ (della quale fu membro effettivo fino al 1883) e dal 1886 presidente dell'Associazione Artistica,³¹ oltre a essere un valente pittore fu anche un appassionato collezionista e antiquario,

²⁶ Cf. Clementi 1939, 464-73.

²⁷ Nel 1871 sfilò per Via del Corso una mascherata a tema storico, la «Crociata cattolica»; l'anno successivo, il giorno del Giovedì Grasso, gli artisti si travestirono in abiti femminili generando scompiglio (e una certa indignazione): «Erano una turba di mattacchioni abbigliati da donna, nelle toilettes più strane ed eterogenee, del passato, del presente... e dell'avvenire. Ve ne erano di tutte le Nazioni e per tutti i gusti. [...] La turba era condotta da un eunuco - che orrore! - che procedeva gridando: Viva l'emancipazione! Abbasso gli uomini retrogradi!» (Clementi 1939, 462). Nel 1878, anno in cui molte delle manifestazioni non si tennero in segno di lutto per la morte di Vittorio Emanuele II, i Canottieri del Tevere idearono una mascherata dal titolo *La bella Elena* (cf. 474).

²⁸ Su questo primo periodo di vita dell'Associazione si veda Tomba 1928, 8-10. L'autore ricorda che la sede era decorata con episodi delle feste di Cervara e veniva occasionalmente dotata, essendo ancora piuttosto piccola, di un salone per i balli provvisorio, costruito in legno nel giardino (cf. 12).

²⁹ Fecero parte dell'associazione, tra i pittori: Achille Vertunni, Scipione Vannutelli, Pio Joris, Aurelio Tiratelli, Enrico Coleman, Vincenzo Cabianca, Onorato Carlandi, Cesare Maccari, Cesare Mariani, Teofilo Patini (e per un breve periodo anche Nino Costa), gli spagnoli Fortuny, Villegas, Barbudo e Tusquetz, e i tedeschi Arnold Böcklin, Franz von Lenbach e Konrad Martens. Cf. Frandini 1972, XX-XXI; Sacchi Lodispoto 1999, 297-301 e 305; Moncada di Paternò 2012b, 47-51. Sempre in Tomba 1928 viene raccontato il trasferimento della sede, momento solenne accompagnato da una marcia reale suonata da un pianoforte posto su un carretto (11-12). Si accenna anche alla disposizione degli ambienti e alla nuova decorazione: alcune stanze vennero abbellite con tempere di Boggiani, Coleman e Petiti; una sala in stile giapponese venne invece ideata dallo stesso Tomba; la cantina venne arredata per assomigliare a una taverna del Trentento; il salone fu invece tenuto disadorno per essere di volta in volta trasformato, ad esempio, in un «angolo di Venezia» o nel «fondo del mare» (12-19). La trasformazione del salone in fondale marino, avvenuta nel 1888, è ricordata anche in una testimonianza - indiretta perché riporta le memorie del padre Giulio - dello scultore Enrico Tadolini, che la descrive come «il miracolo dei miracoli» (1951, 264). Tadolini rievoca inoltre: la mascherata di Corcumello (bufa e donchisciottesca), la festa del 1889, quando il salone divenne un atelier d'artista, e la mascherata del 1899 (sotto la direzione di Adolfo Apolloni) dedicata a Bartolomeo Pinelli, alla quale presero parte, tra gli altri, Arturo Noci, Camillo Innocenti e Norberto Pazzini; e ancora la «sfilata dei Barbareschi» del 1904 («esumazione caricaturale della corsa dei barberi»), la mascherata del 1909 ispirata allo Chanteclair di Rostand (con i membri del Circolo travestiti da animali da cortile), e quella del Canova, l'ultima a essere messa in atto nel 1922 (264-9).

³⁰ Per una storia dell'Associazione e dei profili biografici dei suoi membri si vedano: Lomonaco 1987; Mammucari 1987; 1993; 2001.

³¹ Nel 1902, la presidenza era, forse già da qualche tempo, passata a Pio Piacentini. Quell'anno il Circolo, su idea dello stesso Piacentini e con la collaborazione di Ettore Ximenes, Ettore Ferrari e Adolfo Apolloni, organizzò nella ricorrenza del Natale di Roma una sfarzosa festa che si proponeva di rievocare l'antica celebrazione romana della Palilia (una festività pastorale che ricorreva proprio il 21 aprile); vi presero parte ben 1.400 comparse, tra cui il pittore e antiquario Augusto Alberici (nella figura del Console) - qualche anno prima, nel 1896, era stato l'Imperatore Giustiniano forse in occasione di una festa a Cervara -, la bella Lancelot-Croce (che impersonava l'Imperatrice) e il modello Crescenzo (nel ruolo del vittimario che presiedeva al sacrificio degli



Figura 7 Henri Le Lieure, *Cesare Pascarella nelle vesti del giullare Peperoncino*. 1880. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 x 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6580). © Roma, Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 8 Henri Le Lieure, *Giuseppe Aureli in abiti seicenteschi*. 1880. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 x 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6630). © Roma, Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

attività che lo rese famoso anche all'estero - ebbe clienti illustri, tra cui John Pierpont Morgan e William Astor, per il quale progettò gli arredi per la sua villa a Sorrento - e che dal 1904, anno in cui aprì la sua galleria all'interno del Palazzo Odescalchi in Via Vittoria Colonna (in cui si era trasferito nel 1890), divenne preponderante.³² La produzione pittorica di Simonetti del resto, in quanto del tutto corrispondente ai gusti e ai criteri commerciali dell'epoca, era largamente orientata verso la rappresentazione di vivaci scene di genere, visioni

d'Oriente e incontri galanti in interni settecenteschi, generi richiesti dal mercato internazionale e trattati sempre con uno stile ammiccante, un colorito luminoso e un'attenzione rigorosa capaci di enfatizzare le atmosfere spensierate e la ricercatezza dei dettagli.³³

Come è stato sottolineato,

Gli artisti a Roma, in ogni tempo numerosi anche per la presenza delle diverse accademie straniere, hanno sempre avuto - celebri sono

animali, poi effettivamente consumato nello Stadio Palatino). Nel 1908 Adolfo Apolloni, allora presidente, scelse come tema per il Carnevale romano la «*Domus Aurea*» e per l'occasione la sala maggiore del Circolo venne trasformata in un'aula di età imperiale adorna di colonne, statue e bassorilievi. Su queste feste si veda Jandolo 1953, 40-3 e tav. XXII (l'autore ha pubblicato due fotografie del 1896 ritraenti una Alberici-Giustiniano e l'altra il medesimo e Aurelio Tiratelli vestiti rispettivamente da «irresistibile locandiera» e da «ufficiale» in occasione di una mascherata al Circolo).

³² Per un sintetico ritratto di Simonetti si veda Carboni 2012, 82-7. Il contributo più completo su di lui rimane comunque Sacchi Lodispoto, Spinazzè 2019. Sulla sua attività antiquariale si rimanda inoltre a Spinazzè 2010, 103-22.

³³ Per una panoramica sui temi e le tendenze del periodo si rimanda a Cagianelli, Matteoni 2011. Fu proprio l'attività collezionistica che permise a Simonetti di essere preciso nella ricostruzione degli ambienti.

rimaste le mascherate dei pensionnaires francesi - un ruolo di primo piano nella realizzazione di grandiosi festeggiamenti, bene combinandosi la loro fertile fantasia con la maggiore disponibilità del tempo e la spensieratezza e la giovialità del temperamento con la raffinatezza del senso artistico. (Cavazzi 1984, 144 nota 22)³⁴

Numerose sono le fotografie che testimoniano l'attuazione di queste messe in scena - sempre precedute da una preparazione meticolosa -,³⁵ molte delle quali furono eseguite da Henri Le Lieure (Nantes, 1831-Roma, 1914), giunto da Torino (dove era stato il fotografo prediletto dell'aristocrazia cittadina e della Casa Reale)³⁶ a Roma nel 1871, quando aprì uno studio in Piazza Mignanelli 23, poi trasferito nel 1888 in Via del Mortaro 19. All'indirizzo di Piazza Mignanelli viene infatti segnalato dalla *Guida commerciale* tra il 1872 e il 1887;³⁷ del trasferimento in Via del Mortaro si ha notizia anche grazie al fatto che era lui stesso a riportarlo sul verso di molte sue *carte de visite*, assieme a una pianta della zona.³⁸ Nell'Urbe lavorò soprattutto per una clientela straniera e per l'alta borghesia liberale, ma fu anche apprezzato come ritrattista dalla nobiltà 'nera'.³⁹ Si dedicò inoltre alla veduta urbana e a riprese di attività popolari, oltre che alla documentazione di importanti cerimonie pubbliche, come le inaugurazioni dei monumenti a Garibaldi e Cavour nel 1895, le nozze del futuro Vittorio Emanuele III con Elena di Montenegro nel 1896, i funerali di Umberto I nel 1900 e la visita a Roma del *Kaiser* Guglielmo II nel 1903. Come spesso accadde nella storia della fotografia, la sua attività professionale si intersecò - e quindi la sua produzione si fuse - con quella di



Figura 9 Dante Paolocci, *La mascherata degli artisti sul Corso di Roma*. 1880. Collezione privata. Fotografia dell'autore. Da *L'illustrazione italiana*, 10, 7 marzo 1880, 148-9

altri operatori dell'epoca: nel 1879, infatti, egli decise, con grande lungimiranza e senso pratico, di acquistare l'archivio di Henry Zinsler, abilissimo ritrattista attivo a Roma solo dal 1875 ma già arrivato alla fine della sua carriera;⁴⁰ materiale,

³⁴ Ai contributi di Lucia Cavazzi, e in particolare al catalogo della mostra del 1984 co-curata con Rossella Leone, si deve molto per la stesura del presente articolo.

³⁵ Come testimonia Augusto Jandolo: «Queste feste carnevalesche che sembravano improvvisazioni, erano invece frutto di una laboriosa preparazione. Lo provano una cinquantina di schizzi a penna e acquerellati che Simonetti, ch'era *magna pars* in tutte le commissioni, preparava da tempo» (1953, 40). Molti di questi disegni, databili in gran parte tra il 1895 e il 1896 circa, sono conservati presso il Gabinetto delle Stampe del Museo di Roma (invv. GS 2871-2890; GS 7150 e 7184; GS 3326). Presso l'Archivio Simonetti di Roma è conservato altro materiale, tra cui fotografie e acquerelli, assimilabile agli schizzi e agli studi di Palazzo Braschi.

³⁶ Sull'attività piemontese di Le Lieure (il cui nome completo era Henri Le Lieure de l'Aubepin) si rimanda a: Falzone del Barbarò, *Miraglia* 1980, 1456-7; Damigella, *Palazzoli, Zannier* 1979, 160; *Miraglia* 1996, 15-23. Di Borghini 1996a, che rimane il contributo più completo sulla sua figura, si rimanda in particolare a Borghini 1996b e Becchetti 1996. Le fotografie relative al periodo piemontese, raccolte da Michele Falzone del Barbarò, si trovano ora presso la Fondazione Alinari di Firenze.

³⁷ Cf. *Guida commerciale* 1872-87.

³⁸ Alcune di queste *cartes de visite* sono conservate nel Fondo Becchetti all'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione) di Roma.

³⁹ Cf. Becchetti 1983a, 316. Lo studio di Le Lieure divenne noto anche al di fuori del campo strettamente fotografico perché nei locali a esso adiacenti il 13 marzo del 1896 si tenne la prima proiezione in Italia di una pellicola dei fratelli Lumière, forse procurata dal genero Paul Ziegler, corrispondente per *Le Figaro* (cf. Becchetti 1983a, 316; Negro 1964, 23). Un accenno su Le Lieure e il cinema si trova anche in Farinelli 2021, 412.

⁴⁰ Viene citato dalla *Guida commerciale* con studio in Via Passeggiata di Ripetta 16A, lo stesso che era stato di Michele Petagna prima e di Gioacchino Altobelli poi (cf. Becchetti 1983a, 358). Alcune sue fotografie sono state pubblicate in Cavazzi, Leone 1984, 151-3. La confluenza di materiali fotografici in archivi diversi da quelli d'origine (la cui ragione risiedeva eminentemente nel fatto che le lastre negative, in quanto riproducibili, si configuravano come strumenti produttivi dal potenziale commerciale) era una costante della pratica fotografica fin dai suoi albori. Sul tema, in particolare sui problemi attributivi che tale pratica può talvolta comportare, si vedano ad esempio: Cestelli Guidi 2014, 207-8; 2019, 198-9.



Figura 10 Henri Le Lieure, alcune immagini dal volume *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure* relative alla Mascherata di Corcumello. 1880 post. Stampe all'albumina applicate su carta. Roma, Bibliotheca Hertziana. © Bibliotheca Hertziana; Max Planck Institut

ora conservato presso l'Archivio Fotografico del Museo di Roma, che, assieme a quello prodotto autonomamente nel corso degli anni, verrà a sua volta ceduto nel 1908 al livornese Riccardo Bettini, rilevatore dello stabilimento.⁴¹ Con le mascherate, di fatto,

la scelta e l'assunzione, non più inconscia, del ruolo che si desiderava interpretare, avviene in maniera meno ambigua, apertamente dichiarata; indossando il costume, l'acconciatura e gli accessori di un personaggio, si può forse per breve tempo uscire da se stessi [...]. A Roma, dove non manca una lunga, ricca, e ben consolidata consuetudine di cortei e feste mascherate, che si riallacciavano alla più vasta tradizione di grandiose e scenografiche feste pubbliche, continuano a svolgersi durante tutto il periodo del carnevale, come testimoniano i quotidiani

del tempo, una quantità di divertimenti, veglioni e balli mascherati [...]. L'accurata e complessa scelta dei temi e dei costumi, studiati sui dipinti dei principali pittori e filologicamente ricostruiti, appare influenzata dalle suggestioni letterarie del romanzo d'avventura a sfondo storico, divulgato anche dalle sempre più numerose riviste periodiche. L'uso delle maschere costituite in gran parte da costumi originali offerti in prestito da nobili e antiquari, riflette il gusto allora diffuso del collezionismo, come interesse per il pezzo antico in quanto tale. (Cavazzi 1984, 141)

La prima manifestazione di questo tipo messa a punto da Simonetti fu la *Processione per il Principe di Corcumello*⁴² nel giorno del Giovedì Grasso del 1880: per le vie della città sfilò «un corteo di più di sessanta personaggi in abiti originali del

⁴¹ Bettini fu l'ultimo discendente di una dinastia di fotografi operanti nella città toscana dal 1859 iniziata con Carlo (attivo anche a Roma in Via del Corso 509, dove era stato lo studio di Carlo Baldassarre Simelli, personalità importante dell'era del colloidio) e proseguita con Ugo, il padre di Riccardo. Per qualche tempo Riccardo condivise in Via Bocca di Leone un *atelier* con Anton Giulio Bragaglia. Nel 1924 fondò la Società Anonima Ritratto Bettini per promuovere il suo lavoro e diffondere la conoscenza del suo archivio, composto da oltre 80.000 negativi; dopo svariate vicissitudini la parte superstite della raccolta (circa 300 scatole di lastre negative di formato 30 × 40, 13 × 18 e 9 × 12 cm) è confluita nelle collezioni fotografiche di Palazzo Braschi, in quanto venduta al Museo di Roma dallo stesso Bettini nel 1954, anno del suo definitivo trasferimento in America Latina (cf. Becchetti 1983a, 279-80 e 316). Sul Fondo Bettini si veda anche Becchetti 1984, 32-4. L'Archivio Fotografico, dal 1996 parte integrante del Museo di Roma, venne creato come istituto autonomo nel 1971. Diverse immagini appartenenti ai fondi dell'Archivio sono digitalizzate e consultabili all'indirizzo <https://simartweb.comune.roma.it/>.

⁴² Personaggio d'invenzione che nel 1680 o 1690 si sarebbe recato, con numeroso seguito, in visita al Castello di Boccadoro, uno dei suoi possedimenti (cf. Cavazzi 1984, 143). In occasione dell'elaborata pantomima venne addirittura pubblicata, a firma dell'enigmatico Baruch Gonnella, una «Relatione di tutto l'occorso nella visita fatta da Sua Signoria Illustrissima Messere il Principe di Corcumello e Pajara ai suoi alti, bassi & mezzani Possedimenti», un resoconto scritto in perfetto stile letterario barocco che mescola realtà e finzione (si possono infatti rintracciare nei nomi dei personaggi dei riferimenti alle persone che realmente presero parte alla sfilata). Cf. Gonnella 1880. La *Relatione* venne riportata su *Roma artistica* del 15 marzo 1880 (cf. Cavazzi 1984, 144 nota 31), ma il numero della rivista non è più reperibile.

**Figura 11**

Henri Le Lieure, *Un gruppo in costume posa in occasione del torneo cavalleresco organizzato per festeggiare le nozze tra il Duca e la Duchessa di Genova*. 1883 post.

Da *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure*.

© Bibliotheca Hertziana; Max Planck Institut

Seicento», tutti di proprietà di Simonetti, il quale vi prese parte «nelle vesti del ‘Gran Conestabile’» [fig. 6] insieme alla moglie e i due figli.⁴³ Tra i partecipanti vi erano il pittore e poeta dialettale, nonché amico intimo di Simonetti, Cesare Pascarella (travestito da giullare, il mattatore Peperoncino) [fig. 7], il pittore Giuseppe Aureli [fig. 8] e l’architetto Manfredo Manfredi. Figuravano inoltre i pittori Augusto Ballerini, Augusto Corelli, Cesare Augusto Detti, Francesco Ferraresi, Albero La Monaca e Antonio Zoppi, lo scultore Luigi Bistolfi, l’architetto Cesare Augusto Corradini ed Ercole Noci, padre del ben più famoso Arturo.⁴⁴ La processione, considerata riuscita e bellissima dalle fonti dell’epoca in virtù del suo rigore filologico,⁴⁵ era formata, come si può vedere da una fotoincisione tratta da schizzi di Dante Paolucci⁴⁶ pubblicata su *L’Illustrazione italiana* [fig. 9],

da araldi e tubatori, vessilliferi, staffieri, cacciatori con cani, bracconieri, ma anche da musicisti, falconieri, moschettieri, paggi, giullari e nani.⁴⁷ Essa partì da Palazzo Altemps – dove Simonetti aveva lo studio – per percorrere solennemente Via di Ripetta e Via del Corso fino a Piazza Venezia e di lì a Via Nazionale fino al Teatro Costanzi (l’odierno Teatro dell’Opera); Corcumello viaggiava su una carrozza del principe Chigi trainata da «sei superbi cavalli finemente bardati».⁴⁸ Le fotografie di Le Lieure, per la maggior parte ritratti di personaggi singoli o a piccoli gruppi, ben dimostrano lo sforzo di ricostruire l’episodio storico con verosimiglianza e quanto queste ricostruzioni avessero raggiunto un elevato livello artistico, riscontrabile, oltre che nella messa in scena generale, nell’accuratezza delle pose e nella «ricerca di una scenografia differenziata per i vari personaggi attraverso il

⁴³ Cf. Carboni 2012, 84-5. La notizia dell’evento viene riportata anche in Tomba 1928, 55 e ss. Fonte primaria per la sua ricostruzione è un trafiletto pubblicato su *L’Illustrazione italiana* del 7 marzo 1880 (10, 154). I costumi verranno venduti dallo stesso Simonetti, assieme alle collezioni d’arte, in un’asta nel 1883 tenutasi a Palazzo Theodoli.

⁴⁴ I nomi, che si possono leggere su alcune lastre, sono stati riportati negli inventari dell’Archivio Fotografico del Museo di Roma.

⁴⁵ Una descrizione è fornita anche da Clementi 1939, 476-7. Il Carnevale del 1880 vide la presenza di altri carri allegorici, tra cui uno dal titolo *L’oriente emancipato* e un altro a cura dei pensionati dell’Accademia di Francia (*Le nozze d’oro*); sfilava inoltre un «gruppo di Zulù» (477). Al Circolo Artistico si tenne, come di consueto, un ballo in costume e la mascherata di Corcumello vinse il gran premio del comitato organizzatore (*L’Illustrazione italiana*, 7 marzo 1880, 10, 154).

⁴⁶ Civitavecchia, 1849-Roma, 1926. Discendente di una famiglia originaria di Vetralla, in provincia di Viterbo, studiò pittura all’Accademia di San Luca. Con *L’Illustrazione Italiana*, per la quale eseguì disegni e fotografie, collaborò per oltre trent’anni, dal 1875 al 1909. Il suo archivio, proveniente dallo studio in Palazzo Cardelli, è tuttora di proprietà degli eredi. Si vedano in particolare: Ravaglioli 1984; De Feo 2013.

⁴⁷ La formazione riportata dalla *Relatione* venne riprodotta quasi esattamente dai figuranti romani, salvo qualche aggiunta (il numero di comparse era quindi salito, stando alle cronache del tempo, a circa 150).

⁴⁸ *L’Illustrazione* 1880, 10 (cf. anche Cavazzi 1984, 143).



Figura 12 Gustavo Simoni, *Il cavaliere*. 1880 (firmato e datato). Acquerello su carta, 40,6 × 27,9 cm. Collezione privata. © Heritage Auctions



Figura 13

Henri Le Lieure, *Fantasia araba*.
1880 post. Stampa all'albumina
applicata su carta.
Roma, Bibliotheca Hertziana.
Da *Saggi fotografici*
di H. Cav. Le Lieure.
© Bibliotheca Hertziana;
Max Planck Institut

consueto gioco dei fondali» (Cavazzi 1984, 143).⁴⁹

Alcune delle stampe prodotte da Le Lieure nel contesto della documentazione di eventi in costume vennero riunite in un raro volume, ora conservato nelle collezioni speciali della Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institut di Roma, intitolato *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure Roma*, fonte preziosa per ricostruire più nel dettaglio non solo la mascherata di Corcumello [fig. 10] ma anche quelle degli anni seguenti⁵⁰ - come si vedrà più avanti. L'album contiene infatti, applicate su una cinquantina di pagine, albumine relative a diverse manifestazioni svoltesi tra il 1880 e il 1886, tra cui la «Mascherata araba» del 1881 e il torneo cavalleresco organizzato il 3 maggio del 1883 per

festeggiare le nozze tra il Duca e la Duchessa di Genova (Tommaso di Savoia e Isabella di Baviera) [fig. 11] avvenute a Monaco il 14 aprile.⁵¹

Degli acquerelli dei fratelli Gustavo e Scipione Simoni,⁵² specializzati nella rappresentazione di costumi, sono da mettere in stretta relazione con la mascherata del 1880 poiché furono con molta probabilità realizzati proprio in occasione dell'evento [fig. 12], come suggerito dalla data di esecuzione e dal soggetto rappresentato. Erano dopotutto anni di forte *revival* storicista, in particolare cinque-, sei- e settecentesco, una temperie di cui sono manifestazione visiva i tanti dipinti 'costumbristi' che saturavano il mercato romano (ne sono un esempio, oltre come già detto le opere dello stesso Simonetti,

⁴⁹ All'Archivio Fotografico del Museo di Roma sono conservate circa 90 lastre originali al collodio, con numeri di inventario che vanno, anche se non consecutivamente, da XB 6654 a XB 6767 (XB è una delle sigle, assegnate in fase di catalogazione, che indica i materiali negativi). Sempre al Museo di Roma sono pervenute anche alcune stampe originali in formato *carte de visite* e delle ristampe alla gelatina dei primi del Novecento a opera di Bettini (come attestato dall'iscrizione sul supporto secondario). Esempari simili a queste ultime si trovano nel Fondo Becchetti all'ICCD.

⁵⁰ Le fotografie relative alla mascherata di Corcumello vennero premiate con una medaglia di bronzo all'Esposizione Industriale di Milano del 1881 (cf. anche Minasi, Pirani, Tozzi 2010, 102). A eccezione di queste, è probabile che le altre stampe raccolte nell'album siano successive agli eventi di cui sono testimonianza, come se Le Lieure le avesse raggruppate in un secondo momento per costituire una sorta di repertorio iconografico (magari in una data attorno al 1887, anno successivo all'ultimo Carnevale documentato).

⁵¹ Nell'album compaiono inoltre fotografie prodotte in occasioni non sempre identificabili con certezza, ma che di sicuro furono realizzate durante le sfilate del Carnevale o le numerose feste in costume che puntualmente avevano luogo nella sede del Circolo Artistico. Tra i soggetti vi sono carri allegorici, una portantina cinese, un calesse con personaggi in abiti settecenteschi e cortei di toreri.

⁵² Gustavo fu un apprezzato orientalista (dopo la formazione all'Accademia di Belle arti di Roma viaggiò in Spagna, Africa e Asia), nonché uno dei fondatori della Società degli Acquerellisti; Scipione si dedicò invece quasi totalmente alla Campagna romana (recandosi più volte a Olevano, Subiaco, Cori e Anticoli) e fu anche lui, dal 1903, socio degli Acquerellisti (dai quali si distaccò qualche anno dopo). Su di loro si rimanda a Comanducci 1934, 686; Eleuteri 1987, 162-3; Mammucari 2001, 191-2.



Figura 14 Henri Le Lieure, *Amedeo Gentili nei panni di un incantatore di serpenti alla 'Mascherata araba'*. 1881. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 x 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6657). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 15 Henri Le Lieure, *Odalisca e servitore alla 'Mascherata araba'*. 1881. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 x 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6634). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

quelle di Giuseppe Aureli⁵³ e Casimiro Tomba,⁵⁴ anche loro partecipanti al corteo di Corcumello). Non solo i dipinti, ovviamente, ma anche le fotografie testimoniano, a partire almeno dai primi anni Cinquanta del XIX secolo – l’inizio della cosiddetta

«età del collodio»⁵⁵ – uno spiccato interesse per le feste in costume, immancabili avvenimenti mondani che allietavano le serate nelle dimore patrizie (alcuni piuttosto celebri, come il grande ballo dato in casa Borghese in occasione del Carnevale del

53 Roma, 1858-1929. Studiò sotto la guida di Cesare Maccari e Casare Gabrini, grazie al quale divenne un ricercatissimo acquerellista (espose con l'Associazione degli Acquerellisti dal 1894 e ne divenne socio effettivo e consigliere tra il 1909 e il 1914, anno della sua ultima partecipazione alle mostre del sodalizio romano). Capace di grande realismo fotografico – una meticolosità da alcuni giudicata addirittura eccessiva –, si interessò dapprima alla pittura storica e poi alla ritrattistica diventando noto specialmente negli ambienti aristocratici (ebbe come collezionisti i principi D'Antoni e Sciarra Colonna). Partecipò a tre *Salon* parigini (1891, 1893, 1897) e il grande successo riscosso lo spinse ad aprire uno studio nella capitale francese. Il suo archivio, rinvenuto nello studio, è tuttora conservato presso gli eredi eccetto la parte fotografica, confluita nel Fondo Beccarini all'ICCD. Si vedano Eleuteri 1987, 138; 1992, 93; Mammucari 1993, 165.

54 Roma, 1857-1929. Anche lui valido acquerellista, espose nel 1880 a Torino, nel 1883 a Roma e l'anno successivo di nuovo a Torino. Fu socio della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti e della Società degli Acquerellisti Romani; partecipò anche alle mostre del gruppo *In Arte Libertas*. Con altri membri dell'Associazione Artistica Internazionale partecipò nel 1884 alla decorazione della nuova sede in Via Margutta.

55 Per una storia della fotografia a Roma si rimanda a: Becchetti 1970, 24-9; Becchetti et al. 1971; Becchetti 1978; Damigella, Palazzoli, Zannier 1979, 130-2; Becchetti 1983a.



Figura 16
Henri Le Lieure, *Masquerade des Terres Cuites*.
1886 ca. Stampa alla gelatina colorata a mano.
Roma, Bibliotheca Hertziana.
Da *Saggi fotografici di H. Cav. Le Lieure*.
© Bibliotheca Hertziana;
Max Planck Institut

1866, o il «Ballo Teano», le cui fotografie vennero eseguite da Le Lieure e da altri operatori romani).⁵⁶

Il 26 febbraio 1881 ci fu, come appena accennato, una mascherata a tema orientale, la *Mascherata araba* o *Ritorno dalla Mecca*,⁵⁷ organizzata dal pittore Giuseppe Signorini e snodatasi per le vie della città a mo' di carovana - uno dei possibili riferimenti iconografici fu il dipinto di Stefano Ussi del 1873 circa dal titolo *Partenza del Mahmal per la Mecca*,⁵⁸ in un'area compresa tra Piazza Venezia e Porta del Popolo. Vi presero parte l'architetto Camillo Pistrucci, lo scultore Carlo Panati e

i pittori Giuseppe Bravi e Salvatore Valeri (tutti presenti anche alla mascherata dell'anno prima); e ancora i pittori Pio Fabri, Salvatore Frangiamore e Giulio Rosati, e gli scultori Ettore Ridolfi, Eugenio Maccagnani (il quale aveva interpretato Corcumello) e Adolfo Apolloni,⁵⁹ personalità, quest'ultima, che avrà un ruolo centrale nella vita dell'Associazione e, più ampiamente, nel panorama artistico romano. Tra gruppi portabandiera, 'concertini' e 'fantasie' [fig. 13], *fellah* e *muezzin*, sfilavano numerose comparse⁶⁰ (in un secondo momento ritratte singolarmente o a gruppi): su un

⁵⁶ Su questi episodi cf. Gorgone 2021, 358. Altri balli celebri furono: i due offerti dai Caetani il 29 gennaio e il 12 febbraio del 1872 (il secondo fu un *bal poudré*, dove il costume non era di rigore ma le dame dovevano presentarsi incipriate e con acconciature settecentesche) - nello stesso anno vennero introdotti i *bals d'enfants*, che avevano per protagonisti i giovanissimi rampolli del patriziato 'bianco' (delle fotografie di Le Lieure relative a un ballo del 1875 sono conservate nel Fondo Negro all'Archivio Fotografico del Museo di Roma) -; quello promosso dal Principe di Roccagorga Filippo Orsini nel Capodanno del 1873 (il nobile, assistente al soglio pontificio, ruppe in quell'occasione l'isolamento in cui si era confinato). Il ballo in maschera dato sempre a Palazzo Caetani l'8 febbraio del 1875 (il «ballo Teano») è da molti ricordato come un evento che segnò il culmine della mondanità nei primi anni di Roma Capitale (le immagini della festa, prodotte da Le Lieure, Zinsler, i fratelli D'Alessandri e gli studi Suscipj e Sorgato, in parte pubblicate in Negro 1964, s.p., nrr. 170-3, sono state oggetto nel 2002 di una mostra alla Fondazione Primoli). Si vedano: Clementi 1939, 460-8; Cannelli, Gorgone 2002; Gorgone 2021, 360-2. Cronache dell'epoca si devono alla scrittrice fiorentina Emma Perodi (Perodi 1980, in particolare 344-5 e 462-3). Oltre alle stampe comprese in due album conservati presso l'Archivio Fotografico della Fondazione Primoli, altri esemplari, in formato gabinetto e provenienti sempre da un album appartenuto a Luigi Primoli, sono ora al Museo Napoleonico.

⁵⁷ Sul tema dell'orientalismo a Roma si vedano Delvecchio 2012; 2013. Nel primo saggio l'autrice analizza puntualmente, descrivendone nel dettaglio i costumi, alcune immagini di Le Lieure conservate all'Archivio Fotografico del Museo di Roma relative a questa mascherata.

⁵⁸ L'opera, nota anche con il titolo *Trasporto del Mahmal alla Mecca*, venne commissionata al pittore durante una sua permanenza a Suez nel 1869 e fu in seguito acquistata dal Sultano Abdul Aziz per il suo palazzo a Istanbul, dove tuttora è conservata (cf. Delvecchio 2012, 172); il dipinto venne esibito con grande successo all'Esposizione Universale di Vienna del 1873. Di simile soggetto è *Ricevimento dell'ambasceria italiana in Marocco*, ordinatogli qualche tempo dopo dal Ministero degli Esteri e oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

⁵⁹ Molti di questi artisti erano interessati a tematiche orientaleggianti (anche in questo caso i nomi si ricavano dagli inventari dell'Archivio Fotografico del Museo di Roma). Si veda anche Delvecchio 2012, 176.

⁶⁰ Cronache dell'evento a firma di Ugo Pesci furono pubblicate su *L'Illustrazione italiana* del 27 febbraio (9, 134) e del 6 marzo 1881 (10, 146-7). Cf. Delvecchio 2012, 172 nota 6. I partecipanti vennero poi invitati al veglione al Teatro Costanzi e presero parte



Figura 17 Henri Le Lieure, *Personaggio in costume da torero al Circolo Artistico Internazionale*. 1883 ca. Lastra al collodio (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6676). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 18 Henri Le Lieure, *Carnevale di Marc'Aurelio, gruppo di figuranti in posa davanti a un architrave scolpito*. 1897. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000136). © ICCD

Figura 19 Henri Le Lieure (attribuito), *Una scena teatrale del 'Convegno estetico'*. 1900. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 9 × 12 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 7089). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 20 Henri Le Lieure, *Gruppo in costume rinascimentale al 'Convegno estetico'*. 1900. Stampa alla gelatina applicata su cartone, 12 × 17,2 cm (supporto primario) e 51 × 71 cm (supporto secondario). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 802). © Roma, Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

cammello viaggiava la favorita del Sultano – impersonato da Signorini –, ovvero Adelina Antinori, una delle modelle più belle di Roma; in una portantina si intravedevano i gemelli La Monaca, pittori, i cui lineamenti femminili li facevano sembrare due bellissime donne coperte di veli.⁶¹ Gli altri personaggi interpretati erano in gran parte guerrieri (circassi, arabi, beduini, turchi, marocchini),

ma non mancavano incantatori di serpenti [fig. 14] e odalische: in una delle immagine più iconograficamente significative – delle 67 lastre prodotte da Le Lieure – una di esse si mostra allo spettatore lascivamente adagiata su un divano mentre un servitore eunuco la sventaglia, chiara allusione ai soggetti orientali di Delacroix e all'*Olympia* di Manet [fig. 15].

a diversi balli, tra cui quello al Circolo Artistico; unica documentazione iconografica di questa adunata è un disegno di Dante Paolucci apparso su *L'Illustrazione italiana* del 27 marzo 1881 (13, 197), dove compaiono tutti i personaggi messi in posa «secondo l'impostazione di un quadro orientalista» (Delvecchio 2012, 173). Sul periodico si parla anche di una mascherata degli artisti francesi (un carro allegorico a tema rinascimentale con statue di Roma, del Tevere e della Senna, lo stemma mediceo e costumi dell'epoca di Carlo IX), del veglione al Costanzi e del ballo in costume al Circolo Artistico (dove gli unici costumi notevoli erano proprio quelli dei francesi e degli artisti romani). In merito alla «Mascherata araba» viene detto che il corteo fu illuminato per tutto il percorso da fuochi di bengala e che ai cento figuranti si unì una folla di diecimila persone; viene infine riportata la testimonianza di Ismail, venuto a Roma da Il Cairo per assistere a una cerimonia da lui ritenuta molto simile a quella che nella sua città natale era stata soppressa. Vi erano inoltre, tra gli altri divertimenti, un carro raffigurante *San Giorgio e il drago* (ma con il santo in abiti inglesi moderni e una guida turistica al posto della lancia), un altro carro trasportante una colossale lumaca, un gruppo di giapponesi con «superbi costumi originali», una carovana nubiana e altre bizzarrie (cf. Clementi 1939, 479); il palcoscenico del Costanzi venne trasformato in una «luminosa serra di fiori», il Politeama venne illuminato a luce elettrica – prima volta per un teatro romano –, le sale del Circolo Artistico e del Circolo Tedesco si trasformarono il primo in una galleria umoristica (dove erano esposte cento caricature dei membri più in vista eseguite da Pascarella e Muccioli), e in una osteria di campagna – su *L'Illustrazione italiana* si parla invece di una grotta e di un'antica osteria romana (13, 202) –, il secondo in una pagoda e una «stanza baronale di un castello medievale» (Clementi 1939, 480).

⁶¹ Cf. Clementi 1939, 478.

Negli anni subito successivi accaddero pochi eventi di rilievo,⁶² ma nel 1885 il Carnevale tornò a essere animato da feste e cortei in costume, come il *Congresso delle maschere italiane* tenutosi al Teatro Costanzi o la *Mascherata africana degli artisti*,⁶³ mentre nel 1886 fu caratterizzato dalla *Mascarade des Terres Cuites*, degli insiemi plastici imitanti gruppi di statue in terracotta, effetto reso in fotografia colorando a mano le stampe positive, tutte eseguite da Le Lieure e comprese nell'album *Saggi fotografici* [fig. 16]. Nell'aprile del 1890 si tennero invece tre grandiose «Feste umoristiche», accompagnate da un volume di litografie eseguite dai membri del Circolo Artistico,⁶⁴ la cui sede si trasformerà nel 1895 in una *posada* spagnola⁶⁵ – la cultura iberica era già stata protagonista, negli anni tra il 1883 e il 1885 circa,⁶⁶ di esibizioni folcloristiche con *mujeres* in abiti tipici, toreri e *caballeros*, personaggi che si ritrovano in un gruppo di lastre sempre di Le Lieure conservate all'Archivio Fotografico del Museo di Roma [fig. 17].

Nel 1897 fu la volta, per gli artisti dell'Associazione, di una nuova sfilata in costume storico per il Carnevale romano – del cui Comitato Simonetti era Presidente della Commissione Artistica –,

stavolta incentrata sulla figura di Marco Aurelio. Anche in questa occasione le fotografie dell'evento furono scattate da Le Lieure, che produsse diverse stereoscopie [fig. 18], tecnica con la quale aveva familiarità e che ricorre nel suo archivio, notevole per la varietà dei soggetti ripresi (vedute di Roma dall'alto e di altre città straniere, mercati di piazza, eventi ufficiali e cerimonie, cacce alla volpe nella Campagna romana, marine, scene e monumenti dell'Egitto e del Medio Oriente).⁶⁷ Le lastre che compongono il fondo, dipinte a mano con colori all'anilina, non furono però tutte da lui realizzate, anche se tutte provengono dal suo studio: a lui sicuramente attribuibili sono quelle di soggetto romano (circa 200, tre le quali spicca una serie dedicata agli ambienti del Palazzo del Quirinale),⁶⁸ mentre molte altre vennero acquistate da due ditte parigine specializzate, la «Léon & Lévy», la «Ferrerier père et Fils et Soulier et Lévy» e la «Lachenal & Favre».⁶⁹

Nel 1900⁷⁰ si svolse, prima al Teatro Costanzi (24 febbraio) e il giorno dopo nei giardini e nelle sale di Palazzo Patrizi in Via Margutta, sede del Circolo, il *Convegno estetico*, una maestosa mascherata consistente in una serie di scene

62. Sull'*Illustrazione italiana* del 26 febbraio 1882 (8, 145-6) vengono segnalati il ballo al Quirinale e la corsa dei cavalli (recentemente reintrodotto ma ancora una volta funestata da incidenti), sul numero del 2 marzo 1884 la fiera enologica e il picnic al Circolo della Caccia (9, 133). Nel 1883 tutta l'attenzione venne calamitata dalla prima Esposizione Internazionale d'Arte, allestita nell'appena completato Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale. Clementi riporta inoltre che nel 1882 il salone del Circolo divenne un tempio indiano progettato dall'architetto francese Henri Paul Nénot, ornato da sculture di Maccagnani e Ridolfi; «dai fianchi aperti si vedevano 'le foreste imbalsamate' dell'India e nell'alto risplendeva il firmamento con le costellazioni tropicali». Un'altra sala, dedicata ai convegni amorosi, divenne il regno delle farfalle. Cf. Clementi 1939, 482. Su Nénot e il tempio indiano si veda anche Moncada di Paternò 2012b, 48 (l'autrice data però la sua realizzazione al 1871).

63. Dopo aver dato sfoggio di sé su Via del Corso, le maschere regionali vennero accolte a teatro da Rugantino. Tutte avevano ricevuto, appuntata sul petto, una speciale medaglia disegnata da Simonetti e realizzata da Francesco Ferraresi (*L'illustrazione italiana*, 8 marzo 1885, 10, 146). Oltre al corteo sfilavano numerosi carri allegorici che rappresentavano alcune città italiane, con i loro principali simboli, monumenti e personaggi: sul carro di Roma dominava l'Oca Capitolina, affiancata da Rugantino e Nina-Rosetta; su quello di Bologna svettavano le due Torri della Garisenda e degli Asinelli; su quelli di Milano e Firenze vi erano il Duomo (appaiato al trono di Meneghino) e la Loggia del Bigallo; su quello di Venezia una gondola. Gli artisti romani, guidati da Signorini, Costantini e Gentili, sfilarono lungo il Corso fino al Teatro Costanzi accompagnati da un vero elefante. Fonti visive dei festeggiamenti sono i disegni di Paolucci (9, 129 e 136; 10, 148-9).

64. Cf. Jandolo 1953, 36-7. Nel 1892 sfilarono ancora carri: una galea con Nettuno e Pasquino (già comparsi in un disegno di Paolucci pubblicato sulla copertina de *L'illustrazione italiana* del 22 febbraio 1880), e i tre Evi (antico, medio e moderno); in Piazza del Popolo venne costruito un circo romano all'interno del quale correvano bighe e si sfidavano i butteri, mentre all'imbocco di Via del Corso venne eretto un arco di trionfo (cf. Clementi 1939, 485).

65. Cf. Jandolo 1953, 9, tav. XXI; Mammucari 1990, 68.

66. La datazione è desunta sempre dagli inventari dell'Archivio Fotografico del Museo di Roma.

67. Per una trattazione completa dell'argomento e un catalogo parziale delle stereoscopie si veda Borghini 1996a. Il fondo, venduto dagli eredi tra il 1995 e il 1997 e conservato presso l'ICCD, si compone di 1.154 lastre, 1.081 delle quali sono diapositive stereoscopiche nei formati standard 8,5 × 10 e 8,5 × 17 cm. Si rimanda alla scheda di catalogo FF (Fondo Fotografico) dell'ICCD, compilata nel 2010 da M. Pacella e revisionata nel 2015 da C. Frisoni, consultabile sul sito del Catalogo Generale dei Beni Culturali all'indirizzo <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/1201254165>.

68. Si veda sull'argomento Colalucci, Morozzi 1996, 28-34.

69. È probabile che Le Lieure «abbia acquistato dei duplicati di negativi e una certa quantità di copie di positivi (probabilmente solo il vetro anteriore della stereoscopia, perché più leggero). È comunque quasi certo che la colorazione a mano sulla maggior parte delle diapositive sia opera sua o dei suoi collaboratori, come il montaggio per renderle fruibili nello stereoscopo»; verosimilmente «esse furono colorate per servire da prototipi di studio o da modelli per la realizzazione di ulteriori immagini colorate a mano, dello stesso soggetto, da porre in vendita». Cf. Cameron 1996, 35-47.

70. Il corteo carnevalesco di quell'anno fu animato dal «Trionfo della bellezza», un carro allegorico cui presero parte, tra gli altri, i pittori Nino Carnevali (travestito da Giulio Romano) e Giovanni Rava (Raffaello), gli storici dell'arte Federico Hermanin (Perin del Vaga) e Umberto Gnoli (con indosso un'armatura completa del Gattamelata di proprietà di Simonetti), e l'ingegnere Rodolfo Bonfiglietti (che impersonava Bartolomeo Pinelli). Si veda Jandolo 1953, 38. L'autore è l'unico a fornire testimonianza di questo Carnevale, di cui finora non sono state rintracciate le immagini.



Figura 21 Henri Le Lieure, *Attilio Simonetti al 'Convegno estetico'*. 1900. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6698). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 22 Henri Le Lieure, *Fanciulle travestite da fiori (ciclamino e lillà) al 'Convegno estetico' (Elisa Paroletti e Giuseppina o Ottavia Negri?)*. 1900. Stampa alla gelatina, 18 × 13 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XB 6688). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

teatrali [fig. 19] e insiemi evocativi con protagonisti artisti e personalità appartenenti all'alta società vestiti in abiti di ogni epoca moderna, dal Rinascimento all'età contemporanea;⁷¹ sulla stampa del tempo si poteva leggere che in mezzo alla platea sorgeva una loggia con statue provvista di un velario e adorna di festoni.⁷² La serata, documentata da disegni e fotografie di Paolucci, prevedeva il susseguirsi di gruppi in costume, ognuno relativo a un diverso secolo: quello organizzato da Giuseppe Signorini rappresentava un matrimonio quattrocentesco con paggi in livrea

ed era seguito dai sommi artisti del Cinquecento (tra cui Simonetti) e le loro scuole; gli spagnoli formavano un gruppo ispirato a Velázquez e alla pittura del *Siglo de oro*, dopo il quale sempre Simonetti aveva ideato un episodio settecentesco con protagonista un'altera castellana (tutta cipria, veli e neri) su una portantina d'oro; in chiusura veniva il gruppo dei simbolisti, con la Bellezza impersonata da una giovane assisa su una sedia gestatoria decorata da uno specchio e da pavoni scolpiti, e circondata da paggi e da fiori (mughetti) incarnati da diciotto fanciulle.⁷³

⁷¹ Cf. Carboni 2012, 85.

⁷² Cf. Cavazzi 1984, 143. Notizie si trovano anche su *L'Illustrazione italiana*, 11 marzo 1900, 196-7.

⁷³ Un descrizione si trova su *L'Illustrazione italiana*, 11 marzo 1900, 101 e 198. Cf. anche Cavazzi 1984, 143-4 nota 38 (l'autrice riporta notizie apparse sui quotidiani *Il Giorno* e *Il Messaggero* il 25 febbraio). Si veda inoltre Minasi, Pirani, Tozzi 2010, 102. Il disegno di Paolucci - come sempre riprodotto in fotoincisione - è una veduta d'insieme che rende l'idea della coralità del momento

La festa riprese vita l'indomani ancora in un tripudio di personaggi, ognuno con il suo preciso ruolo e le sue caratteristiche funzionali a una narrazione collettiva. Sullo sfondo delle piante, dei marmi, dei reperti archeologici e delle balaustre che riempivano il giardino interno di Palazzo Patrizi, Le Lieure⁷⁴ li fece mettere in posa, talvolta ricreando qualche scena o dirigendo dei ritratti di gruppo [fig. 20], ma più che altro per eseguire ritratti singoli [figg. 21-3], come era successo alle mascherate di venti anni prima. Prevalde ancora una concezione non 'cronachistica' e tutt'altro che istantanea dell'accaduto, in quanto ciò che più conta è, evidentemente, la rappresentazione dei costumi, fissati nei loro variegati orpelli e ricchi dettagli.⁷⁵ L'intento, ancora una volta, sembra essere più che altro catalografico, se con questo termine si può intendere un'azione documentaria orientata alla costituzione di repertori visivi fissi e inequivocabili, degli album in cui i protagonisti - appartenenti come si è detto all'*élite* sociale e culturale romana - si potevano riconoscere, e attraverso i quali potevano essere facilmente riconosciuti e ammirati. Il prodotto artistico, allora, non era tanto l'evento in sé, il suo dipanarsi nel tempo e nello spazio, quanto piuttosto l'insieme dei suoi elementi caratterizzanti, il plesso delle suggestioni - per l'appunto 'estetiche' - che ognuno di essi era in grado racchiudere e far scaturire.

Un'altra serie di ritratti a figura intera, specialmente di attori e attrici di professione in abiti rococò e stile Impero, venne invece realizzata all'interno - con tutta probabilità lo studio del fotografo - utilizzando la tecnica stereoscopica e avvalendosi di un fondale dipinto di tipo classico (lo stesso che compare sullo sfondo di alcune riprese dei partecipanti alla Mascherata di Corcumello), alla stregua di una magniloquente scenografia teatrale⁷⁶ [fig. 24]. Potrebbero trattarsi di sedute di



Figura 23 Henri Le Lieure, *Un partecipante al 'Convegno estetico' in abiti quattrocenteschi*. 1900. Stampa all'albumina applicata su supporto secondario. Roma, ICCD, GFN, Fondo Becchetti (inv. FB005287_7). © Autore

posa avvenute nel contesto del *Convegno estetico* o a esso in qualche modo legate. Ciò che le contraddistingue sono la sicurezza con cui gli attori assumono il loro ruolo, l'impostazione della mimica e della fisiognomica, il tono serio e le dense penombre.

Le Lieure era un maestro nel documentare insieme in costume, anche quando essi si svolgevano in teatro. Negli anni romani egli realizzò un notevole numero di stereoscopie riproducenti

(vi compare una folla di attori in abiti rinascimentali: alcuni di essi hanno in mano bandiere, altri, i trovatori, strumenti musicali, altri ancora portano dei rami fioriti, mentre al centro della scena svetta un baldacchino con al di sotto una coppia di sposi); le fotografie, prese «al lampo» (quindi sfruttando la luce generata dal magnesio, antenata del moderno flash), mostrano i figuranti suddivisi secondo alcuni dei diversi 'quadri': si distinguono i mughetti, impersonati da donne straniere, e Signorini al centro del gruppo del Quattrocento.

74 L'attribuzione a Le Lieure di alcune di queste fotografie è stata messa in dubbio perché nessuna «corrisponde alle numerosissime immagini [lastre] della stessa mascherata riprese da Le Lieure nel medesimo giardino e conservate presso l'Archivio Fotografico Comunale» (Cavazzi, Leone 1984, 214 nota 208). Ci si riferisce a 13 stampe alla gelatina, applicate su un unico cartone, provenienti dalla collezione privata di Ugo Simonetti (un'iscrizione recita infatti «F.lli Simonetti») e donate a Palazzo Braschi nel 1960 e ora nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma (inv. AF 838-42). È però altamente improbabile che possa essere stato un fotografo diverso da Le Lieure a eseguire gli scatti, anche se potrebbe non essere stato lui l'esecutore materiale delle stampe in questione. Tuttavia, delle fotografie chiaramente prese nello stesso contesto e conservate nel Fondo Becchetti all'ICCD, risultano montate su supporti secondari riportanti la dicitura «H. Le Lieure Roma».

75 È del medesimo avviso Lucia Cavazzi quando scrive che «nessuna concreta evoluzione sembra sia nel frattempo intercorsa nella messa in scena dei ritratti degli artisti 'in costume'; l'unica innovazione di rilievo è data dal progresso della tecnica fotografica che, con il passaggio dal collodio alla gelatina bromuro d'argento, agevola notevolmente l'esecuzione delle riprese in posa» (Cavazzi 1984, 143).

76 Cf. Borghini 1996a, 223-5 e 215-16. Sulle 15 lastre sono riportate laconiche indicazioni come nomi (sia propri che relativi ai personaggi), parti da sceneggiare o momenti delle *pièce*, di solito commedie a sfondo storico. Tra i personaggi interpretati vi sono soprattutto dame dell'aristocrazia europea (tra cui la Principessa di Lucca e Piombino Elisa Bonaparte Baciocchi, sorella di Napoleone I, o Caroline Murat, Regina di Napoli), generali di età napoleonica in uniforme militare, pastori romeni, ussari e giannizzeri.



Figura 24 Henri Le Lieure, *Attore in abiti settecenteschi («Fouché, duc d'Otrante»)*. 1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000151). © ICCD

Figura 25 Henri Le Lieure, *Un'attrice in posa interpreta la Madonna*. 1875-1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000750). © ICCD

Figura 26 Henri Le Lieure, *Un attore interpreta Cristo in preghiera*. 1875-1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000740). © ICCD

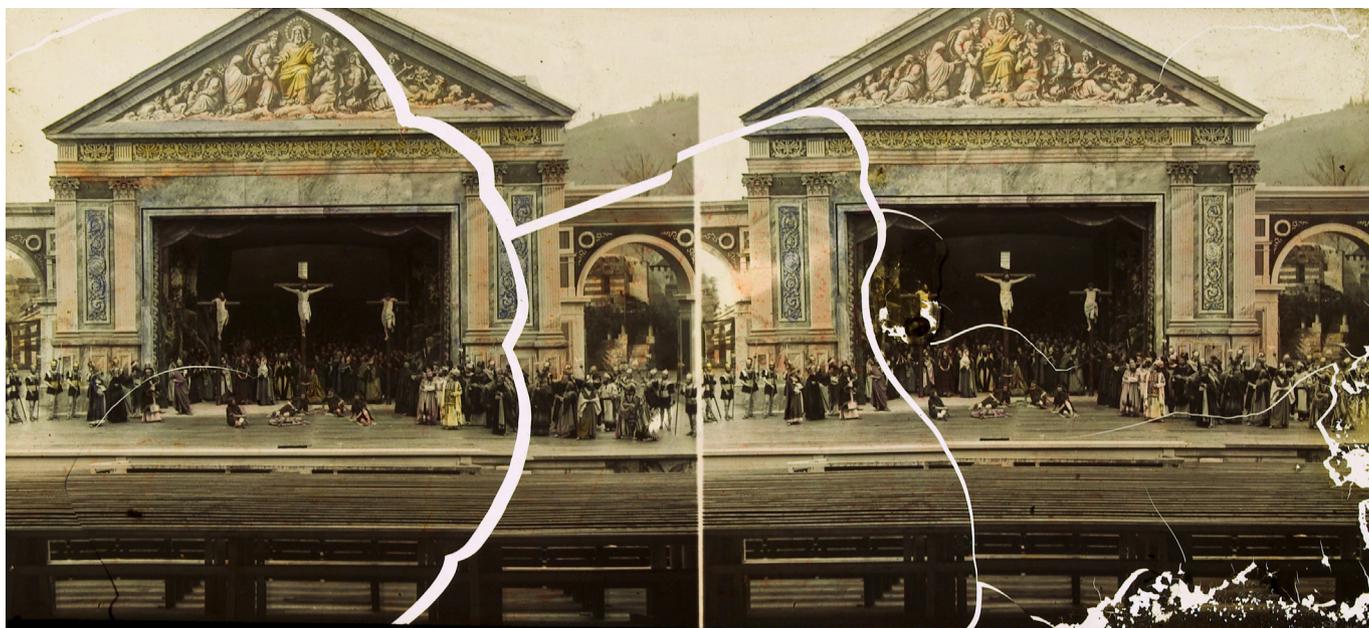


Figura 27 Henri Le Lieure, *La Crocifissione*. 1875-1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000924). © ICCD



Figura 28 Henri Le Lieure, *L'adorazione delle Croce*. 1875-1900 ca. Lastra alla gelatina (diapositiva stereoscopica), 8,5 × 17 cm. Roma, ICCD, GFN, Fondo Le Lieure (inv. FLL000752). © ICCD



Figura 29 Henri Le Lieure, *Mlle Chigi*. 1892. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 24 × 18 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. XC 4625). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 30 Giuseppe Primoli, *La Principessa Paternò e Monsieur Blondel* negli abiti di scena de "Il ventaglio" di Goldoni. 1900. Stampa moderna da negativo originale alla gelatina, 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 954/B). © Fondazione Primoli

spettacoli teatrali e sacre rappresentazioni fotografando sia i singoli attori e le singole attrici⁷⁷ in pose dai forti accenti retorici e patetici⁷⁸

[figg. 25-6], sia, soprattutto, atti corali a soggetto biblico ripresi in tutta la loro complessità scenico-espressiva,⁷⁹ a volte sapientemente

⁷⁷ Sul rapporto tra fotografia e spettacolo nell'Ottocento, argomento ancora in gran parte da esplorare, si rimanda al numero VIII della rivista *Drammaturgia* (2019), in particolare a Guardenti 2019, 11-28 e a Zannoni 2019, 143-61. Sul tema dell'iconografia teatrale si veda inoltre Guardenti 2020. Dagli anni Sessanta dell'Ottocento in avanti a Roma erano piuttosto diffuse le fotografie (circolanti sia come carte da visita che in forma di album) ritraenti attori e attrici, un genere in cui si specializzarono Stefano Lais (Roma, 1832-92), attivo tra il 1860 e il 1870 circa (cf. Becchetti 1983a, 315), e Mario Nunes Vais (Firenze, 1856-1932). Su quest'ultimo si vedano: Contini 1978; Bertelli 2015, 97-112.

⁷⁸ Delle iscrizioni autografe presenti sulle 26 lastre forniscono indicazioni solo sul soggetto e non anche sul luogo (lo studio del fotografo?) o la data della ripresa (un esempio è «3 La Vierge Marie 16»). I due numeri sembrano indicare che le lastre erano ordinate secondo precisi criteri, elemento che dimostrerebbe la sistematicità con cui Le Lieure si dedicava a questo tipo di produzione. Come gran parte delle stereoscopie prodotte da Le Lieure anche queste sono conservate nel fondo omonimo all'ICCD.

⁷⁹ Queste riprese sono da considerarsi un'eccezione. Come scrive Renata Piccininni, infatti, la «scarsità di immagini relative alle scenografie complessive» era dovuta, plausibilmente, «alle oggettive difficoltà di ripresa derivate sia da problemi di illuminazione che dalle carenze stesse degli apparecchi fotografici. Ma tale aspetto mostra anche come ancora la fotografia fosse legata al genere del 'ritratto', alla raffigurazione cioè delle singole personalità, piuttosto che all'immagine documento, testimonianza dell'avvenimento nella sua complessità; in alcuni ambienti e rispetto ad alcuni generi quindi più lento è il passaggio alla fotografia di *reportage*» (Piccininni 1984, 166).



Figura 31 Giuseppe Primoli, *La Duchessa Grazioli e Monsieur Blondel negli abiti di scena della commedia "1807"*. 1900. Stampa moderna da negativo originale alla gelatina, 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 919/B). © Fondazione Primoli Roma

orchestrate all'interno di imponenti scenografie.⁸⁰ Gli episodi rappresentati sono sia vetero- che neotestamentari: l'uccisione di Amasa per mano di Joab, le storie di Esther, Caino e Abele, il Sinedrio e il Gran Consiglio degli ebrei, Sansone e i Filiti, il Serpente di bronzo, il Sacrificio di Isacco,

le vicende di Giuseppe; Cristo deriso, al cospetto di Erode e Caifa o vittima della Flagellazione, la Crocifissione [fig. 27] e la Resurrezione. E poi ancora passaggi del *Cantico dei cantici*, un'Adorazione della Croce [fig. 28] e altri episodi non meglio identificabili.

3 *Tableaux vivants*: il trionfo dell'evocativo

Codificatosi nella Francia del Settecento come intrattenimento delle classi abbienti, il cosiddetto quadro vivente,

la scena teatrale cioè in cui uno o più persone in costume, sorta di mimi muti e immobili, riproducono con la posizione del corpo e l'espressione del volto avvenimenti storici, immaginari, allegorici o opere d'arte, è una forma di spettacolo strettamente connessa alla mascherata [...].⁸¹ Alla fine dell'Ottocento a Roma questo genere di spettacolo ha un nuovo impulso e grande diffusione in ambiente aristocratico; spesso si unisce in una stessa occasione e in un medesimo luogo, sempre in palazzi patrizi, la rappresentazione di una serie di quadri viventi e di pièces teatrali. La scelta dei soggetti dei quadri è affidata a gruppi di artisti, curatori dell'allestimento in tutte le sue parti, che si ispirano ad opere di pittori o scultori in voga o creano essi stessi nuovi temi di rappresentazione. Queste manifestazioni diventano quindi motivo di esercitazioni colte per una ristretta élite di intellettuali che possono così dar sfogo, davanti a un pubblico a loro favorevole, alla propria creatività. (Piccinnini 1984, 165)

Il clima in cui prendevano forma i *tableaux* - moda introdotta a Roma, almeno secondo la tradizione, nel 1865 da Nadine Helbig, moglie dell'archeologo tedesco Wolfgang, influente membro dell'Istituto Archeologico Germanico - è ben descritto da Giulio Aristide Sartorio (Roma, 1860-1932) nel suo romanzo *Romae carrus navalis* del 1905,⁸² una «Favola contemporanea» - così recita il sottotitolo - che ha per protagonisti un Raffaello redivivo (dopo che una sua statua a Urbino appena inaugurata, colpita da un fulmine, ha preso vita) e un *alter ego* di Sartorio stesso, Alessandro Brandi, personaggio che presenta tra l'altro forti affinità con Andrea Sperelli - le iniziali, le stesse del pittore, non sono casuali -, il protagonista del *Il piacere* di D'Annunzio, composto quando anche Sartorio era ospite di Francesco Paolo Michetti nel suo Convento a Francavilla al Mare;⁸³ altri personaggi del romanzo di Sartorio sono il Conte Fosco Favilla (mutuato su Giuseppe Primoli)⁸⁴ e la giovane inglese Lily Herimann, di cui Brandi è innamorato. Per la creazione del personaggio Sartorio si dovette ispirare a Lily Helbig, figlia dei coniugi Helbig e moglie del pittore Alessandro Morani - uno dei fondatori del gruppo *In Arte Libertas* - per la quale Sartorio provava realmente una «candida passione» (Gibellini 2020, 322 nota 3).⁸⁵

⁸⁰ Non si sa dove queste immagini sono state scattate; la presenza di un palcoscenico fa ovviamente pensare che le rappresentazioni abbiano avuto luogo in un teatro, probabilmente il Teatro Costanzi, e l'assito che compare in gran parte delle fotografie induce a credere che tale luogo sia stato sempre lo stesso.

⁸¹ «Tale forma di spettacolo ha origine nel XV secolo a Firenze» - anche se dei remoti precedenti si possono rintracciare negli interludi dialogati della liturgia pasquale del X secolo -, «dove, in occasione dei festeggiamenti sacri e profani, venivano organizzate grandi composizioni plastiche di soggetti religiosi o mitologici, allegorici o simbolici, che erano poi portate in giro in corteo su grandi carri. I soggetti dei quadri viventi da allegorici e didascalici si vanno in seguito trasformando in esercitazioni colte e intellettuali; se infatti per la realizzazione del primitivo genere non ci si rifaceva a modelli iconografici preesistenti ma ci si basava esclusivamente sulla tradizione, successivamente ci si ispira a modelli ben precisi [...]. È nella seconda metà del '700, in Francia, che si codifica l'esecuzione moderna del quadro vivente: con l'uso di costumi, atteggiamenti, scenografie e luci si cerca di riprodurre, in modo filologico, quadri celebri, stampe, gruppi plastici [...]. In Inghilterra era in voga un particolare tipo di quadro definito delle 'pose plastiche' o *attitudes*, ossia una serie di atteggiamenti che vanno assunti dal mimo per riprodurre stati d'animo o rappresentare personaggi illustri [famoso furono quelle di Lady Hamilton]» (Piccinnini 1984, 165). Sulla storia del genere si veda anche il recente contributo Gualdoni 2017.

⁸² Pubblicato a Milano per i tipi dei fratelli Treves, ebbe una sola ristampa nel 1907. In questa sede è stata consultata la versione curata da Cecilia Gibellini (2020). Si veda anche Bordini 2021.

⁸³ Sul legame tra D'Annunzio e le arti si rimanda a Bossaglia, Quesada 1988.

⁸⁴ L'identificazione tra le due figure «è confermata dal fatto che Fosco sia l'organizzatore della serata in cui, in una sala del palazzo, vengono inscenati, dai membri della Roma mondana, i *tableaux vivants*», occasione «per il debutto in società del redivivo Raffaello» (Gibellini 2020, 323 nota 4).

⁸⁵ La citazione è tratta dallo scritto memorialistico *Le confessioni e le battaglie di un artista*, una serie di note autobiografiche che Sartorio pubblicò sul *Secolo XX* nel 1907.

Questa figura femminile condivide molti tratti anche con Lisa Stillman, provetta pittrice vicina agli ambienti simbolisti figlia del giornalista e pittore statunitense William James Stillman (a Roma tra il 1886 e il 1898 come corrispondente per il *Times*) e di Marie Spartali, una delle modelle preferite dai Preraffaelliti, in particolare Rossetti e Burne-Jones.⁸⁶ Il titolo del romanzo rimanda, con intenti velatamente satirici, proprio al Carnevale,⁸⁷ quel frenetico carosello che è metafora dell'alta società romana *fin de siècle* e in cui, in un continuo gioco di ruoli, «si muovono personaggi-maschere e, in un'atmosfera di irrealtà, accadono episodi comici e talvolta grotteschi» (10).

Nell'aprile del 1892 Le Lieure eseguì nel suo studio una serie di fotografie che si riferivano - poiché ne erano la riproposizione in forma ridotta⁸⁸ - al ballo e ai quadri viventi che avevano avuto luogo il 9 di quel mese presso l'Ambasciata d'Austria a Palazzo Chigi:⁸⁹ una scena popolare con due danzatori in abiti ciociari, un *Idylle Vénitien* e un *Idylle sous le Directoire*⁹⁰ con figuranti in abiti pre-napoleonici (il Duca Caetani e la Marchesa Lavaggi)⁹¹ - nello studio del fotografo non vennero ricostruiti interamente gli *Idylles* ma comparivano solamente i principali personaggi su uno sfondo neutro e in mezzo a piante.⁹²



Figura 32 Fotografo non identificato, *Madame Blondel nelle vesti di Atena Parthenia*. 1900. Stampe alla gelatina montata su cartoncino, 22,5 × 11,5 cm (misure totali). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico (inv. AF 873-4). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

⁸⁶ Cf. Gibellini 2020, 322 nota 3. Sulla Roma preraffaellita si veda D'Anna 1996.

⁸⁷ Allude infatti «al luogo e al tempo in cui si svolge la narrazione, cioè la capitale italiana nel periodo tra due carnevali (questo il significato di *carrus/currus navalis*, secondo l'etimologia che legherebbe il carnevale alle processioni di navi su ruote che nella Roma imperiale inauguravano la nuova stagione della navigazione» (Gibellini 2020, 10).

⁸⁸ Come in molti casi, in queste fotografie non viene riproposto il quadro nella sua interezza ma compaiono solamente alcuni dei protagonisti «che si fanno ritrarre in studio negli abiti e negli atteggiamenti dello spettacolo» (Piccininni 1984, 166). In realtà esiste anche la possibilità che il 'set' sia stato allestito direttamente a Palazzo Chigi, anche se la qualità delle immagini fa pensare che le fotografie siano state scattate con luce diurna, o comunque non in presenza di illuminazione artificiale.

⁸⁹ A livello generale, è ancora da chiarire la successione temporale dei momenti, se quindi i servizi fotografici avvenissero prima della serata (quando ancora le condizioni di luce lo permettevano), l'indomani o a distanza di qualche giorno.

⁹⁰ Il tema dell'*Idylle sous le Directoire*, musicato in valzer nel 1898 dal compositore Justin Clérice a partire da un'operetta ad atto unico, dovette avere un certo successo se ancora attorno al 1900 circolavano cartoline postali in fototipia che ne rappresentavano alcune scene. Ne sono un esempio quelle della ditta «Bergeret et Cie» di Nancy raffiguranti due bambini negli abiti e nelle pose del balletto-pantomima. Esempolari si possono trovare sul mercato antiquario.

⁹¹ Cf. Becchetti 1984, 34; Piccininni 1984, 166. Alcune fotografie, provenienti dalla collezione della Marchesa Incisa della Rocchetta Chigi e ora all'Archivio Fotografico del Museo di Roma, sono state esposte alla *Mostra della fotografia a Roma* del 1953 (274-5 nrr. 25 e 42). Nella sezione Catalogo sono appunto indicate come «Quadri viventi all'ambasciata d'Austria a pal. Chigi (9.4.1892), *Idylle Vénitienne*: parteciparono Eleonora Chigi, poi m.sa Incisa della Rocchetta, m.sa Margherita Misciattelli, nata Pallavicini e il sig. Dumba» e «*Idylle sous le Directoire*: parteciparono don Roffredo Caetani e donna Giulia Lavaggi».

⁹² Le immagini della danza e dell'*Idylles sous le Directoire*, assieme a quella di un altro soggetto ancora (quattro uomini in piedi, descritti come «inglesi» in una nota apposta sulla lastra dallo stesso Le Lieure, ripresi tra piante e stagliati su uno sfondo bianco), sono state riprodotte in Piccininni 1984, 168 nrr. 211-12, 169 nr. 213. Delle coppie in abiti ciociari e pre-napoleonici il fotografo francese effettuò altre due riprese, una che «rende l'idea della movimentata danza popolare che i due personaggi mimano», l'altra che «sottolinea il carattere amoroso della scena rappresentata» (Cavazzi, Leone 1984, 241).



Figura 33 Henri Le Lieure, *Donne in abiti dell'antica Grecia (Donna Frascara e la Principessa Paternò)*. 1900. Stampa alla gelatina, 16 × 21,6 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 864). Foto © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Figura 34 Henri Le Lieure, *Quadro vivente con ninfe*. 1900. Stampa alla gelatina, 22 × 17 cm. Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico, Fondo Bettini (inv. AF 856). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali



Figura 35 Giuseppe Primoli, *Due donne in posa in un locale vetrato*. 1900 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 876/B). © Fondazione Primoli



Figura 36 Fotografo non identificato, *Quadro vivente a soggetto religioso e allegorico (Le Virtù Teologali)*. 1900. Stampa alla gelatina applicata su cartoncino, 16,5 × 21,5 cm (misure totali). Roma, Museo di Roma, Archivio Fotografico (inv. AF 838). © Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali

Lastre riferibili all'*Idylle Vénitien*,⁹³ conservate sempre nel Fondo Bettini all'Archivio Fotografico del Museo di Roma,⁹⁴ ritraggono la giovane Principessa Eleonora Chigi e le amiche *Mesdemoiselles* Moncheur e Tolfens. In tre scatti due delle fanciulle, prese sia singolarmente che in coppia, posano di fronte a un fondale dipinto che riproduce un paesaggio rovinistico immerso in una atmosfera temporalesca (si distinguono al centro un canneto ai bordi di uno stagno e sulla destra un muro balaustrato infestato dall'edera, mentre un edificio turrito si intravede in lontananza al di là degli alberi); i loro piedi affondano in un tappeto di finta erba, un prato fittizio, un oggetto di scena usato per

creare ambientazioni suggestive come i tronchi e le colonne collocate all'interno delle inquadrature dei ritratti eseguiti dai principali studi commerciali soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta.⁹⁵ Lo scenario prescelto stride con gli abiti indossati dalle ragazze, un semplice vestito bianco (la Tolfens) e una sorta di *kimono* accompagnato da un ventaglio (M.lle Chigi) [fig. 29].

Tableaux per nulla dissimili, anzi piuttosto prossimi nella concezione compositiva, furono quelli che nel 1900 vennero immortalati dal Conte Giuseppe Primoli come riproposizione in studio di *pièce* teatrali, ovvero della recita delle commedie *Il ventaglio* di Goldoni e *1807* di Adolphe Aderer e Armand

⁹³ Di cui non si conosce l'esatta fonte di ispirazione, forse un'opera letteraria o teatrale.

⁹⁴ Invv. XC 4624-4628.

⁹⁵ Nel 1864 il chimico e fotografo tedesco Raphael Eduard Liesegang prescriveva per i ritratti in *atelier*, proprio come in una scenografia teatrale, l'utilizzo di elementi d'arredo: «fondi dipinti e paesaggi', 'cortine di damasco, di velluto blu od altre drapperie a larghe pieghe' da disporre davanti al fondo, 'una sedia o un tavolino di forme eleganti, colonne, balaustre, vasi ed altri oggetti consimili', [...] e così via» (Zannier [1986] 2012, 98); accessori che anche Ugo Bettini specifica nel suo *Trattato teorico-pratico* del 1878 (Livorno: Raffaello Giusti, 97-104), ma con accenti ancor più kitsch (cf. 99). Questa concezione del fondale scenografico dovette sopravvivere almeno fino agli anni Venti del XX secolo se ancora nel 1919 un fotografo come Rodolfo Namias cercava di soddisfare i gusti «barocchi» della sua clientela, come egli scrisse nel suo trattato *Il ritratto fotografico e l'arte del ritratto* (cf. Cavazzi 1984, 140-1). Dei passi del *Trattato* di Bettini, in cui sono programmaticamente descritti i tipi di fondali da adoperare, il mobilio, le rocce e i «tappeti imitanti l'erba», sono stati riportati in Costantini, Zannier 1985, 142-6.

Éphraïm avvenuta a Palazzo Taverna nei primi di marzo del 1900 [figg. 30-1].⁹⁶ Le principali differenze tra questa serie e gli scatti del 1892 risiedono nelle fonti d'ispirazione (storico-sociale piuttosto che esplicitamente teatrale) e nell'allestimento degli spazi (un arazzo al posto di un fondale neutro o dipinto, anche se ugualmente incongruo alla natura della scena ripresa o al contenuto dell'opera).

Una dinamica differente animò i quadri viventi ispirati a dipinti contemporanei dai soggetti anticheggianti allestiti a Palazzo Ruspoli sempre nella primavera del 1900, composizioni che vennero riprese dall'antiquario e fotografo Gabriele Carloforti, il quale successivamente ne ricavò anche una serie di sette cartoline postali.⁹⁷ Gli spettacoli di Palazzo Ruspoli, creati per finanziare la Cassa Universitaria e l'Educatario Pestalozzi, ebbero un notevole successo e l'importante rivista *Le Cronache teatrali* diede ampio spazio alla notizia in un articolo illustrato con le immagini di Carloforti relative a quattro dei sette *tableaux*, vale a dire: *Fidia mostra a Pericle il bozzetto della statua di Atena Partenia*, ideato dallo scultore Adolfo Apolloni a partire dalle atmosfere classiche evocate in opere di Lawrence Alma-Tadema come *Fortune's Favourite*; *At the Shrine of Venus*, che riproponeva in forma più letterale l'omonimo dipinto sempre di Alma-Tadema; *Luigi XIII* e *Luigi XIV* del pittore spagnolo residente a Roma Salvador Barbudo-Sanchez.⁹⁸

I partecipanti vennero poi rifotografati singolarmente, in coppia o a gruppi da Le Lieure, Primoli e altri (negli scatti di un fotografo non identificato Madame Blondel appare nelle vesti di Atena, protagonista della composizione di Apolloni) [fig. 32].⁹⁹ In una serie di riprese dedicate ai *tableaux* le cui immagini non vennero pubblicate compaiono Donna Clarice Frascara e la Principessa Paternò, le stesse che parteciparono al quadro vivente a tema fidiaco [fig. 33],¹⁰⁰ in un'altra, attribuita a Le Lieure, vi sono delle fanciulle dalle vesti eteree, probabilmente delle ninfe nel Giardino delle Esperidi, come sembrano suggerire le sfere

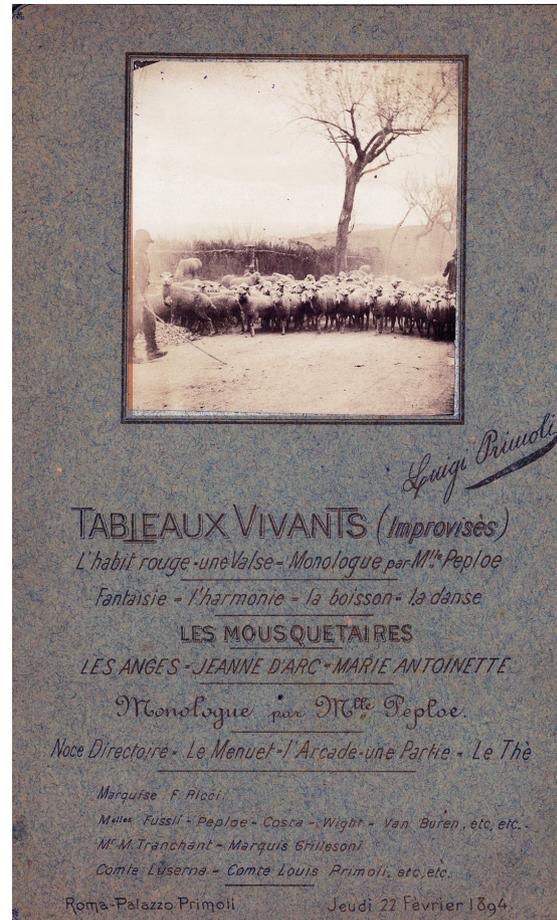


Figura 37 Un invito a Palazzo Primoli per *Tableaux vivants (improvisés)*, 22 febbraio 1894. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19724). © Fondazione Primoli

simili a pomi che pendono dal soffitto [fig. 34] – il soggetto è comunque di chiara matrice mitologica, anche se non è possibile identificarne l'esatto referente pittorico.¹⁰¹ Una serie con le stesse figuranti venne realizzata all'interno di Palazzo Primoli, in un ambiente vetrato dove il Conte era solito effettuare molte delle riprese [fig. 35].

⁹⁶ Primoli realizzò due serie di fotografie, ognuna composta da quattro scatti le cui lastre sono conservate presso la Fondazione Primoli. Vi compaiono la Principessa Paternò, nelle vesti dell'eroina goldoniana Giannina (talvolta in compagnia di altri personaggi, il calzolaio Crispino, il Conte di Rocca Marina e il Barone del Cedro), e la Duchessa Grazioli, nelle vesti della Marchesa de Fronsac, insieme a Monsieur Blondel (consigliere dell'Ambasciata di Francia) negli abiti di scena di 1807. Le immagini di Primoli, relative sia ai soli protagonisti che ad alcune scene degli spettacoli, vennero pubblicate su *Le Cronache teatrali* del 25 marzo 1900. Cf. Piccininni 1984, 166 e Cavazzi, Leone 1984, 242.

⁹⁷ Cf. Piccininni 1984, 166. Carloforti fu attivo dal 1890 al 1894 in Via dei Serpenti 74, poi, fino alla vigilia della Prima guerra mondiale, in Via del Viminale 15. Ideò un particolare sistema cromo-litografico che lo rese piuttosto famoso, essendo in grado, come dichiarava una sua *réclame*, di riprodurre «qualsiasi dipinto sia antico che moderno e con i relativi colori naturali» (cf. Becchetti 1983a, 287).

⁹⁸ Anche in questo caso le immagini vennero pubblicate su *Le Cronache teatrali* nel numero del 5 maggio 1900. Una copia della rivista si trova presso la Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma. Le due pagine sono state riprodotte in Piccininni 1984, 171.

⁹⁹ Cf. Piccininni 1984, 172; Cavazzi, Leone 1984, 242 nr. 220.

¹⁰⁰ Cf. Piccininni 1984, 173; Cavazzi, Leone 1984, 242 nr. 222.

¹⁰¹ Cf. Piccininni 1984, 173; Cavazzi, Leone 1984, 243 nrr. 223 e 224.



Figura 38

Giuseppe Primoli, *Scena a soggetto in costume*. 1885-95 ca. Aristotipo, 8 × 9 cm (applicato su un cartone di 47,8 × 64 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19052/PROG.). © Fondazione Primoli



Figura 39

Giuseppe Primoli, *Maria D'Annunzio*. 1889 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 878/B). © Fondazione Primoli



Figura 40

Giuseppe Primoli, *Maria D'Annunzio con un giglio*. 1889 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 9 × 8 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 2983/A). © Fondazione Primoli



Figura 41 Giulio Aristide Sartorio, *Le vergini savie e le vergini stolte*. 1890-91. Olio su tavola, 188 × 205 cm. Roma, Galleria d'Arte Moderna (inv. AM 2849).
© Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Galleria d'Arte Moderna

Diversi ancora furono invece i *tableaux* di Palazzo Sinibaldi, risalenti sempre al 1900 e fotografati da un operatore non identificato;¹⁰² finzioni (alcune evidentemente impostate sull'esempio di dipinti a soggetto storico, religioso ed esotico – anche se, come in altri casi, non è stato possibile finora rintracciare i diretti modelli iconografici a cui si ispirano queste interpretazioni –, altre di derivazione operistica e letteraria) la cui componente meta-rappresentativa si fa decisamente più esplicita data la presenza di una cornice fisica che inquadra le singole composizioni.¹⁰³ Vennero inscenati

i seguenti quadri viventi: due a tema veneziano in ambientazioni che richiamano il Rinascimento lagunare,¹⁰⁴ uno con personaggi in abiti spagnoli (una donna e tre toreri) intitolato *L'adieu à Seville* e in qualche modo ispirato alla *Carmen* di Bizet – la quale, composta nel 1875, ebbe grande popolarità alla fine dell'Ottocento –,¹⁰⁵ uno a tema religioso (un'allegoria delle virtù teologali) [fig. 36] e un altro di ascendenza giapponese (*La serre japonaise*) in cui è chiaro come l'ambiente orientale «risente delle correnti di gusto e stile proprie del periodo» (Cavazzi, Leone 1984, 243 nr. 228).

102 Delle iscrizioni a penna sui supporti, in lingua francese, fanno però pensare che l'anonimo fotografo possa essere qualcuno vicino a Le Lieure (se non Le Lieure stesso) oppure uno dei fratelli Primoli, imbevuti di cultura francofona.

103 Gli originali, delle stampe alla gelatina applicate su cartoncino, si trovano all'Archivio Fotografico del Museo di Roma (AF 839-42). Per le immagini cf. Piccininni 1984a, 174.

104 Rappresentano nello specifico un ambasciatore a colloquio con il Doge e un colloquio familiare in un interno, due scene da porre in stretto collegamento tra loro dato che alcuni personaggi ricorrono sia in una che nell'altra. Non sembrano avere un chiaro modello storico o pittorico di riferimento, né è possibile precisare l'esatto arco cronologico in cui le vicende hanno luogo – anche se abiti e architetture fittizie rimandano a un periodo sicuramente compreso tra la fine del Quattro e la fine del Cinquecento.

105 Il *tableau* sembra riferirsi alla scena di saluto fra Carmen ed Escamillo. La didascalia in francese posta sul supporto conferma e smentisce allo stesso tempo l'ipotesi avanzata: Siviglia è la città in cui si svolge il melodramma, ma una scena di addio non è contemplata né nella novella di Prosper Mérimée del 1845 né nel libretto dell'opera dovuto a Henri Meilhac e Fromental Halévy (cf. Cavazzi, Leone 1984, 243 nrr. 227-8). È bene ricordare che i quattro atti della fortunata *opéra-comique* erano definiti 'quadri' dal suo stesso compositore.

4 L'attività dei Primoli tra dilettantismo colto e spettacolarizzazione

Come per Le Lieure, anche per Giuseppe Primoli la creazione di episodi figurati e la partecipazione ai *tableaux* era una componente fondamentale della sua vita sociale, e la loro documentazione una parte importante della sua produzione fotografica, lui che seppe fare del quadro vivente «un vero e proprio genere fotografico» (Gibellini 2020, 323 nota 4) poiché aveva, secondo Edmond de Goncourt, «un certain talent, ainsi que disent les peintres, pour piger le motif, - un motif faisant tableau» (Vitali 1968, 22).¹⁰⁶

La sua residenza in Via Zanardelli era per l'alta società un luogo d'incontro e di festa, la sede privilegiata in cui dar vita a «quadri plastici» (questa è la definizione coniata da D'Annunzio)¹⁰⁷ in grado di condensare i tratti più tipici e le mode più attuali della cultura dell'epoca. Il gusto per le scene a soggetto, infatti,

fu assai comune fra i dilettanti nel decennio che va all'incirca dal 1885 al 1895; esso, però, non deve essere assolutamente confuso con la pratica di tradurre fotograficamente, anche con veri e propri intarsi di immagini, composizioni che avrebbero voluto rivaleggiare con quelle dei dipinti di genere o moraleggianti di tipico impianto vittoriano [...]. La scena a soggetto nasce da tutt'altre esigenze: il gusto del racconto, quasi rappresentazione mimica, non senza un fondo di ironia e soprattutto di divertissement mondano: e ciò spiega perché la ripresa non si esaurisca in una sola posa, ma dia luogo a una serie di immagini, quasi pagine di una novella. (Vitali 1968, 27)

Grazie ai due fratelli Palazzo Primoli si trasformava allora in luogo di spettacolo e improvvisazione

(come attesta un invito con programma emanato da Luigi) [fig. 37], in teatro barocco (sede anche di più che occasionali proiezioni di diapositive con la lanterna magica)¹⁰⁸ o in reggia *ancien régime* arredata di tappezzerie [fig. 38], sontuosi miscugli di filologia antiquaria e fantasia romanzesca; o ancora in un 'set' i cui fondali, bianchi o neri, venivano cambiati di volta in volta per far risaltare le figure delle nobildonne ritratte (soprattutto Maria Hardouin, Duchessa di Gallese e moglie di D'Annunzio) [figg. 39-40], prese solitamente di profilo in pose che richiamano fregi classici, pitture vascolari arcaiche o dipinti medievalsanti, motivi però sempre aggiornati dalla foggia degli abiti e delle acconciature. Alcune di queste fotografie,¹⁰⁹ prese a partire dal 1889 circa, servirono a Sartorio come supporti visivi per la realizzazione del trittico de *Le vergini savie e le vergini stolte* (1890-1), commissionato dallo stesso Primoli [fig. 41].¹¹⁰ Anche Lisa Stillman posò per il dipinto, così come altre «varie signore dell'aristocrazia romana» (Gibellini 2020, 322 nota 3).¹¹¹ In *Romae Carrus Navalis* si fa menzione di un «dittico delle neofite» - evidente allusione al *Trittico delle vergini* - richiesto dal Conte Favilla ad Alessandro Brandi, e anche nel *Piacere* di D'Annunzio viene menzionato un palietto di uguale soggetto.¹¹²

Il colore dei fondali era determinato dai diversi teli che venivano stesi o tirati sopra un elemento divisorio, probabilmente un pannello di legno, allo scopo di creare dei fondi neutri. Osservando le fotografie si può capire che le ambientazioni all'interno del palazzo dovevano essere almeno due: la già citata veranda vetrata avente sulla parete un arazzo raffigurante una scena cavalleresca (di caccia?), dove sono state scattate, ad esempio, le

¹⁰⁶ La citazione è tratta dal *Journal* dei fratelli de Goncourt, vol. IV, 877.

¹⁰⁷ Le serate si svolgevano anche nel Villino Primoli in Via Sallustiana, residenza di Luigi (cf. D'Anna 1996, 343; Gibellini 2020, 323 nota 4).

¹⁰⁸ Cf. Miracco 2006, 28. Sulla vita a Palazzo Primoli si rimanda ancora a: Vitali 1968; Becchetti, Pietrangeli 1981. Becchetti riconosce al solo Luigi la pratica di produrre e proiettare diapositive: «Luigi Primoli non solo scattò una quantità di fotografie, ma selezionò le migliori per farne poi delle diapositive - attività questa estranea al fratello Giuseppe - da utilizzare poi in spettacoli di lanterna magica che duravano spesso più di un'ora [...]. Le proiezioni per Luigi Primoli erano un piacevole modo per stordire, attirare, interessare, divertire le belle signore e l'aristocrazia che frequentava i suoi ricevimenti, dei quali spesso si interessavano anche i giornali stranieri» (Becchetti 1983a, 50-1).

¹⁰⁹ Si tratta di una decina di lastre alla gelatina (invv. 2172/A; 2377/A; 496/B; 847-9/B; 857/B; 878/B; 976/B; 1045-1046/B). Maria D'Annunzio, in posa per dei possibili ritratti, compare da sola, in piedi o seduta, in molti altri scatti ripresi in differenti ambientazioni: invv. 2080/A; 2213/A; 2316/A; 2371/A; 2383/A; 2983-2984/A; 4170-4171/A; 4174/A; 877/A; 352-70/B; 13626/PROG.

¹¹⁰ Primoli aveva incaricato l'amico di realizzarlo per le proprie nozze, mai celebrate (cf. Gibellini 2020, 322 nota 4). Degli studi di figura, eseguiti a olio a partire, si suppone, dalle fotografie stesse, sono conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Sartorio si ispirò ai *tableaux* di Primoli anche per eseguire altre opere (*La Favola dell'Impossibile*, 1893, collezione privata; *La Madonna degli angeli*, 1895, collezione privata). Sui rapporti tra Giuseppe Primoli e Sartorio, e più ampiamente sull'utilizzo della fotografia da parte di quest'ultimo, si vedano: Damigella, Mantura 1989, 23 e 47-8; Bordini 2000, 77 e 96; Miraglia 2000, 73-4; 2006, 49-51; Frezzotti 2011, 137-8; Miraglia 2011, 20; 2012, 131-50. Più in generale, sui rapporti tra pittura e fotografia in Italia, si rimanda a Miraglia 1981; Bordini 1991; Fusco, Marini Clarelli 2011.

¹¹¹ La citazione è sempre tratta da *Le confessioni* di Sartorio.

¹¹² Cf. Gibellini 2020, 323 nota 4.



Figura 42 Giuseppe Primoli, *Una coppia in costume ritratta davanti a un fondale dipinto con luce artificiale*. 1890-1900 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli, inv. 934/B. © Fondazione Primoli

Figura 43 Luigi Primoli (?), *Composizione fotografica con la Marchesa Sanfelice, Giuseppe Primoli e Sartorio*. 1890-92 ca. Aristotipo, 9 × 8 cm (applicato su un cartone di 64 × 47,8 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19600/PROG.). © Fondazione Primoli

Figura 44 Giuseppe Primoli, *Giulio Aristide Sartorio nelle vesti di Bacco*. 1890 ca. Lastra alla gelatina (traduzione digitale da negativo), 18 × 13 cm. Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 998/B). © Fondazione Primoli

Figura 45 Giuseppe Primoli, *Composizione fotografica a Villa Medici: Annunciazione*. 1890 ca. Stampa all'albumina, 9 × 8 cm (applicata su un cartone di 68 × 49 cm). Roma, Fondazione Primoli, Archivio Fotografico, Fondo Giuseppe Primoli (inv. 19580/PROG.). © Fondazione Primoli

fotografie relative ai *tableaux* di Palazzo Ruspoli, a quelli ispirati all'opera teatrale 1807 e le scene a soggetto in costume sei-settecentesco (in quel caso il pavimento a piastrelle risulta coperto da tappeti); e un corridoio in cui si vedono a destra una grande pianta e a sinistra una finestra balaustrata e, a seconda dei casi, un vaso con una seconda pianta o un busto di Napoleone (come nei ritratti di Maria D'Annunzio) - il pavimento, sempre a piastrelle con motivo a riquadri ma dall'effetto quasi a scacchiera, risulta a volte coperto nella parte centrale da uno stretto e lungo tappeto. Entrambi gli ambienti sono scomparsi con la ristrutturazione del palazzo iniziata da Raffaele Ojetti nel 1904.

Le situazioni che ricorrono negli scatti dell'Archivio Primoli sono le più diverse: le già citate «scene a soggetto» in costume storico (talvolta piuttosto complesse e richiedenti numerosi figuranti, apparati effimeri, suppellettili e portantine), ritratti di dame velate e amici in atteggiamenti aulici o comici, bambini che giocano oppure sono agghindati come paggetti, soggetti religiosi (frati e uomini in vesti mediorientali), chitarriste spagnole (la Marchesa Julia de Javalquinto), coppie in maschera illuminate da luce elettrica [fig. 42]. In una serie di immagini risalenti al 1890-2 lo stesso Primoli posa in compagnia di Sartorio e della Marchesa Sanfelice in composizioni che risentono di suggestioni etrusche e greco-romane¹¹³ [fig. 43] - in altri piccoli gruppi di scatti Sartorio compare togato in compagnia di un altro personaggio¹¹⁴ o da solo in sembianze bacchico-satiresche¹¹⁵ [fig. 44]. È ormai noto che alcuni, se non molti dei

tableaux allestiti nella residenza di Via Zanardelli furono pensati e suggeriti, quando non propriamente diretti, da Luigi.¹¹⁶

Altro luogo prediletto da Giuseppe per ospitare quadri viventi fu Villa Medici, sede dell'Accademia di Francia con la quale, per ragioni di evidente affinità culturale, aveva rapporti strettissimi. Qui, nello splendido giardino che tuttora domina Roma dall'alto, mise in scena *Concerti e Annunciazioni* ispirati a dipinti preraffaelliti e contemporanei [fig. 45],¹¹⁷ composizioni fotografiche forse eccessivamente citazionistiche ma comunque «non prive di un certo garbo» (Vitali 1968, 31).¹¹⁸ Non mancavano tuttavia creazioni più originali - inversamente ecfrastriche - che mettevano per immagine passi dei romanzi dannunziani.¹¹⁹ Nelle riprese avvenute a Villa Medici, Eden terreno e Olimpo umano dove tutto sembra essere possibile, le dimensioni del sacro e del profano si fondono fino a sfumare i confini tra rappresentazione ed epifania, tenute però assieme dalla 'magia' del fotografico, che è referenziale e poetico allo stesso tempo. Le modelle, ricorrenti in più scatti,¹²⁰ sono bellezze muliebri immerse nella vegetazione lussureggiante del giardino o in posa tra elementi architettonici, e assumono le sembianze di Vergini velate cariche di mistica mestizia, oppure di donne eleganti abbracciate a erme o al cospetto di statue venerate come idoli pagani. Queste immagini condensano e amplificano le ambiguità proprie di un'epoca giunta quasi alla sua fine, ne restituiscono il *milieu* e il senso di algida, ma in fondo divertita sospensione.

¹¹³ Su queste immagini si vedano Becchetti, Pietrangeli 1981, 22-3, nrr. 14-15; Miraglia 2006, 50. Le stampe, 12 aristotipi in totale (inv. 19598-19610/PROG.), sono riunite nel Cartone nr. 100. La Marchesa Sanfelice compare da sola, nello stesso ambiente dove posò Maria D'Annunzio, anche in un gruppo di negative (inv. 2662/A; 2733/A; 3504 e 3505/A; 3512/A; 3532-3533/A; 3780/A; 3982/A; 4206/A; 4896/A; 4924/A; 4926/A).

¹¹⁴ Inv. 8741/A e 407/B (l'uomo non identificato, vestito di una tunica scura, viene ritratto da solo seduto nella lastra nr. 409/B).

¹¹⁵ Altre lastre della serie sono la 408/B e la 999/B.

¹¹⁶ Cf. Becchetti 1983a, 51. L'autore sostiene che Luigi fosse anche - «ovviamente» - l'esecutore materiale di molte delle fotografie. Tale affermazione non trova però appoggio nell'esame del materiale alla Fondazione, i cui fototipi sono attribuiti per la quasi totalità a Giuseppe. Rimane il fatto che Luigi fu senza dubbio l'ideatore e il principale promotore di gran parte delle serate, come è confermato dalla quantità di inviti ivi conservati e da numerosi ritagli di giornale riguardanti i suoi ricevimenti (sui quali compaiono degli appunti scritti con la sua grafia). Cf. Becchetti 1983a, 58 nota 20.

¹¹⁷ Alcune di queste fotografie sono state pubblicate in Vitali 1968, nrr. 127-8 e in Miraglia 2006, 49-50. Una possibile fonte figurativa furono le opere del pittore vittoriano, olandese di nascita ma britannico d'adozione, Lawrence Alma-Tadema (Dronryp, 1836-Wiesbaden, 1912).

¹¹⁸ Vitali ricorda anche che Primoli «cedette alla tentazione di ripetere tale e quale la composizione di un quadro come *Refugium Peccatorum* di Luigi Nono [Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; una copia si trova alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano], che era stato uno dei successi popolari della Mostra romana del 1883». Le immagini alla Fondazione Primoli, 19 tra albumine e aristotipi (inv. 19577-19596/PROG.), sono riunite nel Cartone nr. 72.

¹¹⁹ Si tratta di composizioni (l'immagine 19464/PROG., una platinotipia, e qualche lastra, le numero 11459/A, 11476/A, 1556/B e 1557/B) ispirate al romanzo *Le vergini delle rocce* (pubblicato nel 1896), come si può desumere da un'iscrizione manoscritta apposta sui negativi che recita «Etude pour illustrer les Vierges au rocher»; la data dello scatto si ricava da una lettera del 19 marzo 1897 in cui D'Annunzio ringrazia Primoli della fotografia. La composizione riprende le prime pagine del romanzo: alla base della «scalinata del tempio dell'Amore», nell'«antico giardino gentilizio», si trovano le tre principesse borboniche Massimilia, Anatolia e Violante, in attesa del protagonista Claudio Cantelmo, «amico non veduto da lungo tempo» (Vitali 1968, 23, nr. 228).

¹²⁰ In alcuni di essi (come i nrr. 8728/A, 1108/B e 14083-14084/PROG.) si riconoscono le sorelle Stillman (Bella, Effie e Lisa) e Giorgia Guerazzi Costa, figlia del pittore Giovanni 'Nino' Costa. L'unico figurante maschio è il pittore Alexis Axilette, pensionante all'Accademia di Francia negli anni 1886-9. Egli compare in un limitato gruppo di negative con indosso vesti mediorientali, talvolta in compagnia di un bambino, forse per inscenare episodi ispirati all'infanzia di Gesù (inv. 8872-3/A).

Bibliografia

- Antonacci, P.; Fagiolo Dell'Arco, M. (a cura di) (2001). *Il carnevale romano. Immagini di una festa del XIX secolo = Catalogo della mostra* (Roma, 2001). Roma: Paolo Antonacci.
- Argan, G.C. (1974). *Il revival*. Milano: Mazzotta.
- Becchetti, P. (1970). «Roma cent'anni fa». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 17, 24-9.
- Becchetti, P. (1978). *Roma dei fotografi al tempo di Pio IX. 1846-1878 = Catalogo della mostra* (Roma, 1978). Roma: Multigrafica.
- Becchetti, P. (1983a). *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*. Roma: Colombo.
- Becchetti, P. (1983b). *Immagine della Campagna romana 1853-1915*. Roma: Quasar.
- Becchetti, P. (1984). «Il fondo Bettini». Cavazzi, Leone 1984, 32-4.
- Becchetti, P. (1996). «Henri Le Lieure de L'Aubepin fotografo a Roma 1871-1908». Borghini 1996a, 24-7.
- Becchetti, P.; Cavazzi, L.; Incisa della Rocchetta, G.; Pietrangeli, C. (a cura di) (1971). *Roma cento anni fa nelle fotografie del tempo = Catalogo della mostra* (Roma, 17 dicembre 1970-17 marzo 1971). Roma: Associazione Musei di Roma.
- Becchetti, P.; Pietrangeli, C. (a cura di) (1981). *Roma tra storia e cronaca dalle fotografie di Giuseppe Primoli*. Roma: Quasar.
- Berrino, A. (2021). «Roma tra turismo nazionale e turismo mondiale». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 57-61.
- Bertelli, G. (2015). «Mario Nunes Vais: l'opera di un fotografo ritrattista tra i Fondi dell'ICCD». *Bollettino d'arte*, 28, 97-112.
- Bonadonna, M.T. (2021). «Il conte Primoli e il suo mondo». Pesci, Pirani, Raimondi, 291-301.
- Bonasegale, G. (2006). *Con lo sguardo del Nord. Il problema della Erscheinung nella seconda metà dell'Ottocento a Roma*. Miracco, R. (a cura di), *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932 = Catalogo della mostra* (Roma, Chiostro del Bramante, 24 marzo-11 giugno 2006). Firenze: Maschietto; Mandragora, 35-43.
- Bonetti, M.F. (2003). «Costumi della Campagna romana: la fotografia di 'genere' e i suoi modelli». Tucci, R. (a cura di), *I 'suoni' della Campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*. Soveria Mannelli: Rubettino, 203-9.
- Bonfait, O. (a cura di) (2013). *Le peuple de Rome. Représentation et imaginaire de Napoléon à l'Unité Italienne = Catalogo della mostra* (Ajaccio, 28 giugno-30 settembre 2013). Ajaccio; Montreuil: Gourcuff Gradenigo.
- Bordini, S. (1991). «Aspetti del rapporto pittura-fotografia nel secondo Ottocento». Castelnovo, E. (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, vol. 2. Milano: Electa.
- Bordini, S. (2000). «Sogno e realtà. Morbelli, Previati e Sartorio sulla fotografia». Piantoni, Pinget 2000, 77-85.
- Bordini, S. (2021). «L'autentico e il falso. Le ambiguità della fotografia in un romanzo di Giulio Aristide Sartorio». Bonetti, M.F.; Faeta, F.; Maffioli, M. (a cura di), *Lo specchio delle notizie differenti. Memoria, fotografia, arti visive. Studi in onore di Marina Miraglia*. Roma: Campisano.
- Borghini, G. (a cura di) (1996a). *Il mondo in stereoscopia. Henri Le Lieure fotografo e collezionista = Catalogo della mostra* (Roma, 1996). Napoli: Electa.
- Borghini, G. (1996b). «Una questione di linguaggio». Borghini 1996a, 10-14.
- Bossaglia, R.; Quesada, M. (1988). *D'Annunzio e la promozione delle arti = Catalogo della mostra* (Gardone Riviera, 2 luglio-31 agosto 1988). Roma: De Luca.
- Cameron, J.B. (1996). «Henri Le Lieure: le stereoscopie in vetro». Borghini 1996a, 35-47.
- Cagianelli, F.; Matteoni, D. (a cura di) (2011). *L'Ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny 1860-1890 = Catalogo della mostra* (Rovigo, 29 gennaio-12 giugno 2011). Cinisello Balsamo: Silvana.
- Cannelli, C.; Gorgone, G. (2002). *'Il costume è di rigore'. 8 febbraio 1875: un ballo a palazzo Caetani. Fotografie romane di un appuntamento mondano*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Caracciolo, A. (1980). «Il 'fatale millenovecentoundici': Roma ed Europa tra mostre e congressi». Piantoni 1980, 39-44.
- Carboni, G. (2012). *Attilio Simonetti, pittore e antiquario romano, e via Margutta*. Moncada di Paternò 2012a, 82-7.
- Cavazzi, L.; Leone, R. (a cura di) (1984). *Roma Capitale 1870-1911. Una città di pagina in pagina = Catalogo della mostra* (Roma, gennaio-marzo 1984). Venezia: Marsilio.
- Cavazzi, L. (1984b). «Messa in scena del ritratto e società mascherata». Cavazzi, Leone 1984, 139-64.
- Cervesato, A. (1910). *Latina tellus: la Campagna romana*. Roma: Mundus.
- 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*, 22-3, 207-36.
- Cestelli Guidi, B. (2019). «Appropriazione e attribuzione della fotografia: il caso di Ludovico Tuminello». Cavanna, P.; Mambelli, F. (a cura di), *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi = Atti del convegno di studi* (Bologna, 29-30 maggio 2018). Bologna: Bononia University Press, 195-221.
- Clementi, F. (1939). *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee con illustrazioni riprodotte da stampe del tempo*. 2 voll. Città di Castello: R.O.R.E.-Niruf.
- Colalucci, F.; Morozzi, L. (1996). «Il Quirinale nelle lastre del fondo Le Lieure». Borghini 1996a, 28-34.
- Comanducci, A. (1934). *Pittori italiani dell'Ottocento*. Milano: Artisti d'Italia.
- Contini, M.T. (1978). *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Venezia, 15 novembre-10 dicembre 1978). Firenze: Centro Di.
- Costantini, P.; Zannier, I. (a cura di) (1985). *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839-1949*. Milano: FrancoAngeli.
- Crispolti, F.C. (1980). *Scene di vita quotidiana a Roma dalle fotografie di Giuseppe Primoli*. Roma: Quasar.
- D'Alessandro, A. (a cura di) (1984). *Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand tour ai romantici = Atti del convegno di studi* (Roma, 26-28 novembre 1984). Roma: Demograf.

- D'Amelio, A.M. (2021). «I protagonisti dell'Associazione Artistica Internazionale nelle caricature di Cesare Pascarella». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XXXV, 131-48.
- Damigella, A.M.; Mantura, B. (1989). *Giulio Aristide Sartorio. Figura e decorazione = Catalogo della mostra* (Roma, 2 febbraio-11 marzo 1989). Fontanellato: Francesco Maria Ricci.
- Damigella, A.M.; Palazzoli, D.; Zannier, I. (a cura di) (1979). *Fotografia italiana dell'Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, ottobre-dicembre 1979; Venezia, gennaio-marzo 1980). Firenze; Milano: Alinari; Electa.
- D'Anna, R. (1996). *Roma preraffaellita. Note su Gabriele d'Annunzio, Diego Angeli, Giulio Aristide Sartorio*. Roma: Azienda Grafica G. Bardi. Atti della Accademia Nazionale dei Lincei 9.
- De Feo, G.C. (2013). *Dante Paolucci fotografo a Vetralla. Le persone, i luoghi, il lavoro = Catalogo della mostra* (Vetralla, Museo della Città e del Territorio, 16 ottobre-4 gennaio 2011). Roma; Vetralla: Davide Ghaleb.
- Delvecchio, C. (2012). «La fascinazione del mondo islamico nelle mascherate romane di fine Ottocento. Le fotografie del fondo Le Lieure-Bettini al Museo di Roma». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 26, 171-82.
- Delvecchio, C. (2013). «Incontro tra Oriente e Occidente. Costumi montenegrini nelle fotografie dei fondi Guidi e Le Lieure-Bettini del Museo di Roma». *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 27, 75-88.
- 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). *La campagna romana da Hackert a Balla = Catalogo della mostra* (Roma, Museo del Corso, 22 novembre 2001-24 febbraio 2002). Roma: De Luca; Studio Ottocento.
- Durbé, D. et al. (a cura di) (1972). *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1972). Roma: De Luca.
- Eleuteri, E.M. (a cura di) (1980). *La Campagna romana tra Ottocento e Novecento = Catalogo della mostra* (Latina, 18 dicembre 1980-30 gennaio 1981). 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. (1992). *Roma e la Campagna romana tra 800 e 900 = Catalogo della mostra* (Roma, 1992). Roma: CA.DI.GE.
- Falzone del Barbarò, M.; Miraglia, M. (1980). «Henri Le Lieure». Castelnovo, E.; Rosci, M. (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, vol. 3. 3 voll. Torino: Stamperia Artistica Nazionale, 1456-7.
- Farinelli, G.L. (2021). «Roma e l'invenzione del cinema (italiano) 1896-1915». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 412-19.
- Fleres, U. (1904). *La Campagna romana*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche.
- Frandini, P. (1972). «Nino Costa e l'ambiente artistico romano tra il 1870 e il 1890». Durbé et al. 1972, XIX-XXXIII.
- Frezzotti, S. (2011). «Tecnica o arte? La fotografia al crepuscolo del secolo». Fusco, Marini Clarelli 2011, 134-40.
- Frontaloni, E.; Pedullà, G. (2021). «I luoghi della cultura di Roma capitale». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 335-40.
- Fusco, M.A.; Marini Clarelli, M.V. (2011). *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000 = Catalogo della mostra* (Roma, 24 dicembre 2011-4 marzo 2012). Milano: Electa.
- Ghidetti, E. (1979). *Roma bizantina*. Milano: Longanesi.
- Gibellini, C. (a cura di) (2020). *Il ritorno di Raffaello. Romae Carrus Navalis*. Milano: Medusa.
- Grassi, T.; Zangarini, L. (1989). *La festa degli artisti a Tor Cervara*. Roma: Palombi.
- Gualdoni, F. (2017). *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants da san Francesco a Bill Viola*. Roma: Johan & Levi.
- Guardenti, R. (2019). «Fotografia e teatralità sulla scena europea del secondo Ottocento». *Drammaturgia*, 8, 11-28.
- Guardenti, R. (2020). *In forma di quadro: note di iconografia teatrale*. Imola: Cue Press.
- Gonnella, B. (1880). *Relatione della visita del Principe di Corcumello ai suoi dominii*. Roma: Tipografia Forzani & Comp.
- Gorgone, G. (2021). «La nuova mondanità di Roma capitale tra Corte e palazzi: il ruolo dei balli». Pesci, Pirani, Raimondi 2021, 358-62.
- Guida commerciale, scientifica, artistica ed industriale della città di Roma compilata per cura di Tito Monaci* (1872-87). Roma: Tipografia Romana.
- Jandolo, A. (1953). *Studi e modelli di via Margutta (1870-1950)*. Milano: Ceschina.
- 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. La Società degli Acquerellisti a Roma*. Roma: Palombi.
- Mammucari, R. (1984). *I XXV della Campagna romana*. Velletri: Vela.
- Mammucari, R. (1987). *La Società degli acquerellisti in Roma*. Velletri: Vela.
- Mammucari, R. (1990). *I 'XXV' della Campagna romana. Pittura di paesaggio a Roma e nella sua campagna dall'Ottocento ai primi del Novecento*. Velletri: Tra 8&9.
- Mammucari, R. (1992). *La Campagna romana*. Roma: Newton Compton.
- Mammucari, R. (1993). *Acquerellisti romani dell'Ottocento*. Latina: L'Argonauta.
- Mammucari, R. (2001). *Acquerellisti romani. Suggestioni neoclassiche Esotismo orientale Decadimento bizantino Realismo borghese*. Città di Castello: Edimond.
- Minasi, M.; Pirani, F.; Tozzi, S. (2010). *Carnevale romano = Catalogo della mostra* (Roma, Museo di Roma, 10 febbraio-5 aprile 2010). Roma: Palombi.
- Miracco, R. (2006). *Giulio Aristide Sartorio 1860-1932 = Catalogo della mostra* (Roma, 24 marzo-11 giugno 2006). Firenze: Maschietto; Mandragora.
- Miraglia, M. (1981). «Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)». Bollati, G.; Fossati, P. (a cura di) (1978-83), *Storia dell'arte italiana*. Vol. 9, *Grafica e immagine*. 11 voll. Torino: Einaudi, 423-518.
- Miraglia, M. (1996). «Henri Le Lieure de L'Aubepin e l'inizio della sua carriera a Torino». Borghini 1996a, 15-23.

- Miraglia, M. (2000). «Modernità della fotografia». Piantoni, Pingeot 2000, 69-75.
- Miraglia, M. (2006). «Sartorio e la fotografia. Fra preraffaelismo e simbolismo». *Miracco* 2006, 45-55.
- Miraglia, M. (2011). «Mimesi e modernismo. Dalla metà dell'Ottocento all'esperienza pittorica e fotografica di Giulio Aristide Sartorio». Fusco, Marini Clarelli 2011, 14-23.
- Miraglia, M. (2012). *Fotografi e pittori alla prova della modernità*. Milano: Mondadori.
- Moncada di Paternò, V. (a cura di) (2012a). *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Torino: Allemandi.
- Moncada di Paternò, V. (2012b). «L'Associazione Artistica Internazionale di via Margutta». Moncada di Paternò 2012, 47-66.
- Mostra della fotografia a Roma dal 1840 al 1915 = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo Braschi, 1953). Roma: Ente provinciale per il turismo.
- Moure Cecchini, L. (2021). *Baroquemania. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945*. Manchester: Manchester University Press. <https://doi.org/10.7765/9781526153180>.
- Negro, S. (1964). *Nuovo album romano*. Vicenza: Neri Pozza.
- Negro, S. (1966). *Seconda Roma*. Vicenza: Neri Pozza.
- Palazzoli, D. (1979). *Giuseppe Primoli. Istantanee e fotografie della Belle Époque*. Milano: Mondadori.
- Perodi, E. [1896] (1980). *Roma italiana*. A cura di B. Brizzi. Roma: Centro Romano Editoriale.
- Pesci, F.; Pirani, F.; Raimondi, G. (a cura di) (2021). *Roma. Nascita di una capitale. 1870-1915 = Catalogo della mostra* (Roma, 4 maggio-26 settembre 2021). Roma: De Luca.
- Piantoni, G. (1972). «La Cronaca bizantina, Il Convito e la fortuna dei preraffaeliti a Roma. Durbé et al. 1972, XXXV-XL.
- Piantoni, G. (a cura di) (1980). *Roma 1911 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 4 giugno-15 luglio 1980). Roma: De Luca.
- Piantoni, G. (1988). «Böcklin e la cultura romana di fine ottocento». Heilmann, C. (a cura di), *I Deutsch-Römer. Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi 1850-1900 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 22 aprile-29 maggio 1988). Milano; Roma: Mondadori; De Luca, 37-45.
- Piantoni, G; Pingeot, A. (2000). *Italie. 1880-1914. Arte alla prova della modernità = Catalogo della mostra* (Roma, 22 dicembre 2000-11 marzo 2001; Parigi, 9 aprile-15 luglio 2001). Torino: Allemandi.
- Piccininni, R. (1984). *Quadri viventi*. Cavazzi, Leone 1984, 165-74.
- Picone Petrusa, M. (1991). «Iconografia del costume popolare. Modelli fotografici in studio». *La fotografia a Roma nel secolo XIX. La veduta, il ritratto, l'archeologia = Atti del convegno* (Roma, Palazzo Braschi, 12-13 dicembre, 1989). Roma: Artemide, 52-74.
- Porretta, S. (1980). «La fotografia all'Esposizione universale di Roma 1911». Piantoni 1980, 214-22.
- Ravaglioli, A. (1984). *Roma umbertina in trecento disegni di Dante Paolucci*. Roma: Roma Centro Storico.
- Sacchi Lodispoto, T. (1999). «Aspetti dell'associazionismo artistico romano dopo il 1870». *Roma moderna e contemporanea*, 7, 1-2, 295-316.
- Sacchi Lodispoto, T.; Spinazzè, S. (a cura di) (2019). *Attilio Simonetti (1843-1925). Pittore alla moda e antiquario a Roma = Catalogo della mostra* (Roma, 24 gennaio-23 febbraio 2019). Roma: Galleria Berardi.
- Spinazzè, S. (2010). «Artisti-antiquari a Roma tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: lo studio e la galleria di Attilio Simonetti». *Studiolo*, 8, 103-22.
- Squarciapino, G. (1950). *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*. Torino: Einaudi.
- Tadolini, E. (1951). «Gli artisti ed il Carnevale». *Strenna dei romanisti*, MMDCCIV, 263-9.
- Tomba, C. (1928). «Via Margutta e gli artisti». Ponti, E. (a cura di), *Curiosità romane*. Albano Laziale: Fratelli Strini, 5-60.
- Veo, E. (1955). «Memorabile carnevale romano del 1885». *Capitolium*, 30, 46-8.
- Virno, C. (a cura di) (2004). *GCAMC Roma – Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea catalogo generale delle collezioni*. Vol. 2, *Autori dell'Ottocento*. 2 voll. Roma: Palombi.
- Vitali, L. (1968). *Un fotografo fin de siècle, il conte Primo-li*. Torino: Einaudi.
- Zannier, I. [1986] (2012). *Storia della fotografia italiana*. Castel Maggiore: Quinlan.
- Zannoni, M. (2019). «'Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo'. Mario Nunes Vais e il ritratto d'attore». *Drammaturgia*, 8, 143-61.

