

GINEVRA DILETTA TONINI MASELLA

In viaggio per il lavoro.

Modelle dal contado a Roma nell'Ottocento

Nelle strade della Roma dell'Ottocento si riversava quotidianamente una moltitudine di persone che arrivava in città dall'estero e dal contado: in viaggio, per affari, per cercare lavoro, per interessare legami o stabilizzare vite precarie a causa dall'andamento altalenante delle vicende familiari. Il caotico divenire della situazione politica, inoltre, poteva imporre repentini spostamenti, e la città, con la sua magmatica e insieme dispersiva essenza, si presentava come luogo ideale per evitare condanne o implicazioni in processi, superare abbandoni o eludere carcerazioni.

Il XIX secolo è un periodo denso di stravolgimenti politici che iniziano con l'alternarsi della prima Repubblica Romana (1798-1799) con il governo napoletano, la successiva dominazione francese e la Restaurazione politica che ne era conseguita, e continuano, nel pieno del secolo, con le Guerre di Indipendenza, per poi approdare all'Unità nel 1861. L'instabilità e il fermento politico che caratterizzano il secolo avevano comportato mutamenti profondi, sia nelle relazioni sociali all'interno delle comunità sia nei rapporti con l'altro genere, e inflitto alla popolazione anni di turbinante precarietà –non solo istituzionale ma anche relazionale– dovuta tanto alla mutevolezza dell'assetto politico, quanto all'impossibilità di tornare, nel periodo della Restaurazione, allo *status quo* d'Ancien Regime precedente l'età repubblicana, dopo aver goduto dell'ideale di libertà propagato dalla Rivoluzione francese in tutte le Repubbliche sorelle.¹

¹ Fra in numerosi studi si vedano in particolare: Marina Caffiero, *La Repubblica nella città del Papa. Roma 1798*, Roma, Donzelli, 2005; Marina Formica, *La città e la*

Con la cesura politica rappresentata dall'avvento della Repubblica romana e dalle guerre del periodo francese, si era modificato anche il viaggio degli stranieri in Italia: «il gran trauma delle guerre napoleoniche segna la fine del Grand Tour² come istituzione d'origine aristocratica: non solo si trasforma il genere letterario del diario di viaggio, ma si assiste a una mutazione genetica della cultura materiale e dei mezzi economici che la connotano».³

In questo contesto politicamente instabile, i forestieri giunti alle porte della città si trovavano a dover dirimere immediati problemi relativi alla sistemazione, al lavoro, alla sussistenza. Le autorità, dal canto loro, vigilavano affinché essi non andassero a ingrossare le fila di quanti, nella città del papa, vivevano di carità ed elemosina sfruttando i canali dei molti istituti assistenziali che a Roma svolgevano opere di cura dei più deboli.⁴ Immersi in una eterogenea e animosa collettività, che si muoveva nelle strade attigue alle porte della città tra osti, prostitute, artigiani, birri e malviventi, il contingente di forestieri interessati al mercato dell'arte si divideva grosso modo in tre grandi gruppi. Vi erano in primo luogo i viaggiatori che si avventuravano alla ricerca dell'essenza del mondo antico racchiusa nei monumentali resti della città romana: questi erano i veri fruitori delle opere d'arte che Roma custodiva, nonché i principali acquirenti della pittura di genere che proponeva uno stereotipo, un *topos* artistico e letterario che si protrarrà per lungo tempo – l'ideale arcaico e arcadico di un'Italia classica e incontaminata – e che affascinerà la classe borghese per buona parte del XIX secolo. Vi erano poi gli artisti giunti a Roma da tutta Europa alla ricerca di modelli e modelle per ritrarre dal vivo l'essenza di figure primitive, pitto-

rivoluzione. Roma 1798-1799, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1994; Catherine Brice, *La Roma dei francesi: una modernizzazione imposta*, in Giorgio Ciucci (a cura di), *Roma Moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2002, pp. 349-370; Alberto Mario Banti, *L'onore della Nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005.

² Tra i molti studi segnalo Atilio Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 2003; Id., *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, il Mulino, 1995; John Pemble, *La passione del Sud. Viaggi mediterranei nell'Ottocento*, Bologna, il Mulino 1998.

³ Andrew Wilton, Ilaria Bignamini (a cura di), *Grand Tour. Il fascino dell'Italia nel XVIII secolo*, Milano, Skira, 1997, p. 23.

⁴ Angela Groppi, *Il Welfare prima del welfare. Assistenza alla vecchiaia e solidarietà a Roma nella prima età moderna*, Roma, Viella, 2010; Ead., *I Conservatori della virtù. Donne recluse nella Roma dei Papi*, Roma-Bari, Laterza, 1994; Maura Piccialuti, *La carità come metodo di governo. Istituzioni caritative a Roma dal pontificato di Innocenzo XII a quello di Benedetto XIV*, Roma, Giappichelli, 1994, in particolare pp. 198-209.

resche e insieme decadenti, ideali della bellezza classica attribuita al popolo, immerse in una natura primigenia, «sede deputata per l'accadere di un mito».⁵ Goethe, in un appunto del 24 novembre 1787, aveva riassunto appieno l'idea che gli stranieri avevano degli italiani: «Null'altro saprei dire di questo popolo se non che è gente allo stato di natura, gente che in mezzo agli splendori e alle solennità della religione e dell'arte, non si scosta di un capello da quel che sarebbe se visse nelle grotte e nei boschi».⁶

Infine, il terzo gruppo era costituito dai soggetti stessi, modelli che dal contado giungevano a Roma per prestarsi come soggetti. Ricercati in quanto incarnazioni discendenti di un passato idealizzato che trovava nelle gallerie di tutta Europa e nei diari dei viaggiatori del Grand Tour ampia documentazione (attraverso quadri, disegni, racconti, impressioni e successivamente fotografie), giungevano dalle campagne modelli e, in particolare, modelle per offrirsi come soggetti, anche di nudo, agli occhi attenti dei pittori che popolavano Roma.

Con la franchigia pontificia offerta all'inizio del Seicento e finalizzata a popolare la zona incolta tra il Quirinale e Porta Flaminia, era stata incentivata la costruzione di edifici e l'impianto di botteghe artigiane in cambio di un cospicuo sgravio fiscale a favore di chi sceglieva le strade ancora dissestate e brulle adiacenti alla via Paolina. La zona franca era poi stata estesa anche alla via Sistina. Rosario Assunto descrive con dovizia di particolari il microcosmo creato intorno al Tridente dai pittori stranieri di origine nordeuropea⁷ che si autodefinivano *Nederlandsche Schilderbent* (banda dei pittori neerlandesi) e *Bentveughels* (uccelli della banda): questi avevano impiantato le botteghe proprio nella zona compresa nella franchigia e lì si era radicata la tradizione della posa nel corso dei due secoli successivi (tra i molti artisti, anche Orazio e Artemisia Gentileschi tennero bottega in via Margutta). Tra il XVIII e il XIX secolo, infatti, nel pieno del Romanticismo, un numero sempre maggiore di pittori stranieri percorreva le strade della città e le sue campagne

⁵ Maria Grazia Messina, *Il pittore Anselm Feuerbach e le sue modelle a Roma: il caso di Ifigenia e Medea*, in *L'artiste et sa muse*, Roma, Académie de France à Rome, 2006, pp. 83-105:86.

⁶ Johan Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 2011, p. 158.

⁷ Rosario Assunto, *Specchio vivente del mondo. Artisti stranieri in Roma, 1600-1800*, Roma, De Luca Editore, 1978; Virgilio Mori, *Artisti a Roma tra neoclassicismo e romanticismo*, «Arti Visive», 6, 1979, n. 2-3, p. 47.

alla ricerca di soggetti adatti a rappresentare l'idea che gli stranieri avevano dell'Italia.

Durante queste battute a dorso di mulo per le strade sassose della campagna romana e della valle dell'Aniene in cerca di luoghi pittoreschi, gli artisti incontravano una popolazione che incarnava a perfezione l'ideale romantico. Spesso trascorrevano mesi nei paesini di montagna, impiantandovi studi e scuole – è il caso di Anticoli Corrado come anche di Olevano Romano, paese eletto dal gruppo dei pittori Nazareni.⁸ Era in questi frangenti che venivano notati e reclutati i volti più interessanti e che poteva esserci il primo contatto che avrebbe portato alcuni abitanti dei paesi a essere invitati a Roma, per posare in Accademie e scuole, oppure a scegliere di recarsi autonomamente per cercare ingaggi come modelli. Le sterrate rimesse della zona compresa tra il Pincio e Piazza di Spagna, infatti, erano con il tempo divenute veri e propri ateliers, dove posavano sempre più modelli e modelle a pagamento, romani e forestieri. Era nato un vero e proprio nuovo mercato, una professione nel campo dell'arte che, se inizialmente era considerata alla stregua della mera prostituzione, per le donne, a causa dell'uso del corpo⁹ per guadagno, pian piano si era professionalizzata tanto da conquistare un proprio segmento all'interno del più ampio mercato dell'arte romano. Questo era divenuto sempre più una delle principali fonti di reddito e impiego per la città, un'industria¹⁰ che inglobava in sé oltre al commercio di opere d'arte anche l'attività di mercanti e intermediari che conducevano alle volte essi stessi gli scavi e proponevano riproduzioni e restauri di oggetti d'arte; vi era poi parte di questo mercato che viveva di servizi offerti ai viaggiatori –albergatori, accompagnatori, guide– e agli stessi artisti che si avventuravano alla scoperta del mondo classico.

⁸ Pier Andrea De Rosa, Paolo Emilio Trastulli (a cura di), *La Campagna Romana da Hackert a Balla*, Roma, Edizioni Studio Ottocento, 2001.

⁹ Paolo Sorcinelli, *Avventure del corpo. Culture e pratiche dell'intimità quotidiana*, Milano, Mondadori, 2006; Id., *Il quotidiano e i sentimenti. Introduzione alla storia sociale*, Milano, Mondadori, 1996; Id., *Storia sociale dell'acqua. Riti e culture*, Milano, Mondadori, 1998. Si vedano in proposito anche Arthur Marwick, *Storia sociale della bellezza dal Cinquecento ai nostri giorni*, Milano, Leonardo, 1991; Stephen Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza italiana*, Roma-Bari, Laterza, 2007; Yvonne Knibielher, *Corpi e cuori*, in Genevieve Fraisse, Michelle Perrot (a cura di), *Storia delle donne. L'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 307-354; Mary Rogers, *The decorum of women's beauty. Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth century painting*, «Renaissance studies», 2, 1988, n. 1, pp. 47-88.

¹⁰ Wilton, Bignamini (a cura di), *Grand Tour*, p. 141.

In viaggio

Roma, che faceva dell'arte una delle sue principali risorse, vedeva affluire dalla Campagna Romana, «ambiente astorico ancora arcaico nei costumi»,¹¹ donne e uomini giovani e meno giovani che, all'inizio della stagione fredda, lasciavano i campi in cui avevano lavorato fino a quel momento per scendere in città. Vendevano ortaggi, cicoria, lavanda, fiori della loro terra e al contempo offrivano la loro immagine sulle scale di Trinità dei Monti. Quando la pastorizia e le coltivazioni subivano necessariamente un arresto, dal distretto della Valle dell'Aniene –Olevano Romano, Anticoli, Saracinesco, Tivoli, Cervara, Roviano, Subiaco, Cineto, Sambuci, Riofreddo– arrivavano modelle stagionali, di ventura, in cerca di ingaggi per mantenere famiglie rimaste nei paesi d'origine, per farsi un corredo, per aumentare la consistenza di una dote. L'economia familiare delle zone rurali era infatti soggetta a variazioni e sbalzi dovuti all'interruzione della produzione agricola nel periodo invernale, a eventuali periodi di carestia o siccità, con un conseguente calo degli introiti: era dunque necessario che ogni componente della famiglia contribuisse al sostegno collettivo e fosse, soprattutto, in grado di mantenersi da sé. Ciò portava i singoli a sviluppare un'autonomia che li svincolava dal controllo del gruppo parentale e al tempo stesso li allontanava dalla struttura di sostegno che la famiglia offriva, in particolare per le donne emigrate in città dal contado, che dovevano arrangiarsi a svolgere più lavori contemporaneamente, in modo intermittente e dequalificato, sintomo di una precarietà tanto lavorativa quanto relazionale.¹²

Trasferirsi a Roma, anche solo per una stagione, comportava delle grosse difficoltà, soprattutto per le nubili che lasciavano la famiglia d'origine senza essere poi accolte da un tessuto di rapporti radicato su cui poter contare. La rete di relazioni tipica delle comunità rurali, che serviva a proteggere ma anche a indirizzare nei percorsi tortuosi alla ricerca di un lavoro, di una sistemazione, era necessariamente più labile in città. Qui, infatti, i singoli cambiavano spesso parrocchia, a seguito di precetti imposti dai tribunali, al fine di inseguire occasioni o lavori: tutto ciò non faceva che indebolire i rapporti che faticosamente gli immigrati si costruivano nella nuova

¹¹ Messina, *Il pittore Anselm Feuerbach*, p. 86.

¹² Sul lavoro femminile: Angela Groppi (a cura di), *Il lavoro delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

comunità d'accoglienza. Proprio per aggirare questa eventualità, le famiglie cercavano di organizzare il viaggio verso Roma, quando era possibile, in modo tale che le giovani donne giungessero in città in compagnia di membri della famiglia, soprattutto nel caso di donne molto giovani, o che quantomeno venissero accolte da una rete di sostegno, che poteva essere costituita da parenti o conoscenti.

Il modo in cui si svolgeva il viaggio, si lasciava la comunità d'origine alla volta della città, era indizio della fase della vita attraversata: come scrive Angiolina Arru, partire da sola «significava in un certo senso aver concluso un ciclo di vita»¹³ e, probabilmente, avere alle spalle un matrimonio finito –non essere più, soprattutto, così giovane. In questo secondo caso, ovviamente, il tessuto di rapporti che le donne forestiere giunte sole dal contado riuscivano a costruirsi era più sfilacciato e tendeva a deteriorarsi in fretta; alle volte tuttavia si creavano inattesi legami di solidarietà, aggregati domestici di sole donne che convivevano per abbattere i costi, trovando sostegno in un nucleo non parentale, nato dalla necessità di risiedere insieme e non dal legame di sangue.¹⁴ La co-residenza era una strategia per trovare sostegno e unire le energie nella ricerca di una propria stabilità; per le donne immigrate era spesso l'unica soluzione per sostenere il prezzo di una vita lontana dalla famiglia d'origine, come emerge in molti processi intentati dal Tribunale del Vicario contro donne sole, «ragazze vaganti» sospettate di malcostume.¹⁵ La solitudine in cui si ritrovavano le donne era infatti costituita non tanto dall'assenza di legami quanto, piuttosto, dalla mancanza di una figura maschile deputata al loro controllo –marito, padre, fratello– che garantisse, di fatto, la loro moralità. Il peso di questa mancanza e le implicazioni sociali che aveva si innestava sul più serio problema del mantenimento di un buon nome: la buona fama era infatti costituita da vari elementi, quali lo status civile, sociale, i legami familiari quanto il

¹³ Angiolina Arru, *Il matrimonio tardivo dei servi e delle serve*, «Quaderni storici», 1988, n. 68, p. 483; Carlo Cipolla (a cura di), *Femminile singolare. Percorsi e immagini del vivere sole*, Milano, Franco Angeli, 1995.

¹⁴ Laura Ferrante, Maura Palazzi, Gianna Pomata (a cura di), *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1988; Maura Palazzi, *Donne sole. Storia dell'altra faccia dell'Italia tra antico regime e società contemporanea*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

¹⁵ Le «ragazze vaganti» erano sospettate di malcostume perché sorprese a tarda ora nei pressi di luoghi moralmente pericolosi per le donne –caserme, osterie, teatri– senza però essere state colte in flagrante delitto, ossia nell'atto di adescare clienti. Veniva loro imposto un «precetto» dal tribunale, ossia l'ordine di comportarsi rettamente e di non dare scandalo, sotto pena di detenzione in caso di reiterato arresto, ed erano poi rilasciate.

comportamento. Nel caso delle donne che si dedicavano al mestiere di posa era implicito un sospetto neanche troppo velato riguardo la loro moralità, l'uso del corpo per guadagno era infatti per le autorità spia di un malcelato malcostume.

Lo spettro di una «cattiva fama» persisteva per tutto l'arco di attività delle modelle e anche dopo – ed effettivamente il pregiudizio nei loro confronti era spesso avvalorato dal comportamento. Lo stesso Goethe in una lettera del 3 febbraio 1787 scriveva al Duca Karl August di Sachsen-Weimar: «Le ragazze, o piuttosto le giovani donne che si prestano ai pittori come modelle, sono spesso assai vezzose ed intraprendenti nel farsi guardare e godere».¹⁶ Jorgen Birkedal Hartmann, storico dell'arte e tra i fondatori dell'Accademia di Danimarca a Roma, confermava quanto sostenuto da Goethe, poiché scriveva: «Nella seconda metà del secolo diciannovesimo s'inseriva una certa permissività nelle abitudini delle modelle campestri; le giovinette di Saracinesco in un certo senso confondevano i costumi morali con quelli materiali, facendo intravedere generosamente i vezzi femminili, pur di ricevere un compenso adeguato. Il denaro per la povera gente in montagna era indubbiamente un fattore assai rilevante».¹⁷

Placida Rossi era una di queste.¹⁸ Era giunta a Roma dal suo piccolo paese della Valle dell'Aniene, Monte Fortino, già da qualche anno, alternando lavori domestici a servizio presso varie famiglie alla posa, ma il forte legame con il paese d'origine e soprattutto con la madre, Margherita, e le sorelle l'aveva fatta tornare a Monte Fortino diverse volte su richiamo della madre, allarmata da una possibile relazione illecita intrattenuta dalla figlia. Il controllo parentale, anche se a distanza, era quindi ancora attivo ed efficace, forse erano stati informati da conoscenti della situazione, e la ragazza era dovuta tornare a casa. Nel 1845, dopo la morte della madre, si era stabilita definitivamente a Roma, aveva trovato ingaggio presso uno scultore, ne era divenuta l'amante e per un certo tempo questi l'aveva anche mantenuta. Quando l'uomo era però partito da Roma, Placida si era ritrovata sola, malata di uno «scolo venereo» trasmessole dal suo partner, e incapace di sostentarsi: da questa relazione

¹⁶ Jorgen Birkedal Hartmann, *Artisti d'oltralpe e modelli laziali*, «Strenna dei Romanisti», 38, 1977, p. 183; si veda anche Eugenio Maria Beranger, Ugo Iannazzi (a cura di), *Gente di Ciociaria*, Isola del Liri, Arce, 2007, p. 454.

¹⁷ *Ibidem*, p. 193.

¹⁸ Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Tribunale del Vicario, Processi*, busta 8618, anno 1846.

aveva ricavato solo un abito di buona stoffa, un cappello di paglia con la tesa larga e qualche paio di scarpe, ma non la legalizzazione dell'unione con un matrimonio, sfumato con l'abbandono. Aveva trovato, così, asilo presso una famiglia costituita da donne immigrate da Monticelli qualche anno prima, che aveva conosciuto a un ballo in maschera durante il Carnevale. La capofamiglia, Chiara Tuzi, disse al tribunale che l'accusava di lenocinio nei confronti delle figlie e di Placida di vivere in realtà grazie alla vendita dei terreni che le erano rimasti a Monticelli; il legame con il paese di origine, dopo quattro anni a Roma, si andava sfilacciando e, nonostante la donna continuasse a vestire «alla forestiera», come testimoniavano gli interrogati in tribunale, era chiaro che la sua vita apparteneva ormai all'universo cittadino:

Ho 40 anni [...] ho due figli [...]. Per sostentarmi a Roma ho venduto qualche piccolo podere in Monticelli mia patria [...], sistemando le figlie l'una a servizio e l'altra a lezione di danza da un maestro che abita presso le Quattro Fontane.¹⁹

Chiara veniva descritta dalla vicina Maria Principali come una lenona di lungo corso, che approfittava delle figlie e di Placida:

[...] Una donna di circa anni 50 che diceva di esser vedova ed essere di Monticelli, ed infatti vestiva alla forestiera, Michelina di circa anni 20 la quale veste alla paina, e Placida della medesima età di Michelina, che parimenti veste alla paina, e che intesi dire alla mia compigionante Maria Mezzi essere nativa di Monte Fortino. Appena venute le suddette tre donne ad abitare in quel casamento cominciai a vedere molti uomini incogniti paini e minenti recarsi in casa delle medesime [...]. Queste tre poi non avevano alcun mestiere, ed è per questo che sospettavo che quegli uomini si conducessero da loro per commettere delle mancanze in genere di onestà colle anzidette Michelina e Placida, che Chiara tenesse mano al malaffare [...].²⁰

L'attività delle ragazze sembrava divisa tra la frequentazione dei teatri e la posa per pittori stranieri. La «cattiva vita» che conducevano e, prima di tutto, il binomio professione-nubilato che le accomunava avevano spinto la comunità a segnalarle al tribunale come «donne cattive», che sfruttavano il corpo e lo esibivano per

¹⁹ *Ibidem*, interrogatorio di Chiara Tuzi, 12 Ottobre 1846.

²⁰ *Ibidem*, interrogatorio di Maria Principali, 14 Ottobre 1846.

guadagno. Il legame, oltretutto, con un'altra modella di nome Maria, anch'essa forestiera e proveniente dal contado, con in più un soprannome sospetto (era chiamata «La Sburrone») non faceva che sottolineare il malcostume delle ragazze. L'uso dei soprannomi era infatti appannaggio e abitudine frequente delle categorie devianti e marginali, un sistema arcaico per comunicare il ruolo del singolo all'interno della società: le autorità erano di conseguenza estremamente attente agli indizi forniti dalla comunità riguardo la posizione che i singoli avevano al suo interno e il relativo giudizio che la comunità esprimeva su di essi.²¹

Placida, oltretutto, non si era preoccupata di negare e aveva confessato dinanzi al Tribunale di aver avuto una relazione con lo scultore che l'aveva avvicinata in Via Rasella, dove al n. 29 lei aveva inizialmente una camera in affitto:

Ho circa 20 anni, cucio di bianco [...] sono nubile ma non vergine perché mesi fa fui sverginata da un certo Giuseppe non so de' quali, che faceva lo scultore, e caddi col medesimo in peccato perché aveva promesso di prendermi in moglie [...]. Circa quattro anni fa venni per la prima volta in Roma e allora mi situai subito a servire in casa di Luigi Meli in via Marroniti n.43 sotto la cura dei SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi. Dopo un anno me ne ritornai al paese perché mia madre Margherita seppe che amoreggiavo con un certo giovine che neppure so nominarle, e così mi fece trattenere presso di lei per circa un anno. In seguito però mi rimandò in Roma a servire in casa di Palmira Armellini abitante nella piazza di S. Carlo al Corso, sopra il gioielliere sotto la cura di S. Rocco e in questo servizio vi rimasi per circa un anno, e ne partii perché appunto un anno fa morì mia madre nella mia patria, e io volli recarmi al mio paese per rivedere mio padre e le mie tre sorelle. Mi trattenni peraltro pochi giorni, tornata in questa dominante presi una camera in via Rasella n. 29 primo piano, con i mobili pagando 35 paoli al mese. Nella medesima ci stetti peraltro circa quattro mesi [...]. Il suddetto Giuseppe mi vide per via Rasella poco tempo dopo esservi andata ad abitare. In quell'epoca mi fece intendere che voleva amoreggiare con me col retto fine di matrimonio ed io lo ricevetti in casa, ed egli non molto tempo dopo volle conoscermi carnalmente e così fui da lui deflorata. Avvicinai il nominato Giuseppe per circa due mesi ed

²¹ Per un'analisi delle parole che descrivono le donne devianti: Ginevra Dilettà Tonini Masella, *Il buon nome delle donne. Matrimonio, professione e reputazione nella Roma dell'Ottocento*, «Storia delle Donne», 2010/2011, nn. 6-7, pp. 139-155; Ead., *Donne sole, modelle, prostitute. Marginalità femminili a Roma tra Sette e Ottocento*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 2012, in particolare cap. I, pp. 3-59.

ebbi con lui circa dieci commerci carnali [...]. Il suddetto Giuseppe era quello che mi pagava la pigione di casa ed anche mi vestiva, avendomi fatto un abito di canbrick, un cappello di paglia, e qualche paio di scarpe. Egli però dopo due mesi che lo conoscevo partì da questa capitale, e non ho avuto più notizie di lui.²²

Evidentemente Placida non era riuscita a immettersi in un circuito strutturato che le garantisse una continuità di ingaggi come modella; dichiarava, infatti, di dedicarsi ai servizi domestici presso diverse famiglie, di cucire e di alternare più lavori in una prospettiva di mobilità costante che l'aveva portata a spostarsi, oltre che dal contado verso la città, anche all'interno di essa, sotto la cura di diverse Parrocchie, a seconda delle opportunità che poteva coglierle. La precarietà dei rapporti era quindi riflesso di un'instabilità più profonda che nelle donne immigrate si proponeva prepotentemente come spia della difficoltà di radicarsi in modo definitivo in città, soprattutto nei casi delle donne nubili che non avevano l'appoggio di un marito e, di conseguenza, di una struttura parentale forte alle spalle.

Interazioni, lavori, percorsi

Esistevano due principali canali per arrivare a Roma e immettersi nel circuito della posa: il primo era quello di essere invitati da Accademie e Scuole, avendo quindi la fortuna di inserirsi in una realtà definita e –limitatamente– certa. È questo il caso di Vittoria Caldoni,²³ invitata dall'ambasciatore di Hannover e poi eletta musa dell'Accademia di Villa Malta, sede dell'Ambasciata di Hannover presso lo Stato Pontificio: la giovane, ancora quindicenne, era ospitata ogni inverno sotto il controllo della madre, anch'essa alloggiata nella Villa.²⁴ L'altra opzione era arrivarci autonomamente e trovarsi di conseguenza a dover gestire la vita in città sperando in ingaggi ben remunerati, che bisognava procacciarsi stazionando sulla scalinata di Trinità dei Monti o nelle zone limitrofe.

²² Archivio Storico del Vicariato di Roma, *Tribunale del Vicario, Processi*, busta 8618, anno 1846, interrogatorio di Placida Rossi, 12 Ottobre 1846.

²³ Si veda in proposito Rita Giuliani, *Vittoria Caldoni Lapcenko. La fanciulla di Albano nell'arte, nell'estetica e nella letteratura*, Roma, La Fenice, 1995.

²⁴ Vittoria Caldoni, dopo oltre dieci anni di posa in Accademia, sposò uno degli artisti che la ritrassero, Grigorji Lapčenko, con il quale si trasferì in Russia. Horace Vernet fu tra i molti pittori che la ritrassero: la dipinse, nel 1831, non come interprete di un personaggio storico ma, al contrario, come *Victoria d'Albano* (Marché de l'art).

L'interazione con il tessuto cittadino, comunque, poteva risultare difficoltosa e lenta, soprattutto perché alla gestione della vita in un ambiente nuovo si aggiungeva il quotidiano confronto con le rivali romane, che poteva essere vivace e complicato. Augusto Jandolo²⁵ nei suoi ricordi della vita degli artisti a Roma alla fine dell'Ottocento rammenta proprio il costante contenzioso e la rivalità neanche troppo latente tra modelle del contado e modelle di città, che «disdegnavano la compagnia dei ciociari, dai quali vivevano lontani, ostentando una certa superiorità»,²⁶ anche soltanto nello stanziamento sul territorio, suddiviso in zone distinte. Mentre le modelle romane si potevano trovare sulla Salita di San Sebastianello, nei pressi del Caffè Greco in via Condotti e in via del Babbuino, le ciociare stazionavano principalmente sulla scalinata di Trinità dei Monti, in Via Margutta, nei pressi della Fontana di Trevi e nei luoghi della fede: San Pietro e le sette basiliche di Roma, unite dal complesso reticolato di itinerari religiosi creato da papa Sisto V. I romani che si dedicavano alla posa, oltretutto, erano avvantaggiati dalla conoscenza del territorio, dei meccanismi di ingaggio oltre che dal possesso di una maggiore rete di contatti, un *network* che permetteva loro di muoversi in contesti più strutturati: i grandi ateliers degli artisti più celebri, le scuole private, le accademie, le scuole di nudo.²⁷ Era questo un settore in continua evoluzione ed espansione, che proprio nel corso del XIX secolo si era ampliato e rinnovato ulteriormente.

Fin dal 1593 era attiva l'Accademia di San Luca; nel 1666 era stata fondata da Luigi XIV l'Accademia di Francia con sede a Roma, prima a Palazzo Caffarelli (1673), poi a Palazzo Capranica (1685), successivamente a Palazzo Salviati Mancini (1725) e infine nell'odierna sede a Villa Medici, quando nel 1803 Napoleone decise di destinare uno dei più bei luoghi della città all'accoglienza e al sostegno dei giovani allievi *pensionnaires*. Proprio nelle luminose sale dell'Accademia nacque una delle più attive Scuole di Nudo dove posavano anche donne; bisogna ricordare infatti che nella Scuola di Nudo del Campidoglio, istituzione nata nel 1754 sotto il pontificato di Benedetto XIV su suggerimento del pittore e principe dell'Acca-

²⁵ Augusto Jandolo, *Studi e modelli di via Margutta*, Milano, Ceschina, 1953.

²⁶ *Ibidem*, p. 79.

²⁷ Sulla evoluzione del mestiere di posa si veda in particolare: Tonini Masella, *Donne sole, modelle, prostitute*; Guido Tannozzini, *Le modelle della Campagna Romana: storia e costume*, Roma, Schemadue, 1998. Su Via Margutta: Francesca Di Castro, *Via Margutta. Cinquecento anni di storia e di arte*, Roma, Palombi, 2006.

demia di San Luca Francesco Mancini, era permesso esclusivamente ritrarre modelli maschile e solo in seguito furono ammesse anche modelle che non dessero scandalo. Questo repentino mutamento di condotta da parte di un'istituzione controllata dalla Chiesa era dovuto principalmente al fatto che il mercato dell'arte romano, in ogni sua forma, portava alle casse pontificie ingenti risorse, dovute alla maggiore circolazione di denaro derivato dall'afflusso costante di viaggiatori.

Altro luogo dedicato allo studio e al disegno dal vero era l'Accademia d'Italia, la cui sede era Palazzo Venezia,²⁸ voluta da Antonio Canova nel 1812, nel pieno della dominazione francese e tuttavia sopravvissuta ad essa. Alla metà del XIX secolo, nel 1845, si aggiunse poi il Circolo Artistico Tedesco di Palazzo Serlupi e, pochi decenni dopo, nel 1876, nacque la Scuola di Nudo di Luigi Tallarici. Nel 1880 fu creata l'Accademia Spagnola di Belle Arti, nei pressi di San Pietro in Montorio, e nel 1885 l'Associazione Artistica Internazionale, anch'essa in Via Margutta come la scuola di Tallarici. Il lento percorso che portò alla professionalizzazione del mestiere di posa passò soprattutto attraverso i saloni delle accademie, e i modelli e le modelle che qui posavano divennero parte di progetti anche ambiziosi, come ad esempio la rappresentazione per immagini dagherrotipe della Bibbia. Le Accademie, infatti, erano i luoghi in cui la formazione artistica, tecnica e più in generale culturale diveniva professione. Durante la Restaurazione, alla fine del periodo francese (1809-1814), l'eredità dell'Accademia del Regno d'Italia passò all'Accademia di San Luca, che si propose come baluardo dell'ideale classico, mentre le altre Scuole e Accademie avevano assunto un ruolo di mediazione tra Classicismo e Romanticismo.²⁹

A partire dal 1842 all'Accademia di Francia, infatti, si cominciò a introdurre l'uso del dagherrotipo, da poco brevettato da Daguerre e introdotto in Accademia dal professor Von Humboldt, per essere applicato allo studio dal vero, usando le immagini prodotte come bozzetti preparatori di opere di pittura.³⁰ La portata rivoluzionaria

²⁸ Fernando Mazzocca, *1800-1860. Da Napoleone all'Unità*, in Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi (a cura di), *Ottocento. Da Canova al Quarto Stato*, Milano, Skira, 2008, pp. 27-45.

²⁹ Si veda in proposito l'opera in due volumi di Sandra Pinto, Liliana Barroero, Fernando Mazzocca (a cura di), *La Maestà di Roma*, Roma, Electa, 2004: I, *Universale ed eterna. Capitale delle Arti* e II, *D'Ingres à Degas. Les artistes françaises à Rome*; Mario Praz, *Gusto Neoclassico*, Milano, Rizzoli, 1974.

³⁰ Ando Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 23-27; Id., *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori, 2000.

di questo strumento doveva ancora essere compresa appieno dall'opinione pubblica: «le modelle cominciarono a salire all'accademia, per la dorata scalinata di Trinità dei Monti, in principio ancora più numerose, ciarliere e curiose del metodo nuovo con cui la luce si faceva pittura».³¹ Ma ben presto fu chiaro che questo mezzo avrebbe stravolto di fatto i tempi, i costi e i modi della posa dal vero. I modelli infatti prendevano dai dieci ai dodici baiocchi a posa; pur essendo una cifra assai modesta, con la quale si poteva acquistare appena «una libbra di pane e una sfoglia di vino»,³² il vero guadagno si basava sulla durata dell'ingaggio – per una tela ci volevano infatti molte sedute. Al contrario, con l'avvento della fotografia i tempi erano abbattuti e in una sola giornata si potevano scattare diverse immagini che divenivano poi base del lavoro – di conseguenza i guadagni dei modelli e delle modelle erano dimezzati, per quanto il nudo fosse sempre un soggetto estremamente richiesto. Gli artisti *pensionnaires*, infatti, dovevano necessariamente esercitarsi sul nudo dal vivo: lo imponeva l'Accademia stessa, che richiedeva fin dal regolamento del 1799 di presentare per il primo triennio di soggiorno, ogni anno, lo studio di «une figure nue peinte d'après le modèle vivant et de grandeur naturelle»³³, in quanto il nudo era considerato «la base de toutes les autres études».³⁴

Guerrieri, eroi, personaggi della mitologia, dee e regine dell'antichità, dunque, nudi o coperti da pepli e toghe, ma anche ritratti di personaggi del popolo colti nello svolgere attività idealmente quotidiane, soggetti prediletti di una precisa sottocorrente pittorica che aveva tra i suoi esponenti Léopold Robert, pittore che prediligeva la quotidianità al posto della pittura storica di genere e che ardì ritrarre dal vivo dei briganti all'interno delle prigioni romane, pur di catturare l'essenza del popolo.³⁵ Soggetti semplici come la *Prière à la Madone* di Dominique Papety³⁶ (dipinto durante il soggiorno romano dell'allievo di Ingres, tra il 1836 e il 1841), che ritraeva una donna assorta in preghiera davanti all'edicola di una strada, mentre due

³¹ *Ibidem*, p.26.

³² *Ibidem*, p. 24.

³³ Olivier Bonfait, *Les envois de Rome et la plastique du nu*, in *D'Ingres à Degas*, p. 177.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Robert ritrasse il famosissimo brigante Mazzocchi nel 1820 nella tela *Brigand au fusil* (La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts), soggetto poi ripreso più tardi da Paul Flandrin, che dipinse nel 1835 la tela *Brigand italien* (Paris, collezione privata).

³⁶ Nantes, Musée des Beaux-Arts.

zampognari suonavano in costumi tipici della Campagna Romana; o la *Demande de mariage, costumes d'Albano près de Rome* (1825) di Guil-lame Bodinier,³⁷ scena di un accordo matrimoniale sullo sfondo di una bucolica campagna, o ancora *La famille italienne* (1816-1817), tela di Théodore Géricault³⁸ o *La diseuse de bonne aventure* (1821) di Jean-Victor Schnetz³⁹ – atmosfere che mostravano i tratti caratteristici della popolazione italica, la fede, la tradizione, i legami, e insieme ne delineavano l'immagine fisica, donne e uomini dall'incarnato colorito dal sole, le forme sane e vigorose, i capelli neri e ricciuti, con costumi tipici della città o del contado e molti monili di corallo, argento e oro, come i popolani usavano portare.

Le modelle ciociare, a differenza delle romane, erano meno immerse nel circuito delle accademie, quando non vi erano state direttamente invitate dagli artisti che le avevano individuate nei loro paesi d'origine. Finivano dunque spesso per rivolgersi alla platea di pittori amatoriali o di genere, interessati proprio al loro aspetto pittoresco: vestivano con gli abiti colorati e folkloristici tipici dei paesi della Campagna Romana, e gelosamente custodivano questo tratto distintivo della loro identità che tanto era ricercato dagli stranieri. Il costume tipico del Lazio, infatti, era un elemento «individualizzante e curioso»,⁴⁰ che andava preservato in quanto frutto di una identità necessaria, che caratterizzava profondamente i personaggi e diveniva strumento di avanzamento e guadagno. Il pittore francese Camille Corot, ad esempio, tra gli anni Venti e gli anni Quaranta dell'Ottocento tenne il suo studio proprio in via Margutta: al momento di lasciare Roma, portò con sé la sua modella d'elezione, Agostina Segatori nata ad Anticoli Corrado, e una grande quantità di costumi tipici della Campagna Romana – il cui acquisto anche in

³⁷ Angers, Musée des Beaux-Arts.

³⁸ Stuttgart, Staatsgalerie.

³⁹ Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quillot.

⁴⁰ Paola Elisabetta Simeoni (a cura di), *Essere donna essere uomo nella Valle dell'A-niene*, Roma, Edilazio, 2006, p. 50. Quello che i pittori ricercavano era uno stereotipo, personaggi che racchiudessero i tratti, l'essenza, lo spirito e la grandezza di un popolo antico in cui la tradizione era elemento caratterizzante: *La Chiaruccia*, di Alexandre Cabanel a Roma tra il 1845 e il 1851 (Montpellier, Musée Fabre); *Teresa*, di William Bouguereau, dipinto durante il soggiorno romano tra il 1850 e il 1854 (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts); la giovane donna dipinta nel *Portrait d'une jeune Romaine* (1844) di Jean-Léon Gérôme (Roma, collezione privata); *La mère malheureuse* (s.d., Paris, collezione privata) e la *Femme de Sonnino assise près de sa fille endormie* (s.d., La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux-Arts) entrambi dipinti di Léopold Robert, andavano a cementare un ideale costruito attraverso dettagli, atmosfere, espressioni e atteggiamenti.

seguito commissionò all'amico pittore Eduard Brandon, ancora in Italia.⁴¹

Massimo D'Azeglio nei suoi *Ricordi* descriveva così l'aspetto e l'animo delle villane:

Parlano una lingua rifierita di graziette amorevoli, come *Figlio mio! Core mio! Bello mio!* Pronunziate con un metallo di voce che tocca ed è la più simpatica delle armonie. Hanno un vestire pittoresco e che dona; un certo talento naturale; pronte nelle risposte e sveglie, che con loro non ne casca una in terra. Lo spillone d'argento con il quale fermano al capo le loro trecce, che si chiama *spadino*, non per niente porta questo nome belligero. Esso qualche volta è stato ministro di vendette femminili, ovvero arma pericolosa per definire questioni. Io non lo vidi mai splendere in nessuna bianca mano; ma mi ricordo un anno di siccità in Genzano, mancando quasi l'acqua alla fontana, venne dalle donne disputata persino a colpi di spadino.⁴²

Anche i romani che si dedicavano alla posa avevano ben compreso, comunque, l'importanza dell'abbigliamento al fine dell'ingaggio: come raccontano molti viaggiatori stranieri che nell'Ottocento avevano visitato Roma, vi erano varie tipologie di soggetti ricercati dagli artisti, a seconda del tipo di opera che volevano produrre, dalle tele a tema religioso, alle immagini bucoliche della campagna romana, ai ritratti di malviventi o pastorelle: per ognuno di questi soggetti vi era un modello adatto, in attesa di essere ingaggiato. Tra tutti, Charles Dickens aveva ben descritto questo mondo nella sua opera *Pictures of Italy*, scritta nel 1846, di ritorno dal Tour in Italia: il modello del Patriarca, l'assassino, il dormiente fannullone immerso nel *dolce far niente*,⁴³ uomini avvolti in scuri mantelli con espressioni torve o distesi seraficamente al sole, perfettamente aderenti nei gesti e nei modi al personaggio che interpretavano, il superbo vendicativo o il lazzarone mediterraneo. Ciò che si cercava era uno stereotipo, e i tanti modelli e modelle vestiti «alla paina e alla minente» ne erano un esempio. David Silvagni descrive molto dettagliatamente l'abbigliamento dei romani nel suo resoconto sulla vita romana tra Sette e

⁴¹ Sul carteggio tra i due pittori, in particolare Tannozzini, *Le modelle della Campagna Romana*, p. 81; Mori, *Artisti a Roma*, p. 26.

⁴² Massimo D'Azeglio, *I miei Ricordi*, Firenze, II, Barbera Editore, 1869, p. 19.

⁴³ Un dipinto dal titolo *Il dolce far niente* fu presentato al Salone del 1836 dal pittore tedesco Franz Xaver Winterhalter che, giunto a Roma all'inizio degli anni Trenta dell'Ottocento, sulla scia delle opere di Lèopold Robert si dedicò all'aspetto pittoresco della popolazione italiana.

Ottocento, in particolare quello dei minenti, appariscenti popolani vestiti con abiti colorati e carichi di oro e corallo:

[...] i minenti indossavano una giacchetta di velluto che non arrivava alla cintola, stava gittata per lo più sulle spalle; un panciotto della stessa stoffa copriva appena il petto difeso da una camicia candida senza cravatta, la vita era cinta da ampia fascia a colori, i calzoni simili alla giacchetta erano affibbiati sotto il ginocchio e la gamba era rivestita da una calza di colore, mentre il piede si chiudeva in una scarpa di cuoio con larga fibbia di argento che, ricurva ai lati, batteva in terra e dava un suono metallico ai loro passi or gravi or concitati [...]. Le donne indossavano ancor esse una giacchetta di velluto o di cotone a colori, coi colli e petti rovesciati e adornati di pizzi; maniche rigonfie all'omero, alla spagnola, e strette poi fino al polso. Questa giacchetta si diceva *carmagnola*. La veste dello stesso colore e roba, scendeva fino al collo del piede calzato e guarnito come quello degli uomini. Un ampio grembiale di velo ricamato sovrastava la gonna. Portavano poi un grande pettine d'argento, come un diadema ricurvo a rovescio, uno stiletto (detto *spadino*) s'infalzava alle copiose trecce, ed era adornamento e difesa; lunghi pendenti d'oro alle orecchie con varie perle o coralli chiamate 'sciocaglie' e catene d'oro o coralli al collo, compivano il loro abbigliamento, nell'insieme un po' *spagnolesco*.

I *paini*, invece, erano coloro che appartenevano a uno strato sociale più elevato dei chiassosi minenti, erano funzionari dello Stato pontificio, membri della classe media agiata e avevano un modo di vestire più raffinato e discreto. L'attenzione all'uso del costume e alla sua importanza in funzione dell'ingaggio era diffusa: la ricerca dei soggetti, infatti, come aveva descritto Dickens nel suo resoconto sulla vita a Roma, avveniva per tipologia. Appartenere a una specifica categoria – la popolana, la contadina, la madre, la pastora – era importante per avere possibilità di essere scritturati e i modelli e le modelle forestieri mantenevano gelosamente la propria identità e i costumi da stranieri, in quanto estremamente caratterizzanti.

Nei libri dell'Accademia di Francia, ad esempio, erano annotate accanto ai nomi delle modelle e dei modelli le specialità di posa in studio: «del tempo di Von Humboldt, cioè degli anni Quaranta, sono segnate come Maria ebrea di anni 18 la Santarella; Giovanna la Beata di anni 20; una Maria ancora ebrea di appena 14 anni chiamata Santaluccia (Santa Lucia)».⁴⁴ Queste brevi descrizioni che

⁴⁴ Gilardi, *Storia della fotografia pornografica*, p. 30.

ritraevano in poche parole il soggetto erano funzionali a permettere un veloce riconoscimento della specialità di posa di una modella, le sue caratteristiche fisiognomiche, l'età. L'uso del soprannome tuttavia ci riporta a dinamiche ben più complesse: se infatti l'abbinamento di un nomignolo poteva semplificare la ricerca della modella più adatta per un determinato soggetto –pose mistiche, quadri religiosi, bucolici, maternità– allo stesso tempo possedere un soprannome destava allerta per le implicazioni morali che poteva avere.

La posa, in particolare per le donne, era un mestiere temporaneo –anche perché svolto principalmente in età molto giovane: la richiesta era infatti varia ma, per le pose di nudo, si ricercavano modelle molto giovani e successivamente diveniva più complicato ottenere ingaggi. Per gli uomini, invece, la gamma di soggetti era più ampia e la fascia d'età altrettanto più elastica. Con l'avvento della fotografia, oltretutto, la situazione iniziò radicalmente a cambiare: la restrizione dei tempi di posa, la diminuzione della retribuzione di ingaggio mutarono il mondo della posa, indirizzando il lavoro dei modelli e delle modelle nuovamente all'interno delle Scuole e delle Accademie, luoghi di studio in cui la posa dal vero era funzionale ai corsi di disegno anatomico. Altro canale, ovviamente osteggiato e controllato, era poi quello della fotografia pornografica, che nella seconda metà dell'Ottocento aprì un mercato sotterraneo e tuttavia molto richiesto, in cui le modelle e i modelli trovavano ampio impiego –sempre sotto l'occhio vigile delle autorità, che per l'offesa alla pubblica decenza prevedevano varie pene, dalla condanna ai pubblici lavori fino alla reclusione.

Altri modelli e modelle provenienti dal contado, al diminuire della richiesta di posa per opere pittoriche, custodirono comunque gelosamente la loro identità forestiera a Roma, e trovarono ai primi del Novecento impiego in un altro, nuovo settore che andava affermandosi: il cinema. Esempio eclatante di questo percorso nuovo fu l'evoluzione della carriera di Vittoria Proietti, modella di Saracinesco giunta a Roma per posare e al contempo vendere violette sulla scalinata di Piazza di Spagna: divenne modella di Sartorio, Michetti, Tosti e altri noti pittori e ottenne, dopo anni di posa, una scrittura dalla Film Arte Italiana. Divenne una delle prime celebri attrici italiane, nel periodo precedente la Grande Guerra, con il nome d'arte di Vittoria Lepanto. Un altro percorso particolare è quello svolto dalle donne che da modelle divennero artiste, in una dinamica di scambio culturale profondo catalizzata proprio dalla scelta di emigrare, di fare della forzata mobilità non solo un'occasione di lavoro ma di avanzamento e insieme di sviluppo culturale: diverse modelle

provenienti da Anticoli, infatti, come Pasquarosa Marcelli e Margherita Toppi, prima modelle e poi pittrici di fama nazionale e internazionale, con intelligenza seppero sfruttare i legami costruiti nei tempi di posa, modelle entrambe e poi spose di pittori, e le opportunità insperate che avevano avuto. Divennero esse stesse pittrici, impiantando poi scuole e laboratori nel paese d'origine e stimolando, di conseguenza, la produzione e la riflessione culturale nella comunità d'appartenenza, il cui Museo d'Arte Moderna e Contemporanea custodisce ancora oggi opere pregiate che testimoniano la vivacità culturale di un borgo arroccato che, proprio in virtù della mobilità e della necessità di emigrare per trovare lavoro, si era ritrovato snodo centrale per la pittura e la vita culturale dell'epoca.

Abstract: This work focuses on female mobility in the Long Nineteenth Century. Painters, sculptors, artists of many different countries came to Italy for their Grand Tour and models of both genders arrived in Rome from the roman countryside to work for them. Usually unmarried and with a poor reputation due to the use of their naked body to earn money, female models tried to build a new life in town, often without a parental network to rely on. Based on literary and documentary sources, this paper aims to explore the relations they built in the new context, how they prepared their travel and how they built their job network in Academies, Schools or private studios, in a period of cultural and social changes as well as of political instability.

Keywords: Modelle, nubilato, mobilità, Grand Tour, artisti; models, unmarried women, mobility, Grand Tour, artists.

Biodata: Ginevra Diletta Tonini Masella ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Storia presso l'Università di Roma "La Sapienza". Si occupa di studi di genere, storia sociale e culturale, storia del linguaggio (ginevra.tonini@gmail.com).