

## *Memoria privata e storia sociale: prime osservazioni sulle fotografie dell'Archivio Maruffi*

Antonello Frongia

L'Archivio Maruffi include una cospicua collezione di negativi e stampe realizzate da Mario e Francesco, fotografi dilettanti, fra il 1890 e i primi anni Trenta. Si tratta del diario visivo dell'azienda agricola di famiglia, ma anche di uno spaccato di vita sociale nell'Agro che integra l'iconografia nota della Campagna Romana con una prospettiva interna. Il saggio propone una mappatura dei principali linguaggi visivi testimoniati dalle fotografie e suggerisce una lettura dei loro rapporti con contesti culturali più ampi, dall'idea di 'documento umano' condivisa con lo scienziato Angelo Celli alla celebrazione della macchina moderna nel Ventennio fascista.

The Maruffi Archive includes a notable collection of negatives and prints made by amateur photographers Mario and Francesco between 1890 and the early 1930s. A visual chronicle of the family farm, these photographs offer as well a vivid representation of social life in the Roman countryside, contributing an internal perspective to the known iconography of the Campagna Romana. This article charts the dominant visual languages of the Maruffi photographs and suggests possible connections with larger cultural contexts, from the notion of 'human document' shared with scientist Angelo Celli to the celebration of the modern machine during the Fascist period.

Nella *longue durée* così riccamente testimoniata dai documenti, dai manufatti e dalle opere di Villa Maruffi, le fotografie irrompono nell'ultimo scorcio dell'Ottocento come sintomi di una modernità a prima vista densa di contraddizioni. Una quantità cospicua di materiali conservati nell'archivio di famiglia – negativi su lastra e su pellicola, stampe e stereoscopie – documenta infatti le attività agricole e le trasformazioni nella zona del Sassone dal 1890 fin verso l'inizio degli anni Trenta. Realizzate con le più recenti attrezzature vendute ai nuovi dilettanti cosmopoliti a Londra e a Parigi, queste istantanee sembrano voler indugiare su un paesaggio immobile e fuori tempo, avulso dai profondi rivolgimenti urbanistici che a pochi chilometri di distanza stanno mutando il volto della grande città (Prefazioni, Fig. 3). Similmente, la descrizione fotografica dei volti e dei corpi dei lavoratori, in sintonia con le tendenze più recenti del naturalismo internazionale, pare a volte diluirsi nei modelli visivi di una tradizione bozzettistica e consolatoria (De Muro, Fig. 9). E anche

Fig. 1 – Il taglio diagonale della foto enfatizza il lavoro condotto da uno dei primi trattoristi dell'Agro Romano



quando le fotografie documentano in presa diretta l'affiorare dell'archeologia dalle terre di lavoro, paiono certificare un'attualità paradossale, che riscrive il palinsesto del paesaggio per riportarlo idealmente a una classicità perduta (Calcagni, Fig. 34)<sup>1</sup>.

Si deve alla passione fotografica di Mario Maruffi (1857-1939) e del figlio Francesco (1888-1976), nonché alle cure familiari che ci hanno tramandato questi importanti materiali, se una cronaca apparentemente minima della Campagna Romana ci restituisce oggi tutte le stratificazioni che ne fanno dei veri e propri documenti sociali di un'epoca. I Maruffi appartengono a quella vasta schiera di dilettanti e *amateurs* che emerge negli ultimi due decenni dell'Ottocento, quando le innovazioni tecnologiche e la nascita di una vera e propria industria fotografica aprono le porte a un utilizzo del mezzo sempre più allargato. Già negli anni Cinquanta, infatti, troviamo attestata anche in Italia la figura del «fotografo dilettante»<sup>2</sup>. Tuttavia è all'inizio degli anni Ottanta che la produzione standardizzata di nuovi materiali sensibili, la diffusione di apparecchi portatili e la proliferazione di una manualistica divulgativa trasformano radicalmente le pratiche fotografiche a favore di una nuova classe di operatori, spesso di estrazione medio o alto-borghese, lontani da ambienti professionali o strettamente artistiche. È grazie a questi nuovi fotografi che aspetti ordinari della vita quotidiana, degli

<sup>1</sup> Si veda anche la stereoscopia di una testa di Platone documentata in G. CALCAGNI, *Coltivare la storia: la famiglia Maruffi tra gestione fondiaria, raccolta di antichità e memorie*, in *Terre antichità e memorie. La raccolta numismatica Maruffi*, a cura di G. Calcagni, M.C. Molinari, Roma 2014, p. 47.

<sup>2</sup> Si veda ad esempio A. BIZZARRI, *Il dilettante fotografo. Manuale pratico di fotografia sul collodion contenente i processi più facili e sicuri...*, Rocca S. Casciano 1857.



Fig. 2 – Veduta di terreno geometricamente scandito dai mucchi di fieno

spazi domestici e dei riti famigliari entrano per la prima volta nel campo delle rappresentazioni, dando vita a una vera propria iconografia dell'ordinario. Linguaggi e problemi visivi della tradizione artistica vengono riformulati dalla specificità delle procedure fotografiche. Così il punto di vista rimane saldamente ancorato all'esperienza del camminare o dei mezzi di trasporto disponibili più che ai modelli compositivi della tela pittorica. Allo stesso tempo lo sguardo, divenuto mobile e istantaneo, si muove registrando gli innumerevoli accidenti che ingombrano il campo visivo, senza possibilità immediate di censure o di ricomposizioni. La descrizione potenzialmente democratica dell'obiettivo impone nuove strategie di selezione e di gerarchizzazione del campo visivo. Ad esserne influenzata è anche la circolazione delle immagini e dei saperi, che trova nuovi canali di comunicazione e istituzioni di validazione. A partire dal 1884, associazioni di fotografi dilettanti vengono istituite negli Stati Uniti e in Europa, inclusa nel 1888 l'Associazione degli amatori di fotografia in Roma<sup>3</sup>. Sempre nel 1884 si pubblica a New York il primo numero di *Amateur Photographer*, mentre nel 1890 inaugura a Milano *Il dilettante di fotografia. Giornale popolare mensile illustrato*<sup>4</sup>.

Presto al dilettante fotografo viene riconosciuto il profilo di un vero e proprio soggetto sociale. Già nel 1887, Giovanni Muffone pubblica per i tipi di Hoepli *Come il sole dipinge*.

<sup>3</sup> B. SIMMONS, *Amateur Photographers, Camera Clubs, and Societies*, in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, a cura di J. Hannavy, New York-Londra 2008, pp. 31-35.

<sup>4</sup> Sulla fotografia dei dilettanti in Italia, si veda I. ZANNIER, *La massificazione della fotografia*, in *Fotografia italiana dell'Ottocento*, a cura di M. Miraglia, D. Palazzoli, I. Zannier, Milano e Firenze 1979, pp. 85-92; M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana*, III, *Situazioni momenti indagini*, vol. 2, *Grafica e immagine*, t. 2, *Illustrazione e fotografia*, Torino 1981, in part. pp. 487-496.

Fig. 3 – «Sementarella» (didascalia sul retro della foto). *La scena di spargimento manuale dei semi è uno degli esempi di coesistenza di tradizione e innovazione nell'Agro Romano*



*Manuale di fotografia per i dilettanti*, nel quale ironizza su questo *parvenu* della sociologia moderna, ambizioso propagatore di luoghi comuni e creatore di vacue imitazioni, letterarie, pittoriche e artigianali ancor prima che fotografiche. Scritto con piglio brillante, quasi la parodia di un trattato tecnico intercalata da continue osservazioni morali, il libro presenta il dilettante come un «genere anfibio fra il pittore, il viaggiatore impressionista, e il fanullone», riconoscendone tuttavia la realtà sociale e la necessità di educarlo a ulteriori sviluppi: «preferisco gli evolucionisti; chi di botto, senza che siasi diletato in alcuna cosa, intenda porsi all'impresa, difficilmente andrà a fondo dell'ermeneutica fotografica»<sup>5</sup>. Contro il purismo delle accademie e le regole ferree della scienza, Muffone sembra vedere proprio nel fotografo dilettante, piuttosto che nell'artista o nel professionista, il prototipo di un cittadino moderno attento alla tecnologia, pragmaticamente adattabile e educato al principio di realtà. Tuttavia *Come il sole dipinge* non fa che inaugurare una diatriba culturale sulla figura del fotografo dilettante che proseguirà nei decenni<sup>6</sup>.

Anche a Roma e nella Campagna Romana, tra gli anni Ottanta e Novanta, si registrano le conseguenze di questo passaggio culturale. Una tradizione visiva era venuta definendosi a partire dagli anni Cinquanta grazie a fotografi come Giacomo Caneva, Robert Macpherson, Ludovico Tuminello, Carlo Baldassarre Simelli (per

<sup>5</sup> G. MUFFONE, *Come il sole dipinge. Manuale di fotografia per i dilettanti*, Napoli 1887, pp. 6, 8. Si veda in merito C. GAMBA, *Arte e tecnica fotografica nel manuale di Giovanni Muffone*, in «Atti della Accademia ligure di scienze e lettere», XLIII, 1986, pp. 283-294.

<sup>6</sup> Cfr. G.C. BARBARA, *Fotografi professionisti, fotografi artisti, fotografi dilettanti*, in «La fotografia artistica», 3, 1907, pp. 40-41.

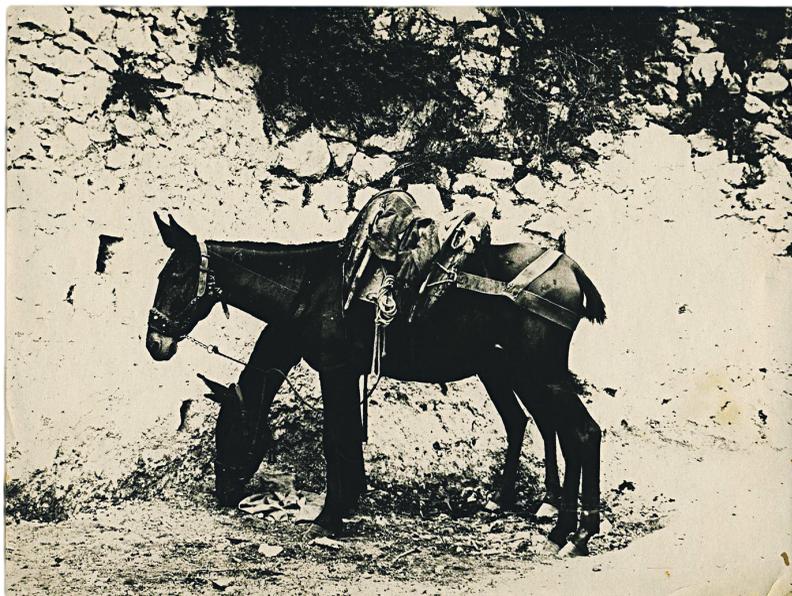


Fig. 4 – *La massa scura e unitaria di due muli, ripresi di profilo, si staglia contro il fondo bianco di una muratura di pietrame incoerente*

non citare che alcuni), che avevano lavorato con macchine di grande formato sperimentando linguaggi diversi, di volta in volta più vicini a una estetica dell'impressione o a una descrizione più topografica, spesso in dialogo diretto con i pittori dell'epoca<sup>7</sup>. Una catalogazione sistematica dell'archeologia era stata promossa



Fig. 5 – *Buttero a cavallo con mandria di buoi al Palombaro Maruffi*

<sup>7</sup> Cfr. P. BECCHETTI, *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma 1983; ID., *Giacomino Caneva e la Scuola fotografica romana (1847/1855)*, Roma 1989; P. BECCHETTI, C. PIETRANGELI, *Un inglese fotografo a Roma. Robert Macpherson*, Roma 1987; M. MIRAGLIA, *Guido Aristide Sartorio e l'evoluzione dei rapporti fra pittura e fotografia*, in *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano 2012, in part. pp. 132-133.

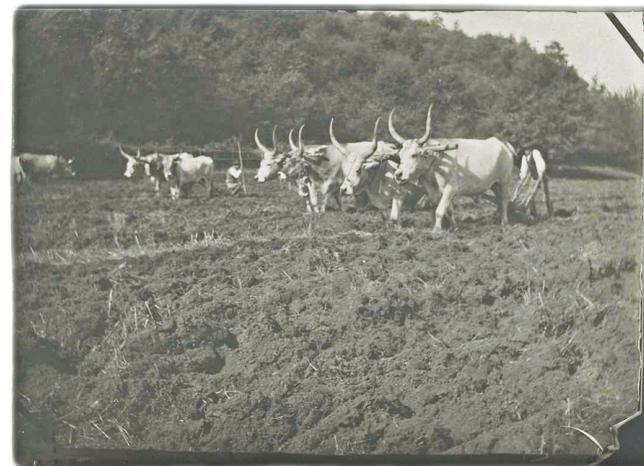


Fig. 6-12 – Le «vacche del Palombaro»  
riprese in momenti diversi della giornata

Fig. 13 – *Bufali al pascolo nella pianura pontina*



<sup>8</sup> Cfr. J.H. PARKER, *A Catalogue of Three Thousand Three Hundred Photographs of Antiquities in Rome and Italy*, Londra 1879; TH. ASHBY, *The Roman Campagna in Classical Times*, Londra 1927. Si veda in merito *Un inglese a Roma 1864-1877. La collezione Parker nell'Archivio Fotografico Comunale*, a cura di L. Cavazzi, A. Margiotta, S. Tozzi, Roma 1989; *Thomas Ashby. Un archeologo fotografa la campagna romana tra '800 e '900*, Catalogo della mostra, Roma 1986; *Il Lazio di Thomas Ashby. 1891-1930*, Catalogo della mostra, Roma 1994.

<sup>9</sup> Cfr. L. VITALI, *La fotografia italiana dell'Ottocento*, in P. POLLACK, *Storia della fotografia dalle origini a oggi*, Milano 1959, pp. 266-272.

<sup>10</sup> Si vedano ad esempio i cartoni autografi di Primoli dedicati alla Campagna Romana (Archivio Fondazione Primoli, nn. 167, 183, 198), oltre alle numerose fotografie dedicate alla pastorizia e all'agricoltura (nn. 1056, 1072, 1079, 1347, 1567). Cfr. *Tevere e Agro romano dalle fotografie di Giuseppe Primoli*, a cura di P. Becchetti e C. Pietrangeli, Roma 1982.

<sup>11</sup> Cit. in L. VITALI, *Un fotografo fin de siècle. Il conte Primoli*, Torino 1968, p. 24. Sull'apparecchio Kinégraphie prodotto a Parigi da E. Français, cfr. E. TRUTAT, *Traité pratique des agrandissements photographiques*, Parigi 1891, p. 49.

o condotta soprattutto da studiosi-fotografi stranieri, come John Henry Parker dagli anni 1860 e Thomas Ashby trent'anni dopo<sup>8</sup>. Furono invece fotografi non professionisti – gli 'irregolari', secondo una celebre definizione di Lamberto Vitali<sup>9</sup> – ad apportare significative innovazioni tematiche e visive alla rappresentazione per molti versi statica e idealizzata del paesaggio suburbano, ancora in voga nell'Italia tardo-umbertina. Primo fra questi fu il Conte Giuseppe Primoli, coadiuvato dal fratello Luigi, che a partire all'incirca dal 1888 fotografò intensamente la città e molti aspetti della sua vita sociale, spingendosi spesso nella Campagna per documentare le battute di caccia, il paesaggio dell'agro e il lavoro nelle fattorie<sup>10</sup>. Sfruttando consapevolmente le possibilità offerte dalla nuova fotografia istantanea, Primoli coltivò uno stile dinamico, libero da costrizioni accademiche, che portava anche sul paesaggio più aulico la modernità del punto di vista accidentale e che arrivava persino ad accettare le «*disproportions grossières*» prodotte dal nuovo apparecchio Kinégraphie 8x9 cm<sup>11</sup>.

Le fotografie dell'Archivio Maruffi si inseriscono pienamente in questa evoluzione dello sguardo, con la specificità di integrare l'iconografia nota della Campagna Romana con un punto di vista inedito, interno anche se non necessariamente 'dal basso'. A differenza degli esteti della decadenza, degli archeologi o di

un distaccato escursionista-*voyeur* come Primoli, infatti, Mario e Francesco Maruffi documentavano il microcosmo della campagna con l'occhio partecipe dei possidenti terrieri. Tra le fotografie più antiche sono da registrare alcuni ritratti su lastra di vetro, datati sul negativo «*ottobre 1890*», che nonostante la tecnologia ottocentesca paiono già registrare un approccio nuovo, più diretto ed empatico, nei confronti dei contadini dell'agro. Realizzate probabilmente da Mario Maruffi, queste fotografie si distinguono per la forza descrittiva tipica di un apparecchio di medio formato (9x12 cm), anch'esso conservato nella Villa, accoppiato a un obiettivo di buona qualità prodotto a Londra da Elliot Brothers, un'importante azienda di apparecchi di precisione<sup>12</sup>. Allo stesso tempo, alcune incertezze di inquadratura e la resa imperfetta del dettaglio lasciano supporre che le riprese siano state effettuate senza cavalletto, secondo una procedura più dinamica e interattiva rispetto alla tradizione del ritratto ottocentesco. Non è un caso che almeno due di queste lastre riportino in margine, oltre alla data, anche l'indicazione del soggetto – «*Vendemmia Sassone – Giovan[n?]/i – Eugenio*» (Prefazioni, Fig. 9), «*Nonni di Cesare [Durastante?]*» (Prefazioni, Fig. 10) – a testimonianza di una certa familiarità intrattenuta da Maruffi con le persone ritratte e forse della volontà di consolidare anche attraverso questo rito fotografico un rapporto d'amicizia o di fiducia. Di eccezionale interesse in questo senso è proprio il ritratto della coppia di anziani, al quale la distanza ravvicinata e l'accuratezza descrittiva conferiscono una qualità tattile lontana dagli stereotipi coevi ad uso dei pittori o della pubblicitaria popolare<sup>13</sup>, che anticipa piuttosto la sensibilità dei fotografi 'sociali' dei decenni successivi. Nell'atteggiamento dei due nonni di fronte all'apparecchio, nell'attenzione portata sulle mani in primo piano, nella posizione leggermente ritratta della donna si percepisce infatti, piuttosto che una volontà di documentazione fisiognomica, il tenore di un'intimità quasi malinconica, il desiderio di raccontare la storia vissuta attraverso i segni del tempo iscritti nei corpi.

Di tipo diverso è invece la cospicua sezione dell'archivio costituita da lastre stereoscopiche su vetro, accompagnate da numerose stampe a contatto, riferibili a una cronologia più tarda e dunque ascrivibili a Francesco Maruffi. Si tratta di fotografie ottenute con un apparecchio Voigtländer Stereflektoskop 4,5x10,7 cm (con obiettivo Heliar da 65 mm) prodotto a partire dal 1923<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. *The Directory of Gold & Silversmiths, Jewellers & Allied Traders 1838-1914*, Woodbridge 2000, vol. 2, p. 143.

<sup>13</sup> M.F. BONETTI, *Costumi della Campagna romana: la fotografia "di genere" e i suoi modelli*, in *I "suoni" della campagna romana. Per una ricostruzione del paesaggio sonoro di un territorio del Lazio*, a cura di R. Tucci, Soveria Mannelli 2003, pp. 203-207.

<sup>14</sup> Le annotazioni a margine di due stereoscopie datate giugno 1931 (Monti, Figg. 65, 66) forniscono un utile riferimento cronologico almeno per le immagini riprodotte in questo volume.



Figg. 14-17 - Greggi di pecore al pascolo

Apparentemente omogenee alle precedenti per situazioni e soggetti documentati, queste immagini si distinguono anzitutto per l'aspetto tecnico, che implica una concezione del tutto diversa della rappresentazione e dei suoi possibili utilizzi. La stereoscopia, utilizzata e discussa anche dal punto di vista teorico sin dagli anni 1860, si basa infatti su una visione binoculare particolarmente efficace nella resa della profondità spaziale<sup>15</sup>. Osservate mediante l'apposito visore, le immagini accoppiate consentono allo spettatore un'esperienza 'immersiva' e attiva, specialmente quando la ripresa sia stata progettata in modo da includere soggetti dislocati su piani diversi della costruzione prospettica. È in virtù di questa caratteristica che nella seconda metà dell'Ottocento la stereoscopia stimola sperimentazioni nuove sul linguaggio fotografico, introducendo schemi compositivi inusitati con oggetti o dettagli in primissimo piano, che a prima vista possono apparire come disturbi ottici o errori di inquadratura<sup>16</sup>.

Prodotte nella seconda metà dell'Ottocento da aziende specializzate e sfruttate soprattutto nel campo della divulgazione geografica, le fotografie stereoscopiche ebbero anche un mercato amatoriale curiosamente anacronistico, come dimostra il caso di Francesco Maruffi. Anche da questo punto di vista, immagini apparentemente banali rivelano elementi di modernità e di tradizione legati in un rapporto dialettico. Lette senza l'aiuto di uno stereoscopio, così come affiorano dall'archivio, queste fotografie di piccole dimensioni, a prima vista poco dettagliate, dominate dai quieti orizzonti campestri interrotti da segni minimi di trasformazione, sembrerebbero mimare stancamente un vedutismo di maniera che negli anni tra le due guerre veniva traducendosi nelle convenzioni della moderna cartolina postale (Monti, Figg. 11, 14, 30)<sup>17</sup>. Un'analisi più accurata lascia emergere invece tutta la profondità della campagna come luogo e spazio, ovvero l'esperienza diretta, dinamica e quasi corporale della distanza, del cammino, del lavoro, vissuta in prima persona dal fotografo e trasmessa allo spettatore grazie al coinvolgimento dell'illusione prospettica (Monti, Figg. 7, 16, 30, 43).

Ulteriori sintomi di un mutamento estetico e culturale dello sguardo emergono da altre sezioni dell'archivio. Sono infatti presenti nella collezione numerose fotografie non direttamente ascrivibili ai Maruffi, tra le quali si distinguono alcune stampe firmate «Dr. Ambrosetti [?], un fotografo al momento non identificato<sup>18</sup>,

<sup>15</sup> O.W. HOLMES, *The Stereoscope and the Stereograph*, in *Atlantic Monthly*, vol. 3, n. 20, 1859, pp. 738-748, trad. it. in G. FIORENTINO, *Il flâneur e lo spettatore. La fotografia dallo stereoscopia all'immagine digitale*, Milano 2014, pp. 49-64.

<sup>16</sup> J. CRARY, *Techniques of the Observer. Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass. 1990, trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino 2013.

<sup>17</sup> M.A. FUSCO, *Il "luogo comune" paesagistico nelle immagini di massa*, in *Storia d'Italia*, Annali 5, *Il paesaggio*, a cura di C. De Seta, Torino 1982, pp. 753-801.

<sup>18</sup> A queste sono da aggiungere almeno quattro fotografie firmate «Ambrosetti», non riprodotte in questo volume, che ritraggono rispettivamente una macchina per la trebbiatura con astanti, una scena con bestiame all'interno di un recinto, un paesaggio serale con cavalli in lontananza e una coppia di zampognari sulla terrazza del Pincio.

che paiono esprimere una certa consapevolezza dei canoni fotografici pittorialisti d'inizio Novecento (Alatri, Figg. 12-13; Frongia, Fig. 10)<sup>19</sup>. Come altre immagini isolate da riferire ai Maruffi o ad altri autori (Alatri, Figg. 10-11; Frongia, Figg. 12, 15, 22), si tratta di stampe particolarmente curate nella scelta delle inquadrature e delle luci, probabilmente elaborate (seppure non ritoccate) nel processo di camera oscura, con il fine di rafforzare gli effetti atmosferici e chiaroscurali e con essi la forza narrativa dell'immagine. Strategie di questo tipo appartengono a pieno titolo all'iconografia neoromantica e antiurbana, vagamente improntata ai valori formali e materici della pittura di paesaggio, che si manifestò con grande forza nell'Esposizione internazionale di fotografia artistica tenutasi a Torino nel 1902 e che continuò a produrre i propri effetti fino al secondo dopoguerra<sup>20</sup>. Se il Piemonte fu il centro di propagazione di questa corrente, i suoi echi si propagarono anche a Roma, come testimonia la nutrita presenza di opere di Robert Demachy e Constant Puyo in occasione dell'Esposizione universale del 1911, che per altri versi testimoniò anche la decisa accettazione di una fotografia più descrittiva, d'impostazione documentaria ed etnografica<sup>21</sup>. Difficilmente databili su basi stilistiche proprio per la persistenza delle istanze pittorialiste nei decenni tra le due guerre, le fotografie a firma Ambrosetti appaiono tutto sommato marginali rispetto al *corpus* maggiore della collezione, frutto probabilmente di scambi occasionali dei Maruffi con *amateurs* d'occasione, piuttosto che di una loro attiva partecipazione nei circoli fotografici romani, che non pare al momento documentata.

Spunti di una modernità più radicale dello sguardo, nel solco dei dibattiti internazionali che filtrano anche in Italia nel corso del Ventennio, sembrano presenti in alcune fotografie che raccontano la meccanizzazione delle campagne a cavallo tra anni Venti e Trenta (Henke, Fig. 11; Frongia, Figg. 1, 3). A differenza di altre immagini che documentano in maniera più elementare l'ingresso delle macchine nelle pratiche culturali (De Muro, Figg. 6, 8; Monti, Figg. 50-66; Henke, Fig. 15), in queste istantanee è l'occhio stesso a incorporare la linearità geometrica del moderno. Un esempio di questa formalizzazione del documento fotografico è dato dal confronto tra due immagini di un'aratura meccanica riprese probabilmente a pochi minuti di distanza. In una prima fotografia, lo sguardo è portato sul vomere d'acciaio in primo

<sup>19</sup> Cfr. M. MIRAGLIA, *La fotografia pittorica. Tendenze estetiche europee e loro incidenza sulla cultura fotografica italiana a cavallo del secolo (1889-1911)*, in *Fotografia pittorica 1889/1911*, Catalogo della mostra a cura di M. Miraglia, D. Palazzoli, I. Zannier, Milano-Firenze 1979, pp. 9-15; *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, a cura di I. Zannier, Firenze 2004.

<sup>20</sup> Cfr. P. COSTANTINI, *L'esposizione internazionale di fotografia artistica, in Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, a cura di R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci, Milano 1994, pp. 94-179; ID., *La fotografia artistica, 1904-1917*, Torino 1990, pp. 101-106.

<sup>21</sup> Cfr. S. PORRETTA, *La fotografia all'Esposizione universale di Roma, in Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, Roma 1980, pp. 215-222 e *Impressionist Camera. Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*, a cura di F. Ribemont, P. Daum, Ph. Prodger, Londra 2006.



Figg. 18-21 – Cavalli al Palombaro Maruffi, III frazione

piano che si appresta a solcare il terreno, oltre il quale appaiono in lontananza due figure di personaggi (uno dei quali parrebbe una moderna ragazza borghese) che assistono all'evento (Henke, Fig. 11). Nella variante è invece il trattore stesso a divenire protagonista della scena, ottenuta inclinando l'apparecchio fotografico in modo da sottolineare la diagonale dell'inquadratura ed esasperare la sensazione di sforzo eroico della macchina, che in questo modo sembra procedere in salita (Frongia, Fig. 1)<sup>22</sup>. Escludendo la casualità della ripresa (che avrebbe potuto essere scartata o corretta in fase di stampa)<sup>23</sup>, non resta che ipotizzare un richiamo esplicito a strategie visive che a metà degli anni Venti si definiscono nella fotografia sovietica d'avanguardia e che nel decennio successivo vengono applicate nella loro versione documentaria proprio nella propaganda staliniana sulla meccanizzazione delle campagne<sup>24</sup>. È interessante che lo stesso stilema ritorni in un'immagine assai più tradizionale dal punto di vista iconografico (Frongia, Fig. 3), nella quale un seminatore incede tra le zolle del campo arato, mentre sullo sfondo un folto gruppo di lavoratori sembra intento alla zappatura: un'immagine forse leggibile come tessera di una sequenza narrativa che contrappone la manualità del lavoro tradizionale alla tecnologia della macchina moderna.

Come si è detto, al di là di questi spunti formali che registrano i mutamenti nella cultura visiva nell'arco di quasi mezzo secolo, è l'aspetto documentario a dare unità d'insieme alle fotografie dell'Archivio Maruffi. In tutte, indipendentemente dall'operatore, ritorna l'attenzione misurata per un paesaggio che non è pretesto per esercizi di genere, ma spazio vissuto, nel quale i segni, le cose e i corpi sono per chi li rappresenta elementi probanti di una realtà affettiva e storica. Le fotografie testimoniano, nel complesso, la vita e soprattutto il lavoro nella tenuta Maruffi, un mondo organizzato secondo le fasi e le stagioni del ciclo agrario, nel quale ogni elemento risponde a un ordine più ampio. Viste attraverso la lente degli elenchi e degli atti che regolavano i rapporti economici e sociali tra proprietari e contadini (Henke, Figg. 2-3, 14-15), queste immagini possono forse manifestare la freddezza di una certificazione catastale. Sono fotografie che registrano e quantificano i beni immobili e mobili (il casale, l'estensione e la tipologia dei campi coltivati, le fasi della lavorazione, i prodotti della terra); gli animali da lavoro, da soma, da latte (cavalli, mucche, bufale, buoi, pecore, i fidati cani); infine le persone, riprese

<sup>22</sup> Il trattore sembra identificabile con uno Caterpillar Twenty Twenty da 28 cavalli, prodotto negli Stati Uniti a partire dal 1927 e commercializzato all'incirca sino al 1933. Cfr. il manuale *Caterpillar Twenty Tractor*, Peoria (Illinois) 1927.

<sup>23</sup> Il negativo relativo a questa stampa non è stato al momento recuperato.

<sup>24</sup> Modelli visivi analoghi si ritrovano ad esempio in *na strojke* (L'URSS in costruzione), una pubblicazione sovietica edita a partire dal 1930 in russo, inglese, francese tedesco e spagnolo.



Fig. 22 – Il ‘Casale Vecchio’ nella III frazione del Palombaro Maruffi sotto la neve

nel lavoro collettivo (il raccolto) e individualmente (il mezzadro, il pastore). Su tutte domina il padrone, solitamente invisibile dietro l'apparecchio fotografico, solo occasionalmente mostrato nell'atto, che gli è proprio, di sorvegliare sulla buona conduzione del fondo (Monti, Figg. 59-60, 65-66).

Se dunque i Maruffi si dilettono di fotografia, le istantanee che realizzano e conservano hanno il valore di un diario visivo, redatto con orgoglio proprietario ma scevro da ogni esibizionismo. È una prospettiva analoga a quella suggerita dalle fotografie di Roberto Romano, realizzate in provincia di Cuneo ai primi del Novecento, alle quali la figlia Lalla ha dato voce letteraria in un affascinante «romanzo di figure» intitolato *Lettura di un'immagine* (1975)<sup>25</sup>. Scrive Lalla Romano: «È facile rintracciare in queste immagini i segni del costume e non difficile quelli di un gusto figurativo; ma la ricerca essenziale è quella di scoprire chi era l'uomo che vi ha espresso se stesso e il suo mondo nel modo indiretto, lucido e insieme allusivo che è quello dell'arte»<sup>26</sup>.

Anche quella di Mario e Francesco Maruffi può essere letta come una memoria privata, che tuttavia lungo il filo della storia diventa il ritratto complessivo di un microcosmo. Come alcune opere pittoriche realizzate nello stesso torno di tempo, le immagini dell'Archivio Maruffi ci consentono di comprendere da

<sup>25</sup> L. ROMANO, *Lettura di un'immagine*, Torino 1975.

<sup>26</sup> L. ROMANO, *Nuovo romanzo di figure*, Torino 1997, p. VII.



<sup>27</sup> R. TUCCI, *Contadini, pastori, butteri nella Campagna romana: una lettura antropologica delle opere in mostra*, in *La Campagna romana da Hackert a Balla*, a cura di P.A. De Rosa, P.E. Trastulli, Roma 2001, pp. 63-69. Si veda anche *Migrazione e lavoro. Storia viva della campagna romana*, Catalogo della mostra, Milano 1984.

<sup>28</sup> Per uno spunto in questo senso, si consideri «*il mascheramento dell'azione del mietere*» nella pantomima osservata da Ernesto De Martino (con il fotografo Franco Pinna) a San Giorgio Lucano attorno al 1960, nella quale i mietitori si atteggiavano con «*la destra armata di falce sollevata in alto*»: cfr. *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, a cura di C. Gallini, F. Faeta, Torino 1999, p. 364. Si veda anche quanto ne riferisce L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Immaginario popolare, teatralità e rappresentazione politica*, in *La piazza del popolo. Rappresentazioni della cultura operaia in Italia*, a cura di N. Pasero, A. Tinterri, Roma 2008, pp. 19-27.

<sup>29</sup> U. FLERES, *La campagna romana*, Bergamo 1904.

vicino l'universo antropologico oggi scomparso della Campagna Romana<sup>27</sup>. Ma a differenza dei dipinti, queste fotografie non si limitano a restituirci una materia inerte o artefatta: a sostenerle è spesso uno scambio di sguardi, una relazione reale e simbolica tra chi è rappresentato e chi osserva. Così nella canonica foto di gruppo dei lavoranti a fine giornata (Giarè, Fig. 1) l'obiettivo ha registrato ogni dettaglio – gli uomini, le donne, il guardiano a cavallo, i bambini, il docile mulo portatore d'acqua, le camicie consunte, una fila di sassi, i pioppi lontani – ma a stagliarsi sopra tutto sono le tre falci levate contro lo sfondo dei campi, in un gesto di saluto o, forse, in un più recondito codice di sfida<sup>28</sup>.

Ritornando, per concludere, all'ambiente culturale romano nel quale si muovono Mario e Francesco Maruffi, vale la pena di osservare che una simile attenzione proto-etnografica emerge a inizio secolo in una serie di pubblicazioni sull'Agro Romano che la fotografia inizia ad arricchire di un valore testimoniale del tutto nuovo. Un libro come *La campagna romana* di Ugo Fleres, pubblicato nel 1904, appare ancora fortemente improntato alla tradizione di un vedutismo di genere avulso dalla realtà socio-economica del territorio, alternando nelle illustrazioni opere di Piranesi, Poussin e «*L'arrivée des moissonneurs dans les marais pontins*» (presentato come «*Festa dei mietitori nella Campagna romana*») di un Léopold Robert (1831)<sup>29</sup>. Nel 1910, il cospicuo apparato fotografico



Fig. 23-25 – *Il Casale di Sassone non ancora modificato in 'Villa Maruffi' ripreso all'interno e in prospettive esterne che mettono in risalto la diversa situazione paesaggistica rispetto all'attualità*

incluso da Arnaldo Cervesato in *Latina Tellus. La campagna romana* segnala l'intenzione di esplorare più da vicino «il vero (e ben straordinario) carattere etnografico» dell'Agro, pur nel persistente rimando agli «ampii orizzonti» romantici di Chateaubriand<sup>30</sup>. Se le analogie riscontrabili tra l'iconografia di *Latina Tellus* e le fotografie dell'Archivio Maruffi (Alatri, Fig. 5; Giarè, Fig. 4) sono forse da considerare casuali, esse definiscono un ambito cronologico



<sup>30</sup> A. CERVESATO, *Latina Tellus. La campagna romana*, Roma 1910, pp. 14, 10. Sulle fotografie utilizzate da Cervesato nel libro e riproposte nella Mostra dell'Agro romano nel 1911, si veda lo studio di L. HARRIS, *Picturing the "Primitive": Photography, Architecture, and the Construction of Italian Modernism, 1911-1936*, tesi di dottorato, New York University, 2010, pp. 120 ss.

abbastanza certo per il generale spostamento della cultura visiva romana verso forme di rappresentazione più aderenti alla complessità socio-economica della Campagna<sup>31</sup>.

In realtà già nel 1900 un sintetico volumetto sull'Agro Romano di Angelo Celli, sottotitolato «*Note e appunti illustrati con fotografie*», aveva offerto più significativi punti di contatto con gli interessi dei Maruffi<sup>32</sup>. Celli, un malariologo dell'Università di Roma che sosteneva la distribuzione gratuita del chinino ai lavoratori delle zone malsane, fu al centro di un gruppo di intellettuali e artisti come Giovanni Cena, Sibilla Aleramo, Oreste Sgambati, Alessandro Marcucci, Duilio Cambellotti e Giacomo Balla, i 'garibaldini dell'alfabeto' che animarono le numerose attività del Comitato per le scuole dei contadini e che nel 1911 realizzarono la Mostra dell'Agro Romano in seno all'Esposizione Nazionale di Roma<sup>33</sup>. In questo caso, la consonanza tra la documentazione dei Maruffi e il lavoro di formazione condotto da questo gruppo nel vivo della Campagna Romana non sembra limitarsi agli aspetti puramente visivi. Malgrado le indiscutibili differenze di prospettiva, è significativo che Celli definisse 'documenti umani' le proprie fotografie, riprendendo l'espressione di de Goncourt, cara a Émile Zola, che ben si addice allo sguardo portato da Mario Maruffi sui volti delle persone da lui ritratte nel 1890 (Prefazioni, Figg. 9-10)<sup>34</sup>.

A suggerire questo parallelo tra ambiti culturali a prima vista distinti è anche un documento conservato dalla famiglia Maruffi, costituito da una copia del volume di Ercole Metalli, *Usi e costumi della campagna romana*, donata a un Maruffi dall'artista Duilio Cambellotti, che all'edizione del 1924 contribuì con una serie di illustrazioni originali (*infra*, pp. 112-113)<sup>35</sup>. La relazione tra Cambellotti e i Maruffi rimane tutta da indagare, ma ancora una volta significative affinità sono riscontrabili tra la cronaca visiva realizzata da Mario e Francesco e le fotografie realizzate da Cambellotti nella Campagna Romana, conservate presso l'Istituto Centrale per la Grafica di Roma<sup>36</sup>. Non è da escludere che gli appunti fotografici di Cambellotti sulla marcatura del bestiame, sui bovini al pascolo, sui capanni dei contadini, o anche il segno drammatizzato di certe sue sculture e xilografie, abbiano stimolato Mario o più probabilmente Francesco Maruffi (di 12 anni più giovane dell'artista) a spingere la propria curiosità oltre l'immediata registrazione dei cicli produttivi e delle proprietà del Sassone, verso una percezione

<sup>31</sup> CERVESATO, *Latina Tellus...*, cit., pp. 108, 114.

<sup>32</sup> A. CELLI, *Come vive il campagnolo nell'Agro romano. Note e appunti illustrati con fotografie*, Roma 1900.

<sup>33</sup> CARDANO, *La mostra dell'Agro Romano...*, cit., pp. 178-197; EAD., *Il Gruppo de I XXV: estemporaneità e riconoscimenti ufficiali*, in *La Campagna Romana de "I XXV"*, a cura di N. Cardano, A.M. Damigella, Roma 2005, p. 34.

<sup>34</sup> Celli definiva le fotografie «documenti umani» in *Come vive il campagnolo nell'Argo romano* del 1900; riprese la stessa espressione nella sua introduzione a *Usi e costumi della campagna romana* di Ercole Metalli del 1903 e di nuovo in un articolo del 1906, *Portiamo l'alfabeto ai contadini dell'Agro romano!*, in «I diritti della scuola», 15 ottobre 1906, citato in una nota di «Nuova antologia», CXXVI, serie V, 1 novembre 1906, p. 161.

<sup>35</sup> E. METALLI, *Usi e costumi della campagna romana*, con disegni originali di D. Cambellotti, Roma 1924 (1903).

<sup>36</sup> S. SPINAZZÉ, *Cambellotti e la mostra dell'Agro romano del 1911: alle radici dell'espressione artistica, tra impegno sociale e primitivismo*, in *Il Museo Duilio Cambellotti a Latina. Opere scelte dalla collezione*, a cura di F. Tetro, Roma 2002, pp. 118-132.

profonda dei tratti più arcaici della Campagna Romana in quel periodo di rapida meccanizzazione e di sfruttamento intensivo del territorio (Alatri, Fig. 4; Giarè, Fig. 9; Monti, Figg. 11, 14).

Ulteriori ricerche potranno gettare una luce più netta sull'affascinante microcosmo fotografico di Villa Maruffi, portando la dovuta attenzione alle stratificazioni dell'archivio, ricostruendo eventuali relazioni tra testi visivi e documenti, e verificando i possibili nessi con la cultura sociale e visiva che nelle lande della Campagna Romana, invece che nelle architetture della grande città, elaborò nel corso dei decenni un pensiero nuovo sulla *civitas* moderna. Ma al di là di ogni ricostruzione filologica delle motivazioni e delle consapevolezze che animarono gli autori dilettanti di queste fragili immagini, rimane il valore complessivo di una raccolta fotografica nata per tramandare «*più la qualsiasi che la eccezionalità*» di un ambiente vissuto, e che per ciò stesso ci chiede ancora di riattivare lo sguardo in un rispecchiamento senza fine<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Riprendo, seppure anacronisticamente, l'efficace espressione di Cesare Zavattini a proposito delle fotografie realizzate da Paul Strand a Luzzara nel 1952-1953: P. STRAND, C. ZAVATTINI, *Un paese*, Torino 1955, nuova edizione Firenze 1997, p. 3. Cfr. P. COSTANTINI, *Più la qualsiasi che la eccezionalità*, in P. Costantini, L. Ghirri, *Strand. Luzzara* (con fotografie di H. Kingsbury Strand), Milano 1989, pp. 9-32.

