

Stefano Lecchi fotografo della Repubblica

Maria Pia Critelli

Il racconto fotografico che sulle rovine di Roma operò Stefano Lecchi costituisce il primo esempio di proto-reportage di guerra finora conosciuto. Fu eseguito probabilmente già nel luglio del 1849. Le immagini originali ritrovate da Marina Miraglia nella Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea recano infatti sul verso la scritta a inchiostro "S. Lecchi 1849", anticipando quindi di alcuni anni sia il reportage di guerra eseguito dall'inglese Roger Fenton in Crimea nel 1855 (cui è stata generalmente attribuita la primogenitura di questo genere), sia le immagini realizzate dal pittore e fotografo transilvano Karl Baptiste de Szathmany nel 1853 all'inizio dell'invasione russa in Valacchia-Moldavia¹.

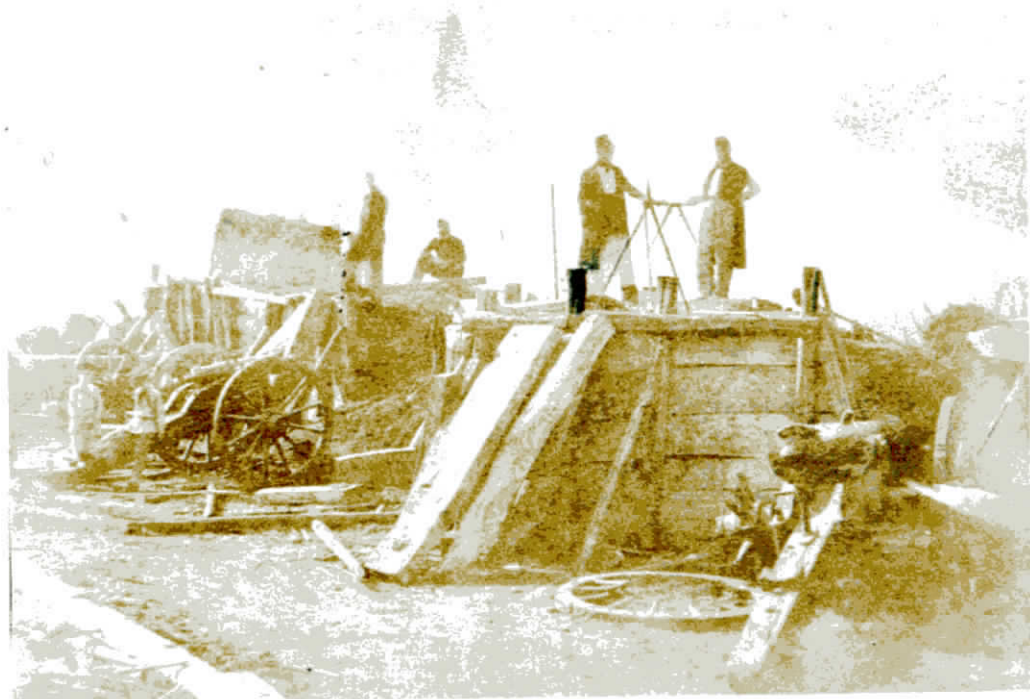
Augusto Castellani in un suo manoscritto del 1863² scriveva a proposito di Lecchi: «Fin dal 1844 quest'Italiano presentava all'Accademia delle Scienze di Parigi un suo metodo fotografico che impiega per le negative le carte asciutte al bromuro di jodio. Le disgrazie che quindi il colpirono gl'inibivano svolgere maggiormente il suo metodo che non è privo di pregio in certi risultati.».

Le fotografie di Stefano Lecchi, diffuse attraverso le litografie da esse ricavate, si collegano a tutta l'iconografia di genere che si diffonde immediatamente dopo la caduta della Repubblica. Anche Flachéron³, uno dei fondatori della «Scuola romana di fotografia», fotografo, per incarico dell'editore parigino Sou-

lier, i luoghi della guerra. Altri fotografi, esuli della Repubblica, come Lodovico Tuminello, avrebbero successivamente ripreso panorami circolari di Roma da villa Medici o villa Savorelli come «doveroso omaggio agli eroici difensori della Repubblica»⁴.

«Tutta la stampa inglese parla con ammirazione dei fatti di Roma; e le simpatie per noi sono salite colà sino alle più alte regioni del Potere. Ciò non vuol dir nulla quanto a vantaggi politici attuali; che ci possiamo attendere dall'Inghilterra; ma è qualche cosa per la vita morale della nazione italiana.» scriveva alla madre il triumviro Aurelio Saffi⁵. Gli avvenimenti romani del '49 erano stati infatti seguiti anche da periodici stranieri, inglesi, francesi, spagnoli, statunitensi⁶. I resoconti degli avvenimenti venivano spesso accompagnati da schizzi ed illustrazioni. Tale interesse non venne meno con la caduta della Repubblica: ancora il 4 maggio 1850 «The Illustrated London news» pubblicava una panoramica di Roma, disegnata sul luogo da George Thomas e incisa a Londra da Walter Mason, con l'indicazione dei luoghi degli scontri e dei danni da essi subiti⁷.

La produzione di immagini dell'editoria romana si rivolge anche a un pubblico non italiano e si rivela, nella sua globalità, una testimonianza di come fosse stata vissuta, compresa, ricostruita e raffigurata la lotta appena conclusa. Il documento fotografico poteva rievocare precisi atti di eroismo ed emozioni in chi



S. LECCHI, Batteria alla cinta aureliana (B.S.M.C.)

conosceva gli avvenimenti o aveva combattuto. Ma poteva anche essere letto come le ultime «rovine» che caratterizzavano la città nella serie delle immagini delle rovine di Roma che venivano diffuse e rispondevano alle esigenze di un mercato rivolto anche all'estero. Lo stesso turismo dà impulso al commercio di stampe-souvenir mentre si accelera contemporaneamente il desiderio di fornire alla memoria collettiva i monumenti del ricordo. Immagini che, con l'aggiunta dei personaggi, dei protagonisti, sarebbero poi passate insieme, ma soprattutto grazie, alle incisioni e ai quadri dove erano presenti i protagonisti delle gesta, a far parte e a costituire una parte dell'iconografia del Risorgimento.

La diffusione delle fotografie in ambiente garibaldino era già stata testimoniata da Jessie White Mario: «Quanti frequentarono la casa di Agostino Bertani» in Genova, sì quella in

strada Nuovissima sì l'altra sull'Acquasole, si saranno fermati più di una volta nella sala d'entrata per esaminare una serie di fotografie di rovine romane e leggervi sotto le indicazioni scritte a mano»¹⁰. La produzione fotografica di Lecchi relativa ai luoghi della Roma del 1849, era conosciuta attraverso le copie possedute dal Museo Centrale del Risorgimento di Roma e quelle presenti nell'Archivio fotografico Comunale di Roma¹¹.

Sul verso di tutte le fotografie conservate nella Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea compare (e a volte traspare anche sul recto), in posizione centrale, l'indicazione manoscritta «Calandrelli», oltre al numero d'ingresso e al timbro della vecchia Biblioteca Vittorio Emanuele¹². La ricerca condotta nell'archivio della Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea mi ha portato ad individuare il loro possessore: Alessandro Calandrelli, un

protagonista degli avvenimenti e della vita politica della Repubblica Romana, nominato triumviro, insieme a Livio Mariani e Aurelio Saliceti, dopo le dimissioni di Mazzini, Saffi e Armellini.

Possiamo supporre che Calandrelli fosse animato soprattutto dal desiderio di conservare e tramandare nel tempo le testimonianze visive che davano «significato all'esperienza individuale, trascendendola e collegandola con altre: la fotografia diventa allora strumento della memoria non solo individuale ma collettiva»¹³.

Protagonista egli stesso, insieme al fratello Ludovico, degli avvenimenti del '49, sembra guidato da un bisogno di rappresentazione e di celebrazione, anche intima e personale attraverso i luoghi e quindi gli uomini e gli ideali, di un momento importante della storia italiana.

Le immagini non glorificano i momenti

salienti delle azioni, con gli uomini nelle pose classiche del combattimento ma rappresentano una parte della sua storia personale oltre che della Repubblica. La commemorazione si appropria di strumenti di sostegno. Gli ideali politici, la propria sensibilità, i rapporti personali con i luoghi e i loro caduti si mescolano in un museo-sacrario personale dove largo peso ha la seduzione della memoria e la sua conservazione diventa lo scopo della collezione.

Le fotografie registravano i segni lasciati dalla necessità di difendersi, l'imponenza della devastazione, il dopo degli scontri. Lecchi documentava e fissava ciò che era sotto gli occhi di tutti¹⁴. Il contesto degli avvenimenti appena trascorsi stringe l'immagine e il suo osservatore, se era stato protagonista, spettatore o semplicemente conosceva i fatti, in una rete di rapporti, di relazioni tra loro inestricabili. Ne nasce un rapporto immediato tra la super-



S. LECCHI, Villa Spada (B.S.M.C.)

ficie visibile che registra e conserva ciò che resta dell'accaduto coll'osservatore, spesso testimone o protagonista che vuole, col possesso delle immagini, anche quelle fotografiche dei luoghi, registrare e conservare la memoria in modo attendibile, fedele e il più completo possibile. Le immagini sono spesso autoesplicative, o almeno lo erano immediatamente per i contemporanei che avevano vissuto quegli avvenimenti o ne erano a conoscenza.

Non c'è sempre lo stesso schema di organizzazione dell'immagine pur se si può osservare in molte di esse il modello tradizionale di costruzione della veduta.

Il significato rigorosamente documentario delle fotografie acquistava maggior pregnanza quando la singola testimonianza era inserita in un contesto iconografico più ampio fino a simboleggiare la lotta e a trasfigurare ciò che appariva consueto nel panorama di Roma nell'e-

state del '49 in un emblema della Repubblica.

Nelle fotografie non c'è un protagonista o una massa di protagonisti visibili; il lettore dell'immagine può seguire attraverso l'occhio del fotografo un percorso in compagnia di anonimi signori con tuba o di quelli che probabilmente erano i suoi figli, sua moglie. La sua ansia documentaria è evidente, minuziosa, fissa la sua qualità di testimone degli avvenimenti. Emblematica in questo senso la scelta dei luoghi rappresentati: accanto ad edifici e luoghi particolarmente significativi vuoi dal punto di vista artistico-monumentale vuoi perché legati ad eventi che avevano avuto vasta eco, vengono fotografati edifici "minori" legati ad episodi bellici che solo una persona ben informata dei fatti poteva conoscere. Alle immagini che fissano il Vascello, il casino dei Quattro Venti, le ville Spada e Savorelli, si aggiungono quelle con il casino di Merluzzetto, il casino



S. LECCHI, Porta S. Pancrazio (B.S.M.C.)



S. LECCHI, Villa Valentini (B.S.M.C.)

Malvasia, la Paina (oggi osteria Scarpone), nonché le fotografie relative a quelle che possiamo supporre fossero delle comuni case di campagna, nobilitate per i fatti bellici che vi avevano avuto luogo. Ne consegue, a meno d'ipotizzare un lavoro su commissione, che o qualche testimone diretto aveva consigliato Lecchi nella scelta dei luoghi da fotografare o che il fotografo stesso era in grado di poter fare una sua propria scelta ragionata.

Osservando le immagini si può desumere con una certa approssimazione il luogo di ripresa ed è possibile ipotizzare i percorsi seguiti, l'itinerario logico a cui riconduce a volte l'insolita inquadratura di una villa che costituisce la prova della costante attenzione del fotografo a documentare con la maggior precisione possibile, l'aspetto che la lotta aveva fatto assumere agli edifici del Gianicolo.

E' sufficiente dare uno sguardo a una mappa di Roma per rendersi conto delle distanze

percorse da Lecchi che aveva la necessità di fotografare solo in certe ore del giorno per non fare apparire come "fantasmi" le occasionali presenze di persone transittanti nel campo della sua fotografia. Solo nell'immagine di porta S. Pancrazio s'intravedono nell'arco della porta tre uomini; tre presenze casuali dovute probabilmente al fatto che l'immagine venne scattata in pieno giorno.

Lecchi non voleva dare una cronaca sommaria e incompleta ma mostrare con i dati presenti nelle immagini la cronaca viva dell'oggi e i dati più puntuali sui luoghi che erano un chiaro riflesso dei combattimenti. Attraverso la sua passione per la fotografia, condivideva con altri artisti testimoni la volontà di documentare i fatti, se non con il racconto degli avvenimenti e delle situazioni, attraverso l'immagine di ciò che ne era rimasto.

Ci si può chiedere se Lecchi conoscesse, o avesse voluto egli stesso che il montaggio del-

le fotografie fosse effettuato nel modo in cui fu poi documentato da Jessie White Mario a proposito della raccolta di Bertani¹⁵.

Non si trattava di una raccolta casuale, confusa e generica di più immagini legate solo dalla tecnica usata. Per la maggior parte delle fotografie (39 su 41) la sequenza collegava i percorsi e le visioni ottenute dal fotografo a episodi di combattimento e al loro riferimento specifico alle linee di difesa, organizzate strategicamente sul territorio ma sempre più ristrette e incalzate.

Si può supporre che la loro fruizione non avveniva in chiosose esibizioni, con un pubblico estraneo alle immagini, non serviva a decorare saloni. Del resto la contemplazione quasi simultanea delle foto di cui godevano i visitatori di casa Bertani a Genova o, possiamo immaginare, quelli di casa Calandrelli¹⁶, rendeva possibile nell'immaginazione di chi conosceva i fatti, nel ricordo di chi li aveva vissuti, il sovrapporsi cronologico degli avvenimenti stimolando l'affastellarsi di episodi e la memoria dei protagonisti.

Se il ricordo dei caduti è evocato dalla rappresentazione delle rovine dei luoghi, la morte nell'immagine di Ponte Milvio è riassunta nelle tre croci¹⁷; senza sovraccarico emotivo, senza esercitare nessun violento richiamo nel composto atteggiamento del ragazzo. La monumentalità del ponte che reca i segni della distruzione appare lo sfondo inscindibile della scena. Se l'«organizzazione dell'immagine fotografica ha valore simbolico e perciò è un linguaggio»¹⁸, il ragazzo, col capo leggermente chino, è la consapevole immagine di Lecchi atta a sintetizzare la fine della Repubblica. C'è una finalità documentaria nel legare la morte di chi ha combattuto per la difesa di un luogo al luogo stesso. Fine di Lecchi non era solo fissare l'attualità nelle rovine, la conseguenza della guerra ma di legare al luogo la memoria del fatto e di trasmetterne l'emozione o il ricordo a coloro che avrebbero visto le immagini.

Si può tentare di ricostruire, almeno in

parte, la sequenza delle immagini, ma due questioni si pongono: quanto il racconto fotografico voluto o immaginato da Lecchi corrispondesse a quello del possessore delle immagini, e quanto sia corretto, oggi, attribuire loro un unico ordine considerando che la scelta di una sequenza poteva essere diversamente significativa per l'autore o il possessore, tanto più che riferendoci a Lecchi bisogna ipotizzare, a parte il luogo d'inizio delle fotografie, un percorso non casuale di ripresa e quindi una sequenza, a volte condizionati dalla vicinanza topografica dei luoghi e dalle strade e dai sentieri allora percorribili probabilmente diverso dall'ordinamento, ammesso che lo avessero, dato loro, successivamente allo sviluppo, dallo stesso Lecchi.

Il fotografo non era attratto esclusivamente dalla resa estetica ma dalla rappresentazione, dalla registrazione di ciò che rimaneva dopo le battaglie. Il paesaggio deserto che si stende ai lati delle strade, delle trincee, dei camminamenti coperti, rende la sovrapposizione della guerra a quello che era stato il paesaggio quotidiano, usuale del Gianicolo, dove la sera era possibile scorgere le «rosse, pesanti carrozze cardinalizie che andavano al passo per le vie solitarie»¹⁹.

L'itinerario, o gli itinerari del Lecchi toccano ambienti a volte tuttora riconoscibili o irrimediabilmente perduti. Ville, casini, case di campagna, paesaggi oggi osservabili in un contesto profondamente mutato, paesaggi ora scomparsi nella nuova città che ha riempito le ville, le campagne, rendendo difficile ma non sempre impossibile leggere oggi la vecchia struttura.

Il percorso compiuto da Lecchi fa sì che un palazzo, una villa, non visti nella loro facciata principale e nel complesso dello spazio circostante, appaiano diversi, a volte, oggi, difficilmente riconoscibili a colpo d'occhio. Sorgono così situazioni visive continuamente diverse che rivelano particolari e valenze spaziali inaspettate.

Il lavoro d'identificazione dei luoghi ha portato a un attento e paziente confronto tra le diverse immagini perché appariva chiaro che a volte lo stesso edificio era visibile in diverse fotografie ripreso da varie angolazioni, prospettive e distanze (vedi ad esempio Villa Spada, Palazzo Valentini, il Vascello, i Quattro Venti).

Nella mancanza di una tradizione iconografica per ogni edificio di cui non resta «memoria visiva» è particolarmente difficile restituire un nome e localizzare gli edifici raffigurati, tanto più che anche facendo ricorso alla memorialistica, ci si trova di fronte a una pluralità di denominazioni per i singoli edifici come del resto è attestato dalle piante dell'epoca (ad esempio casa Torlonia o casa «la Paina», casa Giacometti o «casa bruciata»).

La scrittura di Lecchi è piana, senza pedanterie; non c'è in lui una ricerca di estetizzazione con accattivanti immagini: manca il macabro, lo spettacolare, le pose marziali, il suo operare non è «una pura continuazione meccanica della pittura»²⁰ pur se Lecchi compare ancora nel 1851 come «pittore» negli stati delle anime della parrocchia di S. Giacomo in Augusta²¹. Lecchi privilegia la documentazione. Il che lo porta, ad esempio, se necessario, anche a inquadrature parziali, a tagliare senza preoccupazioni «pittoriche» palazzo Valentini per renderne evidenti i segni dello scontro.

Nell'inquadratura degli edifici c'è spesso una persona, un civile, dei bimbi, dei ragazzi che propongono, comunicano nella tranquilla presenza e nella fiducia con cui si rivolgono al fotografo il segno della fine dei combattimenti. Il senso di quotidianità è dato anche dalla tranquilla presenza di bambini e di una signora, probabilmente la sua famiglia. Le presenze umane danno anche una scala di grandezza all'interno della composizione. Per la presenza dei bambini, dell'uomo in abito bianco o in scuro con tuba, delle carrozze, della signora, si può tentare di raggruppare le foto-

grafie ipotizzando un percorso seguito dal fotografo in loro compagnia.

Il filo conduttore che, immagine dopo immagine, ripercorre i luoghi e li ricompono in una serie organica è il fissare nelle immagini quanto rimaneva dopo l'assedio.

Ma se vi erano fotografie raffiguranti dei luoghi, delle rovine di palazzi il cui splendore era stato irrimediabilmente sconvolto e che potevano quindi essere commercializzabili, ve ne erano altre dove era osservabile nel luogo la memoria di un fatto specifico per cui l'immagine parlava solo a chi sapeva e voleva ricordare.

Le immagini danno a volte informazioni che il fotografo non ha filtrato che restano anche per noi occulte e indecifrabili. Perché scegliere ad esempio di inserire nell'immagine un uomo accovacciato con la baionetta inastata?

L'impaginazione e il taglio rivelano particolari aspetti e caratteristiche di un paesaggio sconvolto dagli scontri e ripropongono come assenza il valore estetico del prima. L'osservazione dei luoghi voleva dire anche il ricordo del luogo, dell'avvenimento che vi era accaduto e di come si voleva che esso fosse tramandato. Il fruitore delle immagini ripercorre i passi del fotografo ricostruendo quasi la scelta dell'inquadratura e le fasi operative che precedono la ripresa.

Si partecipa a un linguaggio che assume accenti diversi. Si è in presenza di fotografie più propriamente documentarie dove era necessario decidere, ad esempio, il taglio da dare all'immagine come nella facciata di palazzo Valentini e quelle dove l'immagine appare più costruita, frutto della volontà di Lecchi che si prefigge di dare un preciso significato, come nel caso appunto della sentinella francese piazzata al centro della fotografia tra il Vascello e i Quattro Venti.

Ci sono fotografie in cui coltivazioni e giardini mostrano dinamiche legate ai cicli biologici indipendenti dalle vicende belliche. Le panoramiche colgono immediatamente l'insie-

me sfaccettato di questo paesaggio offrendo una vasta gamma di spunti.

L'osservazione dei dati offerti dal paesaggio agrario delle fotografie e la presenza delle coltivazioni di fagioli, spingono infatti a datarle, alla piena estate o, al più, all'inizio dell'autunno.

Potremmo trovarci di fronte a immagini di una campagna fotografica di vedute di Roma poi modificate negli intendimenti e nella realtà visiva per le vicende dell'assedio. Lecchi avrebbe ritratto i monumenti di Roma durante i primi mesi dell'anno. A questa prima campagna fotografica, interrottasi probabilmente già durante la primavera e il successivo assedio, sarebbe poi seguita, dopo il 3 luglio, quella delle rovine. Le immagini sono infatti impostate secondo una logica tematica ben precisa: vedute di Roma e vedute dei luoghi dell'assedio²².

Diverse immagini ricompongono il volto, anche ravvicinato, del singolo edificio nel contesto paesaggistico e lo correlano alle motivazioni sottese a quell'interesse che porta Lecchi a fissare l'aspetto delle rovine come parte di un unico racconto leggibile anche nel complesso degli altri monumenti e paesaggi. Si può provare a impaginare le fotografie seguendo il probabile percorso cronologico e tematico seguito da Lecchi che vuole dare un'informazione coerente e il più globale possibile anche attraverso diverse rappresentazioni dei luoghi degli scontri. Le fotografie facevano infatti parte di un itinerario, di un progetto che aveva alla base un'elaborazione mentale degli avvenimenti che lo portava a tracciare quindi un esplicito percorso sui luoghi della difesa della Repubblica.

La ricomposizione di un caos di rovine poteva avere un uso, un ruolo, una funzione di celebrazione vissuta tra le mura domestiche, ma la forza visiva che svelano le fotografie, con i riferimenti a quanto vissuto e visto a Roma durante l'estate del '49, le trasforma in strumenti di memoria. I giornali registravano un clima di sospensione: la guerra era ormai finita ma non l'opera intrapresa; occorreva tramandare la

memoria di quanto era accaduto. I lunghi tempi di posa, allora necessari per la poca sensibilità dei materiali fotografici hanno impedito di riprendere gli avvenimenti nel loro svolgersi. Il reportage di Lecchi è perciò costituito come quello di Fenton da immagini o, nel caso del fotografo inglese, da ricostruzioni successive agli eventi bellici. Il fotografo lombardo non vuole estetizzare la guerra, ma registrarla, documentarla, raccogliendo nelle immagini le tracce imponenti lasciate dalle violente battaglie. Le linee di difesa, le macerie, i bastioni con le brecce, i luoghi delle batterie italiane e francesi, le rovine dei posti teatro delle operazioni di assedio che avevano visto affrontarsi gli opposti eserciti raccontano nel silenzio la storia degli episodi della difesa sostenuta.

Progettualmente ed esplicitamente le fotografie hanno il compito di documentare e raccontare evitando di appiattire tutto ad una serie di immagini di «vedute romane».

Se il reportage non è un resoconto esauritivo dei vari momenti della lotta sostenuta era comunque una registrazione del suo effetto: i singoli episodi di battaglia, di valore, i fatti erano inestricabilmente ed intimamente legati ai luoghi e alla memoria degli uomini che vi avevano lottato e spesso vi erano morti.

Allo stato attuale non si sa se Lecchi sia stato presente a qualche azione, o suo testimone, ma in ogni caso egli osserva, seleziona, registra ciò che resta sul terreno degli scontri traendone una serie di immagini con le loro diverse interrelazioni. Un continuo gioco di rimandi visivi e di memorie da parte di chi vi leggeva una pagina di storia, forse anche la propria, quella di Roma o dell'Italia, con le rovine che rimandano ad altre rovine.

Nonostante le significative differenze tecniche ed espressive tra fotografie, acquerelli, disegni, dipinti il collezionismo di immagini relative alla Repubblica poteva creare un personale museo di testimonianze da aggiungere spesso ai propri disegni, ai propri schizzi.

Possiamo supporre che il rapporto di Calandrelli con le fotografie e le arti figurative in genere fosse caratterizzato soprattutto dal desiderio di conservare e tramandare nel tempo le testimonianze visive che davano «significato all'esperienza individuale, trascendendola e collegandola con altre: la fotografia diventa allora strumento della memoria non solo individuale ma collettiva»²³.

La carta salata

Nel 1841 il fisico inglese William Henry Fox Talbot, brevettò il procedimento con il quale, utilizzando come supporto per il materiale sensibile la carta, era possibile ottenere da un'immagine negativa più copie positive. Nasceva la calotipia che fu molto utilizzata dal 1839 al 1860 e rappresenta il primo vero procedimento di stampa fotografica in senso moderno.

Questo processo detto "a stampa diretta" o "ad annerimento diretto", perché avveniva sotto l'azione della luce, ebbe molte varianti e miglioramenti e fu la tecnica più diffusa durante l'ottocento.

La denominazione della tecnica deriva dalla soluzione salina (generalmente cloruro di sodio, ioduro di potassio, cloruro di ammonio,

o, nel caso di Lecchi, bromuro di iodio) con cui era trattata la carta che poteva pertanto essere conservata a lungo.

I fogli di carta, al momento dell'uso, venivano sensibilizzati in una soluzione di nitrato d'argento ed essiccati. Così preparate le carte venivano esposte alla luce, a contatto diretto con il negativo in un torchietto. Un dorso incernierato consentiva di sollevare un lembo della carta salata e controllare quindi il processo di annerimento.

Il tempo della stampa era veloce se venivano esposte alla luce diretta del sole ma si otteneva così il minimo contrasto; esponendole invece per un tempo più lungo a una luce diffusa si otteneva una stampa più contrastata.

Dopo la stampa si procedeva a lavare in acqua la carta eliminando così l'eccesso di nitrato d'argento.

L'immagine aveva di solito un colore bruno-rossastro.

L'uso di un supporto costituito da un materiale fibroso come la carta provocava inevitabilmente fenomeni di diffusività che impedivano alla carta salata di avere quelle caratteristiche di nitidezza e chiarezza di dettagli ottenibili invece con la dagherrotipia.

¹ Sul pittore e fotografo Roger Fenton (1819-1869) e il suo reportage della guerra di Crimea cfr. HÉLÈNE PUISEUX, *Les figures de la guerre. Représentations et sensibilités, 1839-1996*, Paris, Gallimard, 1997, p. 59-97.

² AUGUSTO CASTELLANI «Grande orafo e antiquario, dilettante fotografo, colto, raffinato e politicamente impegnato durante la difesa di Roma del 1849, era stato profondamente deluso dall'esito della strenua lotta ed era stato particolarmente provato ed umiliato dal carcere subito dopo la restaurazione del Governo Pontificio. Dopo queste vicissitudini, utilizzando gli studi sui vari processi fotografici che da parecchi anni andava sperimentando, pensò di stende-

re questo trattatello, tuttora manoscritto e conservato presso l'Archivio di Stato di Roma». Cfr. Piero BECCHETTI: *La fotografia a Roma dalle origini al 1915*, Roma, Colombo, 1983, p.16.

³ JEAN-FRANÇOIS-CHARLES-ANDRÉ FLACHÉRON detto Frédéric (1813-1883), nato a Parigi studia incisione. Membro del Circolo Romano, cui appartiene anche Giacomo Caneva. Realizza, tra il '49 e il '53, vedute di Roma.

⁴ Piero BECCHETTI, *L'opera fotografica di Giacomo Caneva, di Lodovico Tuminello e di John Henry Parker in un prestigioso fondo romano*, in *L'immagine di Roma 1848-1895. La città, l'archeologia, il medioevo nei calotipi del fondo Tuminello*, a cura di Serena Romano, Catalogo

della Collezione di Piero Becchetti, Napoli, Electa, 1994, p. 21. Circa quella che fu considerata «la prima panoramica di guerra italiana», cfr. Alessandro CARTOCCI, *Un mistero chiarito: la pretesa fotografia di Roma, 3 giugno 1849*, in «Rassegna storica del Risorgimento», a. LXXXV (1998), fasc. IV, ottobre-dicembre, p. 505-516.

⁵ *Ricordi e scritti di Aurelio Saffi, pubblicati per cura del municipio di Forlì*, Firenze, Tip. G. BARBERA, 1898, v. 3 (1846-1849), p. 340.

⁶ «L'opinione pubblica americana era generalmente a favore di Garibaldi e la Repubblica romana; i cattolici irlandesi costituivano l'unica eccezione». ANTHONY P. CAMPANELLA, *Giuseppe Garibaldi e la tradizione garibaldina. Una bibliografia dal 1807 al 1970*, Ginevra, Comitato dell'Istituto Internazionale di Studi Garibaldini, 1971.

⁷ PIERO BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Edizioni Quasar, 1978 p. 23.

⁸ JESSIE MERITON WHITE MARIO, scrittrice inglese (Portsmouth 1832 - Firenze 1906). Nel 1855 conobbe, durante un soggiorno a Nizza, Giuseppe Garibaldi e si appassionò alla causa dell'indipendenza italiana. Strinse inoltre amicizia con Giuseppe Mazzini che la spinse a svolgere attività d'informazione e propaganda a favore della causa italiana nella natia Inghilterra. Fidanziata con Alberto Mario fu con lui arrestata a seguito del tentativo insurrezionale mazziniano del giugno 1857. Rimessi in libertà e recatisi in Inghilterra si sposarono pochi mesi dopo. La Mario seguì Garibaldi nelle sue campagne, ivi compresa la spedizione nei Vosgi del 1870. Svolse un'intensa attività pubblicistica nel campo politico-sociale e scrisse le biografie di alcuni protagonisti del Risorgimento italiano.

⁹ AGOSTINO BERTANI, medico e patriota italiano (Milano 1812 - Roma 1886). Fu seguace di Mazzini e amico di Cattaneo di cui condivise le posizioni antisabaudie. Partecipò alle Cinque giornate di Milano e alla difesa di Roma del 1849. Alla caduta della Repubblica, si ritirò a Genova dove continuò la sua attività politica. Partecipò come medico alla seconda guerra d'indipendenza nei Cacciatori della Alpi. Deputato dal 1860, fu tra i principali organizzatori della spedizione dei Mille. E' ancora al seguito di Garibaldi nella campagna del 1866 e a Mentana. In parlamento fu tra i principali esponenti dell'opposizione, anche nel periodo della Sinistra. Fu tra i fondatori del giornale «La Riforma». Il suo interesse nel campo sociale è dimostrato tra l'altro dalla sua attiva partecipazione all'inchiesta Jacini sulle condizioni dell'agricoltura e dei contadini italiani.

¹⁰ JESSIE WHITE MARIO, *Agostino Bertani e i suoi tempi per Jessie White Mario*, Firenze, Tip. G. Barbera, 1888, v. I, p. 131-132.

¹¹ «La serie originale di circa trenta stereogrammi sembra esser andata perduta [...] Un solo stereogramma originale con la veduta del Vascello, [...] fa parte della collezione del dott. Piero Becchetti, Roma». Lamberto VITALI, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979, p. 13.

¹² La serie appartenente alla Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea non costituisce però l'intera produzione del Lecchi sui luoghi della Roma del 1849. Era già noto l'originale raffigurante il Vascello della collezione di Piero Becchetti; nonché quelli della collezione Dietmar Siebert di Monaco. Recentemente le ricerche della dott.ssa Silvia Paoli, hanno portato a ulteriori scoperte di prossima pubblicazione.

¹³ MARIA TERESA SEGA, MARIA MAGOTTI, *L'immagine coloniale nella stampa illustrata del bel paese: 1882-1913*, in «Rivista di storia e critica della fotografia», a. IV (Giugno-Ottobre 1983), n. 5, p. 13.

¹⁴ In una fotografia si vede porta S. Giovanni fortificata. Un'analoga fotografia è stata realizzata nel 1870. Cfr. SILVIO NEGRO, *Album romano*, Roma 1950, n. 135, p. 126.

¹⁵ JESSIE WHITE MARIO, op. cit., v. I, p. 131-132.

¹⁶ La maggior parte delle fotografie rivelava, prima del restauro, delle evidenti tracce di colla agli angoli, sul verso. Ciò consente di ipotizzare che esse fossero incollate su un supporto, si trattasse di pannelli, come quelle del Bertani, o, molto più plausibilmente, su album. Il fatto che alla mostra del Risorgimento del 1911 fossero esposte su un leggio rende ancora più plausibile tale ipotesi. Cfr. *Mostra del Risorgimento, Roma 1911. Elenco dei documenti e degli oggetti esposti*, compilato per cura di Vittoria Buonanno, Roma-Milano-Napoli, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi e Segati, 1913, p. 117, leggìo 145.

¹⁷ «I romani, quando gli veniva fatto, seppellivano (sic) gli estinti loro compagni ponendovi talvolta infitta nella terra che li ricopriva, una croce di canna; la quale secondo i meriti dell'estinto veniva adorna di una ghirlanda di fiori campestri. I francesi [...] vi piantavano invece croci di legno su cui si legge una breve iscrizione adorna di vari segni rappresentanti lagrime [...] Presso villa Pamfilii in un boschetto Aloys ve ne sono parecchie, la maggior parte di esse croci sono ornate con ghirlande di alloro disseccato». Il De Cuppis riporta anche le iscrizioni «per indicare qual culto i francesi offerivano a' loro valorosi compagni morti sul campo della gloria». «L'Album - giornale letterario e di belle arti» a. XVI, 22 settembre 1849, p. 255-256.

¹⁸ FRANCO VACCARI, *Myrrholin Welt-Panorama*, in «Rivista di storia e critica della fotografia», a. II (Luglio-Ottobre 1981), n. 3, p. 68.

¹⁹ SILVIO NEGRO, *Seconda Roma. 1850-1870 con settantotto illustrazioni da documenti fotografici dell'epoca*, Vi-

cenza, Neri Pozza, 1966, p. 15.

²⁰ PEPPINO OTTOLEVA, *La fotografia in Il mondo contemporaneo. Gli strumenti della ricerca 2*, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 1128.

²¹ Cfr. le notizie biografiche redatte da PIERO BECCHETTI in *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, a cura di Falzone del MICHELE BARBARÒ, MONICA MAFFIOLI, EMANUELA SESTI, Firenze, Alinari, 1989, p. 213.

²² «Secondo i documenti fotografici ufficiali o consentiti, il Risorgimento è una crittografia di rovine e di truppe lontane, entro le linee di un paesaggio archeologico e remoto. Non per nulla la città più fotografata è Roma (e dintorni) tra il 1849 e il 1870». CARLO BERTELLI, GIULIO BOLLATI, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia. Annali 2*, Torino, Einaudi, 1979, p. 53.

²³ MARIA TERESA SEGA, MARIA MAGOTTI, op. cit., p. 13.



Sentinella francese tra il Vascello e i Quattro Venti