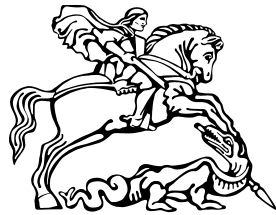


Marianna Zannoni



ISTITUTO PER IL TEATRO
E IL MELODRAMMA
fondazione onlus
GIORGIO CINI

Direttrice: Maria Ida Biggi

Redazione:

Marianna Biso, Anna Colafiglio, Federico Gnech

Il teatro in fotografia

L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2018
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-436-3

Titivillus

Ringraziamenti

Per le ricerche preliminari alla stesura del presente volume si ringrazia:

Biblioteca e Archivio storico di Casa Lyda Borelli, Bologna
Cineteca di Bologna, Bologna
Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia, Firenze
A.M.At.I. – Archivio Multimediale Attori Italiani, Firenze
Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, Firenze
Museo Biblioteca dell'Attore, Genova
Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera
National Portrait Gallery, Londra
Victoria and Albert Museum, Londra
Museo teatrale alla Scala, Milano
Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
Archivio Storico Ricordi, Milano
Musée d'Orsay, Parigi
Département des Estampes et de la Photographie, BnF, Parigi
Bibliothèque-musée de l'Opéra, Parigi
Biblioteca Archivio Vittorio Bobbato, Pesaro
Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, Roma
Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, Archivio GFN, Roma
Museo Nazionale dell'Automobile "Avv. Giovanni Agnelli", Torino
Centro studi del Teatro Stabile, Torino
Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl", Trieste
Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia

Un ringraziamento speciale va inoltre a:

Carmelo Alberti, Giovanna Aloisi, Giuseppe Barbieri, Alberto Beltramo, Maria Ida Biggi, Anna Bogo, Simona Brunetti, Pasquale Gagliardi, Federico Gnech, Claudio Longhi, Lorenzo Mango, Anna Laura Mariani, Danila Parodi, Francesca Pederoda, Gian Domenico Ricaldone, Francesca Simoncini, Emanuela Sesti, Mercedes Viale Ferrero, Italo Zannier, Massimo Zannoni

Indice

p. 9	Introduzione
	Parte prima. Fotografi e attori
15	Il ritratto d'attore dagli atelier alle grandi esposizioni
32	Carlo Brogi e il suo <i>Ritratto in Fotografia</i> . Il teatro nella trattatistica contemporanea
43	Il mondo del teatro in una rivista di settore: «La Fotografia Artistica»
52	<i>Fotografia senza...</i> Una contaminazione tra drammaturgia e fotografia
	Parte seconda. Appunti per una storia della fotografia teatrale
61	Adelaide Ristori e la fotografia internazionale
61	Adelaide Ristori: l'immagine di una 'regina'
67	Dall'autobiografia alla fotografia. L'attrice e i suoi <i>Studi artistici</i>
74	Il teatro di Adelaide Ristori attraverso le fotografie
87	Immagine del teatro dannunziano: Eleonora Duse nelle fotografie Sciutto
87	Il 'patto di alleanza' tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio
95	Lo stabilimento Sciutto: un'impresa familiare
100	L'immagine di una 'tragedia moderna': <i>La città morta</i>
112	Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico
112	L'immagine di una "Signora" nella vita e nell'arte
120	La ditta Varischi e Artico e la collaborazione con «Musica e musicisti»
127	L'attrice in posa. La samaritana Fotina e la contessa Anna nelle foto Varischi e Artico
	Parte terza. Dal ritratto fotografico alla sua diffusione
147	L'immagine si moltiplica: i progressi della stampa e la diffusione dei ritratti
155	L'immagine dell'attrice italiana nella rivista femminile «La donna»
164	Oltre il ritratto: dalla stampa fotografica alla sua diffusione
164	Con l'immagine degli attori si gioca: referendum, quiz e concorsi
169	Il ritratto dell'attrice in pubblicità
183	Galleria iconografica
225	Bibliografia
233	Indice dei nomi

INTRODUZIONE

Gli anni a cavallo tra Otto e Novecento – la cosiddetta *Belle Époque* – rappresentano un'epoca di grandi cambiamenti in ogni settore della società e della cultura. Nel teatro italiano, il progressivo affermarsi della figura femminile, protagonista sulla scena, ma anche nella gestione diretta della propria professione, costituisce forse il lascito più importante di questi anni. Più ancora che in qualsiasi testimonianza scritta, la forza e il carattere innovativo di queste figure d'attrici *fin de siècle* emergono icasticamente nelle fotografie e nelle litografie d'epoca, che le ritraggono sul palcoscenico e fuori da esso. Nei primi decenni del XIX Secolo si verifica infatti un rapido incremento nella produzione e nella diffusione dell'immagine d'attore, legato da una parte a una nuova dignità sociale del ruolo del comico e, dall'altra, a importanti mutamenti tecnici e produttivi riguardanti il mercato stesso delle immagini, cioè alla nascita di un'industria fotografica propriamente detta.

Per poter studiare questo fenomeno si è reso necessario mettere in rapporto la scena teatrale del tempo con la storia della fotografia italiana, e solo in un secondo momento si sono affrontate le ricadute sociali che la creazione di questo nuovo immaginario visivo e culturale andava producendo in Italia, limitando però l'analisi al solo fenomeno del rispecchiamento delle donne nelle figure delle attrici – viste come esponenti di un'autonoma intellettualità femminile – veicolato dalla stampa periodica di ambito teatrale e femminile.

Secondo l'assunto teorico fondamentale del presente lavoro, l'inarrestabile progresso tecnico della fotografia e la sua diffusione presso un pubblico sempre più vasto rappresentano una vera e propria rivoluzione culturale che cambia gradualmente anche il modo di 'guardare', e quindi di 'ritrarre', il teatro contemporaneo. Ancora prima della ripresa diretta dello spettacolo, la fotografia d'attore inaugura una nuova tipologia di ritratto che, già agli inizi del Novecento, avrà caratteristiche ben riconoscibili e un proprio specifico mercato. Nel momento in cui il ritratto, pittorico e poi fotografico, descrive efficacemente la società borghese, il ritratto d'attore acquista la forza necessaria per produrre il primo esempio di icona¹ in senso moderno. Quando la ritrattistica

¹ Nel presente lavoro l'utilizzo del termine 'icona' è limitato alla sua accezione sociologica, ossia al 'soggetto' delle immagini fotografiche, l'attrice. Con questo termine non si vuole dunque rinviare agli studi condotti in ambito semiotico sulla natura della fotografia in quanto 'icona' o 'indice', questione che esula dagli obiettivi del presente volume.

fotografica inizia a rappresentare in modo accurato lo sguardo e la micromimica del volto, essa trova infatti i suoi soggetti ideali non più tra le file della borghesia, ma in quella figura artistica la cui ragione di esistenza risiede proprio nell'espressione dei sentimenti in pubblico e per conto del pubblico: l'attore. Le fotografie rivelano per la prima volta ciò che solo i costosi binocoli da teatro potevano, con difficoltà, rendere visibile a tutto il pubblico lontano dalle prime file della platea, ossia i dettagli del volto e dello sguardo degli interpreti. Attraverso le serie di ritratti delle attrici in costume di scena, molto spesso commercializzati come materiale promozionale delle tournée, lo spettatore acquista una sorta di complemento stabile dell'effimera esperienza teatrale che restituisce un dettaglio normalmente non percepibile. In questo senso è quindi possibile affermare che la fotografia abbia fatto dono agli attori del loro stesso sguardo. Questo dono, unito ai progressi tecnici delle pellicole al bromuro d'argento, condurrà a un legame sempre più intenso tra il teatro – le arti performative in genere – e la fotografia, culminato, di lì a pochi anni, con la nascita del cinema.

Nella prima parte di questo lavoro si è inteso studiare la produzione fotografica ottocentesca per mettere in luce quella sorta di 'affinità elettiva' tra pratica teatrale e pratica fotografica: le prime foto posate in atelier altro non sono, in effetti, che piccoli allestimenti teatrali in cui, come vedremo, l'apparato scenico non è meno importante della qualità ottica dell'apparato fotografico. Quello che si viene a creare tra teatralità, in senso esteso, e fotografia appare come un rapporto dialettico dagli esiti estremamente fecondi. Nel capitolo *Fotografi e attori* si è cercato di ritrovare le tracce del mondo teatrale nella produzione fotografica professionale, e quindi nella storia dei più importanti stabilimenti fotografici italiani, nel mondo delle esposizioni fotografiche e nella trattatistica di settore.

Se il teatro entra negli atelier facendo subire alla fotografia una vera e propria 'teatralizzazione', per converso, a partire da un determinato momento della sua evoluzione tecnica, sarà poi la fotografia a entrare a teatro attraverso il ritratto degli interpreti. Nella seconda parte del lavoro si è quindi analizzato il modo in cui è stato raccontato – fotograficamente – il teatro italiano dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni Dieci del Novecento. Per compiere questa analisi si è ricostruita una storia del fotoritratto d'attore attraverso un percorso cronologico intorno alla vicenda artistica delle celebri prime attrici Adelaide Ristori, Eleonora Duse e Tina Di Lorenzo, tre protagoniste indiscusse della scena contemporanea e allo stesso tempo tre icone di femminilità. Le vicende artistiche della Ristori, della Duse e della Di Lorenzo – nate rispettivamente nel 1822, nel 1858 e nel 1872 – sono state già oggetto di studi più o meno approfonditi e, in questa occasione, sono state ripercorse esclusivamente per metterle in rapporto con il loro personale 'racconto fotografico'. Focalizzare l'attenzione su pochi e circostanziati elementi biografici è stato d'altronde indispensabile per collocare l'analisi delle fonti iconografiche all'interno di un determinato contesto storico-artistico. Le possibilità economiche dell'attrice-marchesa Ristori e le sue lunghe tournée fanno di lei uno dei soggetti favoriti dei grandi studi fotografici internazionali, anticipando di qualche anno quello che accade anche alle sue colleghe in Italia. Lo stabilimento dei fratelli Sciutto ritrae Eleo-

nora Duse in alcune scene del teatro dannunziano, espressione di un rinnovamento teatrale e di un sodalizio artistico che restano centrali nella storia del teatro italiano coevo. Infine l'immagine di Tina Di Lorenzo, la "Signora" del palcoscenico, è ricostruita attraverso la produzione fotografica della ditta di Arturo Varischi e Giovanni Artico, celebri fotografi di teatro che contribuiscono a fare di lei una delle prime 'dive da rotocalco'. Si è scelto di lavorare su queste interpreti perché ciascuna di esse è la più celebre rappresentante della propria generazione, un'attrice in grado di dar vita a una rivoluzione artistica di cui ancora oggi si studiano gli effetti. Inoltre, e questa è forse la ragione più importante di questo studio, perché queste tre donne sono state artefici, più o meno consapevoli e indipendenti, della propria arte e quindi, per riflesso, anche del modo con il quale la si è rappresentata e se ne è parlato.

Dalle fotografie proposte risulterà chiaro come, attraverso la scelta di questi casi esemplari, sia stato possibile individuare i nomi della fotografia del tempo e ricostruire le ragioni alla base del racconto fotografico teatrale. Il ritratto posato in abiti di scena, quello privato e la scena d'insieme diventano modalità comunicative attraverso le quali si restituisce l'immagine indelebile di un'arte effimera.

Al di là della spinta determinante data al mercato dell'immagine fotografica, la diffusione dei ritratti d'attore provoca un'ulteriore, importantissima ricaduta, questa volta di tipo estetico, nella stessa percezione della pratica attoriale. Nell'ultima parte del volume, nella sezione *Dal ritratto fotografico alla sua diffusione*, si è inteso indagare quel processo attraverso il quale, con la diffusione dell'immagine riprodotta, il ritratto dell'attrice si sia caricato di altri valori e abbia acquistato un peso sempre maggiore nell'economia generale della cultura di massa. A partire dagli anni Ottanta del XIX Secolo, grazie ai progressi nel processo di composizione e di stampa e al perfezionamento della rotativa, la fotografia viene diffusa su larga scala attraverso i libri illustrati e le riviste. Guardare alle pubblicazioni femminili rivolte a un pubblico generalista, serve per rintracciare i primi segni di quella massificazione dell'immagine che ruota intorno al mondo dello spettacolo. Nel corso del presente lavoro si vedrà come l'immagine dell'attrice, uscendo dal contesto che le è più proprio, acquisti la forza necessaria per diventare un modello – di femminilità, di successo o più in generale di vita – presso il pubblico delle donne. Nel momento in cui viene riprodotto con le tecniche tipografiche e diffuso attraverso i canali del mercato editoriale, il ritratto fotografico dell'attrice cambia il proprio statuto semiotico diventando il correlativo visuale di un messaggio complesso che ha ben presto le sue ricadute commerciali: è proprio in questi anni che l'immagine delle attrici più popolari diventa oggetto di concorsi a premi, referendum e quiz proposti alle lettrici, come anche di campagne pubblicitarie dei prodotti più vari, dalle creme di bellezza ai dolci.

Quello che in generale emerge dall'esame dei materiali fotografici destinati a un uso pubblico è la genesi di un rapporto profondo tra l'immagine riprodotta e i protagonisti del teatro, l'arte meno riproducibile in assoluto. Un rapporto dalle implicazioni assai vaste, che travalicano di molto non soltanto la storia del teatro e quella della fotografia, ma lo stesso ambito storico-artistico, arrivando a sollevare questioni di tipo sociologico, antropologico e filosofico.

Parte prima
FOTOGRAFI E ATTORI

IL RITRATTO D'ATTORE DAGLI ATELIER ALLE GRANDI ESPOSIZIONI

Nella prima, pionieristica fase di esistenza del mezzo fotografico, ossia nel decennio che segue l'annuncio della scoperta di Daguerre, la figura professionale del fotografo non è ancora perfettamente delineata. I due grandi gruppi che compongono la comunità fotografica dei primordi – da una parte i pittori e gli incisori, dall'altra gli 'ottici' e i 'meccanici' – si muovono in uno spazio ancora tutto da precisare, fatto di sperimentazioni e dimostrazioni tecnico-scientifiche, in cui la stessa definizione di 'fotografo' è ancora lontana dall'affermarsi e le prime figure professionali riconoscibili sono piuttosto quelle del 'dagherrotipista' o del 'calotipista' ambulanti, in bilico tra nuova attività artigiana e curiosità fieristica.

La prima grande svolta si fa coincidere con gli anni Cinquanta, quando una serie di importanti innovazioni tecniche permette ai fotografi di sviluppare una nuova e fortunata attività produttiva e commerciale, nel cui ambito si assiste alla nascita, anche in Italia, di numerosi atelier fotografici. Prima l'introduzione del negativo su lastra di vetro, a opera di Niépce¹, e poi gli studi di Frederick Scott Archer sull'uso del collodio² permettono di produrre in pochi secondi di posa dei negativi di grande qualità, dai quali è possibile ottenere delle eccellenti stampe a contatto. In pochissimi anni, questi decisivi miglioramenti tecnici consentiranno alla fotografia di sostituirsi in alcuni settori alla litografia e all'incisione, in particolare nella riproduzione delle opere d'arte

¹ Nel 1847 Claude Félix Abel Niépce rivoluziona il mondo dei negativi, introducendo un nuovo metodo di ripresa su lastra di vetro. Egli mette a punto un procedimento che prevede l'uso dell'albumina, sostanza contenuta nell'albumina d'uovo, e dei sali d'argento. Prima del negativo su lastra di vetro il supporto utilizzato era la carta e il negativo prendeva il nome di 'calotipo'. Per una disamina esaustiva di tutte le prime tecniche fotografiche si veda: Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori 2000; Lorenzo Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca 2003.

² Il negativo di Niépce, se pur migliore rispetto a quello di carta, venne presto sostituito da un altro procedimento di ripresa su vetro, decisamente più sensibile: quello del 'collodio umido'. Il collodio, già utilizzato in medicina per diversi scopi, venne impiegato in fotografia per la prima volta da Frederick Scott Archer, che lo utilizzò in miscela con ioduro di potassio. Questo procedimento garantiva negativi di grande qualità e permetteva di ottenere fotografie in pochi secondi di posa, ma la lastra doveva essere esposta e sviluppata prima che il collodio cominciasse ad asciugare e quindi diventasse impermeabile. I fotografi erano così costretti a lavorare al chiuso dei loro studi oppure ad attrezzare delle camere oscure da trasporto. I negativi al collodio venivano stampati su carta all'albumina, sostanza che, dopo aver rivoluzionato il negativo, fu usata anche come legante per il procedimento di stampa.

e nelle vedute architettoniche. All'affermazione del mezzo tecnico corrisponderà, in particolare in Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti, una precoce consapevolezza della sua importanza e delle sue implicazioni culturali, che porterà fin da subito a un vivace dibattito pubblico e alla formazione di raccolte fotografiche.

Per quanto riguarda l'Italia, la situazione si presenta del tutto diversa. In primo luogo, sono determinanti i ritardi nello sviluppo economico di un territorio ancora soltanto sfiorato dalla rivoluzione industriale, nel quale non è giunta a compimento l'ascesa della borghesia, il cui bisogno di autorappresentazione, secondo la nota tesi di Gisèle Freund, costituisce uno dei fattori chiave della diffusione della fotografia³. In secondo luogo, influiscono la divisione politica del territorio e le grandi differenze sociali e culturali tra piccole entità statali – spesso autocrazie in cui vige uno stretto regime censorio –, tra le quali la circolazione delle idee risulta ancora difficoltosa. La carenza di fonti legata a detti fattori rende possibile ricostruire gli itinerari professionali di importanti figure pionieristiche, ma rimane di fatto difficile realizzare un affresco complessivo della fotografia italiana nei primi vent'anni di esistenza del nuovo mezzo⁴.

La prima vera fioritura dell'industria fotografica nella penisola si avrà soltanto con l'Unità nazionale. Sarà a partire dal 1861 che nelle tre capitali del Regno – Torino, Firenze e infine Roma – e in generale nelle più importanti città d'arte d'Italia, già mete tradizionali del *Grand Tour*, gli stabilimenti fotografici nati nel decennio precedente vedranno un significativo allargamento del proprio mercato. Con l'unificazione nazionale e la domanda di un immaginario geografico-culturale del Paese, anche da parte di un pubblico internazionale, la fortuna dei grandi stabilimenti è in buona parte determinata dalle vedute di monumenti storici e dai paesaggi urbani in genere. Come scrive la studiosa Marina Miraglia, “il professionismo acquista molto più che nelle fasi precedenti della fotografia le dimensioni di un fenomeno economico”⁵. Negli anni dell'unità politica, infatti, la clientela dei fotografi italiani si allarga e si verifica quel fenomeno di industrializzazione del settore fotografico che in Francia coincide con il Secondo Impero. Se dagli anni Sessanta la fotografia si consolida anche in Italia in quanto industria, si dovrà ancora attendere per vederle riconosciuta una dignità culturale e quindi la necessità di una tutela. Volendo tentare una ricostruzione della fotografia italiana come fenomeno complessivo nei primi anni dell'Unità nazionale è quindi necessario, come suggerisce Marina Miraglia, ricercarne le tracce nelle fonti documentarie più disparate, nella maggior parte dei casi non specifica-

mente fotografiche: archivi notarili, anagrafi, musei civici del Risorgimento, raccolte di curiosità locali.

Alcune realtà fotografiche nate in questo periodo riusciranno tuttavia a emergere acquistando grande visibilità a livello nazionale, e rimanendo così nella memoria storica del Paese. Emblematica in questo senso è la storia dello stabilimento Alinari, il più antico e importante atelier fotografico italiano dell'Ottocento, fondato a Firenze nel 1852. Nato su iniziativa di Leopoldo Alinari, coadiuvato dai fratelli Giuseppe e Romualdo, lo studio si distingue fin da subito per la ricchezza e la varietà dei soggetti d'arte compresi nei propri cataloghi, il primo dei quali viene pubblicato già nel 1855, anno in cui la ditta partecipa all'Esposizione Universale di Parigi. Lo stabilimento Alinari, esemplare anche per la lunga e quasi ininterrotta attività fino agli anni Venti del Novecento, si afferma a livello europeo proprio per la sua costante presenza nelle più importanti manifestazioni internazionali⁶. Con la partecipazione alle esposizioni, la fotografia raggiunge, come già accennato, una prima affermazione in quanto strumento 'oggettivo' di promozione del patrimonio artistico nazionale⁷. Nell'arco di due decenni essa arriverà a conquistare una propria autonomia e le proprie manifestazioni di settore, all'interno delle quali verrà dedicato ampio spazio anche al ritratto d'attore. Oltre al vedutismo, il secondo grande filone fotografico della cosiddetta 'età del collodio' (1850-1880), contestuale all'evoluzione sociale e all'ascesa sempre più evidente della borghesia italiana, è naturalmente costituito dalla ritrattistica. Lo stesso stabilimento Alinari, sia pur specializzato nella veduta e nella riproduzione d'arte, si dedica anche al ritratto, così come farà l'importante fotografo fiorentino Giacomo Brogi, il quale, come si vedrà, inizia la sua attività nel 1855. Un nutrito gruppo di dilettanti, appartenenti in particolare all'aristocrazia e all'alta borghesia, pratica in questo periodo la fotografia contribuendo in modo sostanziale allo sviluppo di un linguaggio autonomo, ma è attraverso le vicende dei grandi stabilimenti e dei loro artisti che è possibile tentare una storia di questo genere fotografico. Come ha osservato ancora una volta Marina Miraglia, infatti, il professionismo fotografico è quello che “più direttamente esprime le esigenze di una committenza, il gusto cioè di tutta un'epoca e della sua cultura”⁸.

In maniera crescente lungo tutta la seconda metà del secolo, la diffusione degli sta-

⁶ Per considerare soltanto gli anni Cinquanta dell'Ottocento, si deve ricordare come, al debutto parigino, che vale allo stabilimento una 'medaglia di seconda classe', seguirà la partecipazione all'Esposizione Fotografica di Bruxelles del 1856, all'Esposizione annuale della Società fotografica di Scozia del 1857 e infine all'Esposizione Universale di Parigi del 1859. Per un approfondimento sulla storia dello stabilimento fiorentino si veda Monica Maffioli, *Fratelli Alinari: fotografi in Firenze*, Alinari, Firenze 2006.

⁷ “Una cosa però avremmo dovuto e potuto fare: mandarvi, come gl'inglesi fecero dell'architettura indiana, una serie di fotografie dei monumenti italiani più singolari, etruschi, greci, latini, toscani, lombardi, commesse all'Alinari di Firenze, al Ponti di Venezia, ai più valenti fotografi della penisola. Sarebbe stato un album, quale nessun'altra nazione può presentare. Le chiese italiane, i palazzi de' comuni, i castelli ancora superstiti de' privati, disposti con ordine di tempo e di luogo: Venezia tutta colle sue meraviglie architettoniche, dall'epoca bizantina e moresca fino a Sansovino ed a Palladio. Dovessimo anche arrossire dinanzi alla gloria ereditata dagli avi, quest'album sarà presentato alla prossima esposizione mondiale, ovunque sia per aprirsi”. Francesco Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*, Firenze, Tipografia Giovanni Polizzi & C. 1869, p. 9.

⁸ Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana*, cit., p. 435.

³ Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976, p. 49.

⁴ Gli studi sulla fotografia delle origini in Italia hanno perlopiù carattere regionale o locale. Ai fini della presente ricerca si sono esaminati in particolare Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino 1839-1911*, Torino, Allemandi 1990; Giuseppe Marcenaro, *La fotografia ligure dell'Ottocento*, Genova, Cassa di risparmio di Genova e Imperia 1984; Michele Falzone del Barbarò, Monica Maffioli, Emanuela Sesti (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari 1989. Tra i pochi testi che tentano un censimento nazionale degli stabilimenti fotografici vanno citati Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar 1978; Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, II ed., Castelmaggiore, Quinlan 2012.

⁵ Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte III, *Situazioni momenti indagini*, vol. II, Torino, Einaudi 1981, p. 433.

bilimenti fotografici nei principali centri urbani porta al consolidamento della figura sociale del fotografo, che entra a pieno diritto nel consesso dei professionisti cittadini. L'atelier, con i suoi spazi, la sua offerta commerciale, le sue dotazioni tecniche e, non ultima, la sua clientela, diventa quindi argomento di discussione in società. L'aspetto relativo alla clientela acquista evidentemente una grande importanza a fini promozionali. Il fatto che una certa rispettata figura borghese, o aristocratica, o un uomo di Stato scelga per il proprio fotoritratto uno studio invece che un altro, lo rende di per sé un testimonial inconsapevole, come nel celebre episodio che vede l'Imperatore Napoleone III, alla testa delle truppe in partenza per la campagna d'Italia del 1859, compiere una deviazione presso lo studio di André Adolphe Eugène Disdéri per farsi da lui ritrarre, allo scopo di diffondere la propria immagine tra le sue milizie. Non restano immagini attribuibili all'episodio, né altro tipo di documentazione all'infuori della biografia di Nadar⁹. A maggior ragione, nel caso si trattasse di un falso aneddoto, esso non farebbe che confermare lo straordinario intuito e il genio commerciale dell'inventore della *carte de visite*. Proprio in questa supposta motivazione della visita di Napoleone III – diffondere la propria immagine – è contenuto ciò che di lì a pochi anni costituirà il grande slancio dell'industria fotografica nel senso della domanda di massa: dal mercato del ritratto borghese, la cui circolazione è limitata alla cerchia del committente, a quello del personaggio celebre, richiesto in misura sempre crescente, col progressivo abbattimento dei costi di produzione delle stampe. È a questo punto che, accanto agli uomini di Stato, ai membri delle case regnanti e alle icone patriottiche di vario tipo, appare la figura dell'attore di prosa, che proprio nell'età borghese si è finalmente liberato da una condizione di marginalità, acquisendo anzi una precisa funzione sociale, in relazione diretta con la classe dominante. La funzione del teatro come luogo di autorappresentazione della borghesia e come fabbrica di immaginario, luogo pubblico in cui vengono proiettate pulsioni private, incontra perfettamente le necessità della nascente industria fotografica. In realtà l'incontro, ancora inconsapevole, tra fotografia e teatro avviene indipendentemente dal coinvolgimento dei teatranti stessi. Sono le stesse necessità della pratica ritrattistica degli atelier fotografici ad avvicinare in modo inaspettato, ma forse inevitabile, i due linguaggi.

Il fotoritratto ottocentesco ricalca naturalmente il canone del coevo ritratto borghese in pittura, il quale non può che caratterizzarsi per una controllata medietà estetica e un'assoluta neutralità emotiva. Lo scavo psicologico è al di fuori degli obiettivi del ritrattista dell'epoca, se non esplicitamente scoraggiato. Ciò che deve essere riprodotto

⁹ L'episodio è riportato in Félix Nadar, *Quando ero fotografo*, ed. a cura di M. Rago, Milano, Abscondita 2004, p. 147. Gaspard-Félix Tournachon, in arte Nadar (Parigi, 1820 - 1910), forse il fotografo più celebre dell'Ottocento, dopo gli studi di diritto si avvicina alla fotografia, alla quale affiancherà un'intensa attività di pubblicista sulla stampa francese. A partire dal 1853, si distinguerà per i ritratti fotografici e le caricature di celebri artisti e letterati del tempo, da Baudelaire a Gérard de Nerval. A Nadar si devono inoltre le prime riprese realizzate dal pallone aerostatico, mezzo largamente utilizzato dal fotografo, e la prima esposizione pubblica degli impressionisti, ospitata nel 1874 nel suo atelier di Boulevard des Capucines. Per un approfondimento sulla vita e l'opera di Nadar si vedano: Michel Christolhomme (a cura di), *Félix Nadar: una vita da gigante*, trad. di M. Baiocchi, Roma, Contrasto 2017; Stéphanie de Saint Marc, *Nadar un bohémien introverso*, trad. di X. Rodriguez Bradford, Milano, Johan & Levi 2014.

non è la personalità ma, in buona sostanza, lo status sociale del soggetto, attraverso la rappresentazione di tutti quegli elementi esterni associati all'idealtipo borghese: la compostezza della postura, un vestiario standardizzato e, infine, uno spazio che richiami gli usi e i valori della classe di appartenenza, sia esso una dimora borghese o uno scorcio agreste. Nell'età del collodio, la qualità delle immagini realizzate con le apparecchiature portatili non è ancora all'altezza di quella raggiungibile in studio, in particolare per ciò che riguarda il ritratto. Più ancora che nel caso della pittura, in quello della fotografia è il soggetto a doversi recare nello studio del ritrattista, che viene posto di fronte alla necessità pratica di dotarsi di fondali dipinti, mobili, drappaggi, accessori vari che, composti sullo sfondo del soggetto, possano simulare o richiamare di volta in volta un salone elegantemente arredato o un panorama naturale. È paradossalmente la stessa natura 'realista' del mezzo fotografico, in grado di ritrarre soltanto ciò che è fisicamente nel campo inquadrato, a portare il fotografo alla realizzazione di quella che può essere definita una vera e propria messa in scena, e al conseguente impiego di mezzi scenografici. Per comprendere quanto questo aspetto sia importante nel mondo degli atelier fotografici dell'epoca, basterà fare cenno al *Trattato teorico-pratico di fotografia* di Ugo Bettini, un capitolo del quale è specificamente dedicato a quella sorta di "trovarobato fotografico" indispensabile alla realizzazione del ritratto borghese¹⁰. L'importanza della dotazione degli spazi è tale per cui attorno a essa, più ancora che sulle attrezzature fotografiche propriamente dette, si gioca la competizione tra studi concorrenti, il che porterà in alcuni casi a trasformare le sale di posa in autentici magazzini scenografici, caratterizzati da ogni genere di eccesso *kitsch*.

Ecco dunque in che senso l'incontro tra fotografia e teatro si compie a ogni posa, indipendentemente dalla presenza o meno di un attore di fronte alla camera ottica. È lo stesso tentativo di ricostruire la realtà in studio a costituire una vera e propria 'teatralizzazione' del ritratto fotografico. In questo senso, le notazioni di Michele Falzone del Barbarò, riferite in particolare all'atelier dei Fratelli Alinari, risultano particolarmente illuminanti:

Così, nella sua forma essenziale, lo studio fotografico ricalca delle cesure spaziali. Se spesso si riduce nei fotografi ambulanti ad una semplice tela attaccata all'angolo di una strada, altre volte, invece, è più macchinoso del sotterraneo di un teatro, e con le vetrate e le tende si trasforma allora in un vero apparato di effetti scenici¹¹.

Ancora Falzone, a proposito dei fondali e del loro utilizzo fotografico, evidenzia le implicazioni concettuali delle pratiche 'scenotecniche' nell'ambito degli atelier:

La loro analogia formale e funzionale con l'arredamento teatrale – altra attività artistica in pieno sviluppo all'epoca – sposta, per paradosso, il ritratto nell'ordine della rappresentazione, e lo studio in quello dello spazio scenico¹².

¹⁰ Ugo Bettini, *La fotografia moderna: trattato teorico-pratico*, Livorno, R. Giusti 1878.

¹¹ Michele Falzone del Barbarò, *Gli Atelier*, in I. Zannier (a cura di), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo Editore 1993, p. 93.

¹² *Ibidem*.

Le implicazioni ultime di questo spostamento sono importanti, ma evidentemente non rientrano nell'oggetto del presente studio: basterà accennare alla nascita del cinema, alla fotografia di moda o a quelle tendenze fotografiche ispirate alle avanguardie – al surrealismo in particolare¹³ – che usano appunto la fotografia come mezzo di rappresentazione più che di documentazione, per arrivare sino ai nostri giorni e alle problematiche teoriche legate all'elaborazione digitale dell'immagine.

Se è vero che, già dagli anni Ottanta dell'Ottocento, tutti i più grandi stabilimenti fotografici hanno nei propri cataloghi un certo numero di ritratti d'attore, è altrettanto vero che si può parlare di veri e propri ritrattisti solo a partire dalla generazione successiva. Come osserva Carlo Bertelli, infatti, la fotografia di teatro in Italia, cominciata “nel vivo della discussione sul verismo, avrebbe raggiunto la sua piena affermazione con il teatro di D'Annunzio”¹⁴. A poco a poco, le fotografie degli attori rompono il cerchio magico del ritratto fotografico: sono i primi ritratti d'azione, i primi saggi psicologici, le prime immagini non frontali di personalità riconosciute e rispettate. Sono anche ritratti raccolti e osservati per il loro interesse intrinseco, al di fuori di legami politici e familiari; attraverso di essi viene acquisita una nuova modalità di identificazione, poiché nell'immedesimazione con l'attore emerge una consapevolezza dell'essere umano al di fuori di una nota cerchia di relazioni, al di fuori anche della parola e del gesto, nella pura osservazione e contemplazione del volto. In questo periodo, anche in concomitanza con l'affermazione di fenomeni di puro divismo che seguono il periodo del ‘grande attore’, nasce un'originale contaminazione tra vita scenica e vita privata che porterà a interessanti tentativi di promozione dell'interprete anche in termini sociali: il ritratto d'attore si apre sempre più alla dimensione scenica e da questa torna poi alla dimensione privata, inaugurando un'inedita commistione tra arte e vita tipica della modernità.

Sarà proprio sul finire del secolo, all'apice della *Belle Époque*, proprio mentre la fotografia di teatro nasce come pratica specifica, che la fotografia nel suo complesso consoliderà la propria valenza culturale, conquistando canali autonomi di diffusione tra i quali giocano un ruolo decisivo le prime grandi esposizioni del settore.

La fotografia è in realtà presente nelle grandi esposizioni industriali italiane sin dal 1861, anno della prima Esposizione Nazionale di Firenze. Dopo essere stata presentata a lungo come semplice curiosità tecnologica, prima all'interno dell'industria dei prodotti chimici e poi in quella delle arti grafiche, a partire dalle Esposizioni Riunite di Milano del 1894 essa conquista una sezione specificamente dedicata, intitolata appunto *Esposizione fotografica*¹⁵. A Torino, nel 1898, è presente nella sezione delle arti liberali mentre nel 1902, anche grazie a questi primi importanti riconoscimenti pubblici, i tempi sono ormai maturi per la prima Esposizione Fotografica Artistica Inter-

nazionale, promossa nel contesto dell'Esposizione Internazionale di Arti Decorative Moderne di Torino. Va inoltre ricordata la nascita di alcune mostre fotografiche indipendenti dalle più grandi cornici delle esposizioni nazionali o internazionali dell'industria o delle arti liberali, come ad esempio l'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica di Genova del 1905.

La storia di queste esposizioni è importante anche perché in esse si incrociano i due aspetti fondamentali del ‘progresso fotografico’: da una parte il definitivo riconoscimento dello statuto artistico della fotografia e dall'altra il perfezionamento delle tecniche di produzione e ri-produzione del fototipo. Nel 1861, nell'ambito della prima Esposizione Nazionale di prodotti agricoli e industriali e di Belle Arti di Firenze, organizzata all'indomani dell'Unità¹⁶, alla fotografia è formalmente dedicato un piccolo spazio nella sezione riservata alla chimica e alle sue applicazioni. Tuttavia, esaminando la guida di Yorick¹⁷, *Viaggio intorno all'Esposizione italiana del 1861*, si nota come essa occupi un posto di tutto rispetto: nella sala in cui si tengono i festeggiamenti per l'inaugurazione al cospetto dei reali e dove si riunisce la commissione dei giurati, sono esposte per l'ammirazione del pubblico “le fotografie uscite dai vari stabilimenti italiani”. Tra questi, oltre al già celebre stabilimento Alinari, anche l'officina Duroni di Milano – di cui è presente “il ritratto in piedi di Sua Maestà di grandezza naturale” – e molti altri fotografi provenienti dalle più importanti città d'Italia¹⁸. Oltre a fornire alcuni dati utili a ricostruire un catalogo parziale delle fotografie in mostra, la guida di Yorick ci restituisce l'opinione del pubblico al primo apparire della fotografia in un contesto del genere, e l'entusiasmo ai limiti del fanatismo con cui sempre più persone vi si accostano. Nel corso del resoconto, giunto alla prima sala della galleria dei quadri, davanti alle tele esposte, l'autore fa alcune considerazioni particolarmente interessanti sul confronto tra ritratto fotografico e ritratto pittorico:

Un bel ritratto di donna, del signor *Dario Castellini* di Firenze, incomincia la serie dei quadri di cui vogliamo parlare. Oggi che la mania dei ritratti, grazie alla fotografia, è diventata cosa

¹⁶ Cfr. Pietro Coccoluto Ferrigni, *Viaggio attraverso l'esposizione italiana del 1861*, Firenze, A. Bettini 1861.

¹⁷ Pietro Coccoluto Ferrigni (Livorno, 1836-Firenze, 1895), giornalista, scrittore e critico teatrale noto sotto lo pseudonimo di Yorick. Di tendenze liberali, fu attivo durante la Seconda guerra d'indipendenza a fianco di Garibaldi. Dopo l'Unità, scrisse di teatro per «La Nazione» dal 1868 al 1883, e fu tra i fondatori del quotidiano «Il Fanfulla».

¹⁸ A proposito di questa sala, nel volume di Yorick, alle pp. 259-260, si legge: “Tolto via dopo l'inaugurazione il trono reale, la sala serve oggi per le riunioni serali dei giurati, ricevuti a lieto convegno dal presidente effettivo della Commissione reale, e tutto intorno ad essa sono esposte all'ammirazione del pubblico le fotografie uscite dai vari stabilimenti italiani. E primi s'incontrano i lavori della officina *Duroni* di Milano, fra i quali primeggia il ritratto in piedi di Sua Maestà di grandezza naturale. Vengono poi quelli dei signori *Fratelli Alinari* di Firenze, *Francesco Maria Chiappella* di Torino, principe *Michele della Rocca*, *Ettore Pascoli* di Firenze, *Suscipi* di Roma, *Marzocchini* di Livorno, *Dovizielli* di Roma, e *William Wernon*, inglese, quelli bellissimi della società fotografica toscana diretta dal signor *Pietro Semplicini*, che adesso ha nel palazzo dell'Industria un grazioso laboratorio (Vedi la Pianta al n. 48), quelli dello *Stabilimento Caldesi* in Londra, e quelli dei signori *Dies* di Roma, *Giovannetti* di Lucca, *La Barbera* di Palermo, *Pescio e De Corrà* di Genova, *Laisné* di Palermo, e finalmente la immensa e stupenda collezione del signor *Alfonso Bernoud* raccolta nei suo tre grandi Stabilimenti di Firenze, di Livorno, e di Napoli”.

¹³ Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori 1996, p. 116.

¹⁴ Carlo Bertelli, *La fedeltà incostante*, in *Storia d'Italia*, annali 2, tomo I, C. Bertelli e G. Bollati (a cura di) *L'Immagine fotografica (1845-1945)*, Torino, Einaudi 1979, p. 94.

¹⁵ Prima dell'esposizione del 1894 la fotografia confluiva in uno dei settori ‘tecnici’ presenti all'evento: all'Esposizione Industriale di Milano del 1881 è presente nella sezione delle arti grafiche, mentre in quella di Torino del 1884 torna nel settore delle industrie chimiche ed estrattive.

assai comune, si veggono molte infelici prove di ritratti fra i quadri esposti dai nostri artisti, e ci pare che sia proprio un darla vinta, senza sugo, alle camere oscure, questo abbandonare lo studio del ritratto in tela. Fortunatamente abbiamo all'Esposizione i lavori del signor *Gordigiani* e quelli del signor *Castellini*, e la fotografia avrà molto da fare per raggiungere cotesta perfezione.¹⁹

Esposizione Nazionale, Torino 1898

Nel 1898 si tiene a Torino una grande Esposizione Nazionale per celebrare il cinquantenario della promulgazione dello Statuto Albertino. Come si legge nel primo numero del giornale ufficiale dell'esposizione²⁰, l'iniziativa nasce con l'intento di celebrare la ricorrenza mostrando "le progredite condizioni dell'Italia odierna"²¹. Nell'esposizione, infatti, si vuole rappresentare una "sintesi fedele di tutti i progressi e le conquiste che il lavoro e l'ingegno italiani seppero fare in mezzo secolo di libertà nel campo agricolo, industriale, scientifico, cooperativo, didattico, artistico, ecc."²².

L'esposizione si articola in dieci differenti sezioni, ognuna delle quali è dedicata a uno specifico settore: belle arti; arti liberali; previdenza, assistenza pubblica, igiene; industrie estrattive e chimiche; industrie meccaniche e galleria del lavoro; elettricità; industrie manifatturiere; industrie agricole; italiani all'estero; educazione fisica e sport. La sezione delle arti liberali è divisa a sua volta in sette sottosezioni, relative ciascuna a un settore specifico: didattica, materiale scientifico, arti grafiche e industrie affini, fotografia, arti e strumenti musicali, filatelica e arte drammatica.

Questa esposizione in particolare rappresenta un esempio utile alla ricostruzione del ruolo della fotografia nel teatro dell'epoca. In questo caso, diversamente da quanto accadrà per le mostre successive, non si vogliono ritrovare le tracce del mondo teatrale nella produzione fotografica, ma, invertendo per un attimo la prospettiva, il modo in cui il teatro italiano decide di rappresentare se stesso e la propria storia anche attraverso l'uso della fotografia. Stando a uno dei più importanti professionisti del tempo, Carlo Brogi, che pubblica un suo resoconto sul «Bollettino ufficiale dell'Esposizione», essa non rende giustizia ai progressi ottenuti dalla fotografia italiana, la quale vi "figura meschinamente"²³. L'autore lamenta in particolare l'assegnazione di spazi espositivi assolutamente inadeguati e la scarsa partecipazione da parte dei professionisti della fotografia. Mancano all'appello alcuni "fotografi primari", tra i quali Alinari, Bet-

tini, Ricci, Anderson, Vianello e Contarini. Secondo l'autore, il Comitato Ordinatore dell'Esposizione "non ha saputo invogliare i fotografi a muoversi", determinando una riuscita mediocre dell'esposizione.

L'articolo di Brogi non ci dice quali siano gli scatti esposti, tuttavia, ripercorrendo l'elenco degli espositori e dei soggetti delle opere in mostra, possiamo avere un'idea di massima della produzione fotografica del tempo. Fra i tanti fotografi citati, ricordiamo quelli la cui produzione si rivolge anche al mondo del teatro: Sciutto di Genova, "che si rivela un buon ritrattista che suole trovare la varietà e staccarsi dal convenzionalismo di contenere il campo delle fotografie entro eguali e determinate dimensioni"; Guigoni e Bossi di Milano e Lovazzano di Torino, presenti con una collezione di ritratti; il celeberrimo conte Giuseppe Primoli²⁴, "ben noto nel mondo fotografico", descritto come un "fecondo ed instancabile istantaneista" dalle attitudini non comuni²⁵.

Per ciò che riguarda l'arte teatrale, il programma delle celebrazioni, così come lo troviamo pubblicato nel catalogo ufficiale dell'esposizione, prevede una grande mostra sulla storia del teatro, un concorso per autori drammatici²⁶, uno tra le scuole di recitazione, le società e le accademie filodrammatiche, un ciclo di rappresentazioni, incontri, conferenze e una commemorazione di Gustavo Modena, attore e patriota italiano morto a Torino nel 1861. Relativamente agli spettacoli, il programma offre le messe in scena di testi rappresentativi di cinque secoli di teatro in Italia, dal Rinascimento all'età contemporanea, tra cui una sacra rappresentazione, un melodramma del Metastasio, un testo di commedia dell'arte e una fiaba del Gozzi, oltre a una serie di rappresentazioni speciali che vedono la partecipazione di molti grandi interpreti, alcuni dei quali ormai ritirati dalle scene. La mostra sulla storia del teatro, la seconda di

²⁴ Giuseppe Napoleone Primoli (Roma, 1851-1927) è passato alla storia per essere stato uno tra i più raffinati dilettanti della fotografia italiana. Tra i suoi scatti si ricordano quelli all'attrice Eleonora Duse, ripresa in alcune istantanee con l'amica Matilde Serao o sola, a Venezia, in gondola e nel suo appartamento all'ultimo piano di Palazzo Barbaro Wolkoff, negli anni Novanta dell'Ottocento. Carlo Bertelli nella sua *Storia d'Italia*, definisce Gegé Primoli come il "vero e geniale fotografo zoliano" perché, scrive: "è suo il miracolo di una «rappresentazione esatta della realtà», di immagini che danno a chi le guarda la sensazione di aver sempre conosciuto quei personaggi colti in modo tanto naturale, senza pose, senza distinzione di rango. Primoli accetta la totalità della fotografia, ossia la sua incapacità di selezione e di organizzazione dell'immagine altro che in rapporto al tempo. Di conseguenza è pronto a fissare il momento interessante, il gesto, il vestito facendo bene attenzione a che mai nulla sia separato da un contesto che la figura chiarisce, così come ne è spiegata", in Carlo Bertelli, Giulio Bollati, *Storia d'Italia: L'immagine fotografica 1845-1945*, vol. I, Giulio Editore, Milano 1979, p. 101. Per un approfondimento sull'attività fotografica di Giuseppe Primoli si faccia riferimento anche ai seguenti volumi: Lamberto Vitali (a cura di), *Un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*, Torino, Einaudi 1968; Daniela Palazzoli, *Giuseppe Primoli: istantanee e fotostoria della Belle Époque*, Milano, Electa 1979; Antonello Pietromarchi, *Un occhio di riguardo. Il conte Primoli e l'immagine della Belle-époque*, Firenze, Ponte alle Grazie 1990.

²⁵ Accanto ai fotografi già citati, il Brogi riferisce che esposero anche Guido Rey di Torino, Federico Peliti, il Naretti, il conte Sanvitale di Parma, Loredana da Porto, la contessa Albrizzi, Alberto Grosso, il dottor Schiaparelli, il Sinigallia di Torino, lo stabilimento Naya di Venezia, il Santini di Pinerolo, il Lombardi di Siena, Calzolari e Ferrario di Milano. Scorrendo la lista dei partecipanti alla manifestazione, appare chiaro come la comunità dei fotografi dilettanti fosse ancora in gran parte composta da membri dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, ai quali l'agiatezza consentiva di sostenere gli ingenti costi dell'attività.

²⁶ Per un approfondimento su questo aspetto si veda l'articolo *Il concorso drammatico*, apparso sul numero 26 de «L'Esposizione Nazionale del 1898».

¹⁹ Pietro Cocoluto Ferrigni, *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861*, cit., pp. 163-164.

²⁰ I giornali ufficiali dell'esposizione sono tre e tutti riccamente illustrati: «L'Esposizione Nazionale del 1898», «L'Arte all'Esposizione del 1898» e «L'Arte sacra». Relativamente al primo di questi, sul catalogo ufficiale dell'esposizione si legge: "è una cronaca dell'Esposizione Generale, una rivista delle industrie e delle Mostre speciali che ne fanno parte, un'eco dei Congressi, delle feste, delle gare che vi si connettono; inoltre uno speciale sviluppo vi si dà alle Arti non figurative, come la Musica, la Drammatica, ecc.".

²¹ «L'Esposizione Nazionale del 1898», n.1, 1898, p. 2.

²² Carlo Traversino, *Come sarà ordinata l'esposizione*, in «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 4, p. 25.

²³ Carlo Brogi, *La Fotografia all'Esposizione*, in «L'Arte all'Esposizione del 1898», n. 31-32, p. 252.

questo genere dopo quella di Milano del 1894²⁷, dovrebbe rappresentare, come scrive Domenico Lanza sul periodico «L'Esposizione Nazionale del 1898», “la base naturale, logica, seria dell'Esposizione”, da affiancare a quella “viva, attuale, rappresentativa”²⁸ costituita dal resto delle attività programmate. L'idea è quella di ricostruire tutta la storia dell'arte drammatica in Italia dalle origini fino alla fine dell'Ottocento, senza tralasciare nessun aspetto del fare teatro.

Il pubblico, visitando la parte storica di questa Esposizione, avrebbe svolto a mano a mano come una pagina del libro che racchiude la complessa storia dei suoi autori, dei suoi attori, dei suoi costumi, della architettura e della scenografia teatrale; [...] In questa divisione che si sarebbe intitolata Storia dell'Arte, si sarebbero raccolti i manoscritti, le stampe, le edizioni, le memorie, i documenti, le incisioni, i ritratti, i busti, tutto ciò insomma che si riferisce alla storia del teatro ed alla biografia degli autori e degli attori [...]»²⁹.

La mostra, “senza dubbio una delle più geniali ed interessanti della Esposizione”, raccoglie con dovizia di particolari la memoria del teatro nazionale [fig. 1]. Questa iniziativa, che nell'intenzione degli ideatori deve “rappresentare l'evoluzione della coscienza drammatica in Italia” e celebrare la memoria del teatro, raggiunge il suo proposito grazie alla “buona volontà di studiosi, di scrittori e di artisti” che hanno avuto parte attiva nella difficile raccolta dei materiali da esporre.

Ognuno comprende quali enormi difficoltà si oppongano ognora a simil genere di mostre, specialmente quando esse non vogliono limitarsi ad illustrare lo spirito regionale, ma intendono riflettere tutta la vita della nazione. Le compagnie drammatiche, come la filosofia, povere e nude vanno, peregrinando dall'Alpi all'Ibeo. I comici preoccupati dai fastidi e dalle necessità quotidiane, mutano compagnia ad ogni mutar di affetti. Il pubblico batte le mani, s'entusiasma, s'appassiona per una sera, ed all'indomani dimentica e non si cura di raccogliere le sue vere intime impressioni. Di qui la difficoltà di radunare storicamente quanto ha relazione coll'andamento e lo sviluppo dell'arte drammatica nel paese³⁰.

²⁷ La mostra teatrale delle Esposizioni Riunite di Milano del 1894 è intesa come una mostra sui progressi dell'industria teatrale, in particolare milanese, relativamente all'architettura e alla scenografia. In mostra, oltre ai modellini dei teatri Manzoni e Filodrammatici e alle collezioni di strumenti musicali dell'industriale Pelitti, vi sono progetti di varie ditte del settore per il riscaldamento e l'illuminazione, a gas e a luce elettrica, per l'attrezzatura e il mobilio teatrale. Inoltre, vi sono esposti alcuni suggestivi quadri scenografici, illuminati elettricamente e con l'inserimento di manichini in gesso, per importanti titoli del teatro d'opera eseguiti dai più celebri pittori teatrali del momento, tra i quali anche Odoardo Antonio Rovescalli, e bozzetti scenografici costruiti in scala metrica dall'agenzia Carozzi di Milano. Cfr. A.G., *La mostra teatrale*, in *Le Esposizioni Riunite di Milano 1894. Unica pubblicazione illustrata autorizzata dal Comitato*, Milano, Sonzogno 1895, dispensa 8°, p. 63. Per approfondire lo studio su questa manifestazione si veda anche Rosanna Pavoni, Ornella Selvafolta (a cura di), *Milano 1894. Le esposizioni riunite*, Milano, Silvana Editoriale 1994; AA.VV., *Il Mondo nuovo. Milano 1890-1915*, catalogo della mostra Electa, Milano, Mondadori 2002.

²⁸ Domenico Lanza, *L'Esposizione d'arte drammatica*, in «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 5, p. 33.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Efsio Aitelli, *La mostra d'arte drammatica*, in «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 21, p. 167.

Se la mostra specificamente fotografica delude gli specialisti come il Brogi, quella teatrale si rivela inaspettatamente molto interessante proprio dal punto di vista fotografico. Tra i vari materiali esposti, un posto di rilievo spetta alla ricca collezione iconografica del professor Luigi Rasi³¹, direttore della scuola di recitazione di Firenze, che oltre a un gran numero di incisioni, disegni, acquerelli e litografie relativi ai protagonisti del teatro italiano dal Seicento in avanti, comprende una raccolta di “fotografie bellissime, in tutti i costumi ed in tutte le pose”³² di Eleonora Duse. Negli spazi allestiti per l'esposizione, un importante contributo è dato dalle “bacheche dei ricordi artistici” degli attori Tommaso Salvini, Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Adelaide Tessero ed Emilio Zago, nelle quali, oltre a copioni, costumi e oggetti di scena, compaiono svariati ritratti fotografici. Tra le stampe in mostra a cui il recensore Efsio Aitelli, nel suo doppio articolo, fa esplicito riferimento, ci sono l'album offerto da artisti e scrittori spagnoli al commendatore Claudio Leigheb e all'attrice Virginia Reiter, le fotografie di Emilio Zago in alcune celebri rappresentazioni e i numerosissimi ritratti dell'attrice Adelaide Ristori, sciolti o raccolti in preziosi album recanti versi di importanti artisti e letterati del tempo. Lungo il percorso espositivo si ritrovano anche le fotografie dei drammaturghi più noti della scena teatrale contemporanea, tra cui Marco Praga, Gerolamo Rovetta, Leopoldo Marengo e Achille Torelli.

Una sezione della mostra è dedicata al teatro dialettale piemontese, che viene ricostruito a partire da documenti eterogenei tra i quali manoscritti, opuscoli, libri e dai ritratti di tutta l'antica compagnia dell'attore Giovanni Toselli. Emblematico il commento del recensore di fronte alla fotografia del celebre attore piemontese:

La figura del grande artista sembra quasi che si animi e ridica all'osservatorio tutte le glorie del vecchio teatro, tutti i trionfi dell'antica platea. Voi sentite che qualche cosa di vivo e di immortale c'è in coteste memorie, perché guardandole ci assale un tormento doloroso di rimpianto per tutto ciò che è morto, ed una speranza dolcissima che, se non interamente, quel passato risorgerà³³.

Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica, Torino 1902

Diversamente da quanto accaduto nel 1898, quattro anni più tardi, sempre a Torino, una nuova esposizione segna un passaggio fondamentale per la storia della fotografia in Italia. Promossa nel contesto della prima grande Esposizione Internazionale d'Arte

³¹ Luigi Rasi (Lugo, 1852-Milano, 1918) autore drammatico, attore e capocomico è ricordato anche per la sua attività di insegnante – fu direttore della Regia Scuola di Recitazione di Firenze dal 1882 – e di teorico del teatro. Si deve a lui la compilazione del dizionario biografico sui comici italiani edito in più volumi tra il 1897 e il 1905. Per un approfondimento sulla vicenda artistica di Luigi Rasi si veda Lia Lapini, *Luigi Rasi maestro e storico dell'arte rappresentativa*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Roma, Salerno editrice 1984, vol. I.

³² Efsio Aitelli, *La mostra d'arte drammatica*, in «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 24, p. 190.

³³ Efsio Aitelli, *La mostra d'arte drammatica*, in «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 21, p. 167.

Decorativa Moderna, l'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica rappresenta il primo evento di questo tipo in Italia. Una manifestazione di respiro internazionale – che tra l'altro si rivelerà cruciale per la diffusione in Italia dello stile legato alla Photo-Secession americana – specificamente dedicata alla fotografia artistica e sostenuta da patrocini importanti, che contribuiscono alla legittimazione complessiva dell'operazione. Il presidente onorario dell'esposizione è il principe Emanuele Filiberto di Savoia, mentre il vicepresidente è Severino Casana, senatore del Regno. Tra i membri del comitato artistico figurano i fotografi Edoardo di Sambuy e Guido Rey. Nel programma pubblicato sul catalogo ufficiale dell'esposizione nell'aprile del 1901, si dichiara apertamente come l'idea della mostra, promossa dalla Società Fotografica Subalpina e annunciata nel corso del Congresso dell'Unione Fotografica Internazionale a Parigi già nel 1900, nasca sul felice esempio dei *salon* europei di fotografia artistica. Per la prima volta in Italia, una mostra collettiva di grandi dimensioni propone la fotografia dichiarandone lo statuto artistico, superando vecchie resistenze culturali e dimostrando anzi l'esistenza di un dibattito critico sugli stili e sulle tendenze della fotografia internazionale. L'intento dichiarato degli organizzatori è quello di mostrare l'importanza di una ricerca estetica consapevole anche in ambito fotografico, e di diffondere tale consapevolezza a una platea di fotografi più vasta possibile.

Nel seguire gli esempi di quei nostri precursori, noi abbiamo la convinzione di fare opera utilissima non solo ai cultori di fotografia artistica, ma a tutti i fotografi indistintamente, perché combattendo la volgarità della produzione abituale, si spinge il fotografo allo studio dell'Arte e si tende ad elevare la cultura artistica generale. Questa Mostra di saggi di un ramo della fotografia, coltivato da pochi anni soltanto ed ispirato logicamente dall'Arte Moderna, ha il suo posto nella grande Esposizione Internazionale del venturo anno, dove gli studiosi troveranno riuniti i prodotti delle complete fioriture artistiche delle varie nazioni, ed avranno un largo campo di osservazioni e di opportuni raffronti, quale difficilmente si potrebbe avere in altra occasione³⁴.

Assieme ai maggiori fotografi nazionali, i visitatori hanno l'occasione di visionare un'interessante selezione di fotografi stranieri, spesso del tutto sconosciuti in Italia, tra i quali spicca senza dubbio il gruppo di autori – tale termine comincia ad acquisire un senso in ambito fotografico – scelti personalmente da Alfred Stieglitz³⁵ dalla propria collezione personale. Stieglitz viene coinvolto nel progetto dall'allora direttore

³⁴ *Catalogo ufficiale dell'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica*, Torino, Tip Roux e Viarengo 1902, p. 9.

³⁵ Alfred Stieglitz (Hoboken, NJ, 1864-New York, 1946), fotografo statunitense. Nasce in una famiglia ebraica di origine tedesca che nel 1881 si trasferisce in Germania, dove Stieglitz compie i suoi studi universitari e si avvicina alla fotografia. Tornato a New York, si occupa esclusivamente di fotografia artistica e di fotoincisione attraverso una propria piccola società, la Photochrome Engraving Company. Nel 1893 diviene condirettore della rivista «American Amateur Photography», incarico che lascerà per diventare presidente del Camera Club newyorkese. Nel 1902 dà vita al gruppo della Photo-Secession e alla celebre rivista «Camera Work». Inizialmente legato al pittorialismo, a partire dagli anni Dieci, influenzato da Paul Strand, si avvicinerà a uno stile naturalista.

del Metropolitan Museum of Art di New York, Luigi Palma di Cesnola, presidente anche del Comitato dell'Esposizione per gli Stati Uniti. Il grande fotografo americano ha così l'occasione di esporre una collezione di scatti propri e di fotografi appartenenti alla scuola pittorialista. È proprio la 'nuova scuola americana' a ricevere il numero più alto di riconoscimenti tra tutte le partecipazioni nazionali. Lo stesso Stieglitz riceve per la propria collezione di fotografi della Photo-Secession la Medaglia speciale del re. Le millecentocinquantesette immagini in mostra, delle quali solo quattrocentotanta italiane, sono divise in dodici sale, una per Paese di provenienza: Stati Uniti, Germania, Svezia, Danimarca, Spagna, Svizzera, Italia, Belgio, Inghilterra, Olanda, Francia e Ungheria. Nella sesta sala, tra le "opere accettate dalla Giuria Italiana" compare inoltre una selezione di fotografi giapponesi. Tra i trecentoventinove autori partecipanti figurano i nomi più importanti della fotografia artistica internazionale. Oltre al gruppo dei già citati americani, tra i quali Edward Steichen, Gertrude Käsebier e Fred Holland Day, si ricordano anche i fotografi del celebre Photo-Club di Parigi, che comprende autori quali Robert Demachy e Constant Puyo, il gruppo degli inglesi rappresentato tra gli altri da James Craig Annan e Alfred Horsley Hinton, e i tedeschi presentati all'esposizione da G.H. Emmerich, direttore della Scuola sperimentale di fotografia di Monaco. Molti di questi autori sono già stati esposti nei *salon* o pubblicati sulle più importanti riviste di settore degli ultimi anni, senza però mai arrivare in Italia.

Oltre al carattere veramente internazionale dell'iniziativa, l'aspetto più importante della mostra torinese è, come scrive Paolo Costantini, "il maggior grado di consapevolezza finalmente raggiunto dalla creazione fotografica e la presentazione di una scelta effettiva [...] del materiale esposto". Diversamente da quanto accaduto nelle precedenti esposizioni italiane, quella torinese si configura infatti come la prima occasione nella quale si precisa il significato di 'mostra fotografica' e, con l'esempio che se ne dà, se ne delineano alcune regole fondamentali.

Viene più volte rimarcato il valore della selezione condotta secondo criteri ispirati dai principali *salon* fotografici stranieri, abbandonando finalmente quegli «accatastamenti di miriadi di fotografie», di caotici e monotoni intrecci «dei lavori più dissimili» che si era soliti vedere nelle varie esposizioni nazionali di fotografia che negli ultimi anni hanno infestato l'Italia [...]. Presentata ora come opera, la fotografia artistica reclama scelte espositive, tecniche e funzionali non più generiche e vaghe, ma decisamente più meditate e appropriate alle nuove ambizioni di tipo estetico³⁶.

A riprova di ciò, va segnalata l'attenzione riservata agli spazi espositivi che ospitano la mostra fotografica, edificati per l'occasione come tutti gli altri padiglioni dell'Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa. Realizzato in stile modernista su progetto dell'architetto Raimondo D'Aronco, il padiglione di fotografia risponde alle esigenze

³⁶ Paolo Costantini, *L'esposizione internazionale di fotografia artistica*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Le arti decorative del nuovo Secolo*, Milano, Fabbri 1994, p. 96.

tecniche (illuminazione, volumi, ecc.) segnalate dai fotografi stessi, e può essere considerato il primo spazio edificato in Italia con la precisa funzione di contenere ed esporre immagini fotografiche³⁷ [fig. 2]. A questo proposito, sul numero di maggio del giornale ufficiale dell'esposizione «L'arte decorativa moderna» si legge:

La facciata di questo edificio è assai originale. Un corpo centrale a fianchi inclinati a forma di piloni è rotto nel centro da una pensilina ricurva. Nel centro si apre un finestrone chiuso da un reticolato, in mezzo a cui si disegna come un occhio la porta. Essa è fiancheggiata da due giganteschi treppiedi in forma di mezza piramide, sormontati da apparecchi fotografici: motivo questo forse troppo realistico per divenire elemento architettonico³⁸.

Secondo il regolamento, le fotografie ammesse all'esposizione devono essere “opere di composizione originale” che, oltre alla perfezione tecnica, “dimostrino in esse spiccata tendenza ad opere d'Arte”. Inoltre, le stampe inviate alla commissione giudicatrice possono essere già state esposte in altre occasioni, tranne che nelle esposizioni di Torino del 1898 e del 1900. La critica fotografica italiana si divide sulle innovazioni stilistiche d'oltreoceano e sembra apprezzare un gusto ‘medio’ rispondente a un tradizionale ‘carattere italiano’. La produzione fotografica italiana presente all'esposizione si caratterizza per un'evidente attenzione al ritratto: tra i tanti espositori italiani ritroviamo infatti i ritrattisti Annibale Cominetti, Oreste Bertieri, i Fratelli Alinari e lo stabilimento Sciotto di Genova. Quest'ultimo dimostra un'attenzione specifica alla nostra scena teatrale, presentando una serie di sedici stampe, tra cui si contano tredici ritratti, quasi tutti di soggetto teatrale. Secondo quanto pubblicato nel catalogo ufficiale, Sciotto espone sei ritratti dell'attrice Eleonora Duse, di cui due nella *Francesca da Rimini* e tre nella *Città morta*, entrambe di Gabriele D'Annunzio, un ritratto di Ermete Novelli nel *Mercante di Venezia*, uno dell'attrice Irma Gramatica dal titolo *Ultimi raggi*, uno del Maestro Puccini e uno di Tina Di Lorenzo.

Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica, Genova 1905

Il crescente riconoscimento dello statuto artistico della fotografia porterà col tempo alla promozione di mostre fotografiche indipendenti dalle più ampie cornici delle esposizioni internazionali. Tra queste, un posto di rilievo spetta all'Esposizione Internazionale di Genova del 1905, diretta e organizzata dal noto fotografo ritrattista Gigi Sciotto. La mostra, posta sotto l'alto patronato del principe Tommaso di Savoia, si tiene nei mesi di maggio e giugno presso la sala del ridotto e le gallerie sulla terrazza del Teatro Carlo Felice. Come si legge nel regolamento-programma, stilato dal segretario stesso nel novembre del 1904 e pubblicato prima sul numero di gennaio della rivista

³⁷ Le fotografie della facciata del padiglione sono state pubblicate anche su «L'Illustrazione Italiana» in due occasioni, prima sul numero del 29 giugno 1902 (n. 26, p. 506) e poi su quello del 14 settembre 1902 (n. 37, p. 210). In questo secondo caso la fotografia è di Sambuy.

³⁸ s.a., in «L'Arte decorativa moderna», a. I, n. 5, p. 159.

«La Fotografia Artistica»³⁹ e poi sul catalogo ufficiale dell'Esposizione, quest'ultima è nata con l'obiettivo di mostrare “il grado artistico” a cui è giunta la fotografia contemporanea (art. 1) attraverso la partecipazione sia dei fotografi professionisti che dei dilettanti (art. 2). Non viene posta alcuna restrizione rispetto al soggetto – possono concorrere fotografie aventi per soggetto ritratti, paesaggi, marine, scene animate, interni e nature morte (art. 3) – né nel formato o nel processo usato per la stampa, e le fotografie possono essere già state esposte in altre occasioni (art. 5). Inoltre, è prevista una sezione speciale per le pubblicazioni fotografico-artistiche, tra cui libri, periodici, giornali, illustrazioni, stampe e tricromie (art. 4).

Nei due Comitati, Onorario ed Esecutivo, figurano, oltre al sindaco Alberto Cerrutti, anche “i nomi fra i più chiari dell'aristocrazia, dell'autorità e dell'arte”⁴⁰ e alcuni noti fotografi tra i quali Vittorio Sella e Rodolfo Namias. La giuria è invece composta esclusivamente da artisti di varie discipline: gli scultori Leonardo Bistolfi, Davide Calandra, Edoardo De Albertis, Edoardo Rubino, i pittori Angelo Costa, Adolfo De Carolis, Luigi De Servi, Federico Maragliano, Domingo Motta, Giuseppe Pennasilico e i fotografi Edoardo di Sambuy, Gigi Sciotto e il presidente della giuria Pietro Masoero. Aderiscono all'esposizione genovese le principali associazioni fotografiche internazionali, tra cui il Photo-Club di Parigi, l'Effort di Bruxelles, il Salon Club of America, la Royal Photographic Society inglese, e per l'Italia la Società Fotografica Subalpina di Torino. Si può ricostruire lo svolgimento di questo importante appuntamento sia sulla stampa locale – in particolare sul quotidiano «Il Caffaro», ma anche sul «Secolo XIX» e sul «Lavoro» – che sulla stampa specializzata di settore, rappresentata dalla rivista «La Fotografia Artistica» e dal periodico «Natura e Arte». A titolo di esempio, sul numero di aprile de «La Fotografia Artistica» si legge:

Cette intéressante Exposition s'ouvrira le 14 Mai et sera una véritable manifestation de l'Art Photographique du monde entier. La présence de LL. AA. RR les Ducs de Gênes est officiellement assurée pour le jour de l'ouverture. S. M. le Roi a envoyé une grande médaille d'or, le Ministère de l'Instruction Publique et celui de l'Industrie et du Commerce en ont envoyé six autres en or aussi, et plusieurs autres encore ainsi que des prix nombreux ont été envoyés par des Sociétés. Les ouvrages commencent à arriver: les exposants ont atteint un nombre si élève que le Comité, voyant que le foyer du Théâtre Charles Félix était insuffisant, a décidé de construire une galerie sur la terrasse. La décoration intérieure et extérieure de l'Exposition est confiée à l'architecte M. Borzani de Gênes. Ainsi qu'on peut le voir nous n'exagérons pas en disant que la prochaine Exposition de Gênes sera una vraie et grandiose manifestation de l'Art photographique⁴¹.

³⁹ L'annuncio dell'imminente Esposizione Internazionale di Fotografia di Genova e il relativo regolamento-programma sono pubblicati nella rubrica *Expositions et congrès*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 1, gennaio 1905, p. 18.

⁴⁰ s.a., *Esposizione Internazionale di fotografia*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 1, gennaio 1905, p. 18.

⁴¹ s.a., *Exposition Internationale de Photographie – Gênes*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 4, aprile 1905, p. 15.

L'esposizione, inaugurata il 14 maggio al cospetto del duca di Genova⁴², ottiene l'adesione ed il plauso del re e della regina⁴³, che visitano la mostra in occasione delle celebrazioni che il comune di Genova ha organizzato per i lavori del nuovo porto.

Tra i numerosissimi artisti che espongono le proprie opere, ritroviamo molti fotografi stranieri e diversi nomi già noti del mondo della fotografia italiana. Tra gli autori stranieri, gli americani del Salon Club J.P. Hodgins, D.H. Brookins, Wendell Cothell, J.H. Field, W.J. Furness, R.E. Wecks, Curtis Bell, W.G. Parrish e W.H. Porterfield; e i francesi del Photo-Club di Parigi Henri Guérin, Paul Le Roux, A. Bucquet, C. Puyo, Paul Bergon. Tra i fotografi italiani, oltre agli autori della Società Fotografica Subalpina⁴⁴, anche un gran numero di autori genovesi, tra i quali vanno ricordati almeno Carlo Sciutto, fratello del segretario dell'esposizione Gigi e co-titolare dell'omonimo studio fotografico, Alfred Noack, Achille Testa e Alfredo Ornano, i torinesi Guido Rey, Edoardo di Sambuy e Annibale Cominetti, il milanese Emilio Sommariva, il bolognese Giulio Bompard e il veneziano Giorgio Coen. Tra i fotografi italiani in mostra, ma in questo caso fuori concorso, figura lo stesso Gigi Sciutto, che espone quattro ritratti e un 'presagio'. Tra i ritratti anche quello intitolato *E. Duse* raffigurante la celebre attrice, pubblicato anche nel catalogo artistico dell'esposizione a cura dei pittori Giacomo Grosso e Federico Maragliano⁴⁵ [fig. 3]. Precedono l'opera di Sciutto, che chiude la pubblicazione, le riproduzioni di altre nove fotografie, in ordine di comparizione: *La pesca nel fiume* dell'americano Louis Fleckenstein, *L'addolorata* di Edoardo Garroni, *Inginocchiata* di René Le Bègue, *Solitudine* dello svizzero Hermann Linck, *Una bella ondata* del londinese F.J. Mortimer, *Il Convegno* di Alfredo Ornano, l'unico altro ritratto *Studio* del francese Constant Puyo, *L'Encyclopédiste* di Guido Rey e *In agguato* di Van Zanen.

Se è vero che questa esposizione ha la forza, sia per il numero di partecipanti che per il loro prestigio, di segnare un momento decisivo nella storia della fotografia artistica in Italia, occorre aggiungere che non mancano gli episodi di polemica e le defezioni dell'ultima ora. Diversi professionisti della fotografia criticano i criteri di ammissione delle opere, secondo loro notevolmente sbilanciati a favore dei dilettanti, e si ritirano dalla competizione, introducendo così nel dibattito contemporaneo sulla fotografia anche la questione di una supposta inconciliabilità tra fotografia professionale e amatoriale. Gli echi di questa polemica si ritrovano anche sulle pagine del «Secolo XIX», in cui vengono pubblicate le lettere di protesta del fotografo Achille Testa⁴⁶, che, ritiratosi dalla competizione espone alcune fra le opere rifiutate in una sua personale, e di un

gruppo di altri fotografi genovesi (Rossi, Scandiani, Pitteri, Ceriani e lo stesso Testa)⁴⁷. Nel corso della mostra, che vede tra i premiati italiani i fotografi Guido Rey e Alfredo Ornano, insigniti della Medaglia d'oro del re e della regina⁴⁸, vengono organizzati anche concerti e conferenze, tra cui quella di Pietro Masoero sulla *Fotografia a colori* e quella di Paolo Amedei *Fotografi e fotografati*.

Le fotografie appartenenti alla prima tendenza, caratterizzata da scatti "molto nitidi, molto incisivi nei contorni e nelle forme", sono rappresentate dagli autori nordici, tra i quali Robert Kubitz, Hermann Linck, Rudolf Lichtenberg e Carl Anderson, e nel ritratto da Gigi Sciutto. Il filone del 'flouismo', rappresentato all'esposizione genovese dagli autori americani interessati alla cosiddetta 'estetica del fumo', dagli italiani Bompard, Ornano, Frixione e Carlo Sciutto, e dai francesi Rousseau, Schneider, Regad, punta invece a raggiungere un senso di indeterminatezza dei contorni ottenuto grazie a "l'uso di carte molto scabre" o di altri accorgimenti in fase di stampa, in cui però sono lasciati "intatti i rapporti fra i valori del chiaroscuro".

⁴² s.a., *La festa di inaugurazione dell'Esposizione Fotografica*, in «Il Caffaro», 13-14 maggio 1905; s.a., *Il vernissage all'Esposizione Fotografica Internazionale*, in «Il Caffaro», 14-15 maggio 1905.

⁴³ s.a., *sovrani per l'Esposizione fotografica in Genova*, in «Il Caffaro», 3-4 marzo 1905.

⁴⁴ I fotografi della Società Fotografica Subalpina di Torino che espongono sono: Alberto Grosso, Giuseppe Laura, Giuseppe Ferazzino, Canonico A. Grignolio, Pasquale Carbone, A. Fallanca, Ernesto Forma, Eugenio Berta, Gustavo Anau, Biagio Barberis, Felice Masino, Carlo Mario Mondo, Guglielmo Oliaro, Federico Sacerdote, Cesare Schiaparelli, Ernesto Zoppis, Emilio Treves e Giacinto Caglieri.

⁴⁵ *Il Catalogo dell'Esposizione Internazionale di fotografia*, in «Il Caffaro», 17-18 marzo 1905.

⁴⁶ s.a., *Esposizione Pro-Testa*, in «Secolo XIX», 16 maggio 1905, p. 4.

⁴⁷ s.a., *Una lettera dei fotografi professionisti di Genova*, in «Secolo XIX», 16 giugno 1905, p. 4. Inoltre, per approfondire le ragioni di questa polemica, si può vedere l'articolo di Mussi-Nielli, *L'Esposizione Internazionale di Fotografia a Genova*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905, p. 14 e la risposta alla lettera del segretario Gigi Sciutto, pubblicata sul «Secolo XIX» del 18 giugno.

⁴⁸ s.a., *I premiati all'Esposizione Fotografica. Il responso della Giuria*, in «Il Caffaro», 11-12 giugno 1905.

CARLO BROGI E IL SUO *RITRATTO IN FOTOGRAFIA*. IL TEATRO NELLA TRATTATISTICA CONTEMPORANEA

Il poeta scrive colla penna, il pittore col pennello,
lo scultore collo scalpello: la fotografia scrive colla
luce, che è la divina fra le divine cose¹.

Paolo Mantegazza

Per ricostruire gli inizi della fotografia italiana, contestualmente all'analisi della realtà degli stabilimenti fotografici, è indispensabile guardare anche alla riflessione teorica sul mezzo e alla letteratura fotografica coeva². Tra i trattati pubblicati in questi anni, quello del fotografo fiorentino Carlo Brogi risulta particolarmente interessante, perché, oltre a essere stato scritto da uno dei più importanti professionisti del suo tempo, è espressamente dedicato al ritratto fotografico. Inoltre, le frequenti e puntuali incursioni nel mondo teatrale rendono questo volume un punto di riferimento indispensabile per chi voglia occuparsi del rapporto tra scena e fotografia.

Brogi, che pubblica il suo scritto a Firenze per i tipi di Salvatore Landi nel 1895, intende scrivere una vera e propria guida che raccolga, come recita il sottotitolo, "alcuni appunti pratici per chi posa". Fotografo di professione, Brogi conosce bene quali siano i problemi legati al mondo del ritratto, alla sua committenza e al suo mercato.

Nato a Firenze nel 1850, eredita il mestiere dal padre Giacomo³ e, a partire dal 1881, anno della morte di quest'ultimo, trasforma l'attività di famiglia in un moderno stabilimento industriale, che amministra abilmente, pur mantenendo inalterati lo stile e la qualità della produzione paterna.

¹ La citazione è riportata in Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia. Appunti pratici per chi posa*, Firenze, Salvatore Landi 1895, p. 16.

² Per quanto riguarda la trattatistica e la letteratura fotografica del tempo, si faccia riferimento al volume di Italo Zannier, Paolo Costantini, *Cultura fotografica in Italia 1839/1949*, Milano, Franco Angeli 1985, pp. 131-169.

³ Giacomo Brogi (Firenze, 1822-1881) comincia a occuparsi di fotografia a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento dedicandosi prima alla riproduzione di opere d'arte e d'architettura e poi specializzandosi nel ritratto, un'attività che si rivela presto molto florida e che sarà proseguita dal figlio Carlo. Fonda il suo stabilimento fotografico nel 1866. Per un approfondimento si vedano gli articoli di Silvia Berselli, *Le "specialità artistiche" della Casa Giacomo Brogi. I grandi formati per la riproduzione delle opere d'arte; Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo a Giorgio Laurati*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994, pp. 4-5 e pp. 9-10.

Carlo è ricordato anche per il suo impegno politico – ricopre la carica di consigliere comunale della città di Firenze per diversi anni – e per la sua battaglia per il riconoscimento dei diritti legali dei fotografi, che aiuta a unirsi in categoria. Il suo intento è infatti quello di far valere la tutela legale dell'opera del fotografo, i cui prodotti vanno considerati come 'opere d'ingegno', con tutti i benefici, anche economici, derivanti dal diritto d'autore. Per poter giungere a questo tipo di tutela è necessario però ripensare completamente il lavoro del professionista e cominciare a considerare la fotografia in quanto forma artistica, e non solo mezzo tecnico di riproduzione. Brogi denuncia lo stato di arretratezza nel quale versa la giurisdizione italiana in merito alla fotografia, esclusa dalla regolamentazione sul diritto d'autore già applicata in altri contesti⁴.

Carlo Brogi, inoltre, è tra i promotori della prima Esposizione Italiana di Fotografia, tenutasi a Firenze nel 1887, nel corso della quale si gettano le basi per la costituzione della Società Fotografica Italiana, di cui sarà anche il primo vicepresidente. Insieme a lui, tra gli animatori dell'iniziativa, anche il professore di fisica e direttore della «Camera Oscura»⁵ Luigi Borlinetto, che ospita spesso sulle colonne del suo periodico varie discussioni legate a queste tematiche.

L'esposizione viene inaugurata il 15 maggio presso le sale della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti e si inserisce nel contesto delle celebrazioni per lo scoprimento della facciata di Santa Maria del Fiore, in ricostruzione dal 1871. La mostra, che in poco più di un mese raggiunge gli oltre diecimila visitatori e che vede la partecipazione di circa duecento fotografi italiani e cento stranieri, costituisce un successo personale del Brogi, che riesce a fare di questa manifestazione "uno dei suoi principali titoli di merito accanto alla battaglia condotta per il diritto sulla proprietà delle opere"⁶. Questa grande esposizione, resa ancora più importante dalla prestigiosa cornice nella quale è inserita, rappresenta una tappa importante per la storia della fotografia italiana poiché, come afferma anche Sauro Lusini in un articolo sul ruolo giocato da Carlo Brogi nella prima Esposizione di Fotografia, "da un lato permise ai fotografi di prendere consapevolezza dei problemi che si ponevano per la categoria, dall'altro avviò quel fermento di idee e di iniziative che avrebbe caratterizzato gli anni a seguire fino a tutto il primo decennio del Novecento"⁷. Proprio in questi anni, infatti, nasce tra i fotografi l'esigenza di costituirsi in associazione per difendere gli interessi della propria categoria e per proporre una più matura riflessione sul ruolo della fotografia nella cultura contemporanea.

La Società Fotografica Italiana viene fondata, con un certo ritardo rispetto a quelle

⁴ Per un approfondimento su questo particolare aspetto dell'attività di Brogi, si veda: Carlo Brogi, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Firenze-Roma, Fratelli Bencini 1885.

⁵ La rivista mensile «Camera Oscura», edita a Milano dal 1863 al 1866 e poi a Firenze e Prato dal 1883 al 1887, si propone di tenere aggiornato il lettore sui progressi dell'arte e della tecnica fotografica. Principalmente basata sulla traduzione di articoli stranieri apparsi sui principali periodici di settore, tra i quali il «Bulletin de la Société française de photographie» e «The Photographic News», si ricorda in particolare per la rubrica *Corrispondenza cogli associati*.

⁶ Sauro Lusini, *Materiali per la Storia della Fotografia in Italia. Carlo Brogi e la prima Esposizione di Fotografia*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994, p. 39.

⁷ *Ibidem*.

straniere, il 26 maggio del 1889 a Firenze, con lo scopo principale di “dar prova della attiva e fervida vita della fotografia italiana”⁸. Anche se uno dei suoi intenti costitutivi è quello di ottenere “un’efficace tutela legale sulle produzioni fotografiche” dei fotografi di professione, la società si dà in realtà uno statuto con molti e diversi obiettivi, dimostrando una apertura straordinaria anche al mondo dei dilettanti e dei cultori⁹. Se i professionisti del settore, infatti, posso sperare di giungere a una maggiore tutela istituzionale, è necessario passare attraverso la valorizzazione culturale dell’attività fotografica in quanto tale e quindi al coinvolgimento del maggior numero possibile di amatori e uomini di cultura. Per questa ragione la società stabilisce di perseguire lo sviluppo e il perfezionamento della fotografia contestualmente allo studio dei “diversi rami dell’arte e della scienza che vi hanno attinenza”. Inoltre, è cura dell’associazione pianificare l’attività di promozione volta ad agevolare le esperienze nuove nel settore, e promuovere esposizioni, concorsi e incontri pubblici nei quali dibattere di tutte le problematiche legate all’attività. La possibilità di diventare soci non è riservata ai soli professionisti, ma anzi a tutti “coloro che si occupano o s’interessano in qualche modo della fotografia nelle sue diverse applicazioni”. Come ha fatto notare anche lo studioso Luigi Tomassini, la società non è mai stata riservata ai soli professionisti, ma, soprattutto agli inizi e del tutto comprensibilmente, riunisce un gruppo di dilettanti piuttosto elitario, fatto di membri dell’aristocrazia e dell’alta borghesia, docenti universitari e importanti esponenti politici, in particolare della città di Firenze¹⁰.

Nel consiglio direttivo, nell’ambito del quale Brogi ricopre la carica di vicepresidente, troviamo il futuro segretario Anselmo Anghinelli, Arnaldo Corsi, Carlo Cataldi, Pietro Chiocchini, Innocenzo Golfarelli, il barone Giorgio Levi, il marchese Aldo Rusconi, il conte Guido Vimercati e, con la carica di presidente, il celebre fisiologo Paolo Mantegazza, professore di antropologia presso la Facoltà di Lettere del Regio Istituto di Studi Superiori di Firenze e fondatore del Museo Nazionale di Antropologia. A ricordare la nascita della Società Fotografica Italiana e il lavoro svolto in quegli anni dal Brogi è proprio il presidente, e allora senatore del Regno d’Italia, Paolo Mantegazza¹¹, nella prefazione al trattato dell’amico. Il Mantegazza si dice certo che questo volume “farà amare da tutti la fotografia, che insegnerà anche ai dilettanti più freddi l’amore per quest’arte simpatica e feconda” in un’età in cui, come aveva profetizzato Yorick all’i-

naugurazione della società, “fra la statistica dei fotografi e il censimento della popolazione corre[rebbe] piccola differenza”. Le parole del Brogi saranno in grado, prosegue l’amico, di mettere “il sale del buon gusto e il pepe dell’umorismo” nel passatempo di questi numerosi nuovi fotografi dilettanti. Infine, da laico positivista, saluta il volume anche come “un’opera di umanità”:

La fotografia come tutte le figliuole legittime della scienza è un gran passo avanti sulla vita della sana e della vera democrazia, di quella intendo che non toglie a chi ha molto per dare a chi ha poco, ma che attinge dalle sorgenti inesauribili della natura i tesori celati per darli a chi non ne ha [...]¹².

A differenza di Mantegazza, che si avvicina alla fotografia principalmente per scopi scientifici, il Brogi ha sempre rappresentato quella parte dei professionisti più interessati alle possibilità artistiche della fotografia che non al suo uso documentario. Per questo non ci stupisce che il suo trattato sul ritratto sia rivolto a un pubblico ampio di non addetti ai lavori, e che oggi per noi costituisca un punto di riferimento così interessante per ricostruire il dibattito culturale del periodo. È lo stesso Brogi, in apertura del volume, a dichiarare di essersi deciso all’impresa dopo aver scoperto un manualetto americano dedicato a chi desidera farsi ritrarre, e di trovare quest’idea utile “per agevolare l’opera che si richiede al fotografo”. Troppo spesso, infatti, si addossano al professionista “falli” e “responsabilità” che non gli appartengono.

Qualche tempo fa mi capitò fra mano un libriccino, scritto con molto tatto pratico, da quella praticissima gente che sono gli americani. Si trattava di una specie di guida, o meglio di un manualetto, utile per coloro che desiderano farsi il ritratto in fotografia. Mi parve degno d’imitazione l’esempio che mi veniva d’oltremare, come mezzo per agevolare l’opera che si richiede al fotografo. Quanti falli, quante responsabilità non gli si addossano! E senza ragione, a lavoro compiuto!¹³

Il volume si presenta diviso in due parti: nella prima, quella del trattato vero e proprio, si affrontano tutte le questioni relative alla ripresa fotografica e al rapporto tra il fotografo e il soggetto da ritrarre, mentre nella seconda, denominata *Scritti vari*, sono pubblicati giudizi e pensieri che il fotografo ha raccolto nel tempo tra le pagine del suo *Album*. Tra queste testimonianze anche quelle di donne e uomini di teatro, tra cui Virginia Marini, Giacomo Puccini, Ida Carloni – la moglie di Virgilio Talli –, Luigi Rasi e Tina Di Lorenzo.

All’inizio di ciascuna sezione del volume, a fare da *fil rouge*, la fotografia di un celebre uomo di teatro con sotto un’epigrafe firmata “C.B.”. Nella prima parte, a introduzione del trattato, la fotografia di Claudio Leigheb con la scritta “L’arte di chi posa giunge a far parere vera sul volto anche l’impressione che realmente non si sente”, mentre nella

¹² Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia*, cit., p. 11.

¹³ Ivi, p. 15.

⁸ «Buletto», disp. I-IV, 1889, p. 2.

⁹ Il regolamento interno della Società Fotografica Italiana è stato pubblicato sul «Buletto» edito dalla stessa SFI, disp. I, 1904, p. 25. È stato poi riportato anche nel volume di Elvira Puerto, *Fotografia fra arte e storia. Il «Buletto della Società Fotografica Italiana» (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida 1996, pp. 139-157.

¹⁰ Per un approfondimento sulla nascita della Società Fotografica Italiana si veda l’articolo di Luigi Tomassini, *Le origini della Società Fotografica Italiana*, in «AFT Rivista di Storia e Fotografia», n. 1, 1985, pp. 42-51.

¹¹ Paolo Mantegazza (Monza, 1831-San Terenzo, 1910), medico e antropologo, fu docente universitario di Patologia e di Antropologia presso l’Università degli Studi di Firenze. Studioso e divulgatore del darwinismo in Italia, attribuiva alla fotografia, che considerava “figlia della scienza”, un valore positivo e progressivo sul piano politico e sociale. È stato autore di molti trattati scientifici, si ricordano in particolare *Fisiologia del piacere* (pubblicato nel 1880 ma scritto nel 1856), *Fisiologia dell’amore* (1873), *Fisiologia del dolore* (1880), *Fisiologia dell’odio* (1889), e alcuni romanzi a sfondo antropologico tra i quali *Un giorno a Madera* (1867), *Il dio ignoto* (1876) e il libro per ragazzi *Testa* (1887).

seconda il ritratto di Giuseppe Sichel con la scritta “La Fotografia è arte del vero – Sichel è vero nell’arte”.

L’apporto del soggetto ritratto alla buona riuscita della fotografia è il primo tra gli argomenti trattati nel volume. Brogi sostiene infatti che un buon ritratto non debba riprodurre soltanto con fedeltà i lineamenti dell’individuo, ma “deve esprimerne altresì lo spirito ed il sentimento”. Per poterlo fare è però necessario che il soggetto che posa lo faccia con il massimo della spontaneità e della naturalezza, assumendo l’espressione che gli è più abituale. In caso contrario, il fotografo “che non crea l’immagine, ma la traduce mediante la camera oscura” potrà ottenere al massimo un “capolavoro di tecnica” ma non un buon ritratto.

Il Brogi, che liquida frettolosamente la questione dello statuto artistico della fotografia rimandando il dibattito ad altra sede, sostiene che il tempo in cui si accettava come ritratto la semplice “impronta della camera oscura” sia passato e che invece, negli anni in cui scrive, essendo il risultato dell’opera responsabilità del fotografo, dev’essere sua anche “la scelta dei mezzi e degli elementi che reputa più convenienti; ed a lui la cura di coordinarli secondo il suo accorgimento e la sua esperienza professionale”¹⁴. L’obiettivo che il fotografo si propone con questo scritto non è quello di determinare regole fondamentali su come fare un ritratto, ma di dare alcuni precetti e consigli pratici che possano contribuire “ad allontanare le occasioni d’insuccesso o di mediocre risultato”¹⁵ e, soprattutto, di “rendere l’aspettazione comune più conforme alla realtà delle cose, e diminuire il numero degli insoddisfatti”¹⁶.

Poste le premesse generali, il Brogi prosegue parlando della sala di posa e della seduta di ripresa dando alcuni consigli pratici. La sala dev’essere ben disposta e accogliente, fornita “del materiale necessario e delle comodità moderne”, riscaldata d’inverno e refrigerata in estate, in modo che il soggetto che deve posare si senta a suo agio e possa attendere il tempo necessario. Non esiste, infatti, secondo il Brogi, un ritratto istantaneo (“poiché l’istantaneità può solo riferirsi all’operazione fotografica che si svolge nella camera oscura”): ci vuole sempre del tempo per disporre la posa, scegliere l’atteggiamento e predisporre la luce in rapporto all’incarnato e agli abiti. Inoltre, prosegue il fotografo, è meglio posare prima e non dopo aver mangiato, recarsi dal fotografo senza fretta e possibilmente da soli, per evitare di arrossire, e poi di non riuscire a star fermi durante la ripresa, e di non essere distratti dai consigli di troppe persone. Per un esito migliore è bene ritagliarsi tutto il tempo necessario e scegliere la giornata in cui si è di buonumore. Il fotografo da parte sua dovrà essere paziente soprattutto quando deve ritrarre dei bambini, spesso irrequieti. In questo caso dovrà usare piena luce e non badare agli effetti di chiaroscuro, che invece deve ottenere ritraendo gli adulti. Non è consigliato alle signore di posare con i loro figli poiché, troppo prese dal tenere quieti i bambini, non presteranno attenzione a loro stesse. I vestiti delle signore devono essere chiari, di buon gusto e semplici, sono sconsigliati i colori accesi e i contrasti negli orna-

menti. I colori scuri si addicono meglio alle signore molto brune o in età avanzata, mentre per le giovani è meglio scegliere tinte più chiare. I tessuti di lana di colore scuro e le stoffe lucide rischiano di non riuscire bene e sono sconsigliati i colletti che salgono fino al collo perché “producono una spiacevole aria di goffaggine”.

Alla lunga serie dei consigli, il Brogi aggiunge anche che non è bene dare preferenza all’abbigliamento che piace maggiormente “bensì a quello che risponde meglio ai requisiti voluti dalla fotografia”, come avviene nel caso delle sedute di posa con le attrici, dotate spesso di un ampio guardaroba di abiti di scena.

A dimostrare la connessione che il modo di acconciarsi ha col buon successo del ritratto, dirò che la maggior facilità con cui le artiste di teatro ottengono ottime fotografie, sta nel fatto che portano seco un corredo di abiti, trine, veli, fiori, ecc., cose tutte che permettono al fotografo di scegliere quel che meglio si confà alla fotografia in relazione del suo soggetto, per ottenere effetti graziosi ed artistici¹⁷.

Un’attenzione simile viene riservata anche all’acconciatura dei capelli, “che dovrebbe seguire piuttosto che invariabilmente le regole assolute della moda”. I capelli devono essere disposti in armonia con la forma del viso; quando questo è tondo, i capelli non vanno abbassati sulla fronte, mentre non vanno raccolti nel caso di un viso ovale su un collo lungo. La fronte pronunciata si corregge con i ricci e l’uso dei capelli incipriati è da valutare nei singoli casi.

Per quello che riguarda l’espressione da scegliere, ossia “il rappresentarsi dell’animo nell’aria del volto”, il fotografo non può dare grandi suggerimenti. Si tratta di lievi sfumature e di piccoli dettagli che si fondono nell’insieme per dare a ogni singola posa una particolare “fisionomia morale”. Non esistono regole precise e tutto dipende dal soggetto, ma è bene che questi non pensi “all’atto che si va facendo” e rivolga la sua attenzione a qualcosa di gradevole. Nei casi più difficili può essere il fotografo stesso, parlando e distraendo il soggetto, a dissipare in lui la preoccupazione data dall’obiettivo. Brogi passa poi a parlare dell’atteggiamento e di tutti i convenzionalismi ai quali si è ormai abituato il pubblico. I ritratti, denuncia il fotografo, tranne rare eccezioni, “hanno le stesse linee e su per giù gli stessi portamenti”. I clienti richiedono di essere ritratti sempre nello stesso modo e non amano che il fotografo tenti di “rompere tale monotonia, infondendo un po’ più di vita e di fantasia nella posa”. Per i ritratti a mezzo busto, il Brogi consiglia l’uso dell’appoggiatesta, che dà forma alla figura e aiuta il soggetto a conservare la posa scelta, mentre sconsiglia vivamente, tranne che per il ritratto dei bambini e dei ragazzi, di farsi ritrarre in piedi e a figura intera.

Conclusa la dissertazione sulla seduta di posa, il Brogi passa a descrivere il momento della consegna delle fotografie e quindi a indagare l’atteggiamento del cliente nei confronti del fotografo. Questa seconda parte del trattato, oltre a dare una nota di colore allo scritto, è interessante perché ci restituisce alcune delle impressioni dei soggetti ritratti di

¹⁴ Ivi, p. 22.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 23.

¹⁷ Ivi, p. 35.

fronte alla propria immagine e dà un'idea generale del mercato della fotografia¹⁸. Spesso i clienti, di fronte alla prima prova di stampa, rifiutano l'opera che secondo il fotografo era ben riuscita mettendo in discussione l'abilità e l'esperienza di quest'ultimo. Questo avviene perché il cliente non guarda alla bontà dell'insieme ma si sofferma su alcuni particolari che Brogi definisce "insussistenti" quando non "frivoli". Tra questi per esempio l'imperfetta asimmetria dei baffi, la bocca socchiusa che lascia scorgere i denti, l'inclinazione o lo scorcio della testa o l'abito che non sta attillato. Le critiche che vengono mosse al fotografo sono dunque solo il frutto di un gusto superficiale e spesso costringono il fotografo, che aveva sottoposto al cliente la prova di stampa per capire se e quali piccole modifiche apportare sulla negativa, a ripetere la seduta di posa. È consuetudine che il cliente, prima di posare, scelga tra i campioni disponibili sia il formato della stampa che "la dimensione delle immagini, l'atteggiamento, il punto visuale della testa e talvolta anche l'effetto di luce del ritratto che si accinge a farsi fare"¹⁹. Questo atteggiamento toglie al fotografo il compito di guida che dovrebbe essere suo, impedendogli, per esempio, di suggerire quale sia il profilo migliore per far risaltare il bello delle linee o nascondere gli eventuali difetti. Spesso, inoltre, non si considera che un'immagine di grandi dimensioni fa apparire chiaramente la "complesione delle persona", e che utilizzando un campo largo le figure compaiono più minute di quanto non comparirebbero in un'inquadratura più stretta. Per quello che riguarda l'effetto della luce, il cliente dimentica spesso che la scelta dell'illuminazione non può essere affidata "al semplice capriccio", in quanto influisce molto sulla resa complessiva del ritratto. Non devono mancare delle ombre sulle teste, altrimenti sembrerebbero piane e inanimate, e il chiaroscuro dev'essere dato ad arte a seconda della fisionomia della persona ritratta. Per il ritratto si preferisce il formato *album* o *gabinetto*, il *boudoir* e il *salon*. Gli ultimi due sono da consigliare per "le mezze figure in campo largo", mentre la prima tipologia è preferibile per "i ritratti a busto di giovinetto o di persone snelle". Particolarmente interessante risulta essere la notazione di costume sulla diffusione della *carte de visite* e sulla recente fortuna di altri formati di stampa tra i quali il *boudoir* e il *salon*:

¹⁸ Qualcosa di molto simile lo aveva scritto nei suoi ricordi anche il celebre fotografo francese Félix Nadar. A proposito della reazione dei clienti davanti alla consegna delle stampe fotografiche, infatti, scrive: "L'opinione che ognuno ha delle proprie qualità fisiche è talmente benevola che la prima impressione di ogni modello di fronte alle prove del suo ritratto è quasi inevitabilmente di disappunto e di rifiuto (è superfluo precisare che qui si sta parlando solo di prove perfette). Alcuni hanno il pudore ipocrita di dissimulare il colpo sotto un'apparente indifferenza, ma non credete loro. [...] A titolo profilattico, ossia prima di operare, fate intravedere la possibilità della 'replica'. La speranza di quella benefica 'replica' sistemerà tutto, e tutti ci guadagneranno – e voi stessi siete proprio certi di non poter ottenere qualcosa che sia migliore del primo negativo? Soprattutto, quando due modelli sono venuti insieme, cercate di fare in modo che tornino insieme al momento della consegna. Non dimenticate mai di sottoporre le prove dell'uno all'altro e viceversa: quello che al biliardo si chiama 'colpo di sponda', e, per un minuto, allontanatevi! Immancabilmente l'uno troverà l'altro molto riuscito, e l'altro giudicherà l'uno perfetto. Per controprova, lasciateli discutere insieme. Superato così, e ridotto a semplice effetto di ritorno, il primo e inevitabile impatto, potrete allora avvicinarvi, e parlare senza timore d'esser morso. Cfr. Paul Nadar, *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion 1899. Il brano citato proviene dal già citato volume Michele Rago (a cura di), *Félix Nadar. Quando ero fotografo*, cit., pp. 96-97.

¹⁹ Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia*, cit., p. 62.

I formati, com'è noto, sono andati aumentando senza una ragione di necessità; e la vecchia e non ingloriosa *Carta da visita*, che è stata in voga per molti anni e popolarizzò il ritratto fotografico, non è più in moda nel mondo elegante, come non lo sono i formati di poco maggiori. Per non stare a parlare di tutti, noterò che l'*Album* o *Gabinetto*, sorto dopo la *Carta da visita*, col *Boudoir* e col *Salon* (la terminologia di questi ultimi rimane francese) sono i formati che più si preferiscono per i Ritratti da scambiarsi²⁰.

Diversi sono anche i processi di stampa che si possono usare per realizzare i ritratti. Oltre alla stampa su carta albuminata, "che è sempre quello che conviene ad ogni genere di ritratto ed alla generalità delle negative", si possono eseguire platinotipie, stampe al carbone, dette anche fotocromatografia, e stampe al bromuro d'argento. Con le stampe al platino si ottengono delle "prove diafane, delicate e di tinta gradevole", che però sono poco adatte se si vogliono realizzare gradazioni di toni su tinte scure, mentre con la fotocromatografia si ottengono immagini "di grande morbidezza, ricche di mezze tinte e armoniose nei toni". Per gli ingrandimenti conviene scegliere il procedimento al bromuro d'argento, che dà "ritratti gradevoli per tinta e toni, e bellissimi effetti a luce radente". Per realizzare fotografie non comuni ma "artistiche in sommo grado e di maggiore distinzione", il Brogi consiglia di scegliere, secondo i casi, i carboni o le platinotipie, mentre, qualora si preferisca la carta albuminata, di ricorrere alle carte a superficie lucidissima che danno prova "di grande finezza con tocchi vibranti".

Per dare un esempio dei diversi tipi di stampa descritti, Brogi pubblica quattro tavole fuori testo con i ritratti del soprano Gemma Bellincioni²¹ e dell'attrice Tina Di Lorenzo [fig. 4], eseguiti con la tecnica del carbone in diversi colori; di Maria Antonietta Palloni sia in platino, sia in una serie di pose consecutive stampate in "carta lucidissima". Brogi, che non si rivolge a un pubblico di specialisti, ma scrive un volume a scopo didattico e pubblicitario, inserisce diverse fotografie per illustrare alcuni passaggi del suo testo e fare in modo che il lettore visualizzi il concetto espresso. Tra le fotografie pubblicate, assieme a quelle degli interni dello stabilimento Brogi, tra cui figurano la sala d'ingresso e la terrazza di posa [figg. 5, 6], anche i ritratti di donne e uomini dello spettacolo, come quelli delle attrici Emilia Saporetto Sichel e Giannina Udina, della cantante svedese Sigrid Arnoldson, del tenore Roberto Stagno e degli attori Luigi Rasi ed Ermete Novelli. In particolare, le sequenze verticali dei ritratti della Udina e del Rasi [fig. 7] sono scelte a dimostrazione delle prescrizioni di Brogi relativamente all'espressione del soggetto ritratto, che dev'essere quanto più possibile naturale. I primi piani proposti rappresentano una serie graduale di espressioni, una sorta di climax

²⁰ Ivi, p. 66.

²¹ Gemma Bellincioni (Monza, 1864-Napoli, 1950) è stata un celebre soprano. Ha debuttato nel 1880 a fianco del padre, il basso Cesare Bellincioni, divenendo ben presto un'interprete richiesta in particolare nell'opera verista. Apprezzata soprattutto per le doti sceniche, che sopperivano a un'estensione vocale alquanto modesta, la Bellincioni fu la prima interprete di Santuzza nella *Cavalleria Rusticana* di Mascagni e di Fedora nell'opera omonima di Umberto Giordano. Per un approfondimento sulla vita e l'arte della Bellincioni si veda l'autobiografia dell'attrice: Gemma Bellincioni, *Io e il palcoscenico, trenta e un anno di vita artistica*, Milano, Società anonima editoriale Quintieri 1920.

emotivo che nel caso della Udina va dalla mestizia al sorriso, mentre in quello del Rasi dal sorriso a un'espressione di vistoso disappunto²². Simili variazioni emotive, proseguite il Brogi, non sono semplici da esprimere e non sempre risultano efficaci come nel caso degli attori drammatici. Nei ritratti del professor Rasi si riscontra in modo particolare il legame con la trattatistica sulla teoria della mimica e sull'arte di recitare sviluppatesi nel corso del XIX Secolo, di cui anch'egli fu un prolifico autore²³. Detti trattati rappresentavano dei veri e propri prontuari in cui erano date precise indicazioni sulle intenzioni e sui gesti per l'espressione schematizzata di ciascun sentimento²⁴.

L'ultima parte del trattato del Brogi è invece dedicata all'uso della fotografia nella società contemporanea, ai suoi progressi e alle sue future applicazioni. La fotografia, il cui "ministero è provvido, nobile e quanto mai pietoso", è democratica e al servizio di tutti gli uomini, più di quanto non lo siano mai state le belle arti. Diversamente da queste ultime, infatti, la fotografia, "mediante un processo di vetrificazione", dona anche alle persone che hanno mezzi limitati la possibilità di conservare la propria immagine e l'effigie dei cari defunti²⁵, permette al coscritto che va al reggimento di mandare il proprio ritratto alla famiglia e all'amata, al marito lontano per ragioni di lavoro di portare con sé l'immagine della moglie e dei figli, e agli amici di scambiarsi le proprie fotografie. Inoltre è strumento di conoscenza, perché accompagna il racconto dei fatti sulla stampa e permette di vedere il volto dei politici, dei reali e di coloro che diventano celebri in letteratura, nelle arti o nella scienza. Infine, è "sussidio utilissimo alle scienze", tra cui l'astronomia, la scienza del microscopio e gli studi etnografici, "che han tratto largo corredo di elementi dalla fotografia".

Questa scienza o arte, come dir si voglia, che il genio francese introdusse nello scibile umano, si è largamente diffusa in tutto il mondo civile, raggiungendo in poco tempo progressi sorprendenti, ed ormai si può dire che la Fotografia sia oggigià diventata un elemento necessario al viver moderno. Non si potrebbe fare a meno del vapore, del telegrafo e di altri portati del progresso, come non si potrebbe rinunciare alla fotografia²⁶.

Nella parte conclusiva del suo trattato, Brogi parla della fotografia amatoriale e dell'istantaneista che "deve farsi della macchinetta la sua compagna invisibile". Questi, che

²² Accanto alla serie di ritratti di Luigi Rasi, si legge: "Non so astenermi dall'intercalare qui alcune pose dell'egregio prof. Rasi, che nel loro genere sono degne di nota. Le espressioni sono alquanto accentuate e certo non tutte e quattro andrebbero bene per ritratti, ma la vita che si vede in queste immagini è una prova di più di quel che può fare la maestria del modello". Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia*, cit., p. 48.

²³ Tra i manuali del professor Luigi Rasi si ricordano *La lettura ad alta voce* (1883), *La recitazione nelle scuole e nelle famiglie* (1895) e *L'arte del comico* (1890).

²⁴ A questo proposito si deve ricordare il *Prontuario delle pose sceniche*, pubblicato da Alamanno Morelli nel 1854 e poi riproposto in appendice al *Manuale dell'artista drammatico* del 1862. Alamanno Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di S. Pietrini, Università degli Studi di Trento 2007.

²⁵ Rispetto alla fotografia dei cari defunti e alla sua forza evocativa, rimangono importanti le pagine che Roland Barthes dedica al tema ne *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi 1980.

²⁶ Ivi, p. 81.

con un po' di studio e di pratica potrà "documentare le fasi dei viaggi o delle escursioni che compie, con vedute, scene ed impressioni che in altra guisa non potrebbe procurarsi", non sarà però mai in grado di eseguire un buon ritratto, competenza esclusiva del fotografo di professione (che, a dire il vero, "non si sente malcontento di questa incontrastabile superiorità").

Nella seconda parte del volume, dedicata alle impressioni di coloro che si sono fatti fotografare nello stabilimento Brogi, è inserita una sezione dedicata agli "scritti vari", di particolare interesse per lo studio del rapporto fra teatro e fotografia. Tra le varie testimonianze, viene riportato anche un breve testo del professor Luigi Rasi dal titolo *Recitazione e Fotografie*. In questo brano l'attore paragona il maestro di recitazione al fotografo: entrambi danno indicazioni precise al loro alunno – "non così; la mano più alta, più morbide le dita, indietro quella gamba, la testa a dritta, l'occhio a sinistra, fermo, naturale... attento!... fatto!" – e per entrambi il risultato non può che essere "grottescamente negativo" se quest'ultimo non riesce a fare sue le indicazioni ricevute e a entrarci veramente: "L'azione diventa puramente meccanica, e i tratti, l'espressione, senza il sentimento, fanno a volte irricognoscibile la persona ritratta".

Tra i testi pubblicati in questa sezione, anche una lettera di Tina Di Lorenzo a una non meglio identificata "Giannina". La lettera, datata 15 giugno 1895, è posta a confronto con un'altra lettera del miniatore Rospero Loredano alla "Sig.ra Padrona Colendissima" del 10 gennaio 1798. I due scritti sono comparati a testimonianza dei progressi avvenuti nel tempo nell'ambito del mercato delle immagini. Il miniaturista si scusa infatti per il ritardo con il quale farà pervenire la miniatura alla signora che gliel'aveva commissionata: le poche sedute di posa e la vista ormai stanca non gli hanno permesso di concludere il lavoro in breve tempo. Nel secondo scritto, invece, Tina Di Lorenzo scrive all'amica mandandole "la collezione completa" dei suoi ritratti appena eseguiti "in tempo brevissimo" da un fotografo milanese. Vale la pena riportare per intero la lettera, perché essa, oltre a restituirci l'entusiasmo della Di Lorenzo per la fotografia, rappresenta una delle prime testimonianze dirette del consumo dell'immagine fotografica riportate da un'attrice.

Che letterona lunga dovrei scrivere per dirti quante feste mi hanno fatto per la mia serata d'onore! Credi, io ne sono ancora tutta commossa! Ti mando dei giornali che parlano di me, della mia voce, del mio successo... che successone!... mi par di diventar matta. E ti faccio una sorpresa che gradirai, spero, mandandoti cioè la collezione completa dei miei ritratti, che mi hanno fatto qui! È un prodigio. Il fotografo in un tempo brevissimo mi ha riprodotta in tante e bellissime pose, nei miei diversi costumi. Quando, ai ripetuti inviti che mi si fecero, dovetti risponder di sì, ero impensierita: chi sa mai quanto tempo devo perdere, dicevo, davanti alle macchine. Nulla di tutto ciò. Il tempo più lungo lo impiegai a cambiarmi di abiti; ma in terrazza, come credo si dica, fu tutt'altra cosa: quasi non mi avvidi che mi si facevano tanti ritratti! È un vero miracolo, e guarda un po' come son venuti!... E guardandoli, pensa all'amica tua e ringraziata del pensiero che ha avuto. Intanto abbitti tutti i baci affettuosi e carini della tua Tina²⁷.

²⁷ Ivi, p. 181.

Sono degni di nota anche alcuni brevi pensieri di amici e clienti del Brogi, pubblicati sotto la dicitura *Dall'album di un fotografo*. Tra questi, oltre alle prime due pagine dedicate agli aforismi del Mantegazza, sono di particolare interesse quelli di alcuni personaggi noti del mondo dello spettacolo. Apre la lunga rassegna un piccolo ritratto con dedica dell'attrice Virginia Marini. È datato 26 settembre 1894 e recita: "è la prima fotografia che faccio dopo aver lasciato l'Arte... vorrei che le meravigliose macchine dei fratelli Brogi avessero la potenza di ritrarre dal mio volto il rammarico che sente il mio cuore"²⁸. Segue una battuta di Giacomo Puccini, datata 5 dicembre 1894: "Siccome mi professo cacciatore credo che il prendermi a volo sarebbe il miglior modo di ritrarmi"²⁹ e una riflessione della scrittrice Matilde Serao: "L'arte delle immagini non solo è una grande cosa, ma è anche una cosa dolce e seria, uno dei vincoli dell'umanità"³⁰. Infine, tra le tante dediche riportate dal Brogi, anche quella dell'attrice Ida Carloni, moglie di Virgilio Talli, che scrive "La fotografia è una delle poche adulazioni che abbia la parvenza della verità. È forse per questo che essa è amata da tutte le donne belle o brutte che siano"³¹.

L'importanza delle dediche non va sottovalutata, trattandosi di alcune tra le primissime impressioni sulla fotografia che i protagonisti del teatro italiano ci hanno lasciato. Gli autori di questi scritti condividono la divertita fascinazione nei confronti del mezzo. Nel leggere le loro testimonianze, appare evidente come tutti, professionisti del mondo dello spettacolo, guardino con un misto di interesse e ironia alle possibilità offerte dal ritratto fotografico.

IL MONDO DEL TEATRO IN UNA RIVISTA DI SETTORE: «LA FOTOGRAFIA ARTISTICA»

In Italia le prime riviste fotografiche nascono dopo l'Unità, con un ritardo di quasi dieci anni rispetto alla Francia¹. Nel 1863 nasce a Milano «Camera Oscura», nel 1868 il «Giornale di Fotografia» e nel 1870 la «Rivista fotografica universale».

Tra le riviste di settore ricopre un posto di rilievo «La Fotografia Artistica», un periodico illustrato nato a Torino nel dicembre del 1904 per iniziativa del giornalista Annibale Cominetti, già promotore de «L'Esposizione generale italiana e d'arte sacra. Rassegna popolare illustrata» pubblicata nel 1898. Rispetto alla più celebri pubblicazioni del tempo, tra le quali si ricordano «Dilettante in fotografia», fondato da Luigi Gioppi nel 1890, e «Il progresso fotografico», nato per volontà di Rodolfo Namias nel 1894, «La Fotografia Artistica», anche sull'onda del successo ottenuto dall'esposizione torinese del 1902, intende rivolgersi a un pubblico internazionale interessato ai progressi della fotografia contemporanea. Il nuovo mensile, di grande formato e con una veste grafica più raffinata rispetto ai concorrenti sul mercato, nasce sotto gli auspici del re Vittorio Emanuele III e di Sua Maestà la regina Margherita che, secondo quanto riportato nell'editoriale del primo numero, aveva suggerito il titolo 'comprensivo' del periodico. In questo stesso numero, impreziosito da una copertina disegnata dal pittore Luigi Onetti, vengono espone anche le ragioni e le speranze della nuova pubblicazione.

Pubblicando oggi il primo numero di questa Rivista, noi abbiamo un orgoglio ed una speranza: l'orgoglio di essere i primi a lanciare un tal genere di rassegna in Italia, e la speranza che quella parte di pubblico, cui si rivolge in modo speciale, comprenda la bontà del nostro scopo e fiduciosamente ci segua. La Rivista, che sarà redatta in italiano e francese e che avrà perciò un carattere internazionale, si chiama – come il lettore avrà veduto – «La Fotografia Artistica»; e in queste parole sta chiuso visibilmente il nostro programma².

La fotografia, intesa in questo contesto forse per la prima volta così esplicitamente

¹ In Francia le prime riviste di settore nascono già negli anni Cinquanta dell'Ottocento. Tra queste si deve ricordare il foglio quindicinale «La Lumière» fondato nel 1851, il «Bulletin de la Société française de photographie» pubblicato a partire dal 1855 e la «Revue photographique» del 1859.

² s.a., *Ai lettori*, in «La Fotografia Artistica», a. I, n. 1, dicembre 1904, p. 1.

²⁸ Ivi, p. 106.

²⁹ Ivi, p. 107.

³⁰ Ivi, p. 115.

³¹ Ivi, p. 129.

come prodotto artistico, è concepita come alternativa e non in contrasto con la produzione pittorica, i cui domini, si legge ancora nell'editoriale, "permangono e permarranno sempre alti e intatti". Non a caso il comitato artistico del periodico è composto dai nomi più noti del mondo accademico torinese; vi figurano lo scultore Luigi Belli e i pittori Andrea Tavernier, Paolo Gaidano e Luigi Onetti, tutti allora professori presso l'Accademia di Belle Arti della città.

L'arte del disegno e del colore, in quanto è come tutte le altre arti sintesi espressiva di più elementi di realtà e di sogno, continuerà libera e sola il suo cammino, e non potrà veder mai in questa più modesta arte della fotografia una rivale od anche solo un'emulatrice. Noi crediamo però che la fotografia può essere sempre più perfezionata, e può assurgere ad un grado di bellezza veramente superiore. E se i suoi saggi migliori non potranno mai sovrapporsi a quelli della pittura od anche solo gareggiare con essi, avranno però un loro indiscutibile valore personale, e potranno onorevolmente sostituire l'arte sorella in tutti i casi in cui essa non potrà far prova di sé³.

È proprio questo atteggiamento, accorto e moderato nei confronti dell'eterna questione dello statuto artistico della fotografia e del suo rapporto di sudditanza con l'arte classica, a caratterizzare fortemente questo periodico distinguendolo da un caso editoriale come quello di «Camera Work» che, al contrario, aveva radicalizzato lo scontro con i convenzionali atteggiamenti nei confronti della fotografia. Secondo Paolo Costantini, infatti, questa diversa condotta è da mettere in rapporto con la particolarità della situazione italiana, e più in generale europea, della fotografia contemporanea. In Italia il conflitto tra la 'nuova' e la 'vecchia' arte viene più eluso che risolto, ancorando la fotografia a valori estetici tradizionali. Questa posizione riflette in qualche modo lo stato del dibattito artistico nell'Italia di allora. Scrive, infatti, Paolo Costantini:

Si può lamentare la mancanza, nella cultura fotografica italiana, di una figura della forza di Stieglitz, o di artisti della qualità di Steichen, Demachy o Kühn. Ma si deve considerare con più attenzione la diversa scelta di indirizzo nei confronti della fotografia artistica che agli inizi del Novecento, se negli Stati Uniti ha segnato il passaggio necessario verso un'immagine moderna attraverso il confronto diretto della fotografia con le avanguardie artistiche, in Italia ha assunto un altro significato. Mentre in America il dialogo privilegiato con l'avanguardia ha gradualmente spinto la fotografia a ricercare una propria autonomia espressiva, in Italia, in un clima di forti tensioni culturali, sospeso tra il rifiuto della sperimentazione linguistica e la ricerca di riflessione e restaurazione, il dialogo con il mondo artistico si è risolto nell'accettazione di modelli consolidati, riproposti nelle pagine della rivista⁴.

In generale quindi, se è vero che la riflessione critica sull'immagine fotografica in Italia

³ Ivi, pp. 1-2.

⁴ Paolo Costantini, *La fotografia artistica. 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Milano, Bollati Boringhieri 1990, pp. 46-47.

non sembra avere ancora conquistato l'autonomia dal discorso sul mezzo tecnico, «La Fotografia Artistica» resta comunque il tentativo più consapevole e significativo tra le esperienze editoriali del primo Novecento.

Il periodico avrà una vita lunga e fortunata che si concluderà solo nel 1917, dopo tredici anni di pubblicazioni, e ospiterà nel tempo i contributi, fotografici e testuali, di molti celebri professionisti del mondo artistico e fotografico internazionale.

Fin dal primo numero, infatti, viene pubblicato l'elenco dei collaboratori del periodico divisi per il Paese di provenienza tra italiani, austriaci, tedeschi, francesi, inglesi e olandesi. Tra i professionisti italiani compaiono le firme più note della fotografia nazionale, tra cui gli stabilimenti Alinari e Brogi di Firenze, Bettini di Livorno, Grosso e Schiaparelli di Torino.

Il successo di una rivista come questa, da una parte rappresenta il segno tangibile di un crescente interesse del pubblico verso la fotografia, dall'altra ci restituisce tutta la complessità del dibattito contemporaneo intorno a essa. In particolare, poi, «La Fotografia Artistica», pubblicando con regolarità una selezione della migliore fotografia italiana e straniera, fornisce un quadro piuttosto completo della scena fotografica dell'epoca, permettendoci di conoscere gli autori e gli stili più diffusi e apprezzati.

Ma che cosa intende il fondatore e proprietario della rivista con l'espressione "fotografia artistica"? In un articolo apparso nel maggio del 1911, Cominetti si dilunga a riflettere sugli intendimenti della "fotografia artistica", e quindi per una logica estensione, anche della sua rivista. Il direttore risponde che è quella fotografia "che vuole il concorso assiduo, intelligente e sottile della mente e dell'anima dell'operatore al suo lavoro meccanico; è quella che attribuisce, senza dubbio, molto valore alla bontà della macchina, ma che un maggior valore riserba alle qualità del fotografo; è quella insomma che vuole l'asservimento del lavoro materiale al potere di uno spirito che previene, dispone, dirige ed illumina"⁵. Poiché l'arte è "la più alta espressione del carattere individuale", la fotografia artistica diventa la manifestazione di differenti personalità, derivanti dalla disponibilità artistica naturale dell'operatore. Per ottenere un ottimo risultato, sarà allora indispensabile che il fotografo raggiunga sia "il pieno dominio dell'istrumento" che "la completa espressione delle sue caratteristiche individuali".

Per comprendere gli interessi e l'eterogeneità degli argomenti trattati nella rivista, può essere interessante prendere in considerazione l'indice del numero di gennaio del 1905, sul quale tra l'altro verrà pubblicato anche il primo dei ritratti d'attore presenti nella rivista. All'editoriale del direttore seguono articoli diversi che spaziano dalla riflessione teorica sul mezzo fotografico (professor Bonardi di Torino), al progresso nell'illustrazione fotografica del libro (professor Vidal), alla questione sui diritti d'autore per la fotografia (avvocato Mussi-Nielli di Torino), alle recenti scoperte astronomiche dovute alla ripresa fotografica (dottor Carnera).

I ritratti d'attore compaiono in particolare nei primi numeri della rivista, probabilmente a scopo promozionale. È facile immaginare come il lancio della rivista possa

⁵ Annibale Cominetti, *Gli intendimenti della fotografia artistica*, in «La Fotografia Artistica», a. VIII, n. 5, maggio 1911, pp. 65-66.

beneficiare della notorietà dei soggetti presso il pubblico, attratto dell'immagine dei propri beniamini. Inoltre, e questo aspetto è decisamente più interessante, si può ipotizzare che la scelta di pubblicare ritratti d'attore sia particolarmente funzionale in un momento in cui il periodico si propone di affermare con forza il carattere artistico della fotografia, quasi a dire che il ritratto di personaggi già legati al mondo dell'arte nobilita in qualche modo lo scatto fotografico e contribuisca ad affermare lo statuto artistico della fotografia stessa. Alla fotografia d'attore è dedicato un articolo di Musi-Nielli dal titolo *Fotografie di donne. I ritratti di attrici* pubblicato sul numero di luglio 1905. In questo breve pezzo di costume, tra il serio e il faceto, viene descritta la crescente importanza del ritratto delle interpreti – “Le attrici *grandi* (che non sono tutte, intendiamoci, grandi attrici) usano e abusano volentieri di ritratti, press'a poco come i loro colleghi abusano di alti solini e di scarpe di vernice”⁶ –. L'autore ironizza sulla diffusione dell'immagine operata dalle attrici stesse.

La fotografia, quasi direi, io che volentieri mi soffermo sulla filosofia delle parole, esercita molto spesso delle funzioni altamente morali; come in questo caso in cui riabilita, rinnovandone il significato, una frase sciolta e disinvolta con cui il puro classicismo dei novellieri nostri dal '300 in poi dissero, senza dir troppo né in modo disonesto e triviale, di tali donne che veramente non sono né castissime spose, né ottime madri di famiglia, né al di là né al di qua del sipario della commedia umana... In senso arcaico e molto realistico, «far copia di sé» esprimeva ben altra cosa che non adesso, prima dell'invenzione della fotografia. Ora, grazie alla fotografia, le attrici più belle e più gentili possono, senza nulla perdere in virtù e in riputazione, ed acquistando anzi sempre maggiori meriti fra gli intenditori di bellezza e d'arte, far largamente copia di sé ad amici ed ammiratori. Questa aggiunta neologica andrebbe pur compresa nel dizionario della Crusca. Non vi pare? Ed io vi aggiungerei come nota: Benedetta mai sempre la fotografia!⁷

Sul numero di gennaio 1905 viene pubblicato, in una tavola fuori testo, il ritratto dell'attrice Irma Gramatica⁸. La fotografia, stampata su carta al bromuro prodotta dalla ditta Tensi di Milano, è tratta da un negativo dello stabilimento Sciutto di Genova. L'attrice è ritratta in piedi, fasciata da un abito lungo che le lascia scoperte le spalle, nell'atto di avvicinarsi all'obiettivo, in una posa dinamica ancora piuttosto

⁶ Epifanio Musi-Nielli, *Fotografie di donne. I ritratti di attrici*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 7, luglio 1905, pp. 6-9.

⁷ *Ibidem*.

⁸ L'attrice Irma Gramatica (Fiume, 1867-Tavarnuzze, 1962), all'anagrafe Maria Francesca, è una delle più celebri artiste di teatro e di cinema del primo Novecento. Figlia d'arte e sorella dell'altrettanto nota Emma, nel corso della propria carriera lavora al fianco dei più importanti attori del tempo, tra i quali Eleonora Duse e Flavio Andò. Dopo alcuni importanti successi come prima attrice, nel 1900 approda al capocomicato in società con Virgilio Talli e Oreste Calabresi. Per un approfondimento su questa attrice si veda: Antonio Cervi, *Irma Gramatica*, Bologna, Zanichelli 1900; Alessandro Varaldo, *Fra viso e belletto. Profili d'Attrici e d'Attori*, Milano, Quintieri 1910; Luigi Maria Personè, *Irma ed Emma, due grandi del teatro italiano*, Prato, Società pratese di Storia Patria 1987; Daniela Quaranta, *I carteggi delle sorelle Gramatica*, in F. Angeli (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni 1998, pp. 65-82.

rara negli scatti dell'epoca⁹. Considerando la vicinanza di questa rivista con l'esposizione torinese, si può supporre che questo stesso scatto fosse stato esposto in occasione dell'Esposizione Nazionale di Fotografia Artistica del 1902, con il suggestivo titolo di *Ultimi raggi*.

Nel mese di maggio, un articolo di Arturo Foà¹⁰ introduce a una stampa fotografica, sempre in tavola fuori testo, dal titolo *Portrait de Madame Tina Di Lorenzo* [fig. 8]. La fotografia, tratta da un negativo del fotografo torinese Oreste Bertieri, ritrae l'attrice in piedi, elegantemente vestita con pelliccia e cappello, a pochi passi da una seduta stile liberty, davanti a uno sfondo riccamente decorato con motivi naturali. Foà nel descrivere il ritratto dell'attrice afferma che la fotografia, “uniformandosi ai moderni e più evoluti criteri della fotografia artistica”, non vuole solo ottenere una riproduzione formale, ma “l'elegante ed eloquente espressione delle linee e dell'essenza della persona o della cosa rappresentata”.

Osservate come in quegli istanti di fervore essa palpita e freme! Vedete come tutti i suoi pensieri le lampeggiano negli occhi! Udite come tutte le parole le escono nitide e fresche, ed ammirate con qual malia s'effondono sui cuori, ingentilite ed annobilite dalla grazia ch'è in lei!¹¹

La descrizione di Foà corrisponde in pieno all'immagine di Tina Di Lorenzo che ci è stata restituita dalle cronache del tempo. In questo articolo è descritta come una “donna sana ed equilibrata” e per questo in grado sulla scena di contenere “nel ritmo della verità gli affetti che in altre assumerebbero la fiamma ed il grido della passione che trasmoda”. Il nome dell'attrice “richiama immediatamente una visione di nobiltà e di grazia congiunte in modo incomparabile” che lo spettatore ritrova inalterate sulla scena.

Altre attrici portano ogni sera sul palco le nostre passioni e i nostri dolori nella loro forma più intensa; e rappresentano in tal modo ottimamente uno dei caratteri essenziali del nostro tempo, così aspro di lotte e fremente d'ardori. Tina Di Lorenzo rappresenta invece ogni sera con bella schiettezza i sentimenti e gli affetti che permangono, attraverso il tempo, sempre uguali, perché hanno la virtù della semplicità e della misura. [...] Così è questa fulgida attrice che per virtù d'istinto e di studio rinnova i caratteri migliori delle nostre attrici passate¹².

⁹ Nel corso delle ricerche effettuate sono state rinvenute altre stampe di questo scatto e di altri affini presso l'Archivio Fratelli Alinari. Fondazione per la Storia della Fotografia e al Museo Teatrale alla Scala di Milano. Quest'ultima stampa, incollata sul cartone dello stabilimento genovese, riporta la firma autografa dell'attrice e l'anno “1901”. Da questa serie di scatti, di cui un originale autografato è conservato presso il Museo teatrale alla Scala di Milano, sono state tratte anche delle cartoline postali.

¹⁰ Arturo Foà (Cuneo, 1877-Auschwitz, 1944) poeta, romanziere e drammaturgo. Allievo di Arturo Graf all'Università di Torino, insegnò nei licei e si occupò di cronache letterarie per «Il Caffaro» e altre riviste. Attivo interventista, fu volontario nella Grande Guerra e descrisse l'esaltazione della battaglia nelle sue liriche. Si avvicinò presto al fascismo di cui divenne grande apologeta, anche dalle pagine del «Secolo d'Italia». Autodefinitosi “italiano ebreo fascistissimo”, nonostante la sua vicinanza al regime, non si salvò dall'antisemitismo nazista. Deportato, viaggiò verso il campo di sterminio sullo stesso convoglio di Primo Levi.

¹¹ Arturo Foà, *Tina Di Lorenzo. Monografia fotografica*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905, p. 3.

¹² *Ibidem*.

Un altro ritratto d'attrice, inserito come tavola fuori testo nel 1905, è quello dedicato alla francese Marie-Thérèse Pierat¹³ tratto da un negativo di Paul Nadar¹⁴. In questo caso la fotografia, pubblicata sul numero di dicembre, ritrae l'attrice di tre quarti mentre legge ed è inserita in una cornice grafica di gusto neoclassico. Chiude la rassegna delle tavole fuori testo la fotografia di Oreste Bertieri raffigurante Oreste Calabresi nel ruolo di Luc nell'opera *L'asile de nuit* di Maksim Gor'kij.

Sfogliando i numeri della rivista relativi allo stesso 1905 possiamo cogliere altri ritratti di soggetto teatrale, questa volta inseriti come fotoincisioni nel testo. Nel numero di marzo viene pubblicato un ritratto dell'attrice Lyda Borelli¹⁵, ancora una volta di Oreste Bertieri, sotto il quale si legge la scritta "Portrait de M.lle Lydie Borelli"¹⁶. In questa fotografia l'attrice è ritratta seduta, di profilo, in un atteggiamento che sembra suggerire uno scatto rubato più che una posa di studio. Delicatamente abbandonata sulla sedia, con il viso appoggiato alla mano, la Borelli sembra pensierosa e non guarda verso la camera che, tra l'altro, non è neppure disposta frontalmente rispetto alla seduta della donna.

Di altro genere il ritratto di Eleonora Duse pubblicato sul numero di agosto. In questo

¹³ Marie-Thérèse Pierat, pseudonimo di Marie-Thérèse Panot, (Parigi, 1885-1934), attrice francese, assunta dalla Comédie Française nel 1902. Si ricorda in particolare per le sue interpretazioni dei classici del teatro d'oltralpe, da Racine a Molière.

¹⁴ Paul Nadar (Parigi, 1856-1939), pseudonimo di Paul Tournachon, eredita la professione dal padre, Gaspard-Félix, e dirige l'atelier parigino a partire dal 1886. Tra le fotografie eseguite da Nadar restano celebri gli scatti a Marcel Proust.

¹⁵ Attrice di teatro e poi di cinema, Lyda Borelli (La Spezia, 1887-Roma, 1959) è stata una delle più celebri e amate attrici italiane del primo Novecento. A quattordici anni debutta nella Drammatica Compagnia Italiana diretta da Francesco Pasta e nel 1903 entra nella Drammatica Compagnia Italiana Talli-Gramatica-Calabresi, con la quale nel 1904 mette in scena la prima assoluta de *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio. Nel 1909 diviene prima attrice e, al fianco di Ruggero Ruggeri, porta in scena *Salomè* di Oscar Wilde, uno dei suoi più significativi successi. Nel 1912, Lyda Borelli diviene capocomico della Drammatica Compagnia Italiana Gandusio-Borelli-Piperno, diretta da Flavio Andò, e nel 1913 debutta con successo sul grande schermo con *Ma l'amor mio non muore!* di Mario Caserini. A questo film seguiranno nel tempo altre importanti pellicole, tra le quali *La donna nuda* (1914), *La falena* (1916) e *Malombra* (1917) di Carmine Gallone, *Rapsodia Satanica* (1917) di Nino Oxilia e *Carnevalasca* (1918) di Amleto Palermi. Dopo alcuni anni di lavoro con la Compagnia FERT, la Borelli nel 1918 lascia le scene per dedicarsi alla famiglia e sposare il conte Vittorio Cini. Per un approfondimento sulla biografia artistica di questa attrice, si veda: Pietro Bianchi, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, Utet 1969; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti 1979, pp. 78-83; Josè Pantieri, *Lyda Borelli*, Roma, M.I.C.S. 1993; Maurizio Cantelli, Nicola Fano, Amedeo Frati (a cura di), *Lyda Borelli diva ritrovata*, catalogo della mostra tenutasi a La Spezia, Palazzina delle Arti, 3 marzo-6 maggio 2001, La Spezia, 2001; Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos 2006, pp. 93-145; Ivo Blom, *Lyda Borelli e la nascita del Glamour. Dal teatro, via pittura e fotografia, al cinema*, in S. Sinisi, I. Innamorati, M. Pistoia (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Roma, Bulzoni 2010, pp. 69-89; Maria Ida Biggi, Marianna Zannoni (a cura di), *Il Teatro di Lyda Borelli*, Firenze, Alinari 2017.

¹⁶ s.a., *Portrait de M.lle Lydie Borelli*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 3, marzo 1905, p. 15. Un'altra fotoincisione dell'attrice Lyda Borelli tratta da un negativo di Oreste Bertieri viene pubblicata sul numero di febbraio 1906, a corredo di un articolo di Emilio Dolfi Foà dal titolo *L'arte del fotografo*. La fotografia sembra appartenere alla stessa sequenza dello scatto precedente: l'abito e l'acconciatura sono gli stessi, ma questa volta si tratta di un primo piano stretto, di profilo, nel quale l'attrice volge lo sguardo verso l'alto.

caso l'attrice è fotografata con gli abiti di scena della *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, come viene riportato in didascalia, ancora una volta in francese¹⁷. Il ritratto, eseguito dallo stabilimento Alinari di Firenze, ritrae l'attrice in piedi, di profilo con lo sguardo rivolto verso il basso [fig. 9]. In questa fotografia, di straordinaria modernità, per non far distogliere l'attenzione dal soggetto e dal suo ricco costume, il tipico fondale dipinto della fotografia ottocentesca – tanto caro anche alla fotografia d'attore –, sparisce a favore di una neutralità appena disturbata da un accenno di decoro floreale.

Appartengono al genere dei ritratti posati in abiti di scena anche alcune fotografie pubblicate nei mesi di settembre e ottobre, raffiguranti due interpreti de *La figlia di Iorio* di D'Annunzio. Le fotografie, eseguite dallo stabilimento Bettini di Livorno, sono inserite in un articolo didascalico sulla storia della fotografia e rappresentano Mila di Codra e Aligi, soli e insieme.

Se è vero che il 1905 è in assoluto l'anno in cui compaiono sulla rivista più fotografie di teatro, è altrettanto vero che non mancano ritratti degni di nota anche negli anni successivi: tra questi si deve ricordare il ritratto di Lyda Borelli pubblicato in una tavola fuori testo nel maggio del 1907. In questa fotografia l'attrice è ritratta seduta di profilo, mentre tiene tra le mani un mazzo di rose adagiate sulle gambe. Anche questa stampa è tratta da un negativo del fotografo torinese Oreste Bertieri¹⁸ e, come spesso accade nei suoi ritratti, spicca per la modernità e per l'anticonvenzionalità sia della posa che dell'armonia complessiva dell'immagine. Da segnalare anche un notevole ritratto di Lyda Borelli eseguito nel 1915 da M.G. Giacomelli di Venezia. A proposito della particolare bellezza di questo scatto, nella didascalia si legge:

Voilà comment le grand artiste vénitien a reproduit l'exquise artiste italienne. C'est une photographie admirable par l'harmonie des lignes, le juste équilibre des parties, mais surtout par un savant jeu de lumière qui modèle le visage et la riche toilette de l'artiste d'une façon vraiment merveilleuse. Monsieur Giacomelli a un tout à lui que beaucoup de photographes lui envient sans doute, mais que bien peu savent imiter¹⁹.

¹⁷ s.a., *M.me Eleonora Duse dans la «Francesca da Rimini»*, in «La Fotografia Artistica», a. II, n. 4, aprile 1905.

¹⁸ Oreste Bertieri (Villanova sull'Arda, 1870-Torino, 1908) è stato un fotografo torinese attivo nei primi anni del Novecento, periodo nel quale ritrae i volti più noti del mondo della cultura, dello spettacolo e della politica. Eredita lo studio dal padre Paolo, di cui diventa unico titolare a partire dal 1901, e si specializza nel ritratto, che esegue di preferenza con la tecnica di stampa al platino, o platinotipia. Nel 1899 partecipa al primo congresso fotografico di Parigi e viene premiato con medaglia d'oro all'Esposizione Nazionale di Firenze. Nel 1902 apre una succursale del suo studio torinese a Mentone, in Francia, e tra il 1906 e il 1907 partecipa a importanti esposizioni, tra le quali la IV Esposizione Nazionale di Fotografia di Torino e il Concorso Mondiale di Fotografia Artistica e Scientifica, sempre a Torino, in cui si aggiudica la medaglia d'oro. In seguito alla sua prematura scomparsa, l'attività verrà proseguita dalla moglie, Clarice Canini, grazie alla quale le sue fotografie saranno premiate nel 1910 all'Esposizione Mondiale di Bruxelles e a quella Internazionale di Torino. Anche se gli studi su questo interessante fotografo non sono ancora completi, per un maggior approfondimento si veda il catalogo della mostra *Fotografia italiana dell'Ottocento*, Milano/Firenze, Electa/Edizioni Alinari 1979; Claudia Cassio, *Fotografi Ritrattisti nel Piemonte dell'800*, Aosta, Musumeci Editore 1980; Pierluigi Manzone (a cura di), *Fotomotiziario Cuneese. Fotografi e fotografia di provincia*, Biblioteca Civica di Cuneo, Nerosubianco 2008.

¹⁹ s.a., *M. A. Giacomelli. Venise. Lydia Borelli*, in «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 1, gennaio 1915.

Inoltre, tra le fotografie che vanno ricordate c'è anche quella che ritrae l'attrice Ines Cristina²⁰ nello stabilimento Alinari [fig. 10]. Questo scatto, pubblicato nel febbraio del 1906, rientra nel genere del ritratto ambientato ed è particolarmente interessante perché possiamo considerarlo una sorta di 'meta-fotografia': una fotografia che parla della fotografia. L'attrice è infatti ritratta nel momento che precede la seduta di posa, mentre aspetta il suo turno nell'anticamera guardando le stampe già realizzate.

Se la rivista guarda al mondo del teatro fin dalla sua fondazione, a partire dal 1907 l'attenzione per la scena contemporanea aumenta considerevolmente e viene annunciata l'introduzione di una nuova rubrica²¹. Il successo del periodico, giunto al suo quinto anno di pubblicazione, e il numero sempre crescente di lettori impongono, come si legge nell'articolo, di "infondere alla Rivista quel soffio di varietà", di indurla a "spingere lo sguardo più in là, oltre quei confini in cui si svolge l'attività della scienza che fissa la luce, nei suoi rapporti con l'arte". L'idea è quella di "fare una capatina fra le quinte" per restituire ai lettori "un'idea per mezzo della fotografia di quanto appare di meglio e di nuovo sui teatri di Torino e di fuori". Nell'articolo, a firma del direttore del periodico, si legge:

La Fotografia Artistica rimarrà in ogni sua parte qual è, fedele al suo programma. Quindi, se essa darà una capatina fra le quinte, non sarà per tessere gli elogi del divo X o della stella Y; se farà un giro per le Esposizioni di Belle arti non sarà per asservirsi a gruppi od a clientele, o per deprimere Caio, o per esaltare Tizio. [...] Così prendiamo come esempio il teatro. Quale meraviglioso intreccio di energie, di studi, di coefficienti artistici nel ritratto ambito di pochi metri quadrati, all'infuori delle lotte, delle vittorie faticosamente conquistate, delle sconfitte nobilmente sopportate, delle glorie artificiosamente create, di tutto ciò insomma che il pubblico vede, apprezza, applaude, calpesta, esalta oggi per demolire domani, con la stessa indifferenza, con cui il bimbo romperà il giocattolo, ottenuto a furia di moine o di lagrime! [...] Ad altri il giudicare il valore della musica o del contenuto drammatico; ad altri le lodi od il biasimo per le esecuzioni; noi rimaniamo nel nostro campo. Noi ci accontenteremo di rendere colla fotografia quanto ha sapore d'arte; e vogliamo che la fotografia sia già per sé, e sempre, un documento d'arte²².

Rientrano in questa rubrica i profili artistici di attori contemporanei redatti da Giuseppe Cauda, che nel solo 1912 pubblica un approfondimento sulle attrici Maria Melato e Mercedes Brignone Palmarini, e sull'attore Virgilio Talli, corredati da ritratti

²⁰ Attrice di teatro e di cinema, Ines Cristina (Costantinopoli, 1875-Aosta, 1955) è nota al grande pubblico con il cognome del marito Ermete Zacconi, al fianco del quale lavora per lungo tempo. Negli anni Novanta dell'Ottocento, prima di entrare nella compagnia di Zacconi e di Eleonora Duse, aveva recitato al fianco di Virgilio Talli, Teresa Mariani e Virginia Reiter. Dal primo matrimonio con il suggeritore Ambrogio Bagni nacque Margherita, madre di Nora, futura moglie di Vittorio Gassman.

²¹ La Direzione, *La fotografia artistica in teatro*, in «La Fotografia Artistica», a. IV, n. 12, dicembre 1907, pp. 191-193.

²² Ivi, pp. 191-192.

fotografici rispettivamente di Sommariva, Giacomelli e Nunes Vais²³, e sull'attore Ermete Zacconi²⁴.

Per quanto riguarda gli anni successivi, sono degni di nota gli articoli apparsi nel 1915: nel gennaio esce un lungo approfondimento sulla biografia artistica dell'attrice Giacinta Pezzana²⁵, nel marzo viene pubblicato un articolo sulla Marini dal titolo *Un'illustrazione dell'arte drammatica. Virginia Marini*²⁶, mentre nel giugno su un'altra regina della scena di prosa italiana: Adelaide Tessero²⁷. Tra gli articoli di argomento teatrale troviamo non solo profili biografico-artistici, ma anche, ad esempio, approfondimenti sul rapporto tra la scena di prosa e il cinema. È questo il caso di un articolo del novembre 1912 sulla casa cinematografica Italia Film, con alcune fotografie dell'attore Ermete Zacconi nel film *Padre* di Dante Testa e Gino Zaccaria e uno, del dicembre 1914, dal titolo *La cinematografia e il teatro* di Ugo Valcarenghi²⁸.

²³ Giuseppe Cauda, *Nel mondo teatrale. Maria Melato, Mercedes Brignone Palmarini, Virgilio Talli*, in «La Fotografia Artistica», a. IX, n. I, gennaio 1912, pp. 61-63.

²⁴ Giuseppe Cauda, *I nostri grandi attori. Ermete Zacconi*, in «La Fotografia Artistica», a. IX, n. 12, dicembre 1912, pp. 199-200.

²⁵ Giuseppe Cauda, *Le nostre grandi attrici. Giacinta Pezzana*, in «La Fotografia Artistica», a. XII, n. I, gennaio 1915, pp. 11-14.

²⁶ Giuseppe Cauda, *Un'illustrazione dell'arte drammatica. Virginia Marini*, in «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 3, marzo 1915, pp. 65-67.

²⁷ Giuseppe Cauda, *Una regina della scena di prosa. Adelaide Tessero*, in «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 5-6, giugno 1915, pp. 76-80.

²⁸ Ugo Valcarenghi, *La cinematografia e il teatro*, in «La Fotografia Artistica», a. XI, n. 11-12, dicembre 1914, pp. 186-188.

FOTOGRAFIA SENZA...

UNA CONTAMINAZIONE TRA DRAMMATURGIA E FOTOGRAFIA

Nel 1904 il drammaturgo e commediografo Roberto Bracco¹ scrive uno ‘scherzetto’ dal titolo *Fotografia senza...* per Tina Di Lorenzo e suo marito Armando Falconi, che risulta molto interessante per chi intenda indagare i rapporti tra la fotografia e la scena teatrale italiana nei primi anni del Novecento. Bracco compone il breve *sketch*, poi confluito nel VI volume della prima edizione del suo *Teatro*², per una festa da ballo al Circolo Artistico di Napoli, alla quale erano stati invitati a partecipare i due attori. In questo periodo il drammaturgo napoletano è un autore molto conosciuto, tra i più rappresentati e applauditi del teatro italiano. A partire dagli anni Novanta, infatti, compone una serie di drammi per le più importanti compagnie del tempo, tra cui si ricordano, oltre alla Compagnia Di Lorenzo-Andò, anche quelle degli attori Francesco Pasta, Ermete Zacconi ed Emma Gramatica, Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri.

¹ Roberto Bracco (Napoli, 1861-Sorrento, 1943) giornalista, scrittore e drammaturgo, ha lavorato a lungo al fianco delle più importanti attrici italiane, componendo per loro numerosi drammi di grande successo. Comincia la sua attività di commediografo a ventisette anni, nel 1887, quando l'amico attore Ermete Novelli lo invita a scrivere un copione per una sua serata d'onore al Teatro Sannazaro di Napoli. Autore prolifico, è stato uno dei drammaturghi più rappresentati sulle scene italiane, fino a quando, nel 1922, non abbandona il teatro per diventare deputato d'opposizione. Nel 1926 viene dichiarato decaduto e per tutto il periodo fascista il suo teatro è messo al bando e mai rappresentato. Tra le opere composte, si devono ricordare quelle più strettamente legate al ‘genere ideologico’, cioè quelle nelle quali si drammatizza il contrasto tra positivismo e idealismo, uno dei temi cari alla produzione bracciana. Tra questi si ricordano *La piccola fonte*, in scena al Teatro Manzoni di Milano nel febbraio del 1905 per opera della Talli-Gramatica-Calabresi, *Il piccolo santo*, rappresentato al Teatro Sannazaro nel 1912 dalla compagnia di Ferruccio Garavaglia con Tilde Teldi e *Nemmeno un bacio*, allestito per la prima volta da Tina Di Lorenzo e Febo Mari al Teatro Carignano di Torino. Il nome di Roberto Bracco è legato anche al mondo del cinema muto, che in più occasioni ha attinto alla sua produzione drammaturgica e per il quale lui stesso ha scritto i soggetti originali di *L'Avvenire in agguato* (1915), *Nei labirinti di un'anima* (1916), *Le due Marie* (1917). Per un approfondimento sul teatro di Roberto Bracco si veda Carlo De Flaviis, *Roberto Bracco*, Milano, Modernissima 1920; Francesco Biondolillo, *Il teatro di Roberto Bracco*, Palermo, Priulla 1923; Pasquale Parisi, *Roberto Bracco: la sua vita, la sua arte e i suoi critici*, Palermo, Sandron 1923; Giorgio Pullini, *Ecclettismo nel teatro di Roberto Bracco*, in *Teatro italiano fra due secoli. 1850-1950*, Firenze, Parenti Editore 1958, pp. 165-192; Vittorio Viviani, *Roberto Bracco*, in Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida 1969, pp. 729-750; Pasquale Iaccio, *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni 1994; Antonella Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba 2003.

² Roberto Bracco, *Teatro*, Napoli, Sandron 1909, vol. VI. *Fotografia senza...* sarà poi ripubblicata nelle successive edizioni del 1913, 1921, 1925 e 1929 oltre che nell'edizione Carabba degli anni Trenta.

Nei primi anni del XX Secolo, quando la scena teatrale è ancora in parte governata dalle leggi del ‘grande attore’, l'allestimento di un nuovo spettacolo è spesso il risultato di un accordo personale tra l'attore-capocomico e il drammaturgo, artigiano al soldo del gran signore della scena, che, non di rado, giunge a scrivere un'opera intorno alla figura stessa del primo attore di compagnia³. Così è successo anche per il debutto di Bracco in teatro, avvenuto la sera del 22 dicembre 1887, quando l'amico attore Ermete Novelli rappresenta l'atto unico *Non fare ad altri...*, una commedia buffa sul tipo della farsa. Era stato Novelli a chiedere all'amico drammaturgo, e allora corrispondente per il giornale letterario e satirico «Il Capitano Fracassa», di scrivere per lui una “cosuccia” da rappresentare nel corso della propria serata d'onore⁴.

Tra le *première* delle opere di Bracco, la Di Lorenzo porta in scena *Tragedie dell'anima*, rappresentato al Teatro Paganini di Genova nel febbraio del 1899, e *Maternità*, andato in scena al Teatro Manzoni di Milano nel 1903, con la Compagnia Di Lorenzo-Andò; *Il perfetto amore*, in scena ancora al Manzoni nel 1910, questa volta con la Compagnia Di Lorenzo-Falconi; *Nemmeno un bacio*, allestito dalla Compagnia Stabile del Teatro Manzoni nel dicembre del 1912 e infine *L'internazionale*, in prima assoluta al Teatro Carignano di Torino l'8 febbraio 1915.

Prima di scegliere le opere del Bracco come capocomiche di compagnia, la Di Lorenzo

³ Per tutto l'Ottocento, o almeno fino alla comparsa anche in Italia del teatro verista negli ultimi decenni del secolo, il sistema teatrale si reggeva sulla dittatura del grande autore, padrone assoluto della scena, intorno al quale veniva costruito tutto lo spettacolo. Dopo il fallimento delle compagnie stabili dell'età napoleonica, infatti, il teatro italiano si era riorganizzato in una serie capillare di compagnie girovaghe basate sul sistema dei ruoli e nelle quali era molto diffuso il repertorio straniero, meno costoso e di più sicuro successo. Con il volgere del secolo, però, le leggi che avevano governato questo sistema cominciarono a cambiare anche grazie alla nascita della Società Italiana degli Autori ed Editori, fondata nel 1882 a Milano, e al lavoro di Marco Praga, drammaturgo e direttore di questo stesso ente dal 1896 al 1911. Esempio in questo senso la battaglia contro l'impresario torinese Adolfo Re Riccardi ripercorsa in Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni 1984.

⁴ A proposito del debutto in teatro di Roberto Bracco e dell'incontro con l'attore Ermete Novelli, Pasquale Parisi nel suo volume monografico scrive: “Recitava al teatro Sannazaro di Napoli Ermete Novelli non ancora celebre e non ancora multiforme, ma già con tutte le batterie piazzate per conquistare la celebrità e già insuperabile nel genere comico. Bracco, naturalmente, fiutò il divo e lo illustrò in una corrispondenza al Fracassa, debitamente pupazzettata da Enrico Lionne – che da caricaturista diventò poi, con bella fama, pittore divisionista. Il Novelli fu sensibilissimo alla corrispondenza elogiativa di Baby e gli divenne amico. Era un amico allegro, gioviale e anche paterno. Ma fu solamente per questa amicizia che il corrispondente del *Fracassa* si diede a frequentare il palcoscenico del *Sannazaro*? Pare di no, a giudicare da un certo idillio con una piccola attrice sulla quale i sottili baffetti – che allora si chiamavano ‘rubacuori’ – di Baby avevano prodotto un notevole effetto. E che accadde, non lo indovinereste mai. Per un malaugurato infortunio... uno dei baffetti, un giorno, bruciò, donde il proposito del loro sfortunato proprietario di starsene in casa per non uscire se non quando quei baffetti avessero riavuta la indispensabile simmetria. Novelli seppe la disavventura e prima ne rise, di quel suo bel riso clamoroso, poi pensò di trarne partito proponendo al prigioniero di se stesso d'occupare quell'ozio forzoso scrivendogli una ‘cosuccia’ per la sua serata d'onore. Sgomento, ripulse, perplessità... e la ‘cosuccia’ dopo tre o quattro giorni venne alla luce, con grande meraviglia del suo genitore, la sera del 22 dicembre 1887. Il successo di ilarità che ebbe fu vivissimo; e, dopo tanti anni, con gran rammarico dell'autore, ancora si rinnova. La ‘cosuccia’ s'intitolava: Non fare ad altri...”. Cfr. Pasquale Parisi, *Roberto Bracco. La sua vita, la sua arte, i suoi critici*, cit.

ha già interpretato una delle protagoniste del teatro bracciano nel 1892 quando, impegnata con la Compagnia Pasta-Garzes-Reinach, recita in qualità di giovanissima protagonista nel dramma *Una donna*, in scena in prima assoluta al Teatro dei Fiorentini di Napoli⁵.

È lo stesso Roberto Bracco che in una lettera all'amico Sabatino Lopez ricorda quanto il suo nome fosse "imprescindibilmente legato a quello dell'affascinante e benefica Tina". Siamo nel 1930 e il drammaturgo, scrivendo al collega Lopez sulla commemorazione napoletana dell'attrice, ricorda gli inizi del suo teatro e il ruolo giocato dalla Di Lorenzo nella sua carriera:

Io sono, a Napoli, il solo superstite della vecchia schiera di critici d'ammiratori d'amici d'autori, che assistette e, in certo modo, contribuì al trionfo iniziale di Tina. [...] Fu Lei che, con la complicità di Valentino Gervasi, tirò fuori da un nascondiglio di casa mia il copione già ingiallito d'un mio drammone e impose la veste del drammaturgo allo spensierato raccontatore di frottole e all'autore quasi anonimo di alcune commedie in un atto portate in giro generosamente da Novelli, da Pia Marchi, da Virgilio Talli. E fu Lei una delle mie interpreti più fedeli e più soccorrevoli. E per lei scrissi il *Perfetto amore*, per lei scrissi *Nemmeno un bacio*, ch'ella voleva farmi l'onore di riprendere (ho le sue lettere) in un vagheggiato ritorno alle scene⁶.

Nella produzione del Bracco, *Fotografia senza...* rappresenta il genere dello 'scherzo', cioè quello che nella terminologia musicale indica un componimento, di solito piuttosto breve, d'indole vivace e briosa. Bracco utilizza questo termine anche per il monologo *La chiacchierina*, un'opera breve scritta nel 1906 e pubblicata sul settimanale per bambini «Il Giornalino della domenica», fondato da Luigi Bertelli, alias Vamba, nel giugno dello stesso anno. In questo 'scherzo teatrale' una bambina logorroica cerca di smentire l'opinione che la vede appunto come una "chiacchierina" riuscendo soltanto a dimostrarsi tale.

La studiosa Antonella Di Nallo sostiene che in questo monologo, "oscillando fra verosimiglianza e fantasia comica", Bracco tenti una sperimentazione teatrale interessante, in grado di far presagire "più avanguardistiche applicazioni"⁷. Secondo lei *La chiacchierina*, e potremmo aggiungere anche *Fotografia senza...*, rappresenterebbe un esperimento scenico attraverso il quale l'autore, allontanandosi dalla "compostezza e dalla stretta verosimiglianza della logica teatrale borghese" – di cui Bracco era un maestro – assume un atteggiamento leggero e divertito per mettere in discussione "la veridi-

⁵ A proposito di questo spettacolo, Giovanni Pozza, nel gennaio del 1894 sulle colonne del «Corriere della Sera», scrisse: "L'esecuzione fu ottima da parte di tutti. Tina di Lorenzo non prestò a Clelia la sua giovanile bellezza soltanto, ma le infuse un'anima di passione e di angoscia. L'attrice fu ieri veramente una grande attrice." Cfr. Giovanni Pozza, *Cronache teatrali*, a cura di G.A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza 1971, pp. 192-195.

⁶ Roberto Bracco scrive a Sabatino Lopez per lamentarsi di non essere stato coinvolto nella commemorazione napoletana per la recente scomparsa dell'attrice. La lettera, scritta il 25 ottobre 1930 e mai inviata, è stata pubblicata nel XXV volume di *Nell'arte e nella vita*, Carabba, Napoli 1941, pp. 87-89.

⁷ Antonella Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, cit., p. 82.

cità del mondo esterno e solleva[re] perplessità circa la solidità del proprio equilibrio psicologico: intacca insomma la fede in una realtà pensata come oggetto, il cardine primo del conformismo borghese"⁸. Al di là delle diverse finalità dei due testi, credo si possa asserire che, anche nello scherzo della *Fotografia senza...*, Bracco tenti una strada alternativa rispetto a quella della sua consueta drammaturgia. In questo testo, infatti, l'autore si spinge oltre i confini dei generi da lui trattati con maggiore consuetudine, il teatro comico della commedia sentimentale e quello drammatico del suo primo teatro verista, per sperimentare un nuovo tipo di scrittura.

L'obiettivo dello scherzo è quello di rappresentare la realtà della fotografia, e in particolare della ritrattistica d'attore, ironizzando sul professionismo – del fotografo e dell'attore – e su una prassi che, come confermato da questo episodio, doveva essere ormai consolidata. Come si legge nella prima didascalia scenica del testo, la direzione del circolo intendeva omaggiare i soci presenti con un ritratto dell'attrice e il testo di Bracco aveva lo scopo di inserire questo gesto entro una parentesi teatrale di maggiore effetto. La didascalia che introduce al componimento vero e proprio, infatti, recita:

In una parentesi della festa, mentre le coppie danzatrici riposano, Armando Falconi è vivissimamente pregato di dire un monologo. Le cortesi insistenze non ammettono rifiuto, ed egli si rassegna alla volontà degli astanti. Sicché, eccolo dinanzi al pubblico come alla ribalta⁹.

L'intenzione dell'attore è quella di offrire al pubblico "qualche cosa di meno noioso che un monologo" e per farlo chiede la complicità di qualche signora del pubblico. L'unico monologo che conosce è, infatti, quello dei *Mariti* di Achille Torelli, il quale però "dice troppo male delle mogli" per essere proposto nel contesto di una festa. Tina, invitata sul palco, dopo una breve resistenza prende parte allo scherzo. Falconi è, "modestia a parte, un gran fotografo", un fotografo tanto brillante da essere in grado di fare fotografia 'senza' apparecchio fotografico. Un professionista come lui ha imparato a lavorare a orecchio, o meglio a "occhio nudo", e vuole darne dimostrazione per la prima volta anche in Italia.

ARMANDO – In Italia, ho attuato delle innovazioni. Ho abolito qualche *dettaglio*...

TINA – Cioè?

ARMANDO – Ho abolito la macchina fotografica.

TINA – Non è possibile!

ARMANDO – Perché? Il progresso tende a conseguire tutti gli scopi abolendo tutti i mezzi.

Marconi fa il telegrafo... senza fili; i ciclisti vanno a cavallo... senza il cavallo; gli automobilisti ammazzano e si ammazzano... senza le armi; i musicisti fanno le opere... senza musica; i poeti fanno i versi... senza piedi; i tenori cantano... senza voce; le donne amano... senza cuore; ed il fotografo... senza la macchina fotografica¹⁰.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Roberto Bracco, *Teatro*, Palermo, Remo Sandron 1909, II ed., vol. VI, p. 209.

¹⁰ Ivi, pp. 212-214.

Per dare una prova della sua abilità, il fotografo chiede alla donna di posare per lui, dando inizio a un valzer di prove e riprove che tende a imitare, non senza una punta di ironia, una seduta fotografica. Il professionista suggerisce intenzioni e atteggiamenti, che l'attrice prova a ripetere prendendosi bonariamente gioco di lui che vuole insegnarle come fingere. Prima con gli occhi chiusi e un atteggiamento "di sonnolenza sincera", poi con il braccio alzato "come per afferrare la visione di un sogno", con il capo inclinato e la fronte come lo "specchio di un'anima serena" e infine a occhi aperti con una posa statuaria, classica, da personaggio greco quasi fosse una "Elena di marmo".

Vale la pena riportare una sequenza di questo dialogo per comprendere la resa comica sia delle problematiche stilistiche che delle limitazioni tecniche della ripresa fotografica

TINA – Una posa! (*Accennando al pubblico.*) È molto imbarazzante. Se vedo tutto un pubblico davanti a me, non oso posare.

ARMANDO – Chiuda gli occhi.

TINA – Sembrerò cieca.

ARMANDO – Sembrerà addormentata: *la belle au bois dormant!*

TINA – Per accontentarla... (*Chiude gli occhi.*) Li ho chiusi.

ARMANDO – Troppo presto. Aspetti.

Tina li riapre.

ARMANDO – Si compiace di alzarsi.

Tina si alza.

ARMANDO – Faremo una posa in piedi.

TINA – Non devo più fingere d'essere addormentata?

ARMANDO – Sì.

TINA – Dormire in piedi è alquanto inverosimile.

ARMANDO – Tutti gli uccelli, per esempio, dormono in piedi.

TINA – La donna non è un uccello.

ARMANDO – La chiamano così spesso usignolo, colomba, cigno, allodola, ... civetta.

TINA – Insolente!

ARMANDO – Lo dicevo per dimostrarle che ogni donna è un po'... volatile. Il dormire in piedi è giustificatissimo. Cerchi un atteggiamento di sonnolenza sincera. La vita reale! La vita vissuta! Una sonnolenza sentita.

Tina schiude la bocca come se sbadigliasse e resta con la bocca spalancata.

ARMANDO – Che è questo?

TINA – Uno sbadiglio. Mi ha detto: «un atteggiamento di sonnolenza sincera.»

ARMANDO – Ma dobbiamo pur serbare una linea estetica.

TINA – Mi dica lei.

ARMANDO (*cerca un'ispirazione. E un tratto esclama*) – Ho trovato! Stia attenta a me. (*Col viso sorridente di dolcezza, inclina il capo a destra, appoggiando appena sul palmo della mano.*) Quest'altro braccio, (*il sinistro*) proteso verso il cielo come per afferrare la visione del sogno. (*Sollewa il braccio contraendo lievemente le dita.*)

TINA – Bellissimo!

ARMANDO – A lei, dunque! E chiuda gli occhi, adesso, se per posare, le è indispensabile di non vedere nessuno.

Tina chiude gli occhi, e quindi imita quell'atteggiamento esagerandolo e agitando il braccio proteso in su.

ARMANDO – Tranquilla con quel braccio! Pare uno scacciamosche! E poi, in questo modo verrebbe fuori una donna con cinquanta braccia. Sarebbero troppo. Le due che ha... bastano a tutto.¹¹

Trovata la posa giusta, il fotografo si allontana, si dà tre pugni sullo stomaco e, accennando un inchino, estrae dalla coda del suo frac il ritratto dell'attrice. In questo passaggio, più che in quelli precedenti, Bracco si prende gioco di alcuni atteggiamenti convenzionali legati al mondo della fotografia. Da un parte fa esplicito riferimento alla "cortesia stereotipata dei fotografi di professione", dall'altro fa dire all'attrice che l'immagine nella fotografia le "assomiglia pochino", una reazione tipica, già descritta nel trattato del Brogi e ormai oggetto di ironia.

Consegnate le fotografie, gli attori svelano la propria identità e il dialogo si chiude con un gioco di parole in cui, descrivendo la fedeltà di un marito "originale", si allude al tema della fedeltà – e della riproducibilità – del ritratto fotografico.

TINA – E le cento copie?

ARMANDO – Non c'è che da cercarle in tutte le saccocce della mia esistenza. Senonché, non capisco che ne farà di tante copie.

TINA – Voglio offrirle a queste indulgenti signore e signorine, affinché si ricordino di Tina di Lorenzo e affinché sappiano bene che il ritratto d'una donna può essere infedele... come un marito...

ARMANDO – Protesto!

TINA – Non si dia pena... Tutti sanno che un marito può essere fedele se è (*indica Armando*)... un originale.

*Applausi prolungati. Alle signore e alle signorine vengono distribuiti i ritratti di Tina Di Lorenzo*¹².

Il soggetto di un componimento così leggero non è la fotografia in quanto tale, ma, evidentemente, la consuetudine a realizzare, distribuire e collezionare – cioè consumare – la fotografia d'attore. Pensare di scrivere una, sia pur breve, *pièce* teatrale per scherzare su quella che, a quest'altezza cronologica, doveva ormai essere una consuetudine, può far riflettere su come fosse cambiato, con l'introduzione della fotografia, il rapporto tra l'artista e il suo pubblico. Inoltre, il gioco ironico e divertito dei due attori che recitano un'improvvisata seduta di posa, restituisce il sentimento di una prassi quotidiana e costitutiva del fare teatro. Nel suo breve *divertissement*, Bracco sembra

¹¹ Ivi, pp. 215-219.

¹² Ivi, pp. 224-228.

formulare – paradossalmente per bocca di un'attrice tra le più fotografate dell'epoca – una critica al consumo di massa dell'immagine dell'attore, agli albori del fenomeno divistico che si manifesterà pienamente nel corso del XX Secolo.

“Il progresso tende a conseguire tutti gli scopi abolendo tutti i mezzi”: l'ironia sullo scambio tra copia e originale, l'idea di “fedeltà”, che qui potrebbe essere interpretata come “fedeltà all'arte”, evidenzia in modo più o meno consapevole il rapporto tra i protagonisti dell'ultima arte irriducibile alla riproduzione – il teatro – e le icone degli stessi, (ri)prodotte attraverso la fotografia.

Parte seconda
APPUNTI PER UNA STORIA
DELLA FOTOGRAFIA TEATRALE

ADELAIDE RISTORI E LA FOTOGRAFIA INTERNAZIONALE

Adelaide Ristori: l'immagine di una 'regina'

Di grande impegno, d'animo generoso, d'indole amabilissima, ella meritò come artista quel posto eminente di supremazia a cui pervenne, come donna quella distinzione di dama di cui più di qualunque altra nata di sangue aristocratico seppe mostrarsi degna¹.

Adelaide Ristori, classe 1822, è senza dubbio tra le prime attrici italiane a usare la fotografia come strumento di diffusione della propria immagine.

I molti ritratti giunti fino a noi, oltre a costituire una fonte preziosissima per lo studio del teatro contemporaneo, impongono di considerare la Ristori come un punto di riferimento per la costruzione dell'immaginario iconografico della prima attrice. Le possibilità di ricerca che vengono offerte da questa ricca collezione fotografica sono sorprendenti e si legano senza dubbio alla particolarità della vicenda umana e artistica di questa celebre interprete. A differenza della maggior parte delle colleghe del suo tempo, infatti, la Ristori dispone di maggiori possibilità economiche e di una visibilità eccezionale, che contribuiscono a fare di lei il mito che oggi conosciamo.

Figlia di attori di modesta fortuna, diviene in breve tempo la più nota tra le attrici italiane del pieno Ottocento e, insieme a Ernesto Rossi e Tommaso Salvini, la protagonista di quella che in Italia è passata sotto il nome di 'stagione del grande attore'. Nel 1848 sposa il nobile romano Giuliano Capranica del Grillo che, oltre a farle acquisire il titolo di marchesa, resta sempre al suo fianco in qualità di agente e segretario, sostenendola nell'organizzazione del suo lavoro teatrale². È grazie al marito Giuliano, infatti, che l'attrice raggiunge le più importanti corti d'Europa e del mondo e impara a gestire la propria attività con uno spirito imprenditoriale sconosciuto alla normale

¹ Unus Nullus, *Adelaide Ristori*, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 3, marzo 1881, p. 16.

² Aldo Pezzana Capranica del Grillo, *Il matrimonio di Giuliano Capranica del Grillo e di Adelaide Ristori*, in «Teatro Archivio», n. 10, 1986, pp. 109-112.

conduzione familiare del teatro dell'epoca³. Come scrive Paolo Puppa, “il matrimonio con la *noblesse* romana condiziona radicalmente la Ristori nella sua strategia artistica⁴ e la spinge a gestire con grande accortezza tutti gli aspetti del proprio lavoro, ben al di là della semplice performance interpretativa. Adelaide, non solo attrice, ma anche capocomico e imprenditrice, è pienamente responsabile della propria compagnia, gestisce gli attori, organizza le tournée e tiene in ordine i conti, ma – questa è la chiave del suo successo – pubblicizza il suo teatro anche prima e durante le repliche dello spettacolo attraverso una sapiente promozione della sua stessa persona [fig. 11].

È soprattutto la *réclame*, valorizzata all'estremo, e cinquant'anni almeno prima del futurismo, a siglare la professionalità accurata dell'impresa. Sì, Adelaide in effetti inventa la pubblicità su basi industriali, al punto che ai bordi della performance si vendono perfino caramelle Ristori, acqua di colonia Ristori, cosmetici per sopracciglia Ristori⁵.

L'attrice pone la tournée al centro del proprio sistema teatrale, trasformando “l'antico nomadismo in una paradossale stabilità istituzionale”⁶. Se è vero, infatti, che nell'Ottocento è prassi comune tra gli attori cercare fortuna fuori dal proprio Paese, è altrettanto vero che la Ristori, più di chiunque altro, svolge la maggior parte del suo capocomicato proprio all'estero, dove ottiene sempre un grande successo.

Nel 1853 diventa la prima attrice assoluta della Compagnia Reale Sarda⁷, presso la quale era già stata scritturata nel 1837 con il ruolo di ‘ingenua’ al fianco di Carlotta Marchionni, e nel 1855 parte per la sua prima tournée parigina, grazie alla quale ottiene un enorme successo anche presso il pubblico d'oltralpe. Al fianco della Ristori in questa avventura vi sono anche gli attori Ernesto Rossi, Gaetano Gattinelli, Luigi Bellotti Bon e Giacomo Gleich. Il repertorio della compagnia include le tragedie *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, con la quale ha inizio il corso di recite presso la Sala Ventadour del Théâtre Imperial Italien la sera del 21 maggio, *Mirra* e *Oreste* di Vitto-

³ A proposito dell'influenza del marito nella sua attività artistica, la Ristori nella sua autobiografia scrive: “Ma io sono orgogliosa di dire che il mio caro marito era l'anima d'ogni intrapresa. E poiché parlo di lui, il mio cuore mi porta a dire che egli non ha mai cessato d'esercitare su me e sulla mia carriera una influenza costantemente benevola. Era lui che sosteneva il mio coraggio, quando esitavo innanzi alle difficoltà; egli mi faceva intravedere la gloria che potevo conseguire, mi mostrava lo scopo da raggiungere, mi facilitava ogni cosa per arrivare alla meta. Senza di lui, non avrei mai osato tentare l'audace avventura di portare fino agli antipodi la bandiera dell'arte italiana”. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, ed. a cura di A. Valoroso, Roma, Dino Audino Editore 2005, p. 81.

⁴ Paolo Puppa, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in A. Felice (a cura di), *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Venezia, Marsilio 2006, p. 51.

⁵ Ivi, p. 52.

⁶ Ivi, p. 53.

⁷ La struttura della compagnia stabile viene introdotta in Italia nel periodo napoleonico, quando si comincia ad applicare la legislazione francese sui teatri. Tra le compagnie nate in questo periodo sul modello della Comédie Française, anche la Compagnia Reale Sarda, creata nel 1821 a Torino da Vittorio Emanuele I, re di Sardegna. Per un quadro più preciso sulle compagnie stabili in Italia e, in particolare, sulla Compagnia Reale Sarda: Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia 1989, pp. 14-28.

rio Alfieri, *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di Paolo Giacometti e le commedie di Carlo Goldoni *La Locandiera*, *La bottega del caffè*, *Il burbero benefico* e *Le gelosie di Lindoro*. L'enorme successo di questa tournée, dovuto in parte anche alle doti organizzative del marito Giuliano e alla benevolenza di molti amici, tra i quali lo stesso Alexandre Dumas, vale alla Ristori la proposta, giunta dal ministro Achille Fould, su richiesta dello stesso Napoleone III, di occupare il posto lasciato libero dalla Rachel presso la compagnia della Comédie Française. L'attrice, che decide di declinare il prestigioso invito, con questo primo viaggio a Parigi conquista quella calda e sincera benevolenza presso il pubblico straniero che determinerà il successo del suo teatro per gli anni a venire.

Nel 1856 nasce la Compagnia Drammatica Italiana, diretta dal cugino dell'attrice Luigi Bellotti Bon, con la quale la Ristori, nel corso di un lungo tour europeo, si reca per la prima volta a Vienna e a Londra, città nella quale tornerà altre sei volte nei successivi trent'anni. Proprio nella capitale inglese recita davanti alla regina Vittoria la *Medea* di Ernest Legouvé, che a Parigi le aveva regalato una vittoria insperata contro Rachel, attrice per la quale era stato scritto il dramma⁸. L'anno successivo debutta a Madrid con la tragedia *Giuditta*, composta per la Ristori da Paolo Giacometti, mentre nel 1860, dopo aver ormai recitato in tutte le più importanti piazze d'Europa, si reca a San Pietroburgo per la sua prima tournée in Russia.

Nel 1866 parte per gli Stati Uniti, dove intraprende un tour di otto mesi e dove debutta per la prima volta, a New York nell'ottobre del 1867, con il dramma storico di Paolo Giacometti *Maria Antonietta*. Questo viaggio, che per *battage* ed espedienti pubblicitari supera di gran lunga tutte le altre tournée, decreta il successo economico più importante dell'intera carriera della Ristori, che del resto aveva intrapreso l'avventura americana proprio nel tentativo di sanare la non rosea situazione finanziaria della compagnia.

In questi anni di maturità artistica, tra il 1850 e il 1870, l'attrice recita nei più importanti teatri del mondo ottenendo ovunque grandi successi, senza mai tradire l'immagine, così intrisa di moralismo borghese, di moglie e madre devota.

Il suo repertorio, costituito perlopiù da drammi storici e tragedie classiche al cui centro vi sono ‘donne mondiali’, come lei stessa definisce le eroine del suo teatro, finisce inoltre per amplificare la sua immagine di ‘attrice-marchesa’, regina in scena e gran dama di corte al di fuori di essa.

Il nomadismo dell'attrice raggiunge l'apice nel 1875-76, quando, nel corso di una lunga tournée, la Ristori viaggia ininterrottamente per venti mesi dando vita a ben trecentoventuno rappresentazioni⁹.

⁸ Sul diario della regina Vittoria, il 9 giugno 1856, si legge: “we went to the Lyceum to see the celebrated Italian ‘Tragédienne’, Madame Ristori. The tragedy was *Medea*, translated from the French of Gouvé, a fearful subject and not a good piece, but *such* acting as her's I have never seen. She throws Rachel into the shade. She is a magnificent looking person, very tall and thin, with a commanding appearance and fine regular features. Her voice is most beautiful and in the touching scenes inexpressibly moving. Every attitude and action is like that of an antique statue!”. George Rowell, *Queen Victoria goes to the theatre*, London, Paul Elek 1978, p. 68.

⁹ A proposito di questa lunga tournée, nell'autobiografia della Ristori si legge: “Nel maggio del 1874 ci im-

Nel 1884, dopo il debutto londinese del *Macbeth* recitato in lingua originale, l'attrice si reca per l'ultima volta negli Stati Uniti, dove recita in sessantadue città spostandosi per il Paese con l'ormai mitico vagone n. 126 della Worcester Excursion Car Company. La pubblicazione di queste fotografie rappresenta senza dubbio uno dei primi esempi di quella commistione tra vita e arte che verrà posta al centro della pubblicità teatrale a partire dalla generazione successiva a quella della Ristori¹⁰. Nel corso di questo tour, prima di dare l'addio alle scene, recita *Macbeth* a New York e a Filadelfia, al fianco del celebre attore americano Edwin Booth che, come lei scrive nelle sue memorie, è allora considerato il "Talma degli Stati Uniti"¹¹, e *Maria Stuarda* al Teatro Tedesco di New York, tragedia nella quale, lei sola in scena, recita in inglese. Rientrata in Italia si stabilisce a Roma dove, ritiratasi dalle scene, diventa la dama di corte della regina Margherita.

Figura in parte anticipatrice del divismo contemporaneo – e dello stereotipo della diva che conquista un ruolo 'politico' attraverso il matrimonio con un membro dell'aristocrazia, la Ristori riesce a mantenere una singolare continuità tra le proprie interpretazioni sulla scena e la vita pubblica presso le corti e i potenti d'Europa. Nel 1866, in occasione del suo primo viaggio in America, il presidente degli Stati Uniti Andrew Johnson la riceve con tutta la famiglia nel suo appartamento privato alla Casa Bianca, affermando di essere felice di stringere la mano alla più grande artista contemporanea e concedendole di visitare la Stanza del Tesoro, il cui ingresso normalmente era proibito alle donne. Tre anni più tardi, nel corso del suo primo trionfale tour nell'America del Sud, viene accolta alla corte imperiale di Rio de Janeiro, dove conosce l'imperatore Dom Pedro II, con il quale intratterrà per anni un'affettuosa amicizia. Tali sono l'affetto e l'ammirazione con i quali l'imperatore guarda all'attrice che, in occasione della sua partenza per Buenos Aires, pone in calce alla stenna che la Ristori fa pubblicare il seguente attestato di stima: "Vi presento un fenomeno chiamato Ristori: fenomeno, non solo donna. Qui capirete perché ella percorra gli Stati d'Europa e del mondo come una regina visita i suoi possedimenti"¹².

Frutto della grande popolarità artistica e della consuetudine mondana con teste coro-

barcammo a Bordeaux, per intraprendere il giro del mondo. Conducemmo con noi, oltre ai nostri figli, il vecchio amico, generale Galletti, che fu per noi un alleghissimo compagno. Ecco l'ordine dell'itinerario seguito: Bordeaux, Rio Janeiro, Buenos Ayres, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Messico, Puebla, Vera Cruz, Stati Uniti, S. Francisco, Isole Sandwich, Nuova Zelanda, Sydney, Melbourne, Adelaide, Ceylan, Aden, Suez, Alessandria d'Egitto, Brindisi, Roma. [...] In questo giro artistico ho percorso, lo registro a titolo di curiosità – 35.283 miglia di mare; 8.365 di terra. Sono rimasta 170 giorni in mare. Passai in ferrovia 17 giorni e otto ore. In una parola, partii da Roma il 15 aprile del 1874 e vi tornai per la via delle Indie e Brindisi il 14 gennaio del 1876: il viaggio durò quindi 20 mesi e 19 giorni". Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 94, 106.

¹⁰ In Italia le fotografie del vagone-appartamento della Ristori sono state pubblicate sul periodico «Le cronache drammatiche», n. 1 straordinario del 1899 e poi su «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 4, 26 gennaio 1902, p. 65.

¹¹ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 111.

¹² Alessandra Vannucci, *La regina delle scene alla corte dell'Imperatore*, in A. Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, cit., p. 145. Per approfondire il rapporto tra Adelaide Ristori e l'imperatore Dom Pedro II: Alessandra Vannucci, *Una amizade revelada: correspondência entre o Imperador dom Pedro II e Adelaidi Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional 2004.

nate e statisti, la fama della Ristori in quanto personaggio pubblico è accresciuta da una particolare sensibilità umanitaria e da una tendenza all'attivismo che la portano a spendersi in prima persona per le cause più varie. Nel 1857, all'epoca della sua prima tournée in Spagna, la Ristori ottiene dalla regina Isabella II di Borbone la grazia per un condannato a morte, il soldato Nicolas Chapado, reo di aver tentato di aggredire il proprio superiore in grado.

Adelaide Ristori, "la colomba dell'Arte drammatica", come la definisce il collega attore Ermete Novelli¹³ in occasione dei festeggiamenti per i suoi ottant'anni, va ricordata infine per il ruolo politico che seppe giocare in un momento particolarmente delicato per la storia italiana. Come del resto afferma Alessandra Vannucci, "nel processo di affermazione nazionale che seguì l'Unità d'Italia, gli attori si presero carico di una missione specifica e ben più ambiziosa dei consueti compiti del mestiere"¹⁴.

Patriota vicina al versante monarchico sabauda e promotrice della Nuova Italia, la Ristori è stata per mezzo secolo la regina incontrastata dei palcoscenici internazionali, sui quali è riuscita a esercitare un ruolo (idealmente) funzionale al processo fondativo dello Stato nazionale¹⁵. Grazie al suo nomadismo di attrice-marchesa, infatti, la Ristori è riuscita a rappresentare di fronte a più governi, come scrive Claudio Meldolesi, "le istanze di Cavour con seducente informalità d'ambasciatrice"¹⁶. Nel 1861 è proprio il conte Camillo Benso a indirizzarla al ministro degli esteri russo Aleksandr Gorčakov, il quale si dimostra scettico sulle possibilità dell'unificazione italiana e sull'operato di Cavour. Nel corso della prima tournée in Russia, i Capranica erano stati ricevuti a corte dalla famiglia imperiale che, in lutto per la morte della madre dello zar, non aveva assistito agli spettacoli della compagnia. Proprio presso la residenza dello zar, come riporta la studiosa Teresa Viziano nella biografia dell'attrice, erano avvenuti gli incontri tra la Ristori e il principe Gorčakov¹⁷. Di fronte a una presenza pubblica di questo tipo, unita naturalmente ai successi di una lunga carriera artistica, non può sorprendere la quantità di riconoscimenti a lei tributati in occasione del suo ottantesimo compleanno, nel 1902. Re Vittorio Emanuele III le fa visita personalmente e gli omaggi di uomini di Stato, dal primo ministro francese all'ambasciatore del Reich, superano di gran lunga quelli mai ricevuti da un attore prima di allora. La Francia la nomina Ufficiale dell'Istruzione Pubblica, mentre in Italia la sua figura viene ricordata nelle scuole e il ministro della Pubblica Istruzione fa coniare una medaglia commemorativa. La sera del 29 gennaio, il mondo artistico in festa le dedica una serie di rap-

¹³ Questa frase di Ermete Novelli è riportata in Arturo Lancellotti, *I sovrani della scena*, Roma, Faro 1945, p. 62.

¹⁴ Alessandra Vannucci, *La regina delle scene alla corte dell'Imperatore*, cit., p. 143.

¹⁵ Cfr. Mirella Cassisa, Liliana Naldini, *Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Pinerolo, Alzani 2000; Teresa Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, Evviva l'Italia, Evviva Verdi*, San Miniato, La conchiglia di Santiago 2010.

¹⁶ Claudio Meldolesi, *Elementi introduttivi*, in A. Felice (a cura di), *L'attrice marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, cit., p. 21.

¹⁷ "Nel dicembre, nella triplice qualità d'Italiana, di donna e d'artista, favorita dai pubblici e dalle Corti, la Ristori si era permessa di spiegare le ragioni per cui gli austriaci dovevano essere cacciati dall'Italia al Ministro degli esteri, Aleksandr Gorčakov, al quale l'aveva indirizzata Cavour". Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago 2013, p. 164.

presentazioni nei teatri di tutta Italia¹⁸. L'evento principale si svolge al Teatro Valle di Roma e vi partecipa la stessa Ristori che, in compagnia della famiglia, segue lo spettacolo dal proprio palco, il numero 14, per l'occasione "tutto adorno di fiori freschi, con una corona d'alloro e d'oro"¹⁹. In scena, tra le acclamazioni e gli applausi all'attrice che segue commossa lo spettacolo, si susseguono alcuni tra i più importanti interpreti della scena contemporanea, tra cui Virginia Marini, Tommaso Salvini ed Ermete Novelli.

All'attrice che per prima ha saputo utilizzare la fotografia e le tecniche di riproduzione dell'immagine per promuovere il proprio lavoro viene inoltre dedicata una serie di cartoline prodotte e commercializzate per l'occasione. In alcune di queste, la Ristori è ritratta come interprete dei drammi storici *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti e di *Suor Teresa* di Luigi Camoletti. Ogni cartolina riporta la dicitura "in memoria dell'80° genetliaco di Adelaide Ristori"²⁰.

Sempre relativamente al rapporto della Ristori con la fotografia, è interessante notare anche il lungo articolo comparso su «L'Illustrazione Italiana» il 28 gennaio 1902²¹. Achille Tedeschi, alias Leporello, e il fotografo Dante Paolucci, per il quale la Ristori acconsente a posare con tutta la famiglia, si recano a far visita all'anziana attrice raccogliendo per i propri lettori le impressioni ricevute. Oltre alle fotografie della Ristori in ambiente domestico, alla scrivania nel suo studio e poi con tutta la famiglia, vengono inserite alcune immagini in abiti di scena, per nulla centrali nel racconto fotografico a corredo dell'articolo. Dalla piccola *wunderkammer* del vagone ferroviario sul quale la Ristori ha affrontato la tournée americana alla casa natale a Cividale del Friuli, dal busto dell'attrice ai regali ricevuti dagli ammiratori, queste fotografie sembrano infatti rappresentare più la fama del personaggio che non le qualità dell'attrice. Si può dire che, a questo punto della sua esistenza, la Ristori abbia travalicato i limiti dell'interprete per divenire qualcosa di diverso: un'icona del teatro stesso.

¹⁸ A proposito dei festeggiamenti, sul periodico «Natura e Arte» si legge che "il mondo del teatro di prosa si prepara a una grande e simpatica festa d'arte: quella per l'ottantesimo compleanno della più grande attrice drammatica del Secolo XIX: Adelaide Ristori. Promossa dal minuscolo ma importante giornale *Il Proscenio*, ossia da Gaspare Di Martino, questa festa verrà solennizzata, a quanto pare, in tutt'i teatri d'Italia ed in quei teatri stranieri nei quali agiranno compagnie italiane, la sera del 29 gennaio prossimo, con una recita intitolata alla grande Artista; e la maggior parte del ricavato – secondo la proposta Di Martino – sarà erogato tra la 'Cassa di previdenza fra gli artisti drammatici' e il fondo dei vecchi artisti poveri, esistente nel sodalizio della Cassa medesima. L'idea, come vedete, è molto nobile, ed alla sua attuazione concorreranno senza dubbio tutti coloro che lavorano per il teatro di prosa con alti intendimenti e con serena coscienza: attori, autori, critici". s.a., *Festeggiamenti alla Ristori*, in «Natura e Arte», n. 23, 1900-1901, p. 775.

¹⁹ s.a., *Le feste per Adelaide Ristori*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 6, 9 febbraio 1902, p. 110.

²⁰ Si ha riscontro delle due fotografie riprodotte in cartolina nei cataloghi di Napoleon Sarony e Thomas Houseworth, due celebri fotografi che ritraggono la Ristori nel corso della trionfale tournée americana del decennio precedente. In casi come questo è necessario tener presente che la libera riproduzione e lo sfruttamento commerciale di immagini prodotte da terzi è una pratica usuale nei primi decenni dell'industria fotografica, quando, non essendo ancora del tutto affermato il concetto di autorialità della fotografia, così come della legislazione a esso applicata, capitava spesso di vedere lo stesso scatto incollato su cartoni pubblicitari relativi a diversi stabilimenti operanti nel settore.

²¹ Achille Tedeschi, *Nelle feste per Adelaide Ristori*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 4, 26 gennaio 1902, pp. 63-67.

Dall'autobiografia alla fotografia. L'attrice e i suoi *Studi artistici*

Tra i materiali indispensabili per conoscere il teatro di Adelaide Ristori, oltre ad una ricchissima collezione di materiali iconografici, si dispone anche del volume autobiografico *Ricordi e Studi artistici* che l'attrice dà alle stampe dopo il suo ritiro dalle scene, avvenuto nel 1886²². Queste memorie costituiscono una fonte preziosa perché, oltre a raccogliere molti affascinanti aneddoti sulla biografia artistica dell'attrice, contengono anche i preziosi *Studi artistici*, relativi a sei tra le sue più note interpretazioni: Maria Stuarda, Elisabetta regina d'Inghilterra, Lady Macbeth, Medea, Mirra e Fedra. Questi brevi testi rappresentano il nucleo originario del volume, al quale solo in un secondo momento, per le pressioni ricevute dall'editore Luigi Roux, viene aggiunta l'introduzione autobiografica.

La Ristori era in realtà piuttosto restia a pubblicare le proprie memorie – "Ve lo figurereste mai? Compongo!... non le mie memorie no!, Dio mi guardi dal mettermi nel numero di coloro che affliggono il mondo regalandoli della narrazione dei fatti vostri, che spessissimo li si esonerebbe da questa pena."²³ – e aveva invece pensato di scrivere del suo teatro e delle sue interpretazioni.

Con questi *Studi artistici* l'attrice vuole svelare ai lettori il lavoro di ricerca, anche storica, che sta alla base delle proprie interpretazioni, e ripercorrere lo studio che ha motivato le sue scelte e dato vita ai suoi personaggi. La Ristori, in questa sorta di memoriale del proprio lavoro d'attrice, non solo riporta il processo di costruzione del personaggio rappresentato, ma descrive dettagliatamente l'interpretazione che ne ha dato a teatro, spiegando le proprie intenzioni e arrivando a soffermarsi sulla descrizione di alcuni tra i più importanti gesti scenici. Raccontando le difficoltà incontrate e le soluzioni sceniche che ha deciso di adottare di volta in volta, a seconda delle esigenze di copione, l'attrice redige una sorta di 'trattato empirico' sull'arte dell'attore, nel quale, più che descrivere concetti generali, fornisce esempi concreti e puntuali.

Proprio relativamente alla precisione con cui la Ristori descrive il lavoro di messinscena e di interpretazione, la curatrice della riedizione italiana delle memorie, Antonella Valoroso, parla di "dettagliate partiture" in cui vengono descritti "atto per atto e scena per scena i movimenti, i gesti, le azioni, le espressioni del volto, gli sguardi, le tonalità della voce, le pause, le passioni ed i sentimenti che come interprete aveva 'prestato' ai personaggi per renderli vivi e palpitanti agli occhi del pubblico teatrale"²⁴. È per questa ragione che il confronto tra questo tipo di testimonianza e l'immagine

²² Le memorie autobiografiche dell'attrice, come abbiamo visto, vennero pubblicate nel 1887 dall'editore Luigi Roux e C. di Torino-Napoli, contestualmente all'edizione francese del volume, *Études et souvenirs*, per i tipi di Paul Ollendorff. Nel febbraio del 1888, il volume esce anche in versione inglese edito dalla casa editrice Allen che, grazie a un accordo con la Roberts Brothers di Boston, riuscì a distribuirlo anche negli Stati Uniti. Dopo la morte della Ristori, nel 1907 il volume viene riedito dalla casa editrice Doubleday, Page & Company di New York con il titolo *Memoirs and Artistic Studies*.

²³ Adelaide Ristori ad Alessandro Malvano, minuta conservata presso il Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi MBAGe), datata 1885. La lettera è riportata integralmente nel volume Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 216-217.

²⁴ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 15.

fotografica a essa relativa potrebbe rivelare alcuni inediti spunti di riflessione. Parole e immagini sono, in questo caso, due momenti di una stessa memoria teatrale, che è parziale per sua stessa natura, ma che, mediante un paziente lavoro di collazione, può permetterci di comprendere alcune tra le più significative scelte attoriali della Ristori. Confrontare le fotografie della Ristori con i suoi *Studi* può arricchire la nostra lettura di nuovi elementi interpretativi: conoscere le intenzioni di una posa, comprendere le ragioni di uno sguardo o di un gesto. Possiamo paragonare alcuni passaggi di questi scritti a vere e proprie didascalie, non solo sceniche, dell'immagine fotografica.

Dei sei studi pubblicati si prenderanno in esame i due che rappresentano le tipologie drammatiche preferite dall'attrice: il dramma storico e la tragedia classica, mentre le fotografie analizzate saranno quelle del celebre André Adolphe Eugène Disdéri²⁵, che ritrae la Ristori nei primi anni Sessanta dell'Ottocento, sia in abiti privati, da sola o con i familiari, che in alcune delle sue più famose interpretazioni, tra cui quelle maggiormente legate alla città di Parigi e al successo lì ottenuto: *Maria Stuarda*, *Medea*, *Cassandra* e *Béatrix*²⁶.

Il fotografo francese, che con l'introduzione del formato *carte de visite* dà un contributo determinante alla diffusione – e quindi alla democratizzazione – della fotografia, agli inizi degli anni Sessanta è uno tra i più celebri ritrattisti europei. Il suo studio, in Boulevard des Italiens a Parigi, è diventato uno dei simboli stessi della fotografia dell'Ottocento, grazie al successo che il piccolo formato di stampa era riuscito a determinare nell'acquisto e nel consumo della fotografia in genere.

Come abbiamo già avuto modo di vedere, la *carte de visite* è una fotografia di piccolo formato, mediamente 6x9 cm, prodotta usando una fotocamera con quattro e poi otto o dodici obiettivi, in grado di impressionare singoli riquadri di un'unica lastra in più scatti consecutivi. Nel caso della Ristori è interessante prendere in esame proprio le *carte de visite* eseguite da Disdéri perché esiste anche la stampa a contatto degli scatti, prima del taglio e del montaggio su cartone. Le riprese, poste così in sequenza, ci restituiscono qualcosa del gesto e del movimento dell'attrice in scena, oltre a darci l'idea complessiva della *pièce* riassunta in poche ma significative pose. È l'attrice che sceglie

²⁵ André Adolphe Eugène Disdéri (Parigi, 1819-1889), nato da una famiglia di origini italiane, nel 1849, dopo aver intrapreso senza successo vari mestieri, diventa dagherrotipista e nel 1854 apre un proprio studio a Parigi, in Boulevard des Italiens. Nello stesso anno brevetta il sistema della *carte de visite*, che farà la sua fortuna economica, cui seguirà un rapido declino. Dopo aver perso le sue proprietà, torna a essere fotografo di strada a Nizza. Tornato a Parigi, morirà povero e in completa solitudine.

²⁶ Il 26 giugno del 1855, in occasione della prima tournée parigina dell'attrice, la rappresentazione di *Maria Stuarda* decretò la sua affermazione definitiva, dopo il tiepido successo ottenuto con la *Francesca da Rimini*, con la quale debuttò in città, e il trionfo di *Mirra*, che richiamò l'attenzione di tutti i più importanti critici locali. In occasione del secondo tour francese, nell'aprile del 1856, la Ristori decide di mettere in scena, in traduzione italiana, la *Medea* che Ernest Legouvé aveva scritto nel 1853 per Rachel, la grande *tragedienne* rivale in scena della Ristori. La scelta di interpretare il testo rifiutato dalla grande attrice francese getta nuova benzina sul fuoco della rivalità acceso in occasione delle prime recite francesi della Ristori, ma ha il risultato di consacrarla star internazionale. Interpretazioni più tarde, e quindi vere e proprie novità all'epoca della ripresa fotografica, sono *Cassandra* di Antonio Somma, che va in scena per la prima volta al Théâtre des Italiens il 12 maggio del 1858, e *Béatrix*, ancora una volta scritta da Legouvé, ma questa volta appositamente per la Ristori, in prima assoluta al Théâtre de l'Odéon di Parigi nel marzo del 1861.

come raccontare il proprio personaggio attraverso la gestualità del corpo e la mimica del volto, sequenza dopo sequenza, a ricostruire una storia più ampia. Visionare queste immagini significa avere una sorta di sinossi visiva del personaggio.

Sappiamo con certezza che la Ristori si fa ritrarre dal fotografo francese nel corso degli anni Sessanta anche grazie a due lettere conservate presso il prezioso Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, datate rispettivamente 18 maggio 1861 e 30 giugno 1868. Nella prima di queste lettere, Disdéri conferma l'appuntamento richiesto dall'attrice per il martedì successivo e la prega di portare con lei anche il costume – definito “magnifique” – per la rappresentazione di *Béatrix*. La lettera, scritta sulla carta intestata dello studio, riporta sulla sinistra del foglio, secondo l'uso del tempo, tutte le credenziali acquisite nel corso del tempo: Disdéri è il fotografo dell'imperatore, del principe e della principessa Bonaparte, esegue tutti i tipi di ritratti e ha il brevetto per la *carte de visite*.

Madame,

M. Disdéri se [tient] à votre disposition mardi matin comme vous le désirez. Il vous prie de vouloir bien ajouter aux costumes que vous devez envoyer celui de Beatrix qu'est magnifique.

Si au lui devenir à 11 heures vous pouvez devance votre visite d'une heure la lumiere n'en ferait qui plus favorable²⁷.

Nelle stampe fotografiche a nostra disposizione l'attrice è sempre ritratta a figura intera, perlopiù in piedi, su uno sfondo neutro e con nessun oggetto di scena, se non una seduta inserita nell'inquadratura per una ragione più funzionale che estetica. Disdéri, come del resto la maggioranza dei fotoritrattisti del periodo, non è interessato ad alcun tentativo di scavo psicologico del soggetto. La scelta della figura intera mette, per così dire, a distanza di sicurezza lo sguardo dello spettatore da quello del soggetto ritratto, cui del resto è richiesta una fissità perfetta. L'elemento davvero distintivo è sempre costituito dall'abito, e sono appunto abito e acconciatura a marcare l'unica differenza tra le pose private che ritraggono la Ristori con la propria famiglia e quelle teatrali, destinate a essere vendute e collezionate dai tanti ammiratori.

Maria Stuarda di Friedrich Schiller

Il primo degli *Studi artistici* è dedicato al dramma *Maria Stuarda* di Schiller, che la Ristori porta in scena per la prima volta giovanissima nel 1841, quando è la prima attrice della Compagnia di Sua Altezza Imperiale e Reale Maria Luisa di Parma, diretta da Romualdo Mascherpa. All'epoca della prima, il lavoro sul personaggio di Maria Stuarda non è semplice – “Chi mai crederebbe che l'interpretazione di un personaggio così importante [...], si potesse affidare ad una giovinetta diciottenne, che per la prima

²⁷ Lettera di André Adolphe Eugène Disdéri ad Adelaide Ristori, Parigi, 18 maggio 1861. L'originale manoscritto è conservato presso MBAGe, Fondo Ristori, corrispondenza.

volta assumeva le parti di una prima attrice assoluta?”²⁸ – ma, in seguito, e in particolare dopo il successo conseguito a Parigi nel 1855, diventa uno dei cavalli di battaglia della grande attrice. Si conta che, nell’arco della propria carriera, la Ristori abbia portato in scena questo dramma, in Italia e all’estero, cinquecentosettantasei volte, di cui quarantuno in lingua inglese. Nella sua autobiografia, la Ristori racconta le difficoltà del debutto, il lavoro fatto sul personaggio della “sventurata” regina, e, scena per scena, tutti i passaggi centrali del dramma.

L’attrice, profondamente convinta dell’innocenza della Stuarda, decide di farne una vittima, eliminando dal suo personaggio qualsiasi lato oscuro.

Poiché lo scopo di questo mio lavoro è puramente artistico, e come tale non è mio compito fare delle dissertazioni né discutere sopra le contrarie opinioni emesse nel decorso di quasi tre secoli da celebri autori sulla innocenza o colpevolezza della sventurata Maria Stuarda, dirò solo che mi parvero così chiare ed evidenti le persecuzioni esercitate su questa martire, che esse mi servirono da guida, ispirazione e misura per l’interpretazione di questo personaggio²⁹.

Per interpretare Maria Stuarda, “vittima della sua straordinaria bellezza, del fascino che esercitava, e della sua fervente fede cattolica”³⁰, la Ristori decide di dare a questa regina l’immagine di donna forte e nobile, vittima incolpevole di una sorte infelice. L’attrice descrive “l’espressione del volto, il contegno ed il portamento” del suo personaggio: il suo viso, si legge, “doveva portare l’impronta della donna in cui le torture e le persecuzioni non avevano potuto spegnere quella forza d’animo colla quale sopportò il martirio inflittole da Dio”³¹. Di Maria Stuarda intende porre in rilievo “la dignità della Sovrana vilipesa, la sofferenza della vittima oppressa e la rassegnazione della martire”³², esattamente quello che sembrano esprimere le tre pose scelte dall’attrice per farsi ritrarre nei panni di questa regina [fig. 12]. Gli scatti, così posti in sequenza, raffigurano infatti la regina Stuarda nei tre atteggiamenti simbolo del suo agire sulla scena: nel primo, la regina è ritratta in una posa altera, in piedi, di tre quarti, mentre con l’indice puntato in alto sembra scagliarsi contro i propri avversari, i quali, come la regina Elisabetta sua cugina, vogliono eliminarla perché la considerano pericolosa per la corona d’Inghilterra; nel secondo, all’ira per la propria dignità vilipesa, sembra sostituirsi la sofferenza della donna che, stringendo al petto il crocifisso, cerca conforto nella fede, insieme causa e consolazione del proprio dolore; nel terzo scatto, Maria, ormai rassegnata alla propria sorte, siede mesta, con un braccio abbandonato e lo sguardo lontano e assorto. Per raggiungere l’effetto voluto, la Ristori studia nei minimi dettagli anche il costume e l’acconciatura, che deve essere “rigorosamente storica”. Un esempio fra tutti è l’interpretazione della sesta scena del V atto, che si discosta dalle indicazioni dello stesso Schiller. Secondo la didascalia del dramma, che la Ristori legge nella traduzione di Andrea Maf-

fei, Maria si avviava al patibolo “vestita di un pomposo abito bianco: al collo ha una catena d’oro da cui pende un Agnus Dei: un Rosario alla cintura, un Crocifisso nelle mani, ed un diadema sui capegli [sic]. Un gran velo nero, assicurato all’estremità della testa, cade e si raccoglie dietro alle sue spalle”³³. Secondo la Ristori, non è però “ammisibile” né “verosimile” che la donna, dopo così tanti anni di prigionia, possa “nutrire dei sensi di vanità femminile e pensare di produrre ancora, colla bellezza, impressione su coloro che [devono] per l’ultima volta vederla”³⁴. Per la scelta del costume, la Ristori racconta di aver avuto l’occasione di visitare la grande esposizione londinese sui cimeli della regina scozzese, tenutasi presso l’Istituto Archeologico di Londra nel 1857. In questa occasione, di fronte al quadro sull’esecuzione di Fotheringay del pittore Daniel Mytens, la Ristori aveva trovato conferma del costume da lei ideato³⁵.

Medea di Ernest Legouvé

Il fotografo francese Disdéri ritrae la Ristori anche in un’altra celebre interpretazione, quella di Medea, nell’omonima tragedia in tre atti e in versi di Ernest Legouvé [fig. 13]. Il dramma, tradotto dal poeta e patriota toscano Giuseppe Montanelli, va in scena per la prima volta a Parigi, presso la Sala Ventadour, l’8 aprile del 1856, davanti alla “più scelta società”. È ancora una volta la Ristori a parlarne negli *Studi artistici*, in cui, a conclusione della sua analisi, scrive:

Allo studio di questo mi applicai con trasporto prepotente di volontà. Per usare la frase comune, consideravo questa tragedia come il mio *cavallo di battaglia*. Studiai e approfondii il contrasto di due passioni, che, se non sono comuni, non sono nemmeno straordinarie: la gelosia e l’odio; dall’uno e dall’altra deve poi necessariamente derivare la sete di vendetta. Era uno studio esemplarmente filosofico, che trovava la sua origine e la sua spiegazione nelle tendenze dell’animo umano³⁶.

²⁸ Federico Schiller, *Maria Stuarda*, trad. di A. Maffei, Milano, Luigi di Giacomo Pirola 1843, p. 215.

²⁹ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 133.

³⁰ A proposito del costume di Maria Stuarda, la Ristori scrive: “Ha voluto una fortunata combinazione che mi trovassi a Londra nel 1857, all’epoca in cui, sotto il patronato di S.A.R. Il Principe Alberto, consorte della Regina Vittoria, l’Istituto Archeologico di Londra faceva una grande Esposizione di tutto ciò che nel mondo si poté raccogliere di ricordi della infelice Stuarda. Io ebbi la sorte di poter visitare quella Esposizione. Tra gli innumerevoli quadri che la rappresentavano nelle diverse fogge, la di cui autenticità è incontestabile, perché eseguiti pochi giorni dopo la morte di Maria, uno ve ne era che mi impressionò e che vedo tuttora con l’occhio della mente. Rappresentava la sua esecuzione a Fotheringay, ed è attribuito al pittore Mytens. Essa è ritra in piedi: indossa un abito di velluto nero impresso, sormontato da una specie di zimarra senza maniche, secondo l’uso dell’epoca. Una randiglia bianca intorno al collo. In capo una cuffia di trina bianca (della forma che da lei prese il nome), e la copre fino a terra il velo parimenti bianco, del quale parlai più addietro. Dal collo le pende un piccolo crocifisso di avorio e due catenelle congiungono quasi sul petto le due parti della zimarra. In una parola, era il costume che io avevo già ideato, senonché alla cuffia ed al velo bianco avevo sostituito il nero, sembrandomi che rispondesse di più all’effetto della scena”. Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 133-134.

³¹ Ivi, pp. 184-185.

²⁸ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 118.

²⁹ Ivi, p. 117.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 121.

³² Ivi, p. 118.

Il dramma era stato scritto nel 1853 per l'attrice francese Rachel, che di questo stesso autore aveva già portato al successo *Adriana Lecouvreur* e *Louise de Lignerolles*. Saltato l'accordo con la Rachel, è lo stesso Legouvé a recarsi dalla Ristori nella speranza di convincerla a mettere in scena la sua *Medea*. Secondo lo stesso racconto della Ristori, che in passato aveva sempre rifiutato l'idea di allestire questo dramma, l'attrice resta persuasa dalla versione del francese e decide di metterla in scena pochi mesi più tardi.

Il giorno seguente, per atto di compiacenza soltanto, approfittando della mezz'ora di libertà che avevo mentre la cameriera stava rassettandomi i capelli, pensai di leggere *Medea*. [...] Volevo proprio vedere qual mezzo egli avesse potuto trovare per far uccidere in scena i figli dalla madre stessa, senza che il pubblico ne raccapricciasse. Non ho parole per esprimere l'entusiasmo che suscitò in me la completa lettura di questa tragedia. Il Legouvé ha trovato modo di far apparire giusta e necessaria quell'uccisione [...] In preda ad ammirazione entusiastica, mi lasciai cadere il libro dalle mani, né più ardeva che pel desiderio di cimentarmi in quella parte³⁷.

Nella versione di Legouvé, diversamente da quanto era accaduto con quella di Giovanni Battista Niccolini, composta nel 1812, e con quella di Cesare Della Valle del 1815, il personaggio di *Medea* acquista una complessità psicologica superiore. Per la Ristori, infatti, era difficile far convivere questo personaggio dalla dubbia moralità con le grandi regine del suo repertorio. Era necessario che fosse data alla sua eroina, rea di un agire riprovevole, la dignità di essere portata in scena da un'attrice come lei che, più di chiunque altra, giocava sull'alternanza tra la propria vita reale e la finzione della scena. Per poter pensare di interpretare *Medea*, era necessario che, come scrive Laura Mariani, la Ristori trasformasse questo personaggio in una regina.

Aussi le problème pour l'actrice, élevée au rang d'une reine, de se présenter dans un rôle non conforme à son statut (c'est la raison pour laquelle elle a refusé de jouer dans *La Dame aux Camélias* de Dumas ou même entravé) est-il facilement surmonté: épouse et mère exemplaires, nobledame investie du rôle de représenter politiquement l'Italie à l'étranger, toujours soucieuse de son image publique, au point qu'on peut l'imaginer vivre sa vie privée comme si elle était constamment exposée aux regards des autres, telle justement une souveraine. Pourtant le personnage limite de Médée l'attire profondément, et sans doute en dépit d'elle-même: il lui permet en effet d'exprimer à l'extrême le contraste entre civilisation et barbarie, entre conformisme et modernité qu'elle sent intimement s'agiter en elle [...]³⁸.

È per questa ragione che la Ristori interviene nell'allestimento forse più di quanto non abbia mai fatto. Come dimostrano i documenti conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, l'attrice presta attenzione ai costumi, alle scene e alla musica così come alla distribuzione delle parti e all'interpretazione dei colleghi in scena.

³⁷ Ivi, p. 171.

³⁸ Laura Mariani, *Rachel, Ristori, Pezzana e la Médée de Legouvé*, in N. Setti (a cura di), *Réécritures de Médée*, Saint Denis, Université Paris 8 2007, p. 128.

All'apertura del sipario, dopo la "bellissima parlata di Orfeo", interpretato in scena dall'attore Pietro Boccomini, segue la prima apparizione della maga *Medea*, fin da subito presentata al pubblico con i due figli avuti da Giasone, Melanto e Licaone. Secondo la rilettura di Ernest Legouvé, Giasone, dopo aver portato in Grecia l'amata e averla sposata, è costretto dal popolo a sposare la figlia del re di Creta, che sta partendo per la conquista del Peloponneso.

La Ristori decide che la prima apparizione dell'eroina debba avere un maggior impatto visivo rispetto a quanto stabilito dal copione e, come è solita fare, interviene nell'ideazione della scenografia. Anziché entrare in scena davanti, con le porte della città di Corinto alle spalle, emerge lentamente dal fondo, dietro ad alcune rocce, poste a rappresentare la montagna e quindi, simbolicamente, la fatica del percorso compiuto a piedi con i due figli.

Per la Ristori, *Medea* è, oltre che una donna e una madre, anche "un être épique, légendaire"³⁹, come scrisse lo stesso Legouvé, e quindi ha bisogno, fin dal suo primo apparire, di "quelque chose de grandiose qui saisisse l'imagination en touchant le cœur"⁴⁰. Nella descrizione del dramma compiuta dalla Ristori segue la "magnifica scena con Creusa", nella quale quest'ultima chiede a *Medea* che cosa avrebbe fatto a Giasone e alla sua amante se li avesse trovati. La domanda accende le ire della donna che "pronuncia i versi coll'espressione di una belva che sta per infiammarsi".

Fanno riferimento a una scena del secondo atto i ritratti di *Medea* con in braccio, stretti al petto, i due figli. Questo atto, che, come scrive la Ristori, "abbonda di situazioni e di effetti scenici meravigliosi", prevede anche la scena tra *Medea* e Giasone, nel corso della quale lui chiede ipocritamente alla moglie di rompere il legame matrimoniale proprio per amore dei figli, destinati altrimenti a una vita di stenti e di privazioni. *Medea*, "un'anima sprezzata, avvilita, derisa nelle sue più care e veementi passioni", rifiuta decisamente, scatenandosi contro le minacce del marito. "L'odio feroce subentra all'amore" e, "come una belva colta al varco", la protagonista si aggira sulla scena "quasi cercasse un nuovo e terribile modo di vendicarsi", senza più riconoscere la voce amorevole dei figli che la chiamano.

Nell'ultima scena, dopo l'incontro con Creusa, salvata dall'arrivo della folla, *Medea* viene attaccata dalla plebe, che "furibonda faceva atto di scagliarmi le pietre che teneva strette nelle mani". Nel terzo atto si conclude la tragedia: giunge la notizia che Creusa è morta a causa del mantello regalato da *Medea* e quest'ultima, circondata dal popolo che vuole giustiziarla, sacrifica a Saturno i propri figli.

La prima dello spettacolo accende gli entusiasmi del difficile pubblico parigino, il quale attende da tempo di vedere *Medea* per capire se la Rachel abbia fatto bene a rifiutare la proposta di Legouvé. Dopo solo undici giorni di prove il debutto convince pubblico e critica, e lo spettacolo, replicato per più sere fino a maggio, ottiene anche un sorprendente successo di incassi, che si aggiunge agli ottimi risultati conseguiti con le altre recite in repertorio. Alla fine del mese di aprile, la Ristori scrive all'amico Carlo Balboni:

³⁹ Cfr. Ernest Legouvé, *La tragédie de Médée*, in *Conférences parisiennes*, Paris, J. Hetzel 1885.

⁴⁰ Ivi, p. 202.

Le nostre recite sono sempre straordinarie, cinque, 6 e 7 mila franchi. Abbiamo dovuto aprire il libro della vendita dei posti fino a tutto il 3 maggio. [...] Abbiamo incassato ieri sera 6303 franchi! Sono pazzie, vere pazzie! Altrettanto faremo sabato, se non più, ed ogni sera recito, sembra sia una prima rappresentazione tanto il pubblico è entusiasta. Tutti gli uomini salutano coi cappelli in aria, le donne con i fazzoletti⁴¹.

Il teatro di Adelaide Ristori attraverso le fotografie

Il proverbio che assimila la vita umana ad un viaggio, pare inventato apposta per me. La mia esistenza infatti è trascorsa quasi interamente in continui e lunghi viaggi per far valere l'arte mia in ogni paese. Sotto i climi più diversi mi fu dato rappresentare la parte di protagonista in capolavori immortali, e riconobbi che gli impeti delle umane passioni suscitano sensazioni intense fra i popoli d'ogni razza⁴².

Adelaide Ristori

Il grande dispiego di mezzi a cui la Ristori si era abituata nel corso delle sue tournée non poteva naturalmente escludere la fotografia, uno strumento tecnologico relativamente nuovo e ancora appannaggio di pochi. Le disponibilità economiche dell'attrice hanno dunque anticipato di vent'anni quella che sarebbe poi diventata una pratica comune tra le donne della scena italiana. Possiamo anche ipotizzare che la prevalenza di ritratti eseguiti da fotografi stranieri sia dovuta alla maggiore diffusione della nuova arte fuori d'Italia, anche se non va trascurata la fama della Ristori in Europa, in particolare a Londra e a Parigi. Inoltre, dal momento che queste fotografie venivano prodotte con l'idea di pubblicizzare l'attività artistica, risulta comprensibile che venissero eseguite in occasione di importanti tournée e che l'essere ritratti dal più celebre fotografo di un Paese sancisse in modo inequivocabile la propria celebrità.

Nel Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova è conservato uno straordinario numero di stampe e album fotografici di proprietà dell'attrice, materiali che restituiscono, per numero e varietà tipologica, uno spaccato della fotografia internazionale del tempo⁴³. In questa ricca raccolta sono infatti conservate tutte le fotografie

⁴¹ Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi, 24-25 aprile 1856. La lettera è riportata in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. D'Amico, Roma, Bulzoni 2000, p. 140.

⁴² Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 27.

⁴³ Il Fondo Ristori è stato donato al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova dalla marchesa Irma Gramatica del Grillo nella primavera del 1967. Questo archivio comprende, oltre a una decina di costumi, centinaia di documenti e lettere autografe, copioni annotati, manifesti, fotografie e ritratti. L'annuncio della donazione viene dato pubblicamente in occasione della mostra dei costumi di Adelaide Ristori nel corso del XXVI Festival Internazionale del Teatro di Prosa della Biennale di Venezia, nel settembre 1967, e poi ribadito dagli allora direttori del Teatro Stabile di Genova, Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, nell'aprile dello stesso anno, in occasione della conferenza stampa di presentazione della stagione romana dello Stabile. Cfr. «Bollettino del

che l'attrice ha collezionato nell'arco della sua intera carriera. Gli album della Ristori, alcuni dei quali di grande formato e dotati di rilegature molto preziose, aiutano a comprendere da una parte quale sia il livello di celebrità di quest'interprete, fotografata in un numero impressionante di Paesi, e dall'altra forniscono una prova tangibile dell'interesse nutrito dall'attrice nei confronti della fotografia.

Le fotografie inserite in album, oggetto capace di ricoprire uno spazio sociale compreso tra la sfera pubblica e quella privata, subiscono una sorta di ri-semantizzazione che, contrapponendosi alla frammentarietà del singolo scatto, inserisce l'immagine in un percorso più ampio a ricostruire una storia, una narrazione complessa. Nel caso della Ristori, è interessante notare come in alcuni di questi album, accanto agli scatti in abiti di scena, prendano posto anche i ricordi di famiglia: i ritratti dei figli Giorgio e Bianca, del marito, dei familiari e degli amici, quasi a voler rimarcare l'assenza di una soluzione di continuità tra la vita professionale e quella privata⁴⁴. La popolarità del personaggio Ristori diviene in questi anni oggetto di interesse per molti studi fotografici, che mirano naturalmente a utilizzarne l'immagine a scopo pubblicitario, come leggiamo in diverse lettere inviate all'attrice da alcuni importanti fotografi dell'epoca, anch'esse conservate presso il Museo Biblioteca di Genova⁴⁵. Comincia proprio in questi anni quel rapporto di reciproco favore tra la star e lo stabilimento fotografico, – si badi, non ancora l'autore – che la ritrae.

Tra i molti fotografi internazionali che immortalano l'attrice nel corso della sua carriera, si deve ricordare l'inglese Herbert Watkins, attivo a Londra dalla metà degli anni Cinquanta⁴⁶. Watkins, conosciuto per aver ritratto alcuni tra i protagonisti della cul-

Museo Biblioteca dell'Attore», n. 4, 1973; s.a., *L'Archivio di Adelaide Ristori donato allo Stabile di Genova*, in «Secolo XIX», 12 aprile 1967.

⁴⁴ Dobbiamo ricordare almeno due degli album conservati in questo prezioso fondo: quello con numero d'inventario 20, formato 23x20 cm, raccoglie una cinquantina di ritratti dell'attrice 10x13 cm, firmati da un gran numero di studi fotografici internazionali, e contiene stampe provenienti da Boston, New York, Messico, Rio de Janeiro, Parigi e Londra. Il secondo, in formato 27x21 cm, è costituito da trenta pagine, ognuna con quattro *carte de visite* a finestra ovale o tonda, e contiene tutti i ritratti, privati e in abiti di scena, ai quali si aggiungono quelli della famiglia Capranica con il marito e i due figli Giorgio e Bianca.

⁴⁵ Tra le lettere conservate, in particolare due sono degne di essere riportate. Una è quella del fotografo francese Alexandre Ken, che scrive all'attrice nell'aprile del 1861 per dirle che il ritrarla avrebbe accresciuto d'importanza il proprio studio: «Madame, la reputation justement meritée de votre talent me ferait attacher beaucoup d'importance à pouvoir livrer à la publicité votre portraits et il vous plairait d'honorer de votre visite mon atelier. Dans ce cas je me mettrais à votre disposition et vous réserverais, le jour et l'heure que vous voudriez bien m'indiquer. Je me ferait aussi un véritable plaisir de vous offrir un nombre de Cartes suffisant pour satisfaire nos desirs de vos amis. Recevez Madame l'assurance de ma fassaité?». La seconda è quella dello stabilimento dei fratelli Mayer di Parigi, datata 15 giugno 1863: «Messeurs Mayer frères de Paris, présementeur leurs compliments à Madame Ristori et lui saraieuz fort obliges de vouloir bien leir accorder une seance pour la photographie, plusieurs personnes notables leur on ayaur déjà fair la demande».

⁴⁶ Herbert Watkins nasce a Worcester il 12 luglio 1828 e apre il suo primo studio fotografico a Londra, in Regent Street, 179, nella metà degli anni Cinquanta. Nel 1856 partecipa per la prima volta all'esposizione della Società Fotografica di Londra, nel corso della quale, l'anno successivo, espone i celebri ritratti dell'architetto Owen Jones, del caricaturista George Cruikshank e di Charles Dickens. Della sua ricca produzione si ricordano, inoltre, le *carte de visite*, che produrrà in grande quantità tra gli anni '60 e i '70, di celebri personalità, tra le quali Wilkie Collins e lo scienziato Michael Faraday. Presso l'archivio fotografico della National Portrait

tura europea del tempo, tra i quali Charles Dickens e Alexandre Dumas, fotografa la Ristori in alcune delle sue più celebri interpretazioni, tra cui *Lady Macbeth* e *Camma*, entrambe nel suo repertorio a partire dal 1857.

L'attrice mette in scena per la prima volta la tragedia del conte Giuseppe Montanelli⁴⁷ a Parigi, al Théâtre des Italiens, la sera del 23 aprile 1857, dopo aver già presentato al pubblico *Maria Stuarda*, *Mirra* e *Ottavia*.

La rappresentazione di *Camma*, rimandata a causa del ritardo nell'arrivo delle scene da Napoli, ottiene un successo così sorprendente da dover essere replicata più volte al posto del *Macbeth*, dramma previsto nel calendario delle recite per questa tournée. Secondo quanto riporta Teresa Viziano nella sua biografia, infatti, "lo spettacolo fu replicato 14 volte con un incasso di 4/5.000 franchi".

Il testo era molto esile anche se offriva all'attrice il destro di mostrarsi in un'ampia gamma di sentimenti, candore, gioia, ansia, dolore, odio. La sua voce, avevano scritto, possedeva un'armonia tutta nuova, inflessioni, pause, appicchi che rivelavano un'anima non più terrena⁴⁸.

Al debutto parigino dell'opera seguono le recite londinesi, nel corso delle quali, con ogni probabilità, vengono scattate alcune delle fotografie in oggetto⁴⁹. In questa circostanza, Watkins, che quasi certamente aveva avuto l'occasione di vedere l'attrice dal vivo in scena, le scrive chiedendole di posare per lui. Presso il Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore sono conservate due preziose lettere, una delle quali datata 30 giugno 1857 e contenente la proposta di Watkins relativa alle foto per la rappresentazione di *Camma*⁵⁰. Sulla carta intestata dell'Institute of Photography Mr. Herbert Watkins in 179 Regent Street, si legge:

Gallery di Londra sono conservate diverse stampe fotografiche di Watkins, raffiguranti celebri personalità del mondo della politica, della letteratura, della musica e del teatro. Tra queste, anche gli scatti di Charles Dickens, Alexandre Dumas, John Everett Millais e della Ristori. Cfr. John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge 2013, p. 1479.

⁴⁷ Giuseppe Montanelli (Fucecchio, 1813-1862), professore di diritto civile, patriota e uomo politico, partecipa attivamente alla guerra contro l'Austria e ricopre importanti ruoli politici nel Granducato di Toscana. Coinvolto nel processo di lesa maestà per i fatti del 1849, viene condannato in contumacia alla pena dell'ergastolo, nel corso del quale si dedica alla redazione del poema *La S'entamone* e alla tragedia di argomento greco *Camma*.

⁴⁸ Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 82.

⁴⁹ Per ricostruire il quadro delle tournée inglesi dell'attrice si veda Cristina Giorcelli, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, in «Teatro Archivio», n. 5, 1981, pp. 81-147.

⁵⁰ Nella seconda di queste lettere, datata 20 dicembre 1857, Watkins risponde a una missiva giunta da Madrid, dove l'attrice stava proseguendo la propria tournée, scusandosi per il ritardo nella stampa della sua collezione di fotografie: "Madame, J'ai reçu votre aimable lettre datée de Madrid et j'aurais répondu plus tôt si je n'avais pas eu la préoccupation d'un laborien déménagement du no 179 Regent Street. J'ai aussi été assez souffrant por devoir ne pas m'occuper d'affaires pendant au certain temps. Je crains que vous avez ? À me pardonner ma négligence, mais je suis convaincu que si vous connaissiez bien ma position vous m'excuseriez sans doute. La même cante m'a empêché d'avancer dans l'impression de la collection de vos photographies, je n'en ai pas même une série complète por moi-même mais j'espère bien être tout à fait en mesure quand nous aurons le plaisir de vous vais à Londres. Veuillez agréer, madame, l'apression de mes hommages respectueuse. Herbert Watkins".

Madame,

Je vous serais extrêmement obligé si vous aviez la bonté de me fournier d'une séance pour votre portrait dans le Rôle de Camma, qui serait publié dans l'Illustrater London News. Si vous volvez bien me faire dire le jour et l'heure qui vous conviendraient le mieux je vous en serais très reconnaissant. Veuillez excuser la liberté que je prends et agréer Madame mes respectueuses salutation, Herbert Watkins.

A metà del mese di giugno, l'attrice, che aveva debuttato al Lyceum la sera dell'8 con *Medea*, ha già ottenuto grandi successi con *Rosmunda*, *Camma* e *Fazio*. In particolare con *Camma*, in scena per la prima volta la sera del 12 giugno, la Ristori è riuscita a convincere pubblico e critica. Le recensioni apparse sulla stampa cittadina confermano il "vero fanatismo" di cui parla Giuliano Capranica in una lettera all'amico Panfilo Ballanti⁵¹. Se, infatti, sul «Times» vengono esaltati la maestà dei suoi gesti e la musica della sua voce, la sua performance viene giudicata dal «Morning Post» "a marvel in its delicacy, in its intensity in its changefulness, in its originality".

La serie di fotografie eseguite da Watkins ritrae l'attrice con i tre differenti costumi previsti per la rappresentazione del dramma [figg. 14, 15]. Per l'allestimento della tragedia, Montanelli coinvolge lo storico Henri Martin e, per i costumi, il pittore Ary Scheffer. Tutto l'insieme è pensato per essere curato nei minimi dettagli. Foggia e colori degli abiti devono riferirsi con la massima fedeltà e accuratezza al periodo storico nel quale è ambientata l'azione. La consapevolezza estetica della Ristori e il suo interesse per gli aspetti visivi della rappresentazione è tale che, per il costume della protagonista, la sacerdotessa di Corivena Camma, decide di seguire solo in parte le indicazioni ricevute dal pittore incaricato di disegnarlo, intervenendo direttamente nella scelta dei colori. Secondo l'attrice, è necessario che i costumi di scena siano tre, uno per atto, per descrivere anche visivamente l'azione scenica: per ciascun abito è prevista una corona di quercia con inserti di un'altra pianta verde e una mezzaluna in metallo dorato, orientata diversamente a seconda dell'atto. I capelli devono essere raccolti in trecce lunghe fino a metà petto. Il costume del primo atto è costituito da una tunica di cachemire bianco fermata in vita da una cintura dorata molto alta, quello per il secondo prevede un mantello nero ricamato con mezze lune d'argento, mentre per il terzo l'attrice, in una lettera a Carlo Balboni, descrive un abito "di lana finissima composto di un manto, una sottana, un peplo ricamati in oro con lamé celeste"⁵². Per quanto riguarda la posa fotografica, possiamo dire che l'attrice, raffigurata in piedi o seduta, frontalmente o di tre quarti, assume l'intenzione che meglio può restituire il tono dell'atto. Nell'inquadratura non compare mai alcun elemento scenico, e la posa dell'attrice non è caratterizzata da un gesto in particolare o dallo svolgimento di un'azione, così che la descrizione del personaggio e la sua collocazione all'interno del dramma sono affidate esclusivamente al costume.

⁵¹ La lettera di Giuliano Capranica a Panfilo Ballanti, Londra, 13 giugno 1857, è conservata presso il Fondo Ristori del MBAGe ed è citata in parte anche in Cristina Giorcelli, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, cit., p. 102.

⁵² La citazione della lettera della Ristori a Carlo Balboni, datata Verona, 24 settembre 1858, è riportata in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 201.

Un'altra serie di fotografie eseguite da Herbert Watkins raffigura la Ristori nel ruolo di Lady Macbeth. Dopo aver posticipato la prima rappresentazione del dramma a Parigi, l'attrice mette in scena il *Macbeth* proprio a Londra la sera del 3 luglio 1857. Lo spettacolo ottiene un grande successo, in particolare il pubblico accoglie molto bene la scena del sonnambulismo che la Ristori inserirà poi nel suo repertorio, anche isolata dal resto della tragedia e recitata in lingua inglese, prova nella quale si misura nel 1876 a Londra. L'intenzione è quella di inserire in repertorio una novità e "ravvivare lo spirito con qualche emozione".

Un giorno mi parve aver trovato ciò che poteva appagare questa mia brama. L'ammirazione di cui ero compresa per le opere di Shakespeare, specialmente per il personaggio di Lady Macbeth, mi fece formare il progetto di recitare nella sua lingua originale la grande scena del sonnambulismo, concepimento gigantesco del sommo poeta. A questo mio proposito m'indusse anche il desiderio di ricambiare, il meglio che per me si potesse, l'affetto costante di cui mi circondava il ceto più intelligente della grande metropoli... Ma come riuscirci? Questa era la domanda che titubante rivolgevo a me stessa!...⁵³

All'epoca era infatti prassi comune che le compagnie di giro recitassero nella lingua madre degli attori, anche nel caso di opere teatrali straniere o recitate nel paese di nascita del drammaturgo. Decidere di non recitare nella propria lingua, significava ovviamente esporsi al rischio di critiche anche feroci da parte del pubblico; e questo la Ristori, che aveva già rifiutato di trasferirsi a Parigi per lavorare con la Comédie Française, lo sapeva bene. Per superare la sfida, l'attrice racconta di essersi preparata con fatica e dedizione e di aver sondato il terreno recitando prima la parte davanti a un pubblico ristretto:

Conservavo qualche reminiscenza degli studi di lingua inglese fatti da giovinetta, ma non vi è idioma più difficile di quello per riabituarsi, se per anni lo si trascura. Tali considerazioni mi spaventavano, ma tuttavia attingevo coraggio dalle stesse difficoltà. In quindici giorni di studio indefesso, mi trovai in grado di tentare la prova; però, non volendo compromettere la mia reputazione col rischio di un insuccesso, mi regolai con cautela. Decisi di chiamare a convegno in casa mia i redattori dei giornali cittadini più competenti in cose teatrali, senza dir loro il motivo dell'invito. Tutti gli invitati intervennero all'adunanza; allora esposi loro il mio progetto e lo scopo che me lo aveva ispirato. Li pregai vivamente d'udirmi e darmi francamente il loro parere, assicurandoli che ove esso non fosse stato favorevole, non me ne avrei avuto a male. Recitai la scena studiata; i miei giudici se lo mostrarono soddisfattissimi; mi corressero nella pronuncia di due sole parole, e mi sollecitarono ad annunciare al pubblico l'audace tentativo⁵⁴.

L'attrice viene ritratta nella parte di Lady Macbeth anche dal celebre studio fotografico dei fratelli Niels Christian, Georg Emil Hansen e Clemens Weller di Copenhagen⁵⁵.

⁵³ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 92.

⁵⁴ Ivi, pp. 92-93.

⁵⁵ Lo studio fotografico Hansen & Weller venne fondato dai fratelli Hansen, in società con Albert Schou, nel 1867 a Copenhagen. Clemens Weller subentrò in società solo più tardi modificando il nome dello studio prima in Hansen, Schou and Weller e poi, a partire dalla metà degli anni Settanta in Hansen & Weller.

In questo caso si tratta di scatti più tardi, probabilmente relativi alle tournée in Scandinavia del 1879 e del 1880⁵⁶. Dopo il debutto al Teatro Reale di Copenhagen la sera del 5 ottobre 1879 con *Medea* e le successive recite di *Maria Stuarda*, *Maria Antonietta* ed *Elisabetta regina d'Inghilterra*, la Ristori prosegue verso la Svezia, recitando a Malmö e a Stoccolma, prima di recarsi in Norvegia. A conclusione di questa felice esperienza scandinava, a novembre, la Ristori torna nella città di Copenhagen per recitare presso il Kasino Teater di Amaliegade. In questa occasione, rispetto al primo passaggio in città, la novità è costituita dalla scena del sonnambulismo dal *Macbeth*, già presentata al Nya Teatern di Göteborg la sera del primo novembre. Il successo riscosso dalla Ristori è sorprendente, e l'attenzione che le viene dedicata sulla stampa locale ne è una testimonianza. Sophus Schandorph, sulle colonne del «Dags-Avisen», scrive che la Ristori, rispetto all'attrice Johanne Luise Heiberg⁵⁷, gloria nazionale del teatro danese, possiede "ben altro naturalismo", poiché è in grado di recitare "senza ricorrere alle menzogne di ciò che si denomina stilizzazione"⁵⁸.

La Ristori ritorna nei Paesi scandinavi anche l'anno successivo, per un corso di recite che si svolge perlopiù in piccoli teatri di provincia. È probabile che anche in quest'occasione l'attrice posi per lo stabilimento Hansen & Weller⁵⁹. Nella serie di fotografie conservate nell'archivio genovese, l'attrice compare infatti più anziana che nelle fotografie di Watkins, anche se il costume e il parruccho sono rimasti gli stessi. Questi scatti immortalano la Ristori in una grande prova d'attrice, mentre avanza scarmigliata sulla scena, con lo sguardo perso, come in trance⁶⁰. In queste fotografie l'attrice è ritratta sola, a figura intera, e ad arricchire il quadro – se pur modestamente – compaiono elementi di scena: il lume e il tavolo sul quale è poggiato [figg. 16, 17].

⁵⁶ Cfr. Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere 2004.

⁵⁷ Johanne Luise Pätges (Copenhagen, 1812-1890) è stata una delle più grandi interpreti del teatro danese dell'Ottocento. Moglie del poeta Johan Ludvig Heiberg, direttore del Teatro di Copenhagen dal 1849 al 1856, del quale mise in scena numerosi *vaudeville*, fu una delle principali rappresentanti del realismo romantico in area scandinava.

⁵⁸ Alcuni passaggi di questa recensione sono riportati in Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., p. 49.

⁵⁹ Relativamente a questa seconda tournée, è di grande interesse la corrispondenza tra la Ristori e il futuro critico musicale Ernest Leatz, ricostruita nel volume di Franco Perrelli sopra citato. Oltre a riportare diversi dettagli relativi al giro artistico dell'attrice in Scandinavia, nelle lettere vengono menzionate due fotografie eseguite dallo stabilimento Hansen & Weller che l'attrice invia a Leatz nel novembre del 1880 da Kristiania (l'odierna Oslo). Le fotografie, con dedica autografa all'amico, la ritraggono nei panni di Lady Macbeth e di Elisabetta, e sono conservate presso la Kungliga Biblioteket di Stoccolma. Cfr. Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., pp. 57, 82.

⁶⁰ La Ristori descrive così l'interpretazione del personaggio: "Entravo in scena coll'aspetto d'un automa, trascinando i piedi come se portassero una calzatura di piombo. Posavo macchinalmente il mio lume sopra al tavolo, avendo ben cura che tutti i miei movimenti fossero tardi, inceppati dai nervi intorpiditi. Coll'occhio fisso che guardava, ma non vede; le palpebre sempre aperte, il respiro stentato, affannoso, dimostrava incessantemente l'agitazione nervosa prodotta dalla disorganizzazione del cervello. Infine bisognava ben chiaramente esprimere che Lady Macbeth era una donna in preda d'una malattia morale, i cui effetti e le cui manifestazioni partivano da una causa terribile. Posato il lume sulla tavola, mi avanzavo sino quasi alla ribalta, fingevo scorgere sulle mie mani ancora del sangue, e nello stropicciarle, facevo l'atto di chi prende col concavo delle mani una quantità d'acqua per lavarsele". Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 166.

Lo stesso stabilimento Hansen & Weller ha ritratto l'attrice anche nei panni della regina Elisabetta, nell'omonima tragedia che Paolo Giacometti⁶¹ aveva scritto nel 1853 per la compagnia dell'attrice Fanny Sadòwski⁶². La Ristori, che ha già interpretato questo dramma con la Compagnia Reale Sarda, lo inserisce ufficialmente nel suo repertorio a partire dal 1860, perché, scrive all'amico Carlo Balboni, Elisabetta è un personaggio "eminentemente storico, alla portata della più piccola intelligenza, ed erudizione" e viene rappresentata con un "vestiario splendidissimo, che abbaglia molto la plebe"⁶³. L'attrice mette in scena questa tragedia all'estero per la prima volta a Vienna nel marzo del 1857. Da allora, e soprattutto dopo la replica parigina del marzo 1860, Elisabetta entra nella rosa delle sue regine, e la Ristori sceglie questo testo per il debutto a Mosca nel febbraio del 1861.

A Copenaghen la Ristori interpreta Elisabetta per la prima volta l'11 ottobre del 1879, durante il suo primo corso di recite in questa città, ottenendo un unanime consenso. M.V. Brun, drammaturgo danese, che sul «Folkets Avis» aveva criticato duramente l'interpretazione di Maria Antonietta, esprime invece la sua ammirazione per la recitazione della Ristori in Elisabetta, in particolar modo nel finale, "quasi ineffabile"⁶⁴. È la stessa attrice, nella sua autobiografia, a raccontare di questa sua tournée, della positiva accoglienza ricevuta e della rappresentazione di *Elisabetta* tenuta a Stoccolma, in occasione della quale recita di fronte al re Oscar.

Di quale nobile ed elevato ingegno non possiede il re Oscar! [...] Recitavo l'Elisabetta Regina d'Inghilterra, cui S. M. assisteva con la Corte. Terminato lo spettacolo, il re, accompagnato dai suoi figli, si recò nel mio camerino e dopo essersi espresso nei termini più gentili e lusinghieri, a prova della sua grande soddisfazione mi porse di sua mano una decorazione in oro, portante da un lato la divisa "Litteris et Artibus" dall'altro l'effigie di S. M. sormontata da una corona reale in diamanti⁶⁵.

⁶¹ Paolo Giacometti (Novi Ligure, 1816-Gazzuolo, 1882), è stato il drammaturgo per eccellenza della stagione del grande attore in Italia. Dopo aver composto i suoi drammi per una serie di compagnie di giro e poi per La Reale Sarda, diventa il poeta di attori come Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. La Ristori, in diversi anni di collaborazione e amicizia, porta in scena diverse sue opere, tra le quali *Giuditta* (1856), *Maria Antonietta* (1867) e *Renata di Francia* (1872). Per un approfondimento si veda: Luigi Tonelli, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Modernissima 1924; Alessandro Tinterri, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino 1990; Paolo Giacometti, *Teatro*, ed. a cura di E. Buonaccorsi, Genova, Costa & Nolan 1983. Sul rapporto con Adelaide Ristori si veda: Teresa Vizziano (a cura di), *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'autrice*, Novi Ligure, Arti Grafiche Novaresi 1982.

⁶² Fanny Sadòwski (Mantova, 1827-Napoli, 1906), attrice italiana di origine polacca, lavora al fianco di attori come Gustavo Modena, di cui è allieva, Tommaso Salvini e Francesco Augusto Bon. Nel 1851 fonda una propria compagnia assieme a Giuseppe Astolfi, con Achille Majeroni primo attore. Conclude la sua fortunata carriera a Napoli, dove recita prima nella Compagnia Reale, diretta da Adamo Alberti, e poi nella Compagnia del Teatro del Fondo. Nel 1870 abbandona le scene, ma continua a occuparsi di teatro dedicandosi all'attività imprenditoriale.

⁶³ La lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, datata 4 gennaio 1860, è citata in Teresa Vizziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 163.

⁶⁴ L'articolo è riportato in Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., pp. 31-32.

⁶⁵ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 107.

Le fotografie dello stabilimento danese Hansen & Weller ritraggono la Ristori in alcune emblematiche scene del V atto, quello che critica e pubblico dimostrano di amare maggiormente. A questo punto del dramma, Elisabetta, ormai provata dai tanti anni di regno e stanca per gli ultimi infelici avvenimenti, dà i primi segni di cedimento e, presa da un furore improvviso, immagina di vedere la testa mozzata di Maria Stuarda, giustiziata per sua volontà, agitata dal figlio di quest'ultima, Giacomo VI [fig. 18].

La stessa attrice, nello studio artistico relativo a questo dramma, racconta passo passo lo svolgimento dell'atto, soffermandosi nel descrivere le emozioni e le intenzioni che muovono l'animo della sua eroina. Elisabetta, "prostrata da una malattia di languore", mostra segni di alterazione fin dal suo primo apparire sulla scena. Di ritorno dalla Camera dei Comuni, ancora vestita con il manto reale e la corona, racconta agli astanti, "sotto l'impressione di un'agitazione nervosa", gli avvenimenti intercorsi in parlamento:

Nell'apparire sulla scena, il mio aspetto presentava le alterazioni che l'età avanzata doveva avere operato sul mio volto, nonché l'impronta del malore che lentamente mi consumava. Le mie parole dovevano denotare lo studio che ponevo nel deludere i miei cortigiani sui rapidi progressi del male che mi affliggeva. [...] Narrando l'accaduto, mostravo un brio, una forza che doveva sorprendere, ingannare chi mi circondava. La trascurata acconciatura dei capelli, le rughe del volto, il tardo movimento delle braccia, delle mani, del passo, dovevano far indovinare al pubblico come, più dell'età, un dolore che gelosamente celavo nel cuore mi logorasse la mia esistenza⁶⁶.

La scena, secondo quanto riportato nella didascalia del dramma, è quella della "Sala della Regina", un ambiente arredato con "molti e ricchi cuscini ammonticchiati a guisa di letto", uno specchio e delle sedie. Insieme alla regina, in scena anche la dama di corte Lady Anna, Lord Guglielmo Burleigh, il guardasigilli Sir Darwiston e il ciambellano della regina, Sir Hudson.

Nelle fotografie dello stabilimento danese a nostra disposizione, Elisabetta, durante il dialogo con Burleigh a proposito della successione al trono, rievoca la recente morte di Roberto d'Essex, al quale era molto legata, giustiziato perché ritenuto pericoloso per la corona d'Inghilterra, e comincia a delirare, affranta dal dolore e dal rimorso.

La Ristori è stata ritratta in questa e in altre celebri interpretazioni anche dal fotografo di origine canadese Napoleon Sarony⁶⁷. Dopo una lunga esperienza nel settore della litografia, Sarony apre il proprio studio fotografico nel 1867 a New York, nel quartiere di Broadway, specializzandosi fin da subito nel ritratto. Tra i suoi soggetti preferiti si

⁶⁶ Ivi, pp. 152-153.

⁶⁷ Napoleon Sarony (Quebec, 1821-New York, 1896), celebre fotografo americano di origine canadese, si trasferisce a New York nel 1836, dove comincia a lavorare come litografista per l'editore Nathaniel Currier. Nel 1846 apre la propria attività in collaborazione con Henry B. Major, cui si aggiunge nel 1857 anche Joseph F. Knapp. Nel 1867 lascia la società Sarony, Major & Knapp per fondare un proprio studio. Per un maggior approfondimento su questo fotografo, e in particolare sulla sua fotografia di teatro, si veda Ben L. Bassham, *The theatrical photographs of Napoleon Sarony*, The Kent State University Press 1978.

ritrovano i protagonisti della scena teatrale contemporanea in tournée a New York. In trent'anni di attività, riesce a fotografare quasi tutti i più grandi attori del tempo, al punto che nel 1896, anno della sua morte, nel suo archivio si contano quasi quarantamila negativi di soggetto teatrale. Tra questi si devono ricordare almeno i ritratti di Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Edwin Forrest, James O'Neill, padre di Eugene, Fanny Davenport, Adelaide Neilson e, tra gli italiani, insieme alla Ristori anche Tommaso Salvini. Considerato dai suoi contemporanei "the father of artistic photography in America"⁶⁸, Sarony apporta innovazioni sostanziali al linguaggio del fotoritratto, in un'epoca in cui esso perlopiù si limita alla registrazione dell'immagine del soggetto senza alcun tentativo di resa psicologica. Sarony tende invece a enfatizzare le espressioni dei soggetti, introduce nel ritratto l'elemento scenografico, utilizza soluzioni di illuminazione originali e cura particolarmente la composizione dell'immagine, anche disponendo i soggetti in pose plastiche – complicate dai lunghi tempi di ripresa cui il materiale sensibile costringeva i fotografi all'epoca. Tutte queste caratteristiche stilistiche, molto lontane dalla fissità del fotoritratto dei primordi, sono presumibilmente alla base della predilezione di Sarony per i soggetti teatrali. Gli attori diventano, per così dire, un materiale ideale per le creazioni del fotografo. L'interesse di Sarony per il ritratto – e in particolare per quello d'attore – è testimoniato anche dal catalogo *Photographs of distinguished celebrities*, che lo stesso fotografo dà alle stampe nel 1898. Questo documento, come tutti i preziosi e rari cataloghi degli stabilimenti fotografici dell'Ottocento, è di grande utilità per ricostruire e studiare la produzione artistica di questo autore.

Sarony ritrae la Ristori in quasi tutte le sue più celebri interpretazioni. Oltre a *Maria Stuarda*, *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Macbeth*, figurano anche spettacoli più tardi, tra i quali *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti, in repertorio a partire dalla prima newyorkese del 1867 e *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo, portato in scena per la prima volta a Londra il 20 ottobre 1873.

Maria Antonietta, il dramma storico dedicato alla regina giustiziata col marito Luigi XVI, va in scena in prima assoluta a New York il 7 ottobre del 1867. Oggetto di censura politica in Europa a causa della sua ambientazione rivoluzionaria, lo spettacolo, appositamente pensato per la tournée americana dell'attrice, non andrà mai in scena in Francia e, dopo la prima rappresentazione berlinese del 1879, sarà vietato anche in Germania. A New York l'allestimento di questo dramma riscuote invece un grande successo: in teatro si ottiene il tutto esaurito per giorni interi e la stampa saluta l'evento come "an Historic era in the American drama"⁶⁹. Lo spettacolo, che in una lettera alla madre la Ristori definisce "una fatica improba"⁷⁰, è studiato nei minimi dettagli sia dall'attrice, alla quale sta molto a cuore la veridicità storica, che all'autore del dramma, al quale la Ristori si rivolge nel marzo del 1867. È la stessa attrice che nelle sue memorie, ricordando la prima italiana del dramma, scrive:

⁶⁸ «Photographic journal of America», 1897. La citazione è riportata nel volume di Ben L. Bassham, *The theatrical photographs of Napoleon Sarony*, cit. p. 4.

⁶⁹ s.a., *The Drama*, in «New York Evening Express», 8 ottobre 1867.

⁷⁰ Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, New York, 8 ottobre 1867. La lettera è riportata in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 376.

Per l'amore che portavo a questo dramma, e per l'antica amicizia che mi legava all'autore, posi un singolare impegno nell'esecuzione, che doveva aver luogo al Teatro Brunetti di Bologna. Provvidi a far sì che nell'esecuzione tutto fosse rigorosamente storico. Avevo posto la maggior diligenza nel curare l'esattezza dei costumi, e i menomi accessori. Questo amore alla verità mi spinse a studiare alla *Conciergerie* la cella che fu ultima dimora dell'infelice Regina di Francia. Rammento tuttora l'impressione dolorosa provata a quella vista! Col pensiero tutto penetrato dal soggetto che stavo studiando, mi pareva d'aver dinanzi quella martire rassegnata, e sentire aleggiarmi intorno i suoi ultimi strazianti sospiri!⁷¹

L'allestimento è sontuoso e in scena, insieme all'attrice, recitano altri ventitré attori. Per la realizzazione delle scene sono stati coinvolti gli scenografi dei più importanti teatri italiani, mentre i costumi sono stati confezionati dalla celebre casa Worth di Parigi. Nella pubblicità dello spettacolo, così come nelle recensioni successive, scene e costumi giocano un ruolo fondamentale. Jacob Grau, l'impresario americano dell'attrice, ne chiede i dettagli già nel maggio dello stesso '67 e, nell'agosto, il «New York Atlas» ne rende conto nell'articolo *Preparations for the Ristori Season of 1867-1868*. Proprio la collaborazione con Grau, già per la tournée del 1866-67, come afferma Eugenio Buonaccorsi, "inaugura, sotto il profilo economico, una impostazione più avanzata del rapporto fra teatro e società"⁷². L'impresario americano trasforma il "modello artigianale" di far teatro in "prassi manageriale", "cercando di trarre vantaggio dai mezzi che lo sviluppo della civiltà industriale e l'insorgenza di un nuovo tipo di convivenza urbana pone a disposizione"⁷³. È propria di questo nuovo spirito imprenditoriale l'intuizione dell'impatto che i fotoritratti degli attori hanno sul pubblico, e il conseguente uso massiccio della fotografia come mezzo pubblicitario.

Nel 1868 è la stessa attrice a chiedere a Sarony – "un fotografo famoso e gentilissimo", come scrive in un'altra lettera alla madre – di eseguire la serie completa dei suoi ritratti con tutti i costumi della regina francese⁷⁴.

Sarony ritrae la Ristori anche nei panni di Lucrezia Borgia, dall'omonimo dramma di Victor Hugo tradotto da Paolo Ferrari. Due anni dopo la prima londinese del 1873, lo spettacolo arriva a New York, nel corso del terzo tour americano dell'attrice. È proprio in quest'occasione che Sarony esegue la serie di pose della Ristori, da sola o assieme agli attori Edoardo Majeroni, impegnato nella parte di Alfonso, duca di Ferrara, e Adolfo Aleotti, nel ruolo di Gennaro, il figlio che Lucrezia Borgia ha avuto dal rapporto incestuoso col fratello Giovanni [figg. 19, 20]. L'allestimento di questo spettacolo, meno sfarzoso di quello di *Maria Antonietta*, prevede comunque una serie di cambi, sia di scena – il dramma si svolge tra Venezia e Ferrara – che di abito, sui quali però non ci si sofferma nelle recensioni. Dei tre costumi previsti, realizzati dalla sartoria Ascoli di Venezia e dalla ditta Torni di Firenze, due sono visibili nelle fotografie di Sarony.

⁷¹ Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 87.

⁷² Eugenio Buonaccorsi, *La Ristori in America*, in «Teatro Archivio», n. 5, 1981, p. 170.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Washington, 15 giugno 1868. La lettera è citata in Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 425.

Una sequenza di questi scatti è dedicata al II atto del dramma, quando Lucrezia tenta di convincere il marito Alfonso a sospendere la condanna a morte di Gennaro, reo di avere offeso la casa dei Borgia strappando dalla facciata del palazzo gentilizio la lettera B del nome. In questa scena, la Lucrezia della Ristori, che è sopra ogni altra cosa una madre compassionevole e disperata, tenta di far annullare una condanna che lei stessa ha richiesto.

La sequenza fotografica riproduce la varietà del personaggio di Lucrezia, che, come scrive Teresa Viziano, “passava dall’uso delle più sottili arti della seduzione alle preghiere servili, per giungere infine alle minacce” pur di salvare la vita al figlio. È questa infatti la chiave di lettura che convince la Ristori a mettere in scena una parte che altrimenti non avrebbe potuto sostenere, giudicandola immorale.

La Lucrezia della Ristori era anzitutto una madre il cui forte sentimento verso il figlio riusciva a far passare in seconda linea quanto di tremendo aveva il personaggio. Il critico del “*Courier des États-Unis*”, ricorderà, scrivendo dello spettacolo, la concezione drammaturgica di Victor Hugo. “Prenez la difformité morale la plus hideuse, la plus repoussante, la plus complète; placez-la là où elle ressort le mieux, dans le coeur d’une femme, avec toutes les conditions de la beauté physique et de la grandeur royal, qui donnent [...] La maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrèce Borgia*”. Questa concezione astratta del poeta, “M.me Ristori la traduit en fait palpitants, elle lui a donné la soufflé, la vie, l’âme”⁷⁵.

Tra i fotografi statunitensi della Ristori va ricordato anche Thomas Houseworth⁷⁶ che, come Sarony, ritrae l’attrice nei panni della regina Elisabetta e di Lucrezia Borgia. I suoi scatti riproducono in una certa misura il gusto convenzionale del fotoritratto dell’epoca e non sembrano dimostrare particolari intenzioni estetiche, né dal punto di vista della ricerca formale né di quei tentativi di resa psicologica tipici della fotografia artistica, tuttavia non si può affermare che siano caratterizzati da “quella mancanza assoluta di espressione individuale” che Gisèle Freund attribuisce all’esplosione commerciale del ritratto fotografico⁷⁷. Sia nel caso della regina Elisabetta che in quello di Lucrezia Borgia, la sola scelta del primo piano anziché della figura intera basta a differenziare lo scatto dagli stereotipi ‘industriali’ del periodo [fig. 21]. Senza dubbio Houseworth rappresenta l’emergere nel mondo degli studi fotografici di figure dallo spiccato carattere imprenditoriale, in grado di cogliere il dinamismo sempre crescente del mercato di massa delle immagini. Distintosi nella produzione di stereoscopie di

⁷⁵ Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit., p. 444.

⁷⁶ Thomas Houseworth (New York, 1828-San Francisco, 1915) si trasferisce in California nel 1849, inizialmente per lavorare come minatore, attratto dalla cosiddetta ‘febbre dell’oro’, e intraprende l’attività fotografica solo alla fine degli anni Cinquanta. Nel 1868 fonda il proprio stabilimento fotografico, noto in particolare per le stereoscopie dei grandi paesaggi del West, il cui vastissimo corpus costituisce la prima acquisizione fotografica della Library of Congress. Molti di questi scatti sono commissionati a fotografi esterni allo studio, anche molto celebri (si veda il caso delle immagini dello Yosemite realizzate da Eadweard Muybridge, oggetto di una controversia legale con uno studio concorrente).

⁷⁷ Gisèle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976, p. 57.

paesaggio, che nel loro complesso formano una sorta di racconto visivo della frontiera americana, Houseworth si converte completamente al ritratto di personaggi celebri – attraverso il marchio “Houseworth’s Celebrities” – nel corso degli anni Ottanta, quando il filone *western* è ormai in fase calante e il pubblico americano sposta il proprio interesse verso i protagonisti del mondo dello spettacolo.

La Ristori resterà sempre molto legata alle sue tournée americane, nel corso delle quali ottiene un larghissimo successo di pubblico e un notevole ritorno economico. Dopo il debutto con il giro artistico del 1866/67, e quello subito successivo del 1867/68, torna in America nel corso del suo celebre giro intorno al mondo, tra il 1874 e il 1875, e vi chiude la carriera nel 1884/85. L’America, che spesso rappresentava per l’attore ottocentesco una speranza di ricchezza, costituisce un capitolo importante nella biografia artistica della Ristori, che proprio nel corso di questi viaggi accresce notevolmente la propria fama.

Negli stessi anni delle sue interpretazioni ‘regali’, la Ristori viene ritratta anche da alcuni noti fotografi operanti in Italia. Tra questi vi è Michele Schemboche, fotografo francese molto attivo a Torino, allora centro fotografico di grande importanza, dagli anni Sessanta dell’Ottocento⁷⁸. Ritrattista di notevole successo, fa parte di quel gruppo di studi fotografici gravitanti attorno alla corte sabauda che seguirà nei successivi trasferimenti della capitale del regno, prima a Firenze e poi a Roma. Schemboche lega quindi il suo nome alla fotografia di ambito aristocratico e istituzionale, della quale sono esempi tipici l’album dei senatori del Regno d’Italia e quello, tra politica e mondanità, del ballo di corte dei duchi d’Aosta del 1870.

Schemboche ritrae la Ristori come Maria Antonietta sempre a figura intera, in piedi o seduta, con indosso una variante dell’abito di campagna del secondo atto del dramma [fig. 22].

Questi scatti, più tardi di quelli di Sarony, potrebbero essere stati realizzati in previsione dell’ultima tournée americana di Adelaide Ristori del 1884-1885, nel corso della quale l’attrice porta in scena unicamente il suo quartetto di regine – Elisabetta, Maria Stuarda, Maria Antonietta e Lady Macbeth – tutte recitate in inglese. Se confrontiamo queste immagini con quelle realizzate da Sarony, non possiamo evitare di notare come rappresentino due idee di fotoritratto per certi versi opposte. Dove Sarony cerca la resa drammatica e il dinamismo compositivo, Schemboche opta per la neutralità psicologica e la staticità. Sono evidentemente le convenzioni della fotografia ufficiale, specializzazione principale di Schemboche, a far sì che i suoi scatti della Ristori non restituiscano nulla della cifra teatrale che caratterizzava quelli di Sarony: qui a prevalere, anziché l’attrice Ristori, è la marchesa Capranica. Un altro scatto di questa serie viene riprodotto sulla copertina che il periodico «Vedetta Artistica. Rivista teatrale, letteraria e mondana» pubblica in occasione dell’ottantesimo compleanno della Ristori, il 31 gennaio 1902.

⁷⁸ Formatosi a Parigi nell’atelier di Nadar, Schemboche apre il suo studio in piazza San Carlo nel 1865, per poi trasferirsi dieci anni più tardi in piazza Castello. Intorno alla metà degli anni Sessanta lavora a Firenze, prima in via Vigna Nuova e poi, a partire dal 1871, in Borgo Ognissanti, e a Roma dove apre il suo studio in via della Mercede nel 1868. Inoltre, sul finire degli anni Ottanta, apre una succursale a Parigi, in Avenue des Champs-Élysées 28.

Tra le ultime immagini della Ristori anziana, si ricordano infine quelle dello studio milanese di Arturo Varischi e Giovanni Artico: è probabilmente in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'attrice che i due fotografi eseguono una serie di scatti. La Ristori, come in altre pose del periodo, viene ritratta seduta, in abito nero, con un libro e un ventaglio in mano. Un altro scatto, simile a quest'ultimo per l'impianto generale, viene pubblicato sul periodico «Ars et Labor» nel novembre del 1906 a illustrare l'articolo di Tullio Panteo in memoria dell'attrice appena scomparsa. In questo stesso articolo ritroviamo anche la fotografia di un altro noto stabilimento italiano, quello dei Fratelli D'Alessandri⁷⁹ di Roma, conosciuto in particolare per alcuni ritratti di Pio IX, che avranno larga diffusione, oltre alle uniche immagini del campo di battaglia di Mentana.

Se i ritratti della Ristori anziana non sono in grado di aggiungere nulla all'immagine dell'attrice fin qui indagata, restano comunque delle testimonianze di grande interesse per conoscere il grado di popolarità della donna, amata e seguita dal proprio pubblico anche dopo il ritiro dalle scene.

IMMAGINI DEL TEATRO DANNUNZIANO: ELEONORA DUSE NELLE FOTOGRAFIE SCIUTTO

Il 'patto di alleanza' tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio

Nella biografia artistica di Eleonora Duse, la più celebre attrice nella storia del teatro italiano, l'incontro con la scrittura di Gabriele D'Annunzio segna un vero e proprio spartiacque. Sul finire degli anni Novanta dell'Ottocento, infatti, la Duse, giunta al successo perlopiù grazie al moderno repertorio francese di autori quali Alexandre Dumas figlio e Victorien Sardou, diventa la principale interprete del teatro dannunziano, stringendo con l'autore un 'patto di alleanza' per il rinnovamento della scena contemporanea¹. Il Vate, come afferma Mirella Schino, "scrive per un teatro ancora da edificare, per attori e per un pubblico che devono essere inventati"², e inizia a comporre per la scena proprio grazie all'incontro con la Duse e al fascino che il suo mito, ormai internazionale, esercita su di lui. Negli anni del loro sodalizio, che non fu solo artistico ma anche sentimentale, dal 1896 al 1904, D'Annunzio compone sette drammi, cinque dei quali portati in scena con alterna fortuna dall'attrice stessa, capocomico di straordinaria modernità e di raffinato ingegno.

D'Annunzio sembra infatti trovare nella Duse qualcosa di più dell'interprete ideale, sembra vedere nella sua recitazione la realtà naturale di certi nodi emotivi che egli cerca di ricreare col teatro di poesia, con personaggi complicati, con la nuova tragedia, con messinscena innovative. La Duse, da parte sua, sembra vedere nelle teorie, negli interessi e nella drammaturgia di D'Annunzio l'esplicitazione delle tendenze e dei bisogni del suo cammino nel teatro³.

Quando, nel settembre del 1894, i due si incontrano per la prima volta a Venezia, già si conoscono indirettamente: D'Annunzio si è riferito più volte all'attrice nelle sue

⁷⁹ I fratelli Antonio e Francesco Paolo D'Alessandri, in società dal 1856 al 1880, si affermano soprattutto tra la nobiltà romana e la corte pontificia, della quale sono nominati fotografi ufficiali. Lo stabilimento, già presente alle esposizioni di Firenze del 1861, di Roma del 1870 e di Milano del 1881, viene premiato con medaglia d'argento all'Esposizione di Belle Arti e dell'Industria di Roma del 1890. Cfr. Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, cit.; Anne Cartier-Bresson, Monica Maffioli (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Firenze, Alinari 2006.

¹ Emilio Mariano, *Il patto di alleanza fra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, in «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1951; Cesare Molinari, *Compagnie dannunziane*, in F. Bandini (a cura di), *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, catalogo della mostra, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 1 ottobre 2001-6 gennaio 2002, Roma, Bulzoni 1985, pp. 167-208.

² Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, II ed., Roma, Bulzoni 2008, p. 215.

³ Ivi, p. 216.

cronache mondane, pubblicate sulla «Tribuna» tra il 1885 e il 1886, mentre la Duse ha letto i romanzi *Il piacere*, *L'innocente* e il *Trionfo della morte*, e ha citato l'autore in alcune lettere all'amico Giuseppe Primoli e ad Arrigo Boito⁴. Come scrive Pietro Gibellini, l'incontro veneziano e le successive frequentazioni con l'attrice hanno risvegliato il "tarlo teatrale"⁵ del poeta, che, già a partire dal viaggio in Grecia del 1895, comincia a teorizzare il ritorno alla tragedia classica attraverso la composizione di una tragedia moderna. Il teatro immaginato da D'Annunzio intende infatti ritrovare una propria dignità artistica attraverso un rinnovamento che sia insieme tematico e stilistico. La sua drammaturgia, che rappresenta la base di un progetto di riforma radicale del teatro contemporaneo, vuole superare i temi del teatro borghese *fin de siècle* a favore di una concezione del teatro quale rito collettivo, e di un recupero del mito non soltanto nelle sue forme esteriori e nei suoi valori estetici, ma come concezione culturale complessiva. Come ricorda Paolo Puppa, infatti:

Non ci troviamo davanti, come invece succede per tanto teatro europeo primonovecentesco, ad un *pastiche* letterario, a una citazione ironica, ad uno straniamento critico nei riguardi del mito, ad una sua riattualizzazione problematica che ne dimostri la caduta d'aureola nel mondo moderno. [...] in D'Annunzio il mito possiede una forza *monumentale-antiquaria*, nell'accezione nicciana del termine, e questo in quanto fiducia intrinseca sulle possibilità d'un ritorno globale dei valori del passato e di un loro fecondo riproporsi nella cultura del tempo⁶.

Secondo D'Annunzio, la scena contemporanea italiana è ormai fossilizzata nella ripetizione di intrecci, soggetti e ambientazioni sempre uguali, attraverso i quali si è progressivamente smarrito il senso ultimo del teatro, volto solo alla raffigurazione del reale, simbolicamente rappresentato dal salotto borghese. Ciò che interessa a D'Annunzio, infatti, in linea con le innovazioni della drammaturgia europea, non è tanto il portare in scena la quotidianità *sic et simpliciter*, quanto il raccontare l'essenza poetica celata in essa: un'essenza che solo il poeta può disvelare. È lo stesso D'Annunzio, parlando della propria opera con il giornalista e critico letterario Domenico Oliva, ad affermare:

Non convieni che v'è molta poesia intorno a noi, nella vita che viviamo, e talvolta grande e terribile e tal'altra dolcissima e commovente e profonda sempre? [...] è diffusa nell'aria, si cela nell'intimo delle anime, freme nelle lotte, nelle passioni che si agitano nel mondo nostro: bramerei darle qualche forma concreta e sintetica, sì come altre volte tentai nei miei romanzi,

⁴ Eleonora Duse scrive ad Arrigo Boito nel maggio dello stesso 1894: "Avete ricevuto il telegramma che vi pregava di mandarmi il libro di quell'altro mago (giovane) – quel diavolo Santo Gabriele D'Annunzio? – che bel nome ha anche [...]". Eleonora Duse, Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, ed. a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore 1979, p. 826.

⁵ Pietro Gibellini, *Il Vate e la Divina*, in F. Bandini (a cura di), *Divina. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Venezia, Marsilio 2001, p. 81.

⁶ Paolo Puppa, *D'Annunzio: teatro e mito*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 36, 1982, p. 125.

più sintetica ancora, più concreta, tale da destare sensazioni immediate e più precise, secondo le leggi e la natura del teatro⁷.

Un simile rinnovamento drammaturgico si deve però inscrivere in un più generale e profondo rinnovamento del linguaggio teatrale. La riforma immaginata da D'Annunzio avrebbe dovuto interessare tutti gli aspetti della rappresentazione, a partire dallo stesso spazio scenico. Nel 'patto di alleanza' con la Duse, infatti, D'Annunzio giunge a ipotizzare la costruzione di un teatro all'aperto, in parte ispirato al modello del Festspielhaus wagneriano di Bayreuth, da erigere sulle rive del lago di Albano, in provincia di Roma. Le ragioni profonde di questo suo progetto riformatore, che Laura Granatella, nel suo volume sul teatro dannunziano, definisce come "il primo e unico esempio di rifondazione drammaturgica e scenica"⁸ nel passaggio al Novecento, sono disseminate tra le pagine del romanzo *Il Fuoco*, dato alle stampe al principio del secolo. In uno scambio di battute tra i protagonisti del romanzo, per esempio, Daniele Glauco, alias Angelo Conti, afferma:

Il dramma non può essere se non un rito o un messaggio [...] Bisogna che la rappresentazione sia resa nuovamente solenne come una cerimonia, comprendendo essa i due elementi costitutivi d'ogni culto: la persona vivente in cui s'incarna su la scena come dinanzi all'altare il verbo d'un Rivelatore; la presenza della moltitudine muta come nei templi...⁹

Una sorta di manifesto poetico del teatro dannunziano disseminato tra le pagine del romanzo, nel quale, da una parte, il poeta dichiara l'influenza delle innovazioni wagneriane e, dall'altra, riafferma l'ascendenza classica e mediterranea della sua visione. All'esclamazione del principe Hoditz che risponde: "Bayreuth!", Stelio Efferna, alias D'Annunzio, replica infatti: "No; Il Gianicolo, [...] un colle romano. Non il legno e il mattoni dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo"¹⁰. La Duse, "sola rivelatrice degna di un grande poeta"¹¹, come la definisce lo stesso D'Annunzio in una lettera all'attrice, porta in scena per la prima volta un'opera dannunziana nel giugno 1897. Dopo il rinvio nell'allestimento de *La città morta*, che l'autore ha ultimato nel 1896, D'Annunzio compone appositamente per la Duse il poema tragico *Il sogno di un mattino di primavera* in soli dieci giorni. A sancire i termini dell'accordo, e quindi simbolicamente a inaugurare l'inizio della loro collaborazione, una scrittura

⁷ Domenico Oliva, *Intervista con Gabriele D'Annunzio. Dalla Figlia di Iorio al dramma moderno*, in «Il Giornale d'Italia», 7 marzo 1904. L'articolo è citato in Katia Lara Angioletti, *Il Poeta e il Teatro. Gabriele D'Annunzio e la riforma della scena drammatica*, Milano, CUEM 2010, p. 44.

⁸ Laura Granatella, *Arrestate l'autore. D'Annunzio in scena: cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni 1993, p. 29.

⁹ Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano, Treves 1900, p. 157.

¹⁰ Ivi, pp. 157-158.

¹¹ Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse, Marina di Pisa, 17 luglio 1904. La lettera, conservata in originale presso l'Archivio Duse dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini, è riportata in Piero Nardi (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Duse. Supersisti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923)*, Firenze, Le Monnier 1975, pp. 66-76.

privata datata 27 aprile 1897¹². Sul contratto autografo di D'Annunzio, siglato da entrambi, si legge che “Gabriele D'Annunzio ha scritto per la Signora Eleonora Duse un suo poema drammatico” e che lei, in cambio del “diritto di rappresentarlo sola in Italia e fuori d'Italia” versa il corrispettivo di lire quindicimila, al quale dovrà aggiungere il 12% dell'incasso ricavato dalle rappresentazioni. Questo poema drammatico, secondo le intenzioni espresse nel contratto, dovrebbe costituire “il primo di un ciclo di poemi intitolati I sogni delle stagioni” che, sebbene indipendenti l'uno dall'altro per quanto riguarda la rappresentazione, “sono nella mente del Poeta collegati da una superiore unità”. Dei tre sogni, in realtà, D'Annunzio scriverà, oltre all'opera oggetto del contratto, solo il *Sogno d'un tramonto d'autunno* che andrà in scena al Teatro Rossini di Livorno, il 2 dicembre del 1905 con Teresa Franchini¹³ nel ruolo della prima attrice. Al debutto del *Sogno di un mattino di primavera*, avvenuto presso il Théâtre de la Renaissance di Parigi la sera del 16 giugno, seguono le repliche in Italia, prima al Teatro dei Filodrammatici di Milano, nel novembre 1897, e poi a Roma, al Teatro Valle, nel gennaio successivo.

Con la rappresentazione di questo primo dramma simbolico, tutto giocato intorno alla figura di Isabella, divenuta folle in seguito all'uccisione dell'amante per mano di suo marito, l'attrice e il poeta tentano una collaborazione che verrà definendosi con le opere a venire. Fin da questo esordio, si afferma ad esempio la consuetudine da parte dell'autore di dare personale lettura agli interpreti, in questo caso alla sola Duse, orientandone così l'interpretazione. È la stessa attrice a raccontarlo in una lettera ad Arrigo Boito nella quale, tra l'altro, non nasconde l'entusiasmo per il progetto teatrale intrapreso:

La lettura del dramma, fu fatta, a me, sola, l'altra sera. – Come parlarne? Il titolo preso a Shakespeare – è il solo che si addice all'opera insigne. Mai, mai, mai «Sogno di Primavera» fu più dolce e crudele! Si entra nel sogno, per quelle parole... che da tempo Lenor conosco. Queste: «Per una ghirlandetta che io vidi» – chiude il Sogno, le stesse parole «Per una ghirlandetta...» – Lenor dirà delle cose... che nessuno le ha fatto dire prima – e bisognerà essere bella, e tutta sorridente (la prima Scena) poiché Isabella (si chiama Isabella lei) è al DI LÀ della vita. «La sua anima obbedisce a delle leggi, che noi non conosciamo.» [...] – No. Non posso, non so raccontare! – So, che sono nel Sogno, anch'io, e quasi, la vita, che sempre mi ha affogata per troppa gioia o dolore oggi, parmi, tenerla a distanza da me¹⁴.

¹² Una copia del contratto autografo è conservata presso l'Archivio Duse della Fondazione Giorgio Cini di Venezia, mentre la seconda è conservata presso l'Archivio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera.

¹³ Teresa Franchini (Rimini, 1877-Santarcangelo, 1972) attrice di teatro e di cinema, si forma a Firenze presso la scuola di recitazione di Luigi Rasi, con il quale entra in compagnia, come prima attrice, a partire dal 1899. Dal 1904, con la rappresentazione de *La figlia di Iorio* al Teatro Lirico di Milano, acquista celebrità come interprete del teatro dannunziano. Nel 1924 fonda assieme a Tullio Carminati il Teatro degli Italiani di Roma. A partire dagli anni Trenta si dedica pienamente al cinema e alla formazione attoriale presso il Centro Sperimentale di Cinematografia. Per un approfondimento su questa attrice e sul rapporto con Gabriele D'Annunzio si veda Paolo Bosio, *Ho pensato a voi scrivendo Gigliola...*. *Teresa Franchini: un'attrice per D'Annunzio*, Roma, Bulzoni 2000.

¹⁴ Eleonora Duse ad Arrigo Boito, Roma, 29 aprile 1897. La lettera è pubblicata in Eleonora Duse, Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, cit., pp. 912-913.

Seguono il contrastato successo di questa prima opera le rappresentazioni, nell'aprile del 1899, de *La Gioconda* e de *La Gloria*. Per l'allestimento di questi due drammi, la Duse scioglie la sua compagnia ed entra in società con Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, il maggior attore del tempo. L'accordo prevede un giro artistico di due mesi – aprile e maggio – e un repertorio limitato nel quale, oltre ai drammi dannunziani, sono in programma *Demi Monde* e *La moglie di Claudio*, di Alexandre Dumas figlio, e *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa, annunciato, ma poi non rappresentato.

L'Unione', come viene definita la società tra i due attori, desta un grande interesse e accende i riflettori sul teatro di D'Annunzio, per la cui promozione due tra i maggiori artisti del tempo decidono di impegnare quasi esclusivamente le proprie risorse. Una compagnia a termine e un repertorio così limitato consentono di curare nei dettagli la realizzazione, soprattutto scenografica, degli allestimenti, cosa che al tempo non era prassi scontata. Gli attori della nuova compagnia provengono quasi tutti dalla vecchia formazione di Zacconi, a eccezione di Ettore Mazzanti e Antonio Galliani, che facevano parte della precedente compagnia della Duse. Il giro artistico, che ha inizio a Messina il 4 aprile e si conclude a Torino il 30 maggio, segna l'inizio della rivoluzione dannunziana sulle scene italiane e si rivela un successo soprattutto in termini economici. In un primo momento gli spettacoli proposti naufragano rumorosamente poiché non incontrano né il favore del pubblico né quello della critica, che non si dimostrerà mai molto benevola nei confronti di D'Annunzio. Alla lunga però, sarà proprio l'acceso dibattito innescato nel mondo teatrale e giornalistico a decretarne il successo di botteghino.

Al termine di questa breve esperienza, la Duse tornerà in società con Zacconi nel 1901, per presentare al pubblico *La città morta*, e nel 1921, per il suo ritorno sulle scene dopo dodici anni di silenzio. Zacconi nelle sue memorie ricorda il periodo della collaborazione con la celebre collega e i dettagli del loro accordo:

Poiché in quel periodo la Duse aveva sciolto la sua compagnia, mi si chiedeva che tutti i miei attori prestassero l'opera loro alla *tournee* e mi si offriva, detratte le paghe degli artisti e le altre spese, che gli utili fossero divisi in parti uguali fra la Duse e me; era un contratto al 50% con la Duse che mi onorava e accettai. La riunione avvenne a Palermo. [...] Qualche anno dopo mi vidi arrivare a Milano l'amico carissimo Edoardo Boutet a propormi, da parte della Duse e di D'Annunzio, una nuova *tournee*, con «La Città Morta» e la «Gloria». Io accettai volentieri¹⁵.

Anche D'Annunzio, in risposta alle polemiche nate dall'annuncio della Duse di rappresentare a Napoli solo i due titoli più recenti della sua produzione, parla dell'unione e delle ragioni che hanno determinato la sua formazione. Nella lettera che invia alla redazione de «La Tribuna», il poeta afferma che l'alleanza tra i due noti artisti, “temporanea e sfortunatamente troppo breve”, è nata con l'intento di rappresentare drammi di autori italiani e “fin dal principio quelli di uno scrittore laboriosissimo, il quale

¹⁵ Ermete Novelli, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti 1946, pp. 75-76.

aveva molto duramente lavorato a manifestare in forme vive un suo concetto della tragedia moderna”. In risposta alle critiche relative all’assenza del teatro di Dumas, D’Annunzio precisa che per questa compagnia “non si tratta di escludere, di proscrivere, di bandire: ma soltanto di fare un esperimento”.

Il debutto con il repertorio dannunziano avviene sul palcoscenico del Teatro Bellini di Palermo il 15 aprile 1899 con *La Gioconda*. Prima di questo spettacolo sono andati in scena, con grande successo, *Demi-monde* e *La moglie di Claudio*. A fianco della Duse, impegnata nel ruolo di Silvia, e di Ermete Zacconi, in quello del marito, lo scultore Lucio Settàla, le attrici Guglielmina Galliani nel ruolo di Gioconda, Emma Gramatica in quello di Sirenetta, Tina Rissone in quello di Beata, figlia di Silvia e Lucio, e gli attori Dante Capelli e Adolfo Colonnello, rispettivamente nelle parti di Cosimo Dalbo e Lorenzo Gaddi. *La Gioconda*, tragedia in prosa in quattro atti, racconta la vicenda dello scultore Lucio, diviso tra l’amore per la moglie Silvia e quello per la sua modella Gioconda. Al di là del tema della passione, in questo dramma D’Annunzio si propone di indagare le ragioni dell’arte e il rapporto che si crea tra l’artista e la propria opera.

Al primo allestimento de *La Gioconda* fa seguito quello de *La Gloria*, andata in scena il 27 aprile del 1899 al Teatro Mercadante di Napoli, una piazza molto legata alla Duse dai tempi dell’allestimento di *Teresa Raquin* con la compagnia di Giovanni Emanuel¹⁶. Se è vero che il dibattito intorno al teatro di D’Annunzio accompagna tutti i contrastati successi delle sue opere, è altrettanto vero che in questo caso è lecito parlare di una sconfitta tanto rovinosa da indurre la Duse a togliere questo titolo dal proprio repertorio. La caduta di questo dramma, portato in scena dai maggiori interpreti italiani del momento, in un’epoca ancora segnata dall’egemonia del grande attore, ha condotto molti, tra i quali Gigi Livio, a vedere questo episodio come la prima tappa di quel lungo e laborioso processo che porterà dall’egemonia del mattatore all’“epoca dell’autore”¹⁷. In questo caso, infatti, sia la critica che il pubblico sono concordi nel ritenere che la responsabilità di questo insuccesso vada attribuita a D’Annunzio e alla stesura del dramma e non all’interpretazione degli attori, che invece riscuotono il consueto apprezzamento. Pasquale Parisi, sulla «Gazzetta Letteraria», facendo la cronaca della serata riferisce che il pubblico è attento tra il primo e il secondo atto, al termine del quale chiama “al proscenio per ben due volte i sommi interpreti”, ma al terzo comincia a mostrare quei segni di insofferenza che lo porteranno, nel corso dell’atto successivo, a “montare come un sol uomo in piedi sulle sedie tappezzate gridando: «Basta, basta,

¹⁶ Donatella Orecchia, *La prima Duse: nascita di un’attrice moderna, 1879-1886*, Roma, Artemide 2007, più in generale sui legami della Duse con Napoli: Teresa Megale, *Passioni napoletane di Eleonora Duse*, in M.I. Biggi e P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse, Roma, Bulzoni 2009, pp. 49-63.

¹⁷ A questo proposito Gigi Livio scrive: “Anche per il pubblico, quindi, come per la critica, in quella sera da questo punto di vista eccezionale, lo scrittore del dramma diventa più importante degli attori, malgrado gli attori siano la Duse e Zacconi, i «due maestri della scena». È quindi proprio per la sua negatività, per il fatto di essere stato un insuccesso, che la serata al Mercadante si staglia come un fatto anomalo e, in qualche modo, anticipatore: le conseguenze verranno poi con calma, a sussulti e poco per volta”. Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell’Otto e Novecento*, Milano, Mursia 1989, p. 114.

è troppo!»¹⁸. Anche lo stesso Zacconi a proposito di questo spettacolo, nelle memorie già citate, scrive: “dopo un bel successo del primo e del secondo atto naufragò fra l’unanime disapprovazione negli altri. Né si può incolpare le inimicizie di D’Annunzio di tale insuccesso; l’errore era nel tema e nella versione scenica”¹⁹. D’altra parte, il clamore di questa caduta è giustificato anche dalla tensione che ha preceduto la prima rappresentazione. D’Annunzio è reduce dalle polemiche nate intorno alla rappresentazione di *Sogno di un mattino di primavera* e della prima parigina della *Ville morte*, e ora da più parti si parla di una tragedia a sfondo politico che, attraverso la finzione della scena, illustra il pensiero del poeta, allora deputato, sulla situazione contemporanea. Secondo alcuni, dietro al protagonista Ruggero Flamma si celerebbe lo stesso D’Annunzio, e nelle congiure di palazzo sarebbe riconoscibile la burrascosa situazione del governo italiano.

Per comprendere il clima che precede lo spettacolo, ci si può riferire a quanto dichiara lo stesso D’Annunzio a Stanis Manca in risposta alle accuse che gli vengono mosse in quei giorni:

Mostrano di non intendere affatto lo spirito che mi muove in questi tentativi d’arte scenica [...] coloro i quali, seguendo le dicerie, credono che io abbia composto una tragedia *politica*, nel senso angusto che si dà oggi a questo epiteto, e immaginano di vedere disegnate nei miei cori talune delle piccole figure deformi che si affannano nei corridoi di Montecitorio o del Palazzo Madama. [...] Le persone del mio dramma hanno una statura non ordinaria e campeggiano su un fondo grandioso di ombre e di luci. Spesso un veemente soffio lirico le travolge²⁰.

D’altra parte, nella già citata lettera a Zacconi, D’Annunzio dimostra però di essere ben cosciente del rischio corso con questo dramma che, scrive, “può vivere sulla scena solo grazie al Suo [di Zacconi] incantesimo”:

Questa tragedia differisce dalle mie precedenti: è più vasta, più commossa, più torbida. Si potrebbe chiamare una tragedia «nazionale», perché rappresenta un’ora tragica nella vita di un popolo e le azioni e reazioni fra l’anima popolare e la volontà di un eroe. Tragedia moderna, complessa, in cui forse taluno potrà riconoscere le linee di qualche figura nota²¹.

Conclusa la tournée con Zacconi, la Duse si mette in società con Luigi Rasi, scritturando la sua Drammatica Compagnia Fiorentina dall’agosto al dicembre del 1899²².

¹⁸ Pasquale Parisi, “*La Gloria*” tragedia in cinque atti di Gabriele D’Annunzio, in «Gazzetta Letteraria», 6 maggio 1899. L’articolo è riportato in Laura Granatella, *Arrestate l’autore*, cit., p. 255.

¹⁹ Ermete Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 76.

²⁰ La citazione è riportata in Gigi Livio, *La scena italiana*, cit., p. 112.

²¹ Ermete Zacconi, *Ricordi e battaglie*, cit., pp. 225-226.

²² Luigi Rasi nel suo volume su Eleonora Duse racconta il periodo passato al fianco dell’attrice per la rappresentazione de *La Gioconda* di Gabriele D’Annunzio. In un passaggio del volume scrive: “Dal giorno adunque in cui la Duse mi scrisse «conto su di lei per la parte di Lucio» non mi pare fuor della logica ch’io

Con questa formazione intraprende un lungo giro artistico nel corso del quale recita anche a Bucarest e a Budapest. Del repertorio, oltre ad alcune delle sue più celebri interpretazioni, fanno parte anche la versione ridotta da Arrigo Boito dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare e, naturalmente, *La Gioconda*, che viene interpretata per la prima volta all'estero la sera del 20 ottobre al Teatro Nazionale di Bucarest²³. Proprio alla vigilia di questo debutto, in seguito a un articolo di Giovanni Pastonchi uscito su «La Stampa», si verifica uno scontro tra il poeta e la troupe degli attori, che rischia di far saltare la rappresentazione. Pastonchi riferisce di un'intervista al poeta nel corso della quale questi avrebbe affermato che, per la rappresentazione del suo teatro, sarebbe necessaria una "compagnia di persone elette, dilettanti, per sostituirle a codesti tromboni sfiancati di nostri attori moderni"²⁴. La maggior parte degli interpreti, continua D'Annunzio, "sono incapaci ad ogni cosa nuova, aridi ad ogni cosa bella, e sono rimasti i buffoni e i mimi della Commedia dell'Arte". Per dar vita al teatro di un poeta, ci sarebbe bisogno di "anime vergini che si plasmino pronte e intuitive", mentre la maggior parte degli attori sono impediti dal "mostrare alla gente la bellezza della poesia". Le reazioni a questo articolo sono diverse e tutte piuttosto decise. D'Annunzio ha fatto ancora parlare di sé e il mondo del teatro è in subbuglio. Il settimanale «L'Arte Drammatica» fa seguire alla parole dell'autore un articolo in aperta polemica con lui e con quei "vili" che si abbassano a rappresentarlo²⁵, mentre sulla «Gazzetta Letteraria», l'articolo *Gli attori giudicati dal D'Annunzio* si chiude con le seguenti frasi:

Gli scrittori italiani vivono tutti delle briciole di Gabriele D'Annunzio – l'ha detto lui Gabriele D'Annunzio – gli artisti italiani sono tromboni sfiancati – l'ha detto lui, Gabriele D'Annunzio. A quei tromboni sfiancati egli Gabriele D'Annunzio, dopo la recita delle sue tragedie, ha regalato oggetti d'oro e d'argento. Adesso, come ai bimbi, dopo aver data le chicche dà le sculacciate. Egli è il gran pedagogo, il gran maestro di tutti. Dio e Gabriele D'Annunzio... anzi, senza offesa, prima Gabriele D'Annunzio e poi Dio²⁶.

Al telegramma degli attori della nuova compagnia Duse, D'Annunzio risponde con una lettera alla sola attrice, nella quale dichiara che "tutto è stupida menzogna" e che confida

dovessi aver perduta la pace. Ero così penetrato del mio carattere da non poter più ristarmi un sol momento dal ruminare i brani più salienti e tanto m'infervorai nello studio, che nella ripetizione costante delle parole, mi sentii a poco a poco trasmutare, e diventar, come il mio personaggio, un degenerato dello spirito". Luigi Rasi, *La Duse*, cit., p. 204.

²³ Sulle colonne del giornale «Adevărul» (La verità) si legge: "Grande onore per noi: avere sia la première dell'opera sia la fortuna di poter ammirare una creatura dal genio della Duse, per la quale D'Annunzio ha scritto la pièce teatrale, con la dedica: Per Eleonora Duse dalle belle mani!". La citazione è riportata in Andreea-Ioana Urzica, *1899, 1907: le tournées di Eleonora Duse in Romania*, in M.I. Biggi (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano e Firenze, Teatro alla Pergola, 2010-2011, Milano, Skira 2010, p. 82.

²⁴ L'articolo di Pastonchi è pubblicato in Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 223-224.

²⁵ «L'Arte Drammatica», a. XXVI, 28 ottobre 1899.

²⁶ s.a., *Gli attori italiani giudicati dal D'Annunzio*, «Gazzetta Letteraria», 14 ottobre 1899. L'articolo è riportato in Laura Granatella, *Arrestate l'autore*, cit., pp. 257-258.

in lei affinché difenda la sua opera da tutte le "basse insidie"²⁷. La Duse, che in una missiva precedente ha già preso le distanze dal resto della compagnia, risponde al poeta con una lettera nella quale racconta le ripercussioni che le sue parole hanno avuto sui colleghi. Queste parole, oltre a restituirci tutta l'umanità di questa grande artista, confermano la fiducia profonda che la Duse aveva in D'Annunzio e nel loro progetto d'arte.

La sera che arrivai qui, e lavorai, e ti credevo in viaggio per Firenze, – dopo la recita, passai una delle ore più *lente e amare* che il mio lavoro m'abbia fornito da anni. [...] Ciò che spingeva quei poveretti verso di me, era l'aver ricevuto, *un ignobile* articolo, e delle più ignobili e volgari riproduzioni, di una "*intervista*" che ti attribuiscono. Ogni parola, – fu da loro, dai poveri compagni d'arte, letta a me, – e ripetuta, e commentata! – Ognuno di loro, – (poveri!) aggiungeva "*al testo*" del giornale che leggevano *informazioni particolari*. [...] Rispondi con una leale parola, o GABRI! O Gabriele! – o Gabriele D'Annunzio! – e *noi* crederemo! – amore – *Amore! Amore!*²⁸

Lo stabilimento Sciutto: un'impresa familiare

Tutta Genova elegante passò nelle splendide sale, arredate con sobria ed artistica distinzione, della "Casa Sciutto" [...]. Tutte le persone celebri, i grandi artisti della scena di prosa, i cantanti in voga, le donne più belle e interessanti d'Italia furono ritratte nelle loro più spiccate caratteristiche²⁹.

Lo stabilimento fotografico della famiglia Sciutto nasce a Genova nella seconda metà dell'Ottocento per iniziativa di Giovanni Battista, già noto antiquario e mercante d'arte. Aperto a palazzo Adorno in via Garibaldi, allora via Nuova, nel dicembre del 1862, lo studio Sciutto diventerà in pochi anni uno dei più noti e apprezzati d'Italia³⁰. A proposito dell'inaugurazione, sulle colonne del quotidiano cittadino «Il Commercio di Genova», il 23 dicembre 1862, si legge:

²⁷ Gli attori della Compagnia Duse-Rasi inviano a Polese il testo del loro telegramma, così come la risposta di D'Annunzio a Enrico Polese, direttore de «L'Arte Drammatica», affinché li pubblichi. Tutta la vicenda è ricostruita da Mirella Schino nel volume *Il teatro di Eleonora Duse*, nel quale è riportato anche il testo del telegramma di Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse.

²⁸ Lettera di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio, [Bucarest], 13 ottobre [18]99. La lettera è pubblicata in Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio, *Come il mare io ti parlo*, cit., pp. 344-345.

²⁹ Steva, *Casa Sciutto*, in «A Compagna», n. 4, 1930.

³⁰ Relativamente alla nascita di questo stabilimento, la studiosa Armanda Piccardo ha fatto notare come diverse fonti anticipino l'apertura di un reparto fotografico agli anni Cinquanta dell'Ottocento. Secondo quanto riportato in un annuncio pubblicitario presente nel catalogo illustrato dell'Esposizione della Società Promotrice di Belle Arti in Genova del 1896, l'anno di fondazione sarebbe il 1855, mentre, secondo quanto riportato nell'articolo di Steva apparso sul periodico «A Compagna» nel 1930, si tratterebbe del 1857. Per maggiori informazioni, si veda Armanda Piccardo, *La famiglia Sciutto, fotografi in Genova*, tesi di laurea, Università degli Studi di Genova, Anno Accademico 1992-1993.

è stato aperto il giorno 20 dicembre lo Stabilimento Sociale di Giulio Rossi e Giambattista Sciutto, in via Nuova, palazzo Adorno. Al deposito, già conosciuto e visitato da cittadini e forestieri, ove lo Sciutto ha raccolto una riguardevole quantità d'oggetti archeologici ed artistici, viene ad aggiungersi una pregevole officina di FOTOGRAFIA, nella quale il Rossi ha da lunga mano fatto applauditissimi saggi, massimamente a Milano³¹.

Giovanni Battista, nato a Genova nel 1817, "intelligentissimo anche in arte antica"³², supportato dalla presenza del socio Giulio Rossi³³, attivo da alcuni anni a Milano come dagherrotipista e fotografo, decide dunque di estendere l'attività della Casa di Antichità e di Belle Arti Sciutto alla fotografia, indirizzandola fin da subito verso la ritrattistica. La fase iniziale dell'attività dello studio coincide col fortunato periodo che Genova attraversa grazie alla nascita del moderno polo industriale e, soprattutto, all'espansione del porto in seguito all'apertura del canale di Suez nel 1867. Le prime fotografie di Sciutto ritraggono quindi il volto di Genova e della sua borghesia in un'epoca di grande fermento, di cui fa parte la stessa creazione di una fiorente industria fotografica. La rinascita della città quale grande emporio mercantile attrae naturalmente uomini e capitali da tutta Europa, favorendo inoltre l'apertura di numerosi stabilimenti da parte di fotografi stranieri, tra i quali si possono citare Godard, Hodgend, Degoix e il più celebre Alfred Noack³⁴.

Alla morte di Giovanni Battista, avvenuta nel 1877, la conduzione dello stabilimento passa prima nelle mani della moglie Eugenia Scasso e poi del figlio Gigi, all'anagrafe Giovanni Battista³⁵, che ne diventa responsabile nel 1895, a soli ventuno anni. Abbandonata del tutto l'attività di antiquariato d'arte, nel 1885 Casa Sciutto si trasferisce al piano nobile del palazzo del marchese Balestrino del Carretto in piazza Fontane Marose 18. Nel 1900 cambia anche il nome dello stabilimento, che passa da "G.B. Sciutto" a "F.lli Sciutto". Nel 1909, alla morte di Eugenia Scasso, lo stabilimento viene trasferito nuovamente nel Palazzo delle Cupole in via XX Settembre e l'anno seguente viene acquisito da Carlo Sciutto, che nel 1911 risulta esserne l'unico "pro-

³¹ «Il Commercio di Genova», 23 dicembre 1862. A partire da questa prima apparizione, questo annuncio pubblicitario apparirà spesso sulle colonne del quotidiano.

³² Effe Erre, *La fotografia a Genova*, in «Il Caffaro», 20 maggio 1905.

³³ Giulio Rossi (Milano, 1824-1884), pittore e fotografo attivo a Milano dagli anni Cinquanta, si ricorda come instancabile sperimentatore e noto ritrattista. Italo Zannier, nella *Storia della Fotografia italiana*, sostiene che la sua attività sia principalmente legata alla tecnica dell'albertotopia, per la quale ottiene il brevetto di Joseph Albert di Monaco, che a sua volta lo aveva avuto da alcuni colleghi entratine in possesso direttamente da Albert. Cfr. Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, cit., p. 64. Il successo ottenuto a Milano gli permette di aprire delle succursali a Genova e a Torino e di ottenere importanti riconoscimenti nel corso delle esposizioni milanesi del 1871 e del 1881.

³⁴ Per una storia della fotografia ligure si veda Giuseppe Marcenaro, Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, cit. Inoltre, per avere un'idea dei fotografi in attività in quegli anni si può fare riferimento a una guida commerciale del tempo, *Annuario genovese dei fratelli Pagano. Guida di Genova e Provincia* (già *Lunario del Signor Regina*), Genova, Fratelli Pagano.

³⁵ Giovanni Battista Sciutto, detto Gigi o Luigi, nacque a Genova nel 1874 e morì a Rio de Janeiro nel 1932.

prietario fotografo"³⁶. Gigi inizierà invece a occuparsi di cinema, diventandone uno dei pionieri in città – i suoi primi esperimenti di ripresa cinematografica risalgono al 1897 – e fondando una propria ditta nel 1908, per poi trasferirsi in Brasile nel 1916 abbandonando definitivamente l'attività di famiglia. Carlo proseguirà nell'attività per quarant'anni, fino alla morte, avvenuta nel 1950.

Il primo riconoscimento pubblico della produzione Sciutto si ha nel 1872, quando lo studio viene premiato per "la bella esecuzione dei suoi prodotti fotografici" alla I Esposizione della Società Patria di incoraggiamento, nella quale espone "dodici quadri di fotografie", tra cui una "fotografia colorata ad olio"³⁷. A partire dal 1892, con la partecipazione all'esposizione organizzata dalla Società Promotrice di Belle Arti nell'ambito del cinquecentenario colombiano, gli Sciutto entrano attivamente a far parte dei circoli artistici cittadini.

Gli anni di gestione congiunta dello studio da parte dei fratelli Gigi e Carlo sono caratterizzati da una spinta costante all'innovazione tecnica e dall'offerta dei più ricercati tra i procedimenti di stampa nati nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, tra i quali la gomma bicromata e il platino-palladio³⁸. L'uso di tali tecniche, che non si prestano a una produzione standardizzata di massa, ma che garantiscono una straordinaria resa qualitativa, testimoniano il deciso interesse degli Sciutto per la fotografia artistica. Entrambi i fratelli aderiscono, in modi differenti, alla tendenza pittorialista tra gli anni Ottanta e l'inizio del Novecento³⁹. Carlo appare inizialmente più orientato all'estetica 'flouista' e alla foto di paesaggio, coltivando però parallelamente un interesse per la documentazione industriale, che lo porterà nel 1910 a intrattenere un rapporto di committenza con le Officine Elettriche Genovesi e l'Ansaldo. Gigi manifesta invece da subito un interesse più spiccato per il ritratto e per l'estetica 'nettista', per la ricerca della massima definizione del dettaglio. Dei due fratelli è anche il più attivo sul fronte teorico: interviene in modo deciso nel dibattito sullo statuto artistico della fotografia e compare, come abbiamo già visto, tra i promotori dell'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica di Genova nel 1905. In un articolo pubblicato sul quotidiano «Il Caffaro» il 25 aprile dello stesso anno⁴⁰, Gigi Sciutto risponde a un articolista del «Secolo XIX» che riprendeva l'argomento critico attorno alla "meccanicità" del mezzo fotografico. Ma "se la fotografia fosse prodotto meccanico sarebbe sempre perfetta e costante come il prodotto di ogni macchina", mentre essa non dipende dalla tecnica più di quanto non facciano le arti tradizionali, replica Sciutto, e raggiunge lo stesso loro scopo, offrendoci "come queste, impressioni gaie o dolorose, idealistiche o veristiche, per merito dell'artista e non delle sole lenti". È interessante rilevare come le notazioni di Sciutto sul fattore tecnico confermino quanto detto più sopra a proposito

³⁶ s.a, *L'Associazione fra Industriali e Proprietari Fotografi*, in «Il Progresso Fotografico», a. XVIII, settembre 1911, p. 287.

³⁷ Catalogo della I Esposizione della Società Patria di Incoraggiamento, Genova, 1872, p. 26, n.194.

³⁸ Cfr. l'insero pubblicitario pubblicato dal 1907 sull'*Annuario Genovese dei F.lli Pagano*, cit.

³⁹ Armada Piccardo, *La "Casa Sciutto": una famiglia di fotografi genovesi*, in «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», n. 68/69, 2001, pp. 38-49.

⁴⁰ Gigi Sciutto, *Per l'arte della fotografia*, in «Il Caffaro», 25 aprile 1905.

della sua predilezione per i procedimenti di stampa artistica non adatti alla serialità. In fase di stampa, le variabili tonali rimangono “all’arbitrio dell’esecutore e non della macchina: il fotografo può attenuare, aumentare luci, ombre, ecc., sempre seguendo il giudizio suo personale. Le moderne e cosiddette gomme bicromate informino”.

Nella temperie culturale della *Belle Époque*, tra rapido sviluppo tecnologico e diffusione della stampa illustrata, il mondo della fotografia si situa in una sorta di zona di raccordo tra arte, scienza e industria, e gli studi o i singoli fotografi più orientati alla produzione artistica diventano dei protagonisti a tutti gli effetti della scena culturale delle città italiane. Nel caso degli Sciutto, questo avviene senza che i settori più legati alla vocazione commerciale dello stabilimento vengano mai abbandonati o che si discostino dagli alti standard qualitativi raggiunti. L’attività dello studio in questi anni cruciali comprende quindi generi molto lontani tra loro, dalla documentazione delle costruzioni navali al ritratto artistico, per giungere alla foto giornalistica, che, proprio in quegli anni, grazie all’introduzione della retinatura, inizia a diffondersi. Il grande consenso attorno alla produzione dello studio porterà proprio in questo periodo alla pubblicazione delle fotografie Sciutto su diverse riviste, tra cui anche «L’Illustrazione Italiana». Gli scatti pubblicati su questo periodico, in particolare, dimostrano la grande versatilità dello studio nell’affrontare differenti occasioni fotografiche, si tratti delle visite cittadine di membri di casa Savoia, delle esercitazioni di tiro della Marina o del reportage di Edmondo De Amicis sui lavoratori del porto⁴¹. Nella stessa rivista, accanto ai vari episodi fotogiornalistici, Sciutto contribuisce con diversi ritratti di vari protagonisti della scena teatrale, da Ermete Novelli⁴² a Roberto Bracco⁴³.

È proprio nei tre lustri compresi tra il 1895 e il 1910, prima del distacco di Gigi, che lo stabilimento Sciutto si distingue nel fotoritratto di celebri interpreti, tra cui Tina Di Lorenzo, Emma e Irma Gramatica, Ines Cristina e soprattutto Eleonora Duse, le cui fotografie vengono pubblicate su diversi periodici⁴⁴. Per quanto riguarda le fotografie della *Francesca da Rimini*, è necessario sottolineare quanto queste costituiscano un capitolo molto interessante della produzione di Sciutto, essendo caratterizzate da un alto grado di sperimentazione tecnica e stilistica sia in fase di ripresa che in fase di stampa. Non a caso, infatti, hanno una grande circolazione anche fuori d’Italia e vengono pubblicate in occasione delle tournée dannunziane dell’attrice sia negli Stati Uniti che in Russia. Per l’America, tra i tanti articoli pubblicati nel corso della carriera dell’attrice, possiamo citare a titolo d’esempio quelli riccamente illustrati apparsi, nei primi anni del Novecento, sul periodico di settore «The Theatre»⁴⁵

⁴¹ Edmondo De Amicis, *I lavoratori del carbone nel porto di Genova*, in «L’Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 20, 18 maggio 1904.

⁴² s.a., *Rivista teatrale*, in «L’Illustrazione Italiana», a. XXVII, n. 45, 11 novembre 1900, p. 326.

⁴³ s.a., «*Maternità* di Bracco», in «L’Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 7, 15 febbraio 1903, p. 142.

⁴⁴ A titolo d’esempio si possono ricordare le seguenti pubblicazioni: s.a., *Eleonora Duse*, in «L’Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 10, 9 marzo 1902, p. 199; copertina del periodico «Femina», a. V, n. 100, 1905; s.a., *Eleonora Duse*, in «La donna», a. I, n. 4, 20 febbraio 1905, p. 13.

⁴⁵ Henry Tyrell, *D’Annunzio’s “Francesca da Rimini”*, in «The Theatre», a. II, n. 18, agosto 1902, pp. 18-20; Carlo de Fornaro, *Eleonora Duse – the Woman*, in «The Theatre», a. II, n. 20, ottobre 1902, pp. 12-16.

[fig. 23]. In Russia, invece, una delle fotografie Sciutto è sulla copertina del periodico «Teatr» nel gennaio del 1908.

Un particolare interesse per il ritratto d’attrice avvicina Gigi Sciutto ad autori della stessa area ligure-toscana, da Goffredo Bettini di Livorno a Mario Nunes Vais di Firenze, accomunati da una predilezione per le protagoniste della scena.

Conformemente alle dichiarazioni teoriche di Gigi, lo stile degli Sciutto, in modo particolare nel ritratto d’attore, supera completamente la vecchia concezione del fotoritratto di piccolo formato sullo stile della *carte de visite*, del prodotto puramente industriale senza particolari deviazioni dalla media; la ricerca artistica sorretta dalla consapevolezza estetica è invece per Sciutto la motivazione di fondo nella produzione delle immagini. L’influenza pittorialista, di cui si è già detto, più che fornire uno stile da riprodurre, spinge gli Sciutto proprio alla ricerca, rendendo ogni serie di scatti, o meglio, ogni singolo ritratto un’opera a sé, in cui ogni intervento, lieve o pesante, in fase di ripresa, di sviluppo o di stampa, è funzionale ai valori estetici ed emozionali che si vogliono associati alla singola fotografia o alla singola serie.

Nel caso delle fotografie della Duse in *Francesca da Rimini*, Sciutto sceglie di riprendere la Divina spesso di profilo, sperimentando anche un taglio di luce radente, che evidenzia i chiaroscuri del volto in modo molto violento, estremamente moderno e lontano dalle consuete convenzioni fotoritrattistiche [figg. 24, 25]. Più in generale, osservando la produzione dello stabilimento genovese ci si rende conto che il ricorso alla ripresa di profilo, o addirittura di spalle, non è infrequente.

Sciutto partecipa al rinnovamento iconografico del ritratto d’attore anche attraverso la ricostruzione nello spazio scenico, rappresentato con grande attenzione compositiva, e valorizzando i singoli elementi del vestiario e degli sfondi, la cui attenta selezione è prerogativa del fotografo. Si può forse ipotizzare un legame tra l’idea di ‘messa in scena fotografica’ implicita nella cura del dettaglio d’ambientazione dei ritratti e l’interesse di Gigi Sciutto per la nascente arte cinematografica. Se di messa in scena si può parlare, si tratta sempre di una messa in scena mai fine a se stessa o puramente decorativa e distraente, ma sempre al servizio del tentativo del fotografo di restituire l’essenza del soggetto. Orlando Grosso, giornalista del «Il Caffaro», riassume così le innovazioni di Sciutto e di altri fotografi dell’epoca:

Alcuni innovatori ribelli delle antiche fra cui il Guido Rey, l’Achille Testa, lo Sciutto, ed il Brogi, scacciarono, fugarono tutto il falso romantico per dare adito al vero solamente; si ricostruirono scene storiche, rintracciando però ogni minuteria d’abiti, di decorazione e di sfondo, con coscienza d’arte. Si cercò d’avvolgere la figura dall’ambiente, che ne faccia emergere il carattere, si movimentò la luce cercando nuove ed ardite formule di chiaro scuro e di tonalità, ed infine lasciando più alla mano dell’artista che alla scienza, si tentò l’anima del ritratto⁴⁶.

Un discorso a parte va fatto per quanto riguarda i cartoni utilizzati dallo stabilimento. Nel corso degli anni si nota un uso sempre più vario, per colore, forma e dimensioni,

⁴⁶ Orlando Grosso, *L’arte della fotografia e l’Esposizione Internazionale di Genova*, in «Il Caffaro», n. 5, 1905.

di tale supporto sul quale generalmente è visibile il marchio dello studio riportato mediante firma o timbro a secco. Alla tradizionale cornice a tondo o a ovale, di cui anche lo studio Sciutto fa un largo uso nei primi anni del secolo, si aggiungono altri tipi di incorniciatura, ricollegabili alle nuove tendenze delle arti grafiche, a partire dalla produzione litografica dei manifesti. Un esempio di tale evoluzione è rappresentato ancora una volta da un ritratto di Eleonora Duse nella parte di Francesca da Rimini, la cui figura è racchiusa da una cornice bianca che riproduce un arco a sesto acuto stilizzato su sfondo arancione [fig. 26]. L'ambientazione medievale della tragedia dannunziana viene così richiamata nel modo più semplice possibile.

Un esempio ancor più significativo di tali soluzioni grafiche è rappresentato da un fototipo dell'attrice Irma Gramatica conservato a Roma presso la Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo. In questo caso, la stampa fotografica è incollata su di un cartone recante un elaborato motivo floreale tipico del Liberty. La decorazione in questo caso non sembra fungere tanto da cornice, essendo il fotoritratto posizionato al margine destro del cartone, quanto da interpretazione modernista del ritratto ambientato [fig. 27]. Allo sfondo generalmente utilizzato per la ripresa si sostituisce così la sua stilizzazione grafica.

L'immagine di una 'tragedia moderna': *La città morta*

La città morta va in scena per la prima volta in Italia il 20 marzo 1901 al Teatro Lirico di Milano. Sul palco, al fianco di Eleonora Duse, impegnata nel ruolo di Anna, appare l'antico sodale Ermete Zacconi, con il quale l'attrice, dopo la breve tournée del 1899, torna in società esclusivamente per la *première* italiana della tragedia⁴⁷. Composta tra il 1895 e il 1896, *La città morta* viene rappresentata in prima assoluta da Sarah Bernhardt, alla quale D'Annunzio cede i diritti per la Francia, al Théâtre de la Renaissance di Parigi nel gennaio del 1898⁴⁸. Al di là del contratto con l'attrice francese, stipulato dall'autore ancor prima di aver ultimato la stesura del dramma nel luglio del 1896, la Duse avrebbe potuto rappresentare *La città morta* molto prima di quanto non sia avvenuto, ma una serie di rinvii ne avevano fatto slittare la rappresentazione di diversi anni⁴⁹.

⁴⁷ Il 2 marzo 1901 su «L'Arte Drammatica», vengono presentate le nuove formazioni per l'anno comico e, relativamente alla società Duse-Zacconi, si legge: "Delle cinque supercompagnie tengo distinte le tre celebrità di primo ordine: Eleonora Duse, Ermete Novelli, Ermete Zacconi. Vengono quindi le altre due celebrità di secondo ordine: Giovanni Emanuel e Gustavo Salvini. Segue la falange delle buone compagnie che anno dell'affinità con le supercompagnie ma non sono ancora supercompagnie bensì semplicemente compagnie primarie; ricordo tra queste la Clara Della Guardia diretta da Ettore Paladini, l'Italia Vitaliani, la Berti Masi Maggi le quali anno o una celebrità di secondo ordine oppure un complesso numeroso come lo anno le super. [...] Delle tre celebrità di primo ordine Eleonora Duse si tiene ancora attorno a sé le solite cariatidi che infiltrerà per i primi mesi dell'anno con i comici raccolti da Zacconi. Il quale Zacconi poi fece la corbelleria di sciogliere la sua compagnia per mettersi attorno un assieme raccogliuccio e deficiente". Pes, *I mutamenti del nuovo anno comico*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 2 marzo 1901.

⁴⁸ Il testo, recitato in francese, è tradotto da Georges Hérelle. In scena con Sarah Bernhardt anche gli attori L. Brémont (Alessandro), M. Deval (Leonardo), B. Dufrière (Bianca Maria), A. Canti (la nutrice).

⁴⁹ Tra gli incartamenti del Fondo Signorelli conservati presso l'Istituto per il Teatro e il Melodramma della

Nel settembre, quando D'Annunzio le invia il copione de *La città morta*, la Duse si dimostra entusiasta del testo – "Ti scrivo solo due parole, per non perdere, per non differire e dirtela la gran gioia che la lettera tua m'ha portato"⁵⁰ –, ma per il suo allestimento pone subito il problema degli attori. Per portare in scena questa tragedia non ci si può affidare a una compagnia mattatoriale basata sul 'sistema dei ruoli', come è quella della Duse, perché nel caso di questa *pièce* il peso delle singole parti è distribuito in modo uniforme, mentre il ruolo della prima attrice risulta drasticamente ridimensionato. In questo momento, la Duse avrebbe bisogno di "due attori" e di una "donna", di cui non dispone, e a questo punto dell'anno comico molti colleghi sono già stati scritturati.

Ma, SE questa grande gioia tu non me la rubi e io potrò, prima d'andarmene per sempre dal teatro, chiuderne bene la porta *con* un lavoro tuo – (Dio! Che gioia!) – e ben – dammi tempo, e troveremo, troveremo gli attori e la donna – Sarebbe troppo lungo scriverti tutti i dettagli del come sono fatti *les engagements* della gente di teatro (no! m'annoia) [...] Avrei potuto partire a metà ottobre per Berlino, Copenhagen, Pietroburgo – Niente – Rimango in Italia. Lavorerò di tanto in tanto e cercherò *à droite et à gauche* gli elementi che occorrono alla "*Città Morta*". – (che gioia nominarla!). Così ho deciso, ora, ricevendo finalmente la lettera attesa. – Cercherò – e si vedrà! Ho tanta speranza per me – *voglio* BISOGNA trovare!⁵¹

Il rinvio del debutto francese della *Ville morte*, che secondo gli accordi avrebbe dovuto precedere quello italiano, e un costoso risarcimento all'impresario londinese Goerlitz, che minacciava di coinvolgere l'attrice in un ancora più oneroso processo per la rottura di un contratto, provocano il rinvio delle prove ai primi di marzo del 1901.

La città morta, al di là della sua contrastata fortuna scenica, rappresenta un episodio centrale nella storia del teatro italiano perché ha la forza di porsi come alternativa al teatro naturalista allora in voga, e di mettere in "crisi la struttura organizzativa e produttiva dell'antico e glorioso teatro all'italiana"⁵². D'Annunzio, coadiuvato da un'artista ormai celebre quale è la Duse al principio del secolo, porta sul palcoscenico italiano un teatro in linea con le più avanzate tendenze europee, il cui linguaggio

Fondazione Giorgio Cini, è stato rinvenuto un autografo della stessa Olga Resnevič Signorelli nel quale si dà notizia di un contratto tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio per l'allestimento de *La città morta*. In questo autografo si legge: "Tra la Signora Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio è convenuto quanto segue: G. D'annunzio cede alla Signora Duse l'assoluta esclusività della sua tragedia 'La città morta' con il diritto di rappresentarla in lingua italiana e con l'obbligo per la Sig.ra Duse di rappresentare la parte di Anna. La Sig.ra Duse si obbliga di dare al Sig. D'Annunzio il 25% sull'introito netto ricavabile dalle rappresentazioni. Quando la Sig.ra Duse non intenda o non possa rappresentare 'La Città morta' (io mi ucciderò quel giorno E. Duse) dentro il secolo 19esimo (nel termine di 3 anni) la Sig.ra Duse dovrà al Signor D'Annunzio lire 10.000 a titolo di indennità. Le spese del presente contratto sono a carico della Signora Duse. Roma 28 marzo 1897. Gabriele D'annunzio. Eleonora Duse".

⁵⁰ Lettera di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio, Roma, 27 settembre 1896. La lettera è pubblicata in Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio, *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 74.

⁵¹ Ivi, pp. 74-75.

⁵² Cesare Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 175.

drammaturgico, scenico e recitativo si presenta profondamente mutato rispetto alla tradizione. Se la *Francesca da Rimini*, conclusa nell'agosto del 1901 e portata in scena nel dicembre dello stesso anno al Teatro Costanzi di Roma, rappresenterà la forma compiuta della concezione neowagneriana del teatro come sintesi delle arti, *La città morta* è da considerarsi come il definitivo approdo di D'Annunzio al teatro e come modello di quella tragedia moderna vagheggiata in più occasioni. L'importanza di questo saggio del teatro dannunziano risiede in particolare nel proposito di eliminare il ruolo dell'attore-mattatore a vantaggio di uno spettacolo corale in cui la componente visiva guadagna un peso inedito, di fronte alla quale gli attori debbano ripensare il proprio stare sulla scena. Nell'idea di D'Annunzio, quello che va abolito è il meccanico schematismo del 'sistema dei ruoli' sul quale poggiava la compagnia teatrale italiana, che va sostituito con un'idea di formazione artistica sempre nuova e diversa, adattabile allo spettacolo da realizzare. Secondo Francesca Simoncini, era stata proprio questa profonda e radicale volontà di rinnovamento ad affascinare la Duse e a convincerla a rischiare, mettendosi in discussione come donna e come artista. Credere negli ideali di questo nuovo teatro voleva dire prima di tutto allontanarsi dai "vincoli imposti dal sistema teatrale italiano", rinunciando alle sicurezze raggiunte con la celebrità e con un repertorio consolidato, fino a eclissare il proprio ruolo di capocomico⁵³.

La città morta è il dramma dannunziano nel quale è più forte il ricorso al modello della tragedia greca, che, come rileva Cesare Molinari, emerge "sia nella struttura dell'opera, sia nel tentativo di trovare quasi un punto d'incontro tra la remota antichità del mito greco e il mondo moderno"⁵⁴. In questo dramma, ambientato presso le rovine di Micene e quindi, già a partire dallo sfondo, pervaso di suggestioni e rimandi alla classicità, D'Annunzio tenta di dar vita a un teatro catartico moderno, non soltanto ispirato a quello antico, ma nel quale siano gli stessi testi della tragedia classica a venire evocati direttamente dai personaggi, in un meccanismo di identificazione in cui è in gioco la loro stessa essenza. Scrive a questo proposito Paolo Puppa:

[...] lo spettatore assiste ad una scena in cui le *dramatis personae* assistono a loro volta alla messa in scena di fantasmi nati dalla lettura o dal ripensamento di situazioni letterarie. In questo modo, il dramma viene a coincidere con un viaggio nell'immaginario, in cui il rapporto tra soggetto e simulacro, tra attore e maschera risponde a sotterranee associazioni. Il ruolo assunto diventa una *figura* anticipatrice che predetermina il destino per colui che lo *incarna*, plagio tirannico da un lato ma insieme unica condizione perché la creatura dannunziana definisca se stessa, riconoscendo la propria forma assoluta⁵⁵.

Nella tragedia dannunziana, Leonardo, giovane archeologo italiano, si trova nella regione dell'Argolide alla ricerca del tesoro dei re Attridi, insieme alla sorella Bianca Maria, all'amico poeta Alessandro e alla moglie non vedente di quest'ultimo, Anna.

⁵³ Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere 2011, p. 99.

⁵⁴ Cesare Molinari, *L'attrice divina*, cit., p. 175.

⁵⁵ Paolo Puppa, *D'Annunzio: teatro e mito*, cit., p. 128.

Nel corso della vicenda, in un'atmosfera di identificazione con antichi archetipi drammatici, i personaggi sono mossi da passioni dall'esito fatale: Alessandro si innamora di Bianca Maria, a sua volta oggetto del desiderio incestuoso di Leonardo, che la uccide per non violare il tabù e, come lui stesso afferma, per "salvare la sua anima dall'orrore che stava per afferrarla".

A pochi giorni dalla prima italiana della tragedia, Giovanni Pozza pubblica sul «Corriere della Sera» una lettera dello stesso D'Annunzio nella quale possiamo ritrovare alcune delle intenzioni che stanno alla base de *La città morta*. Al poeta, che pure è convinto della necessità che un'opera venga presentata "senza compagnia di commenti e di glosse", viene chiesto di introdurre gli spettatori all'imminente visione dello spettacolo. Relativamente all'ispirazione classica e alla genesi della sua tragedia, D'Annunzio scrive:

Gli spettatori non assisteranno a una figurazione ma sì bene a una trasfigurazione della vita. Componendo i miei drammi io credo di essere nella verità, perché seguo l'insegnamento dei più alti maestri. I Greci trasfiguravano di continuo la vita. Le passioni umane, nella realtà comune, sono mute o molto poche di parole o incomposte. I Greci, su la scena, le hanno rese eloquentissime. I loro Eroi, sospesi su i più orribili abissi, parlano armoniosamente. Questa Città morta, che sembra un lavoro di riflessione attenta, è la più spontanea delle mie opere come è, certo, la più originale delle mie invenzioni. L'ho scritta in quaranta giorni, con una facilità inconsueta in me, che sono un penoso lavoratore. Per ciò la prediligo, e mi sembra ch'ella debba vivere. Aspettiamo dunque, caro amico, senza catechizzare. E lasciatemi credere che non invero Anna parlerà «delle cose belle» all'ombra di qualche statua antica⁵⁶.

Nello stesso articolo, Pozza riporta poi alcuni dettagli relativi alle ultime prove dello spettacolo. A suo avviso, "nessun altro lavoro drammatico fu mai allestito con tanta cura di particolari, con tanto studio della verità e dell'illusione ottica". Le didascalie sceniche del dramma, pubblicate in Italia già da due anni, rappresentano a suo dire "il dramma delle cose mute" ed esprimono necessità sceniche che sono state rispettate nei più piccoli dettagli. Il palcoscenico, "mutato in un piccolo museo", è arricchito da una serie di calchi e modelli eseguiti con "diligenza e con amore d'arte". Gli scenari e i fondali sono stati realizzati da Odoardo Antonio Rovescalli mentre gli abiti per Anna sono "veri capolavori" di Worth.

Sempre sulle colonne del «Corriere della Sera», all'articolo di presentazione segue di pochi giorni la recensione vera e propria dello spettacolo⁵⁷. Giovanni Pozza ne fa una lucida e attenta disamina, descrivendo prima lo svolgersi della tragedia, atto per atto, e la relativa risposta del pubblico, per poi esaminare l'opera nella sua complessità. Il teatro, "pieno zeppo", ha un aspetto "imponente e bellissimo" e vi è raccolta "tutta la Milano elegante e letteraria". Al successo del primo e del secondo atto, che

⁵⁶ Giovanni Pozza, "La città morta", in «Corriere della Sera», 19-20 marzo 1901. L'articolo è citato in Giovanni Pozza, *Le cronache teatrali*, cit., pp. 346-347.

⁵⁷ Giovanni Pozza, "La città morta" di D'Annunzio, in «Corriere della Sera», 21-22 marzo 1901.

sono valsi agli attori e al poeta diverse chiamate al proscenio, seguono “i primi segni d’impazienza” del terzo, la stanchezza del quarto, nel corso del quale il pubblico “si agita con un lungo bisbiglio”, e poi la caduta dell’ultimo, che prima viene interrotto dalle proteste del pubblico e si chiude infine con “segni manifesti di disapprovazione”. Nel V atto, infatti, di fronte al cadavere di Bianca Maria e alla battuta di Leonardo “chi avrebbe fatto per lei quello che io ho fatto?”, il pubblico risponde dalla galleria urlando: “Assassino!” e poi in coro “Basta! Basta!”.

Secondo Pozza, l’intenzione dannunziana di “fondere in un’azione scenica gli elementi della vita moderna con gli elementi della tragedia antica” non è riuscita nell’effetto desiderato. Il mito greco non ha più la potenza evocatrice originaria sul pubblico contemporaneo, che “lo ignora o lo ha dimenticato”, e che ha giudicato lo spettacolo con la logica e la morale che gli sono proprie. A favore del dramma, però, il Pozza sottolinea lo studio “delicato e profondo” delle passioni e dell’analisi psicologica dei personaggi, soprattutto relativamente alla figura di Anna, che è di una “bellezza meravigliosa”.

A me parve scorgere ieri sera in questo personaggio l’impronta di un ingegno chiamato a scrivere grandi e nobili cose pel teatro italiano. Il D’Annunzio in questi suoi primi saggi drammatici è indubbiamente troppo lirico. [...] Ma, se bene prevedo, il giorno non è lontano in cui il poeta saprà riunire tutte le sue più nobili forze creatrici in un dramma che ci rivelerà nuove forme di bellezza scenica⁵⁸.

Di segno completamente opposto la recensione apparsa sulla prima pagina de «L’Arte Drammatica». Luigi Bufalini, che firma l’articolo, boccia senza appello non solo lo spettacolo ma prima di tutto la tragedia stessa, definendola un “insuccesso letterario”⁵⁹. D’Annunzio non è riuscito a conciliare la grandezza del mondo classico, al quale fa costantemente riferimento, con la vicenda del suo protagonista Leonardo, il cui amore incestuoso per la sorella Bianca Maria costituisce un episodio “che non commuove, e non inorridisce”. Inoltre, non ha giovato neppure l’aver voluto affiancare a questo tema la storia d’amore tra Alessandro e Bianca Maria, “che attrae e distrae il pubblico a scapito del soggetto principale”. Non si comprendono le ragioni che inducono Leonardo a uccidere la sorella piuttosto che a suicidarsi e, di fronte alle parole che quest’ultimo pronuncia davanti al cadavere, il pubblico ha deciso di “seppellire il lavoro sotto un grido di indignazione”. Secondo il recensore, la tragedia è finita al secondo atto, dopodiché le lunghe scene che seguono non sono altro che “un esercizio letterario di immagini che si susseguono come le virtuosità di un concertista”. A un’opera che si poneva come obiettivo l’emulazione del teatro antico, prosegue Bufalini, è mancata “la virtù maggiore degli artisti greci: la sobrietà”. Per quanto riguarda l’interpretazione, si legge che gli attori hanno risentito dell’umore generale del pubblico. La Duse è “apparsa qua e là quella meravigliosa attrice che essa è”, ma, pur essendo stata

molto apprezzata, in particolare nelle scene dialogate del primo e nel quarto atto con Bianca Maria e poi con la nutrice, è apparsa in generale “poco persuasa dell’opera che eseguiva”. Zacconi, “meno persuaso ancora”, ha recitato la sua parte “come avrebbe recitato un dramma di Tolstoj o di Ibsen”.

Anche Fulvio Testi, sulle colonne del periodico «Natura e Arte»⁶⁰, recensendo l’interpretazione degli attori coinvolti in scena, attribuisce la loro scarsa convinzione ai difetti propri dell’opera che, a suo avviso, non può considerarsi un’opera per il teatro. Tutti gli interpreti sono descritti intenti a “declamare la bella e sonante parola poetica del D’Annunzio” travestiti nelle cinque “*dramatis personae* della tragedia”. Secondo Testi, infatti, non ci si trova davanti a un’azione drammatica vera e propria, ma a “squarci di sensazioni provate unicamente dal poeta e messe in fila con un barbaglio inesauribile di frasi belle”.

Che il teatro dannunziano e il sodalizio artistico con la Duse abbiano costituito un episodio centrale nella storia del teatro italiano è dimostrato anche dall’attenzione, e dal relativo dibattito critico, che la *première* italiana de *La città morta* riesce a provocare. A testimoniare è anche la recensione di Leporello, alias Achille Tedeschi, che, su «L’Illustrazione Italiana» del 24 marzo 1901, difende il dramma e il suo allestimento: D’Annunzio, “poeta dal versatile ingegno”, ha avuto il merito di riunire, per la seconda volta, i due sommi attori Eleonora Duse ed Ermete Zacconi e di aver dato vita alla “tragedia moderna, che si innesta, con profonde radici, nel ceppo della tragedia antica, e si rinnova”⁶¹. Tedeschi spiega l’insuccesso della rappresentazione con la scarsa preparazione del pubblico milanese, all’interno del quale soltanto una piccola minoranza sembra essere in grado di cogliere l’operazione drammaturgica di D’Annunzio e le sue ricadute sulla scena contemporanea. Questo articolo è particolarmente interessante perché, al di là della posizione che ricopre nello scacchiere dei contrari e dei favorevoli alla tragedia, si sofferma, più di quanto sia accaduto negli altri casi, sia sulla descrizione della scena che sull’analisi dei personaggi e dell’interpretazione attoriale. A proposito dell’aspetto visuale del dramma, il quadro entro il quale si muovono gli attori è “in ogni sua parte splendido di perfezione”. Leporello descrive gli elementi scenici realizzati per l’allestimento, riportando l’opinione espressa dello stesso D’Annunzio al riguardo:

Tutte le raffinatezze sue, di artista e di archeologo, volle soddisfare il poeta senza risparmio nell’allestimento scenico. A una delle ultime prove, a cui mi fa dato di assistere, egli si gloriava più di questa perfezione che della efficacia drammatica dell’opera sua [...]

Nel teatro di D’Annunzio, la dimensione visiva dello spettacolo acquista un peso maggiore rispetto a quello riservato dalle compagnie di giro nel corso dell’Ottocento. Come afferma Maria Ida Biggi, infatti, la scenografia di uno spettacolo di prosa, che

⁶⁰ Fulvio Testi, *La “Città morta” di G. D’Annunzio al “Lirico di Milano”*, in «Natura e Arte», n. 9, 1900-1901, pp. 671-672.

⁶¹ Leporello, “*La città morta*” – “*Mefistofele*”, in «L’Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 12, 24 marzo 1901, p. 211.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Dott. Bufalini, *La città morta*, in «L’Arte Drammatica», a. XXX, 23 marzo 1901.

doveva essere innanzitutto funzionale e facilmente trasportabile, era costituita perlopiù da “tele dipinte, qualche sfondo e alcuni essenziali elementi di trovarobato”⁶². La rivoluzione del linguaggio scenico che si vuole operare con il teatro dannunziano concepisce invece la scenografia come un elemento centrale dello spettacolo, che è quindi necessario curare nei minimi dettagli. Nel caso de *La città morta*, come dimostra anche lo studio eseguito da Elena Randi, la ricostruzione degli elementi scultorei o, più in generale, figurativi, dell’arte classica, era stata in effetti eseguita con particolare attenzione⁶³.

Per quanto riguarda gli interpreti, al fianco di Eleonora Duse e di Ermete Zacconi si ritrovano Ines Cristina nella parte di Bianca Maria, Carlo Rosaspina in quella del poeta Alessandro, e Guglielmina Magazzari in quella della fida nutrice di Anna. Dell’interpretazione che la Duse restituisce di Anna, descritta come la “rassegnata confortatrice”, Leporello esalta la musicalità della voce “che contorna le belle frasi, come gemme preziose, in un castone d’oro, e le fa scintillare di tutti i loro splendori”.

Senza considerare oltre l’iniziale fortuna letteraria e teatrale de *La città morta*, è interessante notare come, al termine della tournée italiana, con l’ultima recita veneziana dell’8 maggio 1901, questo titolo entri definitivamente nel repertorio dusiano: la caduta iniziale si è, dunque, trasformata in un completo successo. Tra le opere dannunziane che la Duse rappresenterà nel corso della sua carriera, *La città morta* è senza dubbio il titolo al quale resta più legata: quello che riporterà in scena negli anni Venti, dopo diversi anni di silenzio, nel corso della sua ultima tournée negli Stati Uniti⁶⁴. Per la Duse questa tragedia rappresenta, come lei stessa scrive in una lettera a D’Annunzio, un “aprire le porte” di un “Tempio che occorre edificare”⁶⁵. Il personaggio di Anna permette alla Duse di sperimentare un tipo di recitazione nuova e più rispondente al modello teatrale che D’Annunzio sta cercando. Figura carismatica e misteriosa, Anna è il fulcro della tragedia senza esserne la protagonista. In lei rivive la Cassandra sofoclea che, emarginata dalla vita comunitaria a causa della propria cecità, intuisce prima degli altri i fatti che stanno per accadere. Anna è quasi sempre in scena, ma in disparte, mai nel proscenio, spesso resta silenziosa e immobile. Dando vita a questo personaggio, la Duse abbandona la consuetudine grandattoriale del tempo, secondo la quale il

primo attore deve essere il protagonista assoluto della scena, al centro della visibilità e dell’attenzione del pubblico. Al contrario, la Duse-Anna, spesso appoggiata alle altre donne del dramma o agli elementi architettonici della scena, si vuole in un certo senso fondere e confondere nell’insieme, diventando parte dell’ambiente.

Come sostiene Elena Randi, questa aderenza alla visione dannunziana, con il conseguente abbandono dell’uso attoriale del tempo da parte dell’attrice, risulta anche dalle fotografie che la ritraggono nei panni di Anna. Lo stabilimento Sciutto di Genova ne realizza una serie che per quantità e qualità restituisce molto del lavoro interpretativo della Duse. Probabilmente queste fotografie sono state eseguite nel corso delle repliche genovesi de *La città morta*, andata in scena, subito dopo il debutto, nell’aprile 1901 al Teatro Paganini.

L’attesa per l’arrivo di questa tragedia⁶⁶ e le polemiche scoppiate dopo la prima milanese avevano fatto de *La città morta* un titolo di prim’ordine nel repertorio dusiano, un episodio tanto celebre, seppur così recente, da interessare tutti gli addetti ai lavori e, tra questi, anche fotografi ritrattisti come i fratelli Sciutto. Sul periodico teatrale «L’Arte Drammatica» si legge, ad esempio, che “la grande aspettativa che regnava in tutto l’elegante pubblico”⁶⁷, “non fu punto delusa” e lo spettacolo è un successo “completo in tutte le sue parti”. Anche sul quotidiano genovese «Il Caffaro» lo spettacolo viene recensito come un “successo pieno” e “incontrastato”. Al termine di ciascun atto, gli attori e il poeta si presentano più volte al proscenio “tra ovazioni clamorose” e, dalle prime scene alla conclusione, “il successo si [mantiene] inalterato senza incertezze e senza contrasti”. Tra gli interpreti, la cui esecuzione “fu mirabile per affiamento e colorito”, la Duse e Zacconi vengono apprezzati quali “preziosi collaboratori del poeta”.

Il pubblico genovese ha dunque pronunciato un giudizio chiaro, deciso, che non dà appiglio a dubbi o a contestazioni, che attesta una grande serenità critica e un grande rispetto verso l’opera d’arte e verso l’artista. Pure coloro che non approvavano gli intenti e la finalità estetica del poeta, si astennero da qualsiasi manifestazione inurbana, dimostrarono di tenere nel giusto conto l’opera d’un ingegno aristocratico, eletto, che persegue un’alta, luminosa, difficilissima idealità d’arte. [...] La Duse ebbe espressioni ineffabili di dolore, d’amore, di rassegnata mestizia. Zacconi rese con vivissima potenzialità drammatica la terribile lotta dell’anima e dei sensi⁶⁸.

Dalle recensioni genovesi si ha la sensazione di trovarsi davanti a una vittoria corale, che coinvolge in egual misura il drammaturgo e tutti gli attori. Della Duse però, la cui interpretazione entusiasma il pubblico, viene notato in particolare lo stile recita-

⁶² Maria Ida Biggi, «Réalité et rêve». *La forza del teatro di Eleonora Duse*, in F. Bandini (a cura di), *Divina Eleonora*, cit., p. 59.

⁶³ Elena Randi, *La città morta tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse*, in M.I. Biggi e P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia 1-4 ottobre 2008, Roma, Bulzoni 2009, pp. 243-252.

⁶⁴ Eleonora Duse nel 1923 presenta *La città morta* in un nuovo allestimento realizzato a partire da un’importante riduzione drammaturgica. L’operazione di taglio, attuata in accordo con D’Annunzio, si può ricostruire a partire dal copione dattiloscritto conservato presso l’Archivio Duse della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. L’analisi degli interventi autografi dell’attrice su questo e sugli altri copioni ivi conservati, è stata pubblicata in Paola Bertolone, *Strade d’inchiostro. I copioni della Fondazione Cini*, in F. Bandini (a cura di), *Divina Eleonora*, cit., pp. 43-57.

⁶⁵ Lettera di Eleonora Duse a Gabriele D’Annunzio, Mürren, 9 agosto 1897. La lettera è conservata presso l’Archivio Generale del Vittoriale e pubblicata in Eleonora Duse, Gabriele D’Annunzio, *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 132.

⁶⁶ A questo proposito, il 31 marzo 1901, esce su «Il Caffaro» un articolo su *La città morta* nel quale, in attesa dell’arrivo della tragedia in città, si dava notizia della replica milanese. Il giornalista recensisce l’opera dannunziana con toni entusiasti, attribuendo al pubblico e alla critica le ragioni dell’insuccesso dello spettacolo. Cfr. s.a., *Su la “Città morta”*, in «Il Caffaro», 31 marzo 1901.

⁶⁷ G.R., *La “Città morta” a Genova*, in «L’Arte Drammatica», a. XXX, 6 aprile 1901.

⁶⁸ G.A., *“La città morta” al Paganini*, in «Il Caffaro», 2 aprile 1901.

tivo, che nella recensione alla replica del 3 aprile viene definito “un novello incanto”, in grado di affascinare il pubblico con “quell’arte fatta di finezza, di sfumature, così suggestiva, così profonda nell’apparente semplicità”⁶⁹.

Nelle fotografie Sciutto l’attrice è sempre ritratta con un’espressione ispirata e trasognata, come se il fatto di essere non vedente permetta ad Anna di vivere in un’altra realtà, lontana da quella dei suoi interlocutori. La Duse, osserva Cesare Molinari⁷⁰, assume un atteggiamento apparentemente distratto, quasi stia “contemplando il nulla”, si muove lentamente sul palco, usa una “vocalità svanente e monotona” e assume delle pose “altamente formalizzate”.

Sciutto ritrae l’attrice in alcune di queste immagini particolarmente potenti, che divengono in breve tempo tra le più note dell’intera carriera artistica della Duse. Tra le pose generiche, quindi non rinviabili direttamente a un passaggio del dramma ma fortemente caratterizzate dal tono generale dell’opera, vanno citate alcune fotografie nelle quali la Duse concentra l’intensità della propria interpretazione nel gioco delle braccia, tenute all’altezza delle spalle e rivolte verso il cielo. La posa statuaria, drammatizzata ancor più dallo sguardo assente e lontano, ricorda talune figure di eroine tragiche della classicità.

Sempre dello stesso genere, si devono ricordare i ritratti dell’attrice appoggiata alla colonna e vicina al seggio marmoreo, unici due elementi scenici a comparire in fotografia, divenuti veri e propri simboli di questa tragedia. A proposito degli elementi scenici, si può notare che il fondale usato per gli scatti di Sciutto è diverso dalla scenografia utilizzata realmente in scena, il che dimostra come le fotografie non siano state eseguite in teatro, tanto meno nel corso dello spettacolo, ma in studio, secondo l’uso del tempo. Nelle fotografie pubblicate su «L’Illustrazione Italiana» del 24 marzo 1901⁷¹, infatti, le colonne della loggia presentano delle scanalature verticali e rettilinee con capitello di ordine dorico, mentre la colonna usata per le riprese fotografiche ha un fusto liscio decorato solo nella parte superiore. La stessa cosa si può dire anche per la balaustra e per lo sfondo dipinto, che non sembrano essere gli stessi⁷². In questi scatti la figura dell’attrice in abito scuro contrasta con il bianco della colonna, in una posa che enfatizza al massimo quella che Elena Randi ha definito la “opzione fusionale” dell’interpretazione della Duse, la quale, come abbiamo visto, sceglie di lavorare per sottrazione fondendosi nel contesto [fig. 28]. Lo stesso contrasto cromatico viene riproposto negli scatti con il seggio, nei quali, però, ad attirare l’attenzione sono la torsione della veste e lo strascico, lungo ben oltre i piedi, che sembrano slanciare ancor più la figura dell’attrice, ritta in una postura statuaria.

La città morta è ambientata in Grecia, nei pressi dell’antica città di Micene. L’azione si svolge quasi tutta, a eccezione dell’ultimo atto, presso la casa di Leonardo, in un

ambiente interno ricco di suggestioni e di elementi che richiamano la Grecia classica. La didascalia scenica del primo atto ci introduce in una “stanza vasta e luminosa, aperta su una loggia balaustrata che si protende verso l’antica città di Pelopidi”⁷³. Nella stanza, lungo le pareti e negli spazi liberi si vedono calchi di statue, bassorilievi, iscrizioni e frammenti scultorei che danno allo spazio “un aspetto chiaro e rigido, quasi sepolcrale”. In apertura del dramma, Anna, in compagnia della nutrice, ascolta alcuni brani della tragedia *Antigone*, letti per lei da Bianca Maria. Alcune delle fotografie eseguite dallo stabilimento genovese si possono ricondurre a questa prima sequenza del dramma, che restituisce subito allo spettatore il carattere dell’intero componimento. Come afferma lo stesso D’Annunzio, infatti, è fondamentale che “a risuonare nel silenzio della sala” e ad aprire la sua tragedia siano le parole di Sofocle, “Il poeta di Edipo spalanca le porte della mia tragedia. Ho fiducia nella potenza di questo interlocutore”⁷⁴.

Nella prima scena, Anna è “seduta su l’ultimo dei gradini salienti alla loggia, con la testa poggiata al fusto d’una colonna”, la nutrice è accanto a lei, sul gradino più basso, “in un’attitudine inerte, come una schiava longanime”, mentre Bianca Maria resta “in piedi, addossata all’altra colonna, vestita d’una specie di tunica semplice e armoniosa come un peplo”, e tiene tra le mani il libro che sta leggendo [fig. 29].

Sempre nel primo atto, al dialogo tra Anna e la nutrice (scena III) segue quello tra Anna e Bianca Maria, nel corso del quale la prima intuisce il sentimento che lega la giovane amica a suo marito Alessandro. Confrontando le fotografie a disposizione con il testo della tragedia, possiamo renderci conto di come questa scena sia stata ricostruita nei suoi passaggi fondamentali, a testimoniare l’importanza che doveva avere nell’interpretazione della Duse. Inoltre, le fotografie proposte in sequenza ci permettono di intuire il pathos della scena, proposto agli spettatori in un crescendo emozionale costante [figg. 30, 31]. Le immagini seguono esattamente le didascalie sceniche, fissando i momenti dell’incontro tra Anna e Bianca Maria, in cui quest’ultima dichiara la sua identificazione con la figura di Antigone e si abbandona all’abbraccio compassionevole dell’amica. Le mani di Anna, che ‘vede’ il mondo attraverso il tatto, diventano il principale strumento espressivo dell’interprete e il fulcro di una scena in cui l’idea di fusione propria dell’apparato visuale dello spettacolo risulta particolarmente chiara. In questa straordinaria sequenza fotografica si osserva come quasi tutta la scena si svolga all’interno di un’unica immagine, la quale sembra riprodurre, come osserva Molinari, “[...] lo schema a piramide frequente nell’arte rinascimentale e, in particolare nell’iconografia mariana”⁷⁵. Anche i costumi di scena, confezionati dalla casa di moda Worth di Parigi, contribuiscono a ottenere un risultato di sovrapposizione o mescolamento. Questo appare tanto più evidente negli scatti relativi al terzo atto, dove Anna indossa una veste nera, rompendo proprio quell’omogeneità coloristica che suggeriva il concetto di fusione.

⁷³ Gabriele D’Annunzio, *La città morta*, cit., p. 5.

⁷⁴ Giovanni Pozza, “*La città morta*”, in «Corriere della Sera», 19-20 marzo 1901.

⁷⁵ Cesare Molinari, *L’attrice divina*, cit., p. 193.

⁶⁹ s.a., *La seconda della “La città morta”, al “Paganini”,* in «Il Caffaro», 4 aprile 1901.

⁷⁰ Cfr. Cesare Molinari, *L’attrice divina*, cit., p. 194.

⁷¹ Leporello, *Città morta – Mefistofele*, in «L’Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 12, 24 marzo 1901, p. 211.

⁷² Nell’articolo citato oltre al disegno di Matania posto in copertina che ritrae la Duse e Bianca Maria con il tesoro degli Atridi, vengono pubblicate le fotografie dei decori per il I, III e IV atto e quelle per il secondo oltretutto una fotografia di Ines Cristina nei panni di Bianca Maria in una scena del II atto.

La Duse sceglie quindi di lavorare per sottrazione, inserendo il suo personaggio in un contesto d'insieme, diversamente dalla Bernhardt, che nella prima rappresentazione parigina dell'opera aveva mantenuto per lo stesso ruolo la tradizionale centralità della prima attrice, come è possibile vedere anche dalle fotografie pubblicate su «Le Theatre» del febbraio 1898⁷⁶.

Occorre aggiungere che le poche immagini di Sarah Bernhardt-Anna nella *Città morta* di cui sia a conoscenza mostrano l'attrice parigina al centro del palcoscenico e per nulla unita, aggrappata agli altri personaggi o alle cose, suggerendo un'interpretazione differente da quella della Duse, non mirata ad ottenere un essere dipendente, un'interpretazione da primadonna, non troppo disposta a nascondersi o mimetizzarsi. Un'opinione, questa, che risulta confermata dai costumi di foggia moderna e più "individualizzati" indossati da Sarah Bernhardt e da Blanche Dufrêne, cioè da colei che recita la parte di Bianca Maria a Parigi⁷⁷.

Da alcune lettere scritte da Jean-Philippe Worth⁷⁸ in occasione della ripresa dello spettacolo negli anni venti, possiamo ricostruire la foggia di quelli confezionati per l'allestimento del 1901. Doretta Davanzo Poli parla di abiti "influenzati dalla moda riformata e dallo stile liberty", caratterizzati da una grande semplicità, "elegantemente schematici, improntati da un simbolismo essenziale"⁷⁹.

Worth, incaricato dall'attrice di occuparsi dei suoi costumi di scena, fa esplicito riferimento a quanto già realizzato anni prima. Lo stilista propone infatti alla Duse lo stesso modello del passato – "J'ai l'intention de faire les deux robes exactement sur le même modèle" – perché, continua "je trouve que cela rentre dans la psychologie du rôle".

Je m'inspire du souvenir des anciennes robes qui à cette époque, étaient fort belles. Je pro-

⁷⁶ Jules Huret, *Théâtre de la Renaissance. La Ville Morte*, in «Le Théâtre», n. 2, 1898, pp. 12-14. In questo articolo sono pubblicate due fotografie, cliché Boyer, di Sarah Bernhardt (Anna), B. Dufrêne (Bianca Maria) e M. Deval (Leonardo). Un confronto simile si può fare anche rispetto a come le due attrici interpretarono il celebre ruolo di Marguerite della *Signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio. Basti in questo senso il confronto iconografico messo a punto da Claudia Balk relativamente alla scena della lettera. Dalle due fotografie, quella della Bernhardt realizzata da Napoleon Sarony e come quella della Duse da Audouard, si evince ancora una volta quanto fosse differente la marca stilistica delle due interpreti, e come quella della Duse risalti per la resa concettuale del personaggio e quindi per una maggiore modernità. Claudia Balk, *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Frankfurt am Main, Stroemfeld 1994, pp. 144-145.

⁷⁷ Elena Randi, *La città morta tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse*, cit., p. 247.

⁷⁸ Jean-Philippe Worth (Parigi, 1856-1926) ha ereditato insieme al fratello Gaston-Lucien l'impero di casa Worth, una casa di alta moda fondata dal padre Charles Frederick Worth (Bourne, 1825-1895) a Parigi nel 1858. La figlia di Eleonora Duse, Enrichetta, nel suo quaderno scrive di lui: "Couturier de Paris. Era un vero bravo uomo che col 'vestire' Maman aiutava il suo lavoro. Fu uno dei pochi che dopo la morte di Maman ebbe pazienza ad essere pagato e i suoi conti non erano cosa da niente! Chiamava Maman 'Lei' non sapendo che 2-3 parole in italiano, questo nominativo gli sembrava 'delicieux'. Si firmava spesso 'Luka' da un personaggio di Gorki, uomo umile e miserabile... Monsieur Worth aveva discrezione e l'anima caritatevole". Maria Ida Biggi (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio 2010, p. 353.

⁷⁹ Doretta Davanzo Poli, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, in F. Bandini (a cura di), *Divina Eleonora*, cit., p. 126.

pose: Pour le premier acte: La robe dans les tons de crème, blanc, or, una légère touche de bleu. (LEI, se souviendra que c'est l'indication qu'elle-même donnée et d'évoquer une atmosphère de ciel de lumière). Pour le second acte: la même robe en vert sombre, noir et argent. Je persiste à croire que la sensation mélancolique que j'éprouve à la réunion de ces trois couleurs doit influencer certainement le moral des spectateurs et accentuer le côté ultra-tragique du dernier acte⁸⁰.

Il precipitare della vicenda verso la sua tragica conclusione, con l'assassinio di Bianca Maria da parte di Leonardo e la sua scoperta da parte di Anna, avviene tra la fine del quarto e l'inizio del quinto e ultimo atto, occupato interamente da un'unica scena finale. Presso la fonte Perseia, tra le antiche rovine micenee e i cespugli di mirto, la Duse-Anna chiama inutilmente Bianca Maria, urtando infine il suo corpo senza vita, immediatamente visibile al pubblico all'alzata del sipario. Le ultimissime battute della tragedia sono rappresentate da Sciutto in quattro fotografie, forse le migliori dell'intera serie de *La città morta*, nelle quali vediamo la Duse in piedi presso il cadavere, poi china su di esso e infine nuovamente in piedi, nell'atto di lanciare un terribile urlo di dolore [fig. 32]. Le stampe di questi ultimi scatti risultano estremamente elaborate in fase di ritocco e caratterizzate da un deciso stile pittorialistico, tendenza alla quale gli Sciutto aderiscono con entusiasmo nel settore più propriamente artistico della loro produzione. L'immagine è ogni volta ricomposta attraverso un pesante intervento di rifilatura e di scontorno, piuttosto in voga all'epoca, per cui attorno al soggetto principale (la Duse) vengono ritagliati un tondo o un rettangolo, dai quali fuoriesce il soggetto secondario (il corpo di Bianca Maria, i rami dei cespugli), a sua volta scontornato su sfondo bianco. Le figure risultano così isolate dallo sfondo, che non viene però del tutto eliminato, ma ridotto ai suoi elementi essenziali, cioè in qualche modo stilizzato. Il risultato è di grande raffinatezza e costituisce un chiaro esempio di quella ricerca compositiva che, nell'era della fotoincisione, unisce strettamente la fotografia alla litografia e alle arti grafiche in genere.

⁸⁰ Jean-Philippe Worth a Eleonora Duse, Parigi, settembre 1922. La lettera, insieme a molte altre, tutte datate intorno agli anni Venti, è conservata presso l'Archivio Duse della Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Tra le missive inviate dallo stilista alla Duse, è interessante citare anche quella datata 4 settembre 1922, nella quale si legge: "Chère Madame et Grande LEI, Je reçois à l'instant les photographies de la 'CITA MORTA'. Elles m'ont fait grand plaisir, de toute manière et de toute façon: d'abord, j'ai recu la grande figure que vous êtes, et qui accompagnait mes pensées lorsque je lisais la pièce, autrefois; et, l'impression m'en est restée si forte, que si je la voyais aujourd'hui, il me semble que j'assisterais à un spectacle déjà vu, tant votre puissance d'animatrice a toujours pouvoir sur mon cerveau assoiffé de beauté; mais reverons sur la terre et à nos pauvres robes. J'ai été heureux de voir que vos anciens costumes tout en étant amples et longs et en dehors de la mode, (ce qui ne veut pas dire démodés), restent toujours d'une belle allure et d'une grande expression. [...]". Dalla lettura completa di queste lettere si evince quanto la Duse partecipasse alla ideazione e alla creazione dei costumi e quanto il sarto-costumista attendesse da lei suggerimenti e indicazioni per soddisfare un'artista, e un'amica, che amava e stimava profondamente.

TINA DI LORENZO NELLE FOTOGRAFIE DELLA DITTA VARISCHI E ARTICO

L'immagine di una "Signora" nella vita e nell'arte

Il ritorno di Tina di Lorenzo in Italia significa il ritorno di una Signora, sulla scena e nella vita. Ella riporta sul teatro italiano la bellezza serena, la grazia composta, l'intelligenza e anche la modestia¹.

Sabatino Lopez

Tina Di Lorenzo², una delle più celebri attrici del teatro italiano coevo, raggiunge il successo negli anni a cavallo tra il XIX e il XX Secolo, diventando capocomico giovanissima, nel 1894, a soli ventidue anni. Figlia d'arte, come molte attrici del suo tempo, raggiunge la notorietà molto presto e da allora resta una delle beniamine del pubblico fino all'anno della sua scomparsa, avvenuta nel 1930.

È interessante ricostruire la vicenda artistica di quest'attrice a partire dalla breve monografia che Enrico Polese Santarnecchi³ le dedica molto presto, già nel 1900⁴, segno evidente di quanto la Di Lorenzo, all'inizio del secolo, fosse già conosciuta, amata e seguita dal grande pubblico.

L'uscita dell'opuscolo⁵, come lui stesso lo definisce, è annunciata sulle colonne de «L'Arte Drammatica» il 24 marzo dello stesso anno:

BOUM! BOUM! BOUM!

¹ La citazione è riportata nel seguente articolo: s.a., *Tina di Lorenzo*, in «Il Teatro Illustrato», a. V, n. 15-16, 15-31 agosto 1909, [p. 5].

² Il nome dell'attrice è spesso citato con grafia differente anche all'interno della stessa fonte. In questo scritto si è scelto di seguire quanto indicato da Luigi Rasi nel suo volume *I comici italiani: biografia, bibliografia e iconografia*, II ed., Firenze, Lumachi 1905, nel quale il cognome compare con la D maiuscola.

³ Enrico Polese Santarnecchi (Milano, 1873-1937), giornalista e agente teatrale. Subentra al padre nella direzione della rivista «L'Arte Drammatica», diventando estremamente influente nella scena teatrale italiana. Recensore temuto e titolare di agenzia, Polese ricopre nel tempo numerosi altri incarichi, tra cui la direzione amministrativa del Teatro Argentina di Roma e la collaborazione con l'editore Suvini-Zerboni.

⁴ Enrico Polese Santarnecchi, *Tina di Lorenzo. Appunti*, Milano, Tip. Agostino Colombo 1900.

Eccoci lettrici al momento fatale: eccoci alla grande sorpresa. Coraggio, chiudete gli occhi perché la sparo: oggi sabato va in macchina un mio nuovo opuscolo su Tina di Lorenzo ricco di quattordici clichés. Come al solito la tiratura è limitatissima; non mancate quindi di prenotarvi. Il prezzo è sempre quello: cinquanta centesimi⁵.

Tina Di Lorenzo nasce l'8 dicembre del 1872 a Torino nel giorno dell'Immacolata Concezione, da qui il nome di Concettina, dall'attrice Amelia Colonnello e dal nobile Corrado Di Lorenzo, marchese del Castelluccio. Frequenta il palcoscenico fin dalla nascita al fianco dei genitori, ma debutta ufficialmente in teatro nel 1884, quando la Filodrammatica del paese di Noto, dove i genitori si erano ritirati dal 1880, organizza una recita per i terremotati di Casamicciola. È questa la circostanza che Tina rievoca come l'inizio della sua carriera quando, rispondendo allo scrittore Onorato Roux, che le chiede dei suoi ricordi d'attrice, scrive:

Ho avuto così breve infanzia!... Sono entrata nell'Arte Drammatica a tredici anni! [...] Da piccina, odiavo il palcoscenico e, quando ero destinata a comparire sulle scene, poiché mia Madre recitava, erano grida e disperazioni. Non volevo guardare il pubblico e lo spavento che esso m'incuteva era tanto forte che mi avviticchiavo agli artisti, tremando di terrore. Mia Madre lasciò il teatro quando io avevo sette anni. Ci ritirammo in una piccola città di provincia in Sicilia, dove mio Padre aveva parenti e proprietà. Nella monotona solitudine di quel piccolo «ambiente», fra una lezione e l'altra di pianoforte, la mia mente riandava quasi sempre alle emozioni provate sulle tavole del palcoscenico. Accarezzavo il sogno di poter, un giorno, tentare di vincere la ripugnanza verso il pubblico. L'idea di potermi cimentare, di poter ritenere la prova, di riuscire a domare lo sgomento, mi perseguitava ostinatamente. – Oh, se capitasse una bella occasione! – ripetevo continuamente a me stessa – con uno strano senso di orgoglio. L'occasione, fortunatamente per il mio avvenire, non si fece aspettare troppo. Venne organizzata una recita di beneficenza a favore dei danneggiati dai terremoti di Casamicciola. Fu scritto, per me, un monologo drammaticissimo. Finalmente l'ora sospirata era giunta! Comincio a studiare la mia scena, con ardore, con frenesia. Passavo le intere giornate dinanzi allo specchio, ripetendo venti, trenta volte le stesse parole, gli stessi gesti. Avevo la febbre; non dormivo più; non mangiavo; non volevo più saperne di pianoforte, d'italiano, di disegno. Quella sera ebbi un successo enorme. Recitai con commozione grandissima; tremavo tutta; i miei occhi piansero vere lagrime; la mia voce ebbe intonazioni così sincere di disperazione che vibrarono in tutta la sala. Il successo clamoroso fu il battesimo della mia Arte; fu il fuoco sacro che divampò nelle mie vene. Divenni attrice per vocazione, contro la volontà di mio Padre e de' miei parenti. Se mi avessero costretta a rinunciare al teatro, sarei fuggita di casa. Il teatro fu il sogno della mia infanzia; fu il diletto preferito della mia mente. Per quanto frughi nella mia vita infantile e giovanile, non riesco a trovarvi altro⁶.

⁵ Si veda l'annuncio pubblicitario di Pes su «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 24 marzo 1900.

⁶ Questo ricordo è riportato in Camillo Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato. Profili di Virginia Reiter, Tina di Lorenzo, Teresa Franchini*, vol. III, Torino, Formica 1930, pp. 89-91.

Il primo significativo successo nella carriera artistica di Tina Di Lorenzo arriva nel 1889, quando, dopo alcuni anni nella Filodrammatica della città e in diverse altre piccole compagnie di giro, viene scritturata nella compagnia di Luigi Ferrati e recita al Teatro Rossini di Napoli. È proprio in questa occasione che anche il padre di Enrico, Icilio Polese Santarnecchi⁷, s'interessa "alla stella nascente" e chiede notizie a Eleonora Duse che si trova a Napoli per ragioni di salute. "Eleonora Duse, la Maggiore Artista, rispose a mio Padre che la giovane Tina l'aveva stupita giudicandola una seria, una grande promessa dell'Arte"⁸.

Nel 1891 Francesco Pasta, allora in società con Francesco Garzes ed Enrico Reinach, strappa la Di Lorenzo alla compagnia di Giovan Battista Marini che l'aveva già scritturata per sostituire Italia Vitaliani nel ruolo di prima attrice giovane per il triennio 1891-1894. In questa nuova compagnia Tina s'impone sui palcoscenici italiani riscuotendo, ovunque, un clamoroso successo. A dimostrazione della crescente popolarità, tra i tanti, anche un significativo articolo del 1892 pubblicato sul periodico «Natura e Arte». Nell'articolo, dal titolo *Le nostre giovani prime attrici*, il giornalista e drammaturgo Giannino Antona Traversi restituisce un breve ma significativo ritratto delle più apprezzate prime donne di quegli anni. Insieme a Tina Di Lorenzo, con cui il giornalista apre il suo articolo, anche Teresina Mariani, Italia Vitaliani e Ginevra Pavoni.

Si è menato tanto rumore intorno a questa Fanciulla diciannovenne; si è parlato così largamente delle sue qualità fisiche e intellettuali; ed è Tina di Lorenzo così soavemente bella, di quella bellezza che affascina e conquide, che riesce assai arduo dare un giudizio spassionato e sicuro sul suo valore di artista. È ad ogni modo certo che, senza una grande virtù intrinseca, questa giovinetta non avrebbe saputo conservare l'aureola luminosa della quale i pubblici entusiasti hanno recinta la sua fronte e i suoi capelli. Giacché, salita al grado di *prima attrice assoluta*, mentre era quasi una bambina sotto la direzione lodevolissima del Paladini, ogni sua manifestazione artistica fu salutata da plauso costante e unanime. La critica le fu sempre larga di encomio; e il battesimo più lusinghiero le fu dato senza restrizione di sorta alcuna. Tanto che, dopo un anno appena di prove fortunate, il cavalier Marini le proponeva una vantaggiosa scrittura, per occupare, sotto la direzione di Virginia Marini quel posto che ora tiene degnamente la signora Emilia Pieri-Aliprandi. E a lui la disputava Francesco Pasta, pagando la penale ingente di 12 mila franchi, per offrirle il posto di prima attrice nella sua Compagnia drammatica, che, senza dubbio, è tra le primissime che vantano oggi la nostra scena di prosa⁹.

⁷ Icilio Polese Santarnecchi (Livorno, 1840-Milano, 1894) insieme a Pietro Ravizza fonda a Milano, nel 1871, la più vecchia agenzia del teatro italiano alla quale viene affiancata anche la pubblicazione del periodico «L'Arte Drammatica». In questo importante settimanale vengono pubblicate, oltre alle recensioni sui più importanti spettacoli andati in scena in Italia, anche diversi articoli dedicati alla formazione delle compagnie, alle scritture degli attori e, spesso, anche alle vicende private di questi ultimi. Alla morte di Icilio, avvenuta nel 1894, l'agenzia e il settimanale passano nelle mani del figlio Enrico e poi da queste a quelle di Giuseppe Paradossi, che acquista entrambi nel 1915 dopo aver già acquisito, nel 1913, l'agenzia e il periodico del «Piccolo Faust».

⁸ Enrico Polese Santarnecchi, *Tina di Lorenzo*, cit., p. 16.

⁹ Giannino Antona Traversi, *Le nostri giovani prime attrici*, in «Natura e Arte», 15 febbraio 1892, pp. 460-461.

Nel corso di questi anni, il successo della giovane prima attrice è tale che, quando Francesco Garzes si ammala, nel 1894, Pasta chiese alla Di Lorenzo di entrare in società con lui per il triennio successivo. Accettata la proposta, Tina, giovane capocomico, continua ad aggiungere importanti successi alla sua carriera e, nel maggio del 1895, salpa per il suo primo viaggio nell'America del Sud. Nel corso di questa trionfale tournée, conclusasi con il ritorno a Genova nel dicembre dello stesso anno, l'attrice recita nelle città di Montevideo, Buenos Aires e Rosario conquistandosi, successo dopo successo, l'appellativo di "Encantadora".

Nel 1897, ritiratosi dalle scene Francesco Pasta, Tina si unisce in società con l'attore palermitano Flavio Andò. Quest'ultimo, a lungo primo attore al fianco di Eleonora Duse nella Drammatica Compagnia della Città di Roma, resta con la Di Lorenzo per lungo tempo, fino al 1905, anno in cui le loro strade si separano. Dei primi anni della società Di Lorenzo-Andò si ricordano le grandi tournée all'estero e, soprattutto, quella in Russia, Ungheria, Romania e Germania, nei mesi a cavallo tra il 1897 e il 1898. In particolare sono significative le recite a Mosca e a San Pietroburgo, grazie alle quali, come scrive ancora Enrico Polese, "i successi americani e quelli italiani impallidiscono"¹⁰.

Fin dalla prima sera essa aveva conquistato tutto l'uditorio e le signore parevano volessero impazzire per lei. L'attendevano all'uscita dal teatro e le si serravano attorno per poterle stringere la mano, sentire il suono della sua voce, ed era un affare molto serio avvicinarsi alla sua carrozza. [...] Da Mosca passò a S. Pietroburgo dove ebbe non minori trionfi; le signore dell'aristocrazia erano tutte innamorate di lei, e un giornale russo pubblicò come la moglie dello zar manifestasse il suo malcontento perché Tina, non recitando ad un teatro di Corte, le leggi dell'etichetta non le permettevano di conoscerla¹¹.

Alle date russe seguono quelle in Ungheria, dove Tina debutta, recitando a Budapest, il 10 febbraio 1898. Il successo di pubblico uguaglia quello ottenuto in Russia, ma la tournée si ricorda per un incidente rimasto leggendario nella biografia dell'attrice. Secondo quanto riporta Enrico Polese, ma con lui anche molti altri biografi e critici suoi contemporanei, tra i quali Enrico Serretta e Camillo Antona Traversi, Armando Falconi, lontano cugino dell'attrice e suo futuro marito, la difese sfidando a duello un giornalista del luogo, un certo Passmandy, che le mancò di rispetto pubblicando su un giornale locale che "la bella italiana era stata ospite dell'harem del Sultano"¹². Questo duello, che si concluse senza feriti e con le scuse del giornalista alla giovane attrice, ha finito per costituire il primo episodio della lunga storia d'amore tra la Di Lorenzo e Armando Falconi. I due compagni d'arte, infatti, si sposano il 10 agosto del 1901 a Livorno¹³, dove Tina dà alla luce l'unico figlio Dino nel 1902.

¹⁰ Enrico Polese Santarnecchi, *Tina di Lorenzo*, cit., p. 32.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 35.

¹³ La notizia dell'imminente matrimonio tra i due attori si ritrova anche nella stampa periodica. Per esempio ne dà notizia Fulvio Testi sulle colonne di «Natura e Arte», dove si legge: "Tina si sposa! Ecco la notizia che ha

Nel 1905, sciolta la società con Flavio Andò, Tina Di Lorenzo fonda una nuova compagnia con il marito. Nel corso degli anni successivi la Compagnia Di Lorenzo-Falconi intraprende una serie di lunghe tournée internazionali in particolare in Spagna, Portogallo e in vari paesi dell'America Latina. Dopo una serie di successi, nel 1912 la coppia, forse alla ricerca di maggiore stabilità, decide di accettare la proposta di Marco Praga e di lavorare presso la Compagnia Stabile del Teatro Alessandro Manzoni di Milano, dove resterà per i tre anni successivi¹⁴.

Nel marzo dello stesso anno, sulle pagine del periodico «Il Teatro Illustrato» compare la prima recensione della compagnia impegnata nella rappresentazione dei *Mariti* di Achille Torelli. Al fianco di Tina Di Lorenzo e del marito anche Edvige Reinach, Giuseppe Sterni e Febo Mari.

L'idea di Praga era quella di dar vita a una compagnia stabile che potesse abolire il sistema dei ruoli teatrali e che rappresentasse solo il meglio della drammaturgia di tutti i tempi, restando nazionalisti, ma “con criterio, con misura e con giustizia”. A proposito del repertorio, nello stesso articolo del marzo 1912 si legge:

Escluso il “vaudeville” scurrile e funambolico, ed escluso il lavoro scenico così detto a “grande spettacolo” non adatto ai nostri mezzi e ai palcoscenici di non vaste dimensioni che frequenteremo, noi vorremo rappresentare – del vecchio repertorio – quelle opere, senza distinzione di genere e di scuola, nazionali e straniere, che ci parrà possano interessare il pubblico e adattarsi ai nostri interpreti, sia individualmente, sia nel complesso. Nella scelta dei lavori nuovi saremo assai guardinghi, noi ed il pubblico da quell'esagerato bisogno di “novità” di cui pare

imperato nei fogli e nelle rubriche teatrali, sul palcoscenico e nei caffè, dovunque si è parlato, in queste ultime settimane, di teatro e di arte in generale. [...] Tina di Lorenzo e Armando Falconi potranno andare molto lontano, assai più di qualunque altra coppia di comici italiani, per la loro modestia di ispirazione nella vita privata, per i numeri di cui dispongono fisicamente e intellettualmente, per l'affetto giovanile all'arte loro e per la simpatia onde sono circondati: noi li seguiremo senza preconcetti e con tutta la serenità che meritano dalla critica, nella speranza di poterne ancora lungamente vagliare le forze autentiche e la lieta baldanza giovanile”. Fulvio Testi, *Nozze d'artisti – Tina Di Lorenzo e Armando Falconi*, in «Natura e Arte», n. 18, 1901, pp. 415-416.

¹⁴ La notizia di questa nuova alleanza d'arte compare anche sulla prima pagina de «La Scena di Prosa» del 2 marzo 1912 in un editoriale a firma di V. Tocci. Nell'articolo si legge: “Rivolgendo, all'inizio del nostro triennio comico, il nostro devoto e affettuoso saluto alla signora gentile che regge incontrastata lo scettro della leggiadria, della grazia e della femminilità nel nostro glorioso teatro contemporaneo, noi sappiamo di assolvere, prima d'un debito di cortesia, un preciso dovere di gratitudine. Nell'ora gioconda della sua più completa affermazione artistica, circondata dal più fedele e universale consenso del pubblico e della critica, allietata dal largo concorso di tutti i conformi materiali e morali accumulati nel lungo e costante successo arreso al suo schietto fervore, TINA DI LORENZO non ha esitato un istante ad offrire, con uno slancio non meno generoso che disinteressato, questa somma di belle alleanze vittoriose alla realizzazione d'uno nobile quanto arduo sogno d'arte dopo un primo tentativo, naufragato, alcuni anni or sono, in un'amara e forse troppo querula delusione, poteva scoraggiare anche una lucida volontà permanente determinata a riscattare quel naufragio, sopra tutto in un tempo come il nostro, nel quale troppi si compiacciono di fare scherno d'un accomodante pessimismo di maniera all'incapacità dell'azione risolutiva. [...] oggi Tina Di Lorenzo ed Armando Falconi, dopo essersi conquistati da sé una posizione indipendente e privilegiata tra i loro compagni, non solo non hanno sdegnato d'accogliere con la più cordiale e fraterna simpatia il complesso programma d'arte maturato nella mente e nella volontà di Marco Praga, ma lui hanno chiamato a dirigere la grande Compagnia drammatica del Teatro Manzoni di Milano, la quale di quel programma con signorile larghezza di mezzi e illuminata vastità d'intenti, s'accinge ad offrirci l'esperimento [...]”.

schiava la nostra scena, da alcuni anni in qua, e non accetteremo alcun lavoro straniero che non ci sembri meritevole – e per la fama indiscussa dell'autore, o per i meriti intrinseci, o per caratteristiche qualità speciali, per precedenti successi veri e duraturi nel paese d'origine – di esser portato su un palcoscenico nazionale¹⁵.

Negli anni in cui Tina lavora presso questa compagnia stabile, vengono allestite le commedie di drammaturghi contemporanei come Roberto Bracco, Sabatino Lopez e naturalmente Marco Praga, allora direttore del teatro.

L'attrice abbandona inaspettatamente le scene alla fine del 1920, manifestando la volontà di dedicarsi completamente alla famiglia e, in particolare, al figlio Dino, avviato a sua volta alla carriera teatrale. Torna a teatro un'unica volta, il 17 dicembre 1926 al Teatro Nazionale di Roma, in occasione di uno spettacolo organizzato dal regime per il prestito del Littorio, esibendosi con una compagnia amatoriale.

Enrico Polese, nella sua biografia, oltre a ripercorrere le tappe della carriera artistica dell'attrice, si sofferma a raccontare la donna, il suo carattere e la sua indole di “buona signorina borghese”. Il giornalista, che tra l'altro decide di pubblicare anche una serie di ritratti dell'attrice, afferma che sono due i veri culti che dominano il suo animo: “l'amore per l'arte e l'amore per la famiglia”¹⁶.

Tina di Lorenzo non appena esce dal teatro si dimentica di essere attrice e torna una buona signorina borghese. Difficilmente tra essi si parla di teatro: non ricevono che gli intimi e Tina di Lorenzo passa intere stagioni in grandi città non prendendosi alcuno svago. Studiosissima, essa ama raccogliersi in sé stessa: di carattere serio, ma non melanconico, non ama il rumore, e raramente, nelle sere di riposo, esce di casa. Adora la musica: suona con valentia il pianoforte e canta con grazia infinita. È una wagneriana convinta e intelligente. Legge molto ed è sempre al corrente delle migliori produzioni della letteratura nostrana e straniera. Molti si meravigliano come Tina di Lorenzo non abbia mai amato: basterebbe conoscere la patriarcale esistenza che conduce per persuadersi come essa abbia troppi affetti in famiglia per sentire il bisogno di cercarne altrove¹⁷.

La figura che ne restituisce il giornalista è la stessa che osserviamo nelle fotografie e nelle immagini pubblicate sulle riviste e i periodici del tempo: quella della donna, e più avanti della moglie e della madre di famiglia, più che dell'attrice. Nel caso della Di Lorenzo, infatti, è interessante notare quanto la figura pubblica e quella privata tendano a mescolarsi, e quanto la promozione dell'attrice passi anche, o forse soprattutto, attraverso quella della donna. Per la prima volta nel panorama teatrale italiano, si verifica quel fenomeno per il quale l'interprete diventa oggetto di attenzione ben oltre la scena, quale esempio di donna, moglie e madre. Non è questa la sede per ricostruire in che modo nacque il mito della Di Lorenzo e fino a che punto lei ne fosse consapevole

¹⁵ s.a., *La Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni di Milano*, in «Il Teatro Illustrato», n. 5, 15 marzo 1912, p. 9.

¹⁶ Enrico Polese Santarnecchi, *Tina di Lorenzo*, cit., p. 45.

¹⁷ Ivi, p. 46.

artefice; in questa circostanza basti osservare quanto, diversamente dai casi precedenti, l'uso della fotografia e la creazione del 'prodotto commerciale Di Lorenzo' rispondessero a pieno al desiderio manifestato dal pubblico curioso di conoscere la donna e appassionato nel collezionarne l'immagine.

Tra i tanti fotografi che ritraggono l'attrice negli anni di attività, un posto di rilievo spetta agli stabilimenti dei fotografi Brogi, Sciutto [figg. 33, 34] e, naturalmente, Arturo Varischi e Giovanni Artico, di cui parleremo nel prossimo paragrafo. I loro ritratti restituiscono spesso l'immagine di una donna borghese, vestita elegantemente, o con i capelli raccolti e un filo di perle a impreziosire il décolleté, o con cappotto di pelliccia, ombrello e capello. Nel guardare questa serie di pose – che per la composizione dell'inquadratura e l'intenzione nello sguardo, restituiscono un'immagine di grande sobrietà e di eleganza – non si può fare a meno di pensare a quanto questi ritratti dovessero rimandare, nell'immaginario collettivo del tempo, al ritratto borghese.

Tra le tante cartoline postali, anche l'esemplare di una 'cartolina nuziale' raffigurante Falconi e la Di Lorenzo novelli sposi: un prodotto evidentemente destinato agli affezionati della coppia teatrale che va ben oltre la tipologia del ritratto fotografico, diventando testimonianza della vita privata degli attori [fig. 35]. Resta da verificare quanto, in questa fase della storia del mercato fotografico, l'intuizione a mostrare la vita privata degli interpreti venga dalle compagnie, e quindi in questo caso dalla sua capocomica, a scopi promozionali, o sia iniziativa degli studi.

Per comprendere a pieno il fenomeno a cui si fa riferimento, è interessante guardare anche alla stampa coeva. Sono molti, infatti, gli articoli nei quali la Di Lorenzo è raccontata, al di là della sua immagine di attrice, attraverso alcuni scatti privati, quasi a voler affermare che una parte importante del suo successo derivi dall'essere un buon esempio di donna borghese, bellissima ed educata per stare in società.

Nel 1905 il mensile «Varietas» dedica all'attrice un lungo articolo, nel quale ne traccia un interessante profilo. Nell'articolo, dal titolo *Tina di Lorenzo. Divagazioni sulla bellezza delle attrici*¹⁸, Renzo Sacchetti afferma qualcosa che molti altri giornalisti in altre circostanze ripeteranno spesso, e cioè che sarebbe "stupida menzogna" non riconoscere nella bellezza della Di Lorenzo la prima delle ragioni che la portarono al successo in un'età, dai sedici ai vent'anni, nella quale "tant'altre non smettono gli abiti della servetta di scena". Passata questa prima età, però, il pubblico "non ammise che la Di Lorenzo potesse affermarsi fuori dal fascino della sua bellezza quando ella si svolse alle ardite creazioni del teatro naturalistico e del teatro psicologico".

Sazio e mutevole, il pubblico atterrò allora in quella bellezza, con giudizio altrettanto sommario e pericoloso, le qualità che prima aveva esaltate. Mentre avrebbe dovuto distinguere fra interpretazione e interpretazione. [...] Bene le si addicono in questo sforzo i personaggi freddi e cattivi della commedia veristica, come *La moglie ideale* del Praga; le figure romantiche artisticamente riabilite nella modernità della veste, qual'è Nennele in *Come le foglie* del Gia-

¹⁸ Renzo Sacchetti, *Tina di Lorenzo. Divagazioni sulla bellezza delle attrici*, in «Varietas», n. 13, 1905, pp. 484-487.

cosa; la squillante fanfara della femminilità eroica impersonata da Anna Lamberti in *Romanticismo* del Rovetta; le creazioni di viva e pur corretta ilarità epidermica, come *La moglie di Arturo*, e la poco più che epidermica sensualità amorosa voluta dal Donnay nel bellissimo secondo atto di *Gli amanti*. Tutte insomma le si addicono le figure che rappresentano la parte più semplice e normale della umanità, tanto nelle virtù che nei vizi. Lo squilibrio comincia quando Tina Di Lorenzo vuol scrutare le anime più complicate del repertorio moderno e s'addentra nelle gioie e nei dolori dei personaggi di eccezione¹⁹.

Per descrivere l'attrice, vengono riportate dall'autore le impressioni di un anonimo "giovane e colto attore" che recitò per diversi anni al fianco dell'attrice. Il compagno d'arte, che della Di Lorenzo ha un "ricordo dolcissimo", la descrive come una "moglie e madre modello come un tempo [fu] signorina incensurabile" e rispondendo alla domanda del giornalista che gli chiede se "questa vita ora tutta compresa delle gioie conjugali e materne, giova[sse] alla sua recitazione", risponde:

Non giova. Ma non vorrei essere frainteso: non dico che l'arte drammatica imponga alla donna la rinuncia all'onestà, certo chiede per sé gran parte della giornata che la donna non attrice dedica al marito e ai figli, alle cure della casa. La lontananza d'anima dal mondo dei comici in tutte le ore non strettamente dedicate allo spettacolo e alla prova dello spettacolo, priva l'attrice delle innumerevoli impressioni e sensazioni di cui ha bisogno l'arte sua. La famiglia, nel senso più nobile ma anche più intransigente che oggi le si attribuisce, è nociva al teatro, dove è fatto obbligo di conoscere da vicino (non di praticare) tutte le scapigliature grandi e piccole della vita quando si voglia accedere all'arte sovrana²⁰.

In questo passo non solo si ritrova molto dell'immagine percepita dell'attrice, ma anche un esempio piuttosto chiaro del pensiero dominante all'epoca sulla condizione subalterna della donna anche a teatro. L'immagine della Di Lorenzo madre di famiglia sembra essere usata per allontanare da lei il sospetto, a quanto pare ancora del tutto plausibile, secondo il quale un'attrice potrebbe essere una donna di malaffare. Tra le varie immagini dell'attrice, nell'articolo compare un suo ritratto assieme al figlio Dino, parte di una serie realizzata dallo studio Varischi e Artico. Questo tipo di fotoritratti 'privati', come altri realizzati da Mario Nunes Vais o, qualche anno più tardi, dal fotografo reggiano Attilio Badodi, hanno una larga circolazione sulla stampa contemporanea e, pur posati in studio, sono pensati per restituire un'impressione di intimità e di naturalezza, per avvicinare in qualche modo l'interprete al pubblico. È con fotografie come queste che nasce una tipologia di rappresentazione divistica, evolutasi nei modi che si ritrovano dopo l'affermarsi del cinema. Lo stesso scatto, insieme a un altro che la ritrae con il figlio Dino appoggiato a una sedia, è pubblicato sul periodico «Il Teatro Illustrato» nel gennaio 1906, all'interno di un articolo a firma di Carlo Vizzotto²¹ [fig.

¹⁹ Ivi, p. 485.

²⁰ Ivi, p. 486.

²¹ Carlo Vizzotto, *Tina Di Lorenzo nell'arte e nella vita*, in «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 6, 1906, p. 10.

36]. Nell'articolo, in cui si riportano alcune impressioni relative all'interpretazione della commedia di Roberto Bracco *Maternità*, viene suggerita una correlazione tra le qualità dell'artista e quelle della madre, nel segno di un'immagine rassicurante di donna borghese. Per quanto "donna aristocraticamente bella, in quanto ell'è un'artista aristocraticamente fine", la Di Lorenzo rappresenta qui un modello sostanzialmente conservatore, lontanissimo da quello della *femme fatale* e spendibile, quindi, presso una platea molto vasta e popolare: "La sua casa, ove è mamma soave e premurosa, e la sua arte, ecco i canoni della sua vita, ch'ella trae, ritirata e modesta". La qualità principale dell'interprete sembra qui consistere nell'identità perfetta coi propri personaggi. Tina Di Lorenzo è, infatti, descritta come "le portrait de la verité", poiché nel suo teatro "non un gesto, non uno sguardo, non una inflessione di voce tradì mai l'intima corrispondenza fra l'anima sua ed il personaggio che le vien fatto d'incarnare".

Sempre su «Il Teatro Illustrato», tre anni più tardi, viene pubblicato un altro articolo in cui l'immagine privata dell'attrice è collegata a quella pubblica e professionale. È l'agosto del 1909 e il periodico rende omaggio alla Di Lorenzo, di ritorno da una lunga tournée, attraverso varie testimonianze di scrittrici come Gemma Ferruggia e Térésah, di commediografi come Roberto Bracco e Sabatino Lopez e di colleghi attori e cantanti come Ferruccio Benini ed Emma Carelli²². Non mancano ovviamente i ritratti in abiti di scena, ma la maggior parte delle fotografie inserite vogliono rappresentare l'ambito privato e familiare, nello stesso modo in cui i rotocalchi dei decenni successivi, sino ai giorni nostri, mostreranno le dive al pubblico di massa. Nell'articolo compaiono scatti dell'attrice con il marito Armando Falconi al balcone di Villa Margherita a Livorno, del piccolo Dino a cavallo, del salone di casa e dell'"automobile di Tina".

La ditta Varischi e Artico e la collaborazione con «Musica e musicisti»

Tina Di Lorenzo è una delle attrici più fotografate d'inizio Novecento e, tra i molti fotografi che la ritraggono, un posto di prim'ordine spetta allo stabilimento milanese di Arturo Varischi e Giovanni Artico. I due fotografi, insieme al socio Angelo Pettazzi, rilevano l'attività del noto ritrattista Leone Ricci²³ e aprono il loro studio in corso Vittorio Emanuele il 2 giugno del 1900²⁴.

²² s.a., *Tina di Lorenzo*, in «Il Teatro Illustrato», a. V, n.15-16, 15-31 agosto 1909, pp. I-VI.

²³ Lo studio fotografico di Leone Ricci, già presente all'Esposizione Nazionale di Milano del 1881, nel corso della quale fu premiato con una menzione onorevole per i suoi ritratti, vinse una medaglia d'oro a Torino nel 1884 e una a Genova nel 1892. Celebre soprattutto come ritrattista, Ricci lavorò per diversi anni a Milano dove aprì il suo laboratorio nel 1882.

²⁴ La società, come documentato dagli incartamenti conservati presso l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano, nacque per "l'esercizio della fotografia" e venne costituita in accomandita semplice, con un capitale iniziale di 40.000 lire. Le notizie relative ai documenti rinvenuti presso l'Archivio Storico della Camera di commercio, industria, artigianato e agricoltura di Milano sono riportati nell'articolo di Silvia Paoli, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, in «AFR. Rivista di Storia e Fotografia», a. 1996, n. 24, pp. 52-65.

Sia Arturo Varischi, classe 1864, che l'amico Giovanni Artico, classe 1868, lavorano a lungo presso lo studio del Ricci, ereditando da lui, oltre alla vasta clientela borghese, anche una grande passione per la ritrattistica. Lo studio Varischi e Artico, infatti, è senza dubbio uno dei più conosciuti e importanti della storia della fotografia italiana, perché, oltre a ritrarre tutte le più importanti personalità dell'arte e della cultura dell'Italia del tempo, ottiene una serie di importanti riconoscimenti pubblici e una fortuna commerciale che lo impone all'attenzione generale. Non si può dimenticare che, oltre ai successi ottenuti con la propria ditta, Giovanni Artico si spende anche personalmente per la difesa e il progresso dell'arte fotografica, giocando un ruolo importante nella costituzione della prima Associazione dei fotografi professionisti e della Scuola Professionale Fotografica, nata a Milano nell'aprile del 1912²⁵.

Giovanna Ginex, pur lamentando la mancanza di "studi specifici sulle diverse realtà locali", così come di una "visione d'insieme dello stato della fotografia in Italia", pone lo stabilimento Varischi e Artico tra le realtà fotografiche italiane più importanti del tempo, nate e cresciute nel solco di una tradizione imprenditoriale e commerciale tipicamente lombarda²⁶. La diffusione della fotografia in Lombardia, infatti, continua la studiosa, ha avuto caratteristiche peculiari e, a differenza di altre regioni italiane dove "era primaria la richiesta di fotografie da parte dei turisti", si è caratterizzata per "una produzione di studio e di documentazione delle attività commerciali e industriali", e per l'importante indotto legato alla produzione fotografica:

La diffusione della fotografia in Lombardia è caratterizzata dall'apertura di studi fotografici professionali all'avanguardia specializzati soprattutto in ritratti, secondo la crescente richiesta da parte della nuova borghesia locale, dalla creazione di magazzini di prodotti fotografici provenienti anche dall'estero a rifornire l'Italia settentrionale, dall'avvio di attività imprenditoriali nel campo della costruzione di apparecchiature fotografiche e dell'editoria d'arte²⁷.

Lo studio Varischi e Artico, che cresce rapidamente d'importanza in pochi anni e che nel 1923 permette a Giovanni Artico di acquisire il titolo di Fotografo Pontificio, raggiunge una grande notorietà già nel primo decennio del XX Secolo. Nel 1903 Ernesto Marini, nel raccontare la città di Milano nella sua guida *Milano illustrata nelle sue cose e nelle sue persone*, parla dello stabilimento fotografico come di un'affermata realtà cittadina e scrive che "dalla fusione di queste giovani energie" la società ebbe un impulso tale "che la innalzò ad altissima considerazione"²⁸. Affermati fotografi, specializzati anche nel ritratto di bambini, Varischi e Artico sono apprezzati per l'eleganza e

²⁵ Giovanni Artico fu uno dei promotori dell'Associazione fra proprietari e industriali fotografi di Milano, che in pochi mesi, grazie anche all'incarico affidatole dal Congresso Fotografico Nazionale, acquistò un carattere nazionale.

²⁶ Giovanna Ginex, *Varischi e Artico fotografi a Milano: i primi decenni del Secolo*, in «Impresa e Stato», n. 22, giugno 1993, pp. 119-128. Nell'articolo, oltre a una breve storia dello stabilimento, sono pubblicate alcune stampe fotografiche provenienti dall'archivio della famiglia Artico.

²⁷ Giovanna Ginex, *Varischi e Artico fotografi a Milano*, cit., p. 119.

²⁸ Ernesto Marini, *Milano illustrata nelle sue cose e nelle sue persone*, Milano, La Poligrafica 1903, p. 333.

la finezza dei loro ritratti, ottenuti anche grazie ai più raffinati procedimenti tecnici. Scrive Ernesto Marini:

Andò così specializzandosi ancor più per le pose dei bambini, e si è arricchita, in questi ultimi anni, dei ritratti delle più eminenti personalità politiche, scientifiche, letterarie, artistiche. [...] Al conseguimento dei riuscitissimi lavori dei signori Varischi e Artico, contribuirono grandemente i più perfezionati apparecchi e modernissimi procedimenti adottati dai suddetti signori, i quali non tralasciano di applicarsi a uno studio costante per il perfezionamento dell'arte loro²⁹.

Nello stesso 1903 giunge, inoltre, a Giovanni Artico la medaglia in bronzo dalla Famiglia Artistica, una prestigiosa associazione di artisti fondata da Vespasiano Bignami nel 1873 e vicina agli ambienti della Scapigliatura milanese. Pochi anni più tardi, nel 1906, arriva il riconoscimento più significativo: la ditta Varischi e Artico vince il Gran Prix all'Esposizione Internazionale di Milano. Nel corso di questa prestigiosa esposizione, tenutasi dal 28 aprile all'11 novembre del 1906, la fotografia trova un suo spazio accanto alle altre arti, all'interno del padiglione delle mostre temporanee. La ditta Varischi e Artico, già incaricata ufficialmente di documentare le fasi dell'allestimento e di seguire gli eventi più significativi dell'esposizione, è presente all'interno del padiglione nel gruppo della "fotografia artistica", dove, secondo quanto riportato dal periodico «La Fotografia Artistica», "espone una buonissima serie delle più conosciute personalità nell'arte lirica e drammatica"³⁰. Il Gran Prix viene assegnato dalla giuria internazionale delle mostre temporanee speciali, sezione fotografia, composta da Cesare Danesi, Emilio Belgioioso d'Este, Carlo Agazzi, Tarcisio Pogliani, Emilio Rossi e Carlo Bonacini; tra i premiati compaiono anche i fotografi milanesi Alfieri e Lacroix, Michele Cappelli, Lamperti e Garbagnati, l'Unione Zincografi, i fratelli Brogi e Antonio Ruffo di Roma.

La ditta Varischi e Artico, si legge sul periodico «Il Progresso Fotografico», è "tra i concorrenti che ha saputo meglio interpretare il ritratto artistico"³¹.

I ritratti di Varischi e Artico per finezza, per gusto nella scelta dell'ambiente e della posa, per la vita che da essi traspare, per la morbidezza delle linee e per l'illuminazione dei soggetti, non potevano non destare la generale ammirazione ed essere degnamente apprezzati – anche dagli stranieri – in tutto il loro valore. Meritevoli di nota sono le fotografie dei bambini. Si tratta di una vera specialità della ditta. Ve ne sono di tutte le età e nelle pose più svariate e tutte sono piene di espressione, di sentimento e ritraggono fedelmente i diversi effetti che il fotografo si è studiato di ottenere³².

²⁹ Ivi, pp. 333-334.

³⁰ Laerte, *Esposizione Internazionale di Milano. Fotografia*, in «La Fotografia Artistica», a. III, n. 10, ottobre 1906, p. 169.

³¹ T. Pogliani, *Considerazioni sulla Mostra Fotografica di Milano specialmente dal punto di vista artistico*, in «Il Progresso Fotografico», a. XIII, n. 10, 1906, p. 148.

³² *Ibidem*.

Risalgono ai primi anni del secolo molti ritratti di musicisti, cantanti, attori e scrittori, tra i quali Alberto Franchetti, Jules Massenet, Amelia Soarez, Rosina Storchio, Tommaso Salvini, Flavio Andò, Arrigo Boito, Roberto Bracco, Gabriele D'Annunzio, Gerolamo Rovetta, Renato Simoni e Giannino Antona Traversi. Questi ritratti, a mezzobusto o a figura intera, rimangono fortemente legati alla tradizione ottocentesca e sono caratterizzati da una grande eleganza e sobrietà. L'inquadratura, quasi sempre frontale, pone il soggetto al centro dell'immagine su uno sfondo spesso neutro o al più costituito da tendaggi damascati, secondo il gusto dell'epoca. Pochi sono anche gli oggetti e le suppellettili presenti nell'inquadratura come elementi scenici. Spesso compaiono colonne, poltrone o semplici elementi di arredo usati come sfondo, oppure oggetti che richiamano in qualche modo la professione del soggetto ritratto.

È possibile studiare la produzione dello stabilimento Varischi e Artico a partire dalle molte stampe conservate nei più importanti archivi fotografici italiani, così come da un gran numero di cartoline postali realizzate a partire da questi originali.

Per completare la collezione e comprendere meglio le dimensioni della circolazione di queste affascinanti fotografie, è di grande importanza esaminare la stampa periodica di quegli anni. Sono molti, infatti, i ritratti della ditta milanese pubblicati sulle riviste più note del tempo. Tra queste, si devono ricordare il settimanale «L'Illustrazione Italiana»³³, i mensili illustrati «Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata»³⁴, «Varietas»³⁵ e il quindicinale femminile «La donna».

La ditta Varischi e Artico pubblica spesso le proprie fotografie anche sulla rivista milanese «Musica e musicisti», poi dal 1906 «Ars et Labor», edita da Ricordi. Il periodico nasce nel 1902 come rivista illustrata bimestrale e resta attivo fino al 1912, anno della morte del direttore Giulio Ricordi³⁶ e della fusione con il periodico illustrato «Il Secolo XX». Come si legge nella presentazione programmatica, pubblicata sul primo numero del 15 gennaio 1902, la rivista è nata con l'intento di "far conoscere i nostri artisti, siano essi autori o esecutori, diffondendo il loro nome e la loro fama in quella gran parte di pubblico che s'interessa e si appassiona alla divina arte dei suoi"³⁷. Le ragioni della nuova pubblicazione vengono esposte ad apertura della presentazione, e vale la pena riportarle soprattutto perché fanno fin da subito riferimento al ruolo centrale della fotografia:

La rivista Musica e musicisti verrà a trovarvi ogni due mesi: sa che voi siete un seguace di Euterpe, ed è sotto l'egida di questo nome che essa vi parlerà delle novità musicali, e v'intrat-

³³ Il settimanale, edito dai fratelli Treves, è stato pubblicato a Milano dal 1873 al 1962.

³⁴ Il mensile illustrato «Il Secolo XX» è uscito dal 1902 al 1912 per volontà della Casa Editrice Ricordi.

³⁵ La rivista mensile illustrata «Varietas» è stata pubblicata dal 1904 al 1928 dalla Società Editrice Sonzogno di Milano.

³⁶ Giulio Ricordi (Milano, 1840-1912), figlio di Tito e nipote di Giovanni Ricordi, fondatore della casa editrice musicale milanese, diresse l'azienda di famiglia e compose musica con lo pseudonimo di Jules Burgmein. A capo della Ricordi dal 1888 all'anno della morte, è celebre soprattutto per essere stato l'editore, tra gli altri, di Giuseppe Verdi, Amilcare Ponchielli e Giacomo Puccini.

³⁷ s.a., *Presentazione*, in «Musica e musicisti», a. 57, n. 1, 15 gennaio 1902, p. 2.

terrà della più squisita musica da camera, della severa musica sacra, dei più briosi ballabili, delle canzonette popolari più in voga; vi presenterà i relativi autori, dicendovi chi sono, cosa hanno già fatto, e per rendere completa e reale la presentazione, ve ne offrirà anche i ritratti: anzi, per qualcuno offrirà pure dei piccoli brani staccati di musica che serviranno a far apprezzare ancor meglio le più geniali produzioni. Nel medesimo modo Musica e musicisti s'occuperà degli artisti lirici e dei musicisti che più onorano la scena e l'arte, e li passerà in rivista come un cinematografo³⁸.

Anche se il periodico nasce come rivista musicale, in realtà, già a partire dal suo secondo anno di vita, s'interesserà più lungamente al mondo dello spettacolo in generale.

Dal gennaio del 1903, infatti, «Musica e musicisti» si unisce alla «Gazzetta Musicale di Milano», cambia la periodicità di pubblicazione, diventando un mensile, e accresce il numero delle proprie rubriche, alcune delle quali destinate alla cronaca dell'arte drammatica³⁹. La rivista, riccamente e finemente illustrata fin dai suoi primi numeri, fa un grande uso della fotografia pubblicando, nell'arco dei suoi dieci anni di vita, una straordinaria galleria di ritratti dei più importanti protagonisti della scena musicale e teatrale nazionale e internazionale. Vengono presentati al pubblico gli artisti del momento, in particolare cantanti, musicisti, attori, compositori e drammaturghi, dei quali vengono riportate anche brevi note biografiche e artistiche. Tra i tantissimi fotografi pubblicati, oltre a diversi stabilimenti milanesi tra cui quelli di Guigoni e Bossi, Luca Comerio e lo stesso Ricordi, si devono menzionare anche Alinari, Bertieri, Bettini, Brogi, Felicetti, Montabone, Schemboche, Dupont, Nadar e Reutlinger.

Le prime fotografie dello stabilimento Varischi e Artico, che resterà uno dei collaboratori del periodico fino alla sua chiusura, compaiono sul numero di febbraio del 1903 nella sezione della rubrica *Proiezioni* dedicata al drammaturgo Gerolamo Rovetta. Sotto la foto la dicitura “Fot. Varischi, Artico & C. (già L. Ricci), Milano” a voler sottolineare la continuità con la proprietà precedente, del celebre ritrattista milanese. Il riferimento allo studio Ricci, le cui foto vengono ancora pubblicate su questo stesso periodico per alcuni anni, scompare solo nell'aprile del 1904, quando, probabilmente, il nome della giovane ditta si è ormai affermato saldamente a livello nazionale.

I ritratti di Varischi e Artico riprodotti su questo periodico, per la varietà e l'importanza dei soggetti ritratti e per il lungo periodo di collaborazione, costituiscono una fonte preziosa e particolarmente esemplificativa per studiare il lavoro di questo importante stabilimento fotografico. Nella sola rubrica *Proiezioni*, per esempio, dal 1903 in avanti, tra i numerosissimi ritratti degli artisti appartenenti al mondo della musica, in particolare delle cantanti d'opera⁴⁰, vengono pubblicati anche quelli degli attori e degli autori drammatici, tra i quali vanno almeno citati quelli di Roberto Bracco (marzo

1903), Mercedes Brignone e Alfredo Testoni (maggio 1903), Teresa Mariani (giugno 1903), Elisa Severi (agosto 1903), Marco Praga (dicembre 1903), Irma Gramatica e Virgilio Talli (febbraio 1904), Virginia Reiter (marzo 1904), Dora Baldanello (settembre 1904), Tommaso Salvini e Lyda Borelli (ottobre 1904), Gemma Caimmi (marzo 1905), Lydia Gauthier (agosto 1905), Giuseppe Sichel e Amerigo Guasti (novembre 1906), Gina Favre (febbraio 1908), Maria Melato (ottobre 1912) e Wanda Capodaglio (novembre 1912).

Con il passare del tempo, la fotografia acquista un peso sempre più decisivo all'interno del periodico e il numero dei ritratti pubblicati su ciascun numero aumenta notevolmente, anche in concomitanza con l'ampliamento degli argomenti trattati⁴¹. Oltre alle tantissime fotografie pubblicate nei diversi articoli, si aggiungono alla rubrica *Proiezioni* due nuove sezioni che, ponendo al centro della loro attenzione l'immagine fotografica, ospitano spesso i ritratti della ditta milanese: dal novembre del 1906 compare la rubrica *Cronaca fotografica*, mentre qualche anno più tardi, nel 1910, nasce *Cronaca artistica*. L'obiettivo di *Cronaca fotografica*, poi circoscritto al solo ambito spettacolare in *Cronaca artistica*, è quello di raccontare la realtà quasi esclusivamente attraverso le immagini, perlopiù vedute e moltissime prese istantanee, alle quali vengono associate brevissime didascalie. Tra i temi trattati, oltre ad alcuni importanti fatti di cronaca e di costume, il paesaggio, lo sport e la cultura in genere.

Segno evidente di questo ampliamento d'interessi è il nome stesso del periodico che, a partire dal 1906, anteporrà al vecchio titolo l'espressione «Ars et Labor». Con questo motto “che comprende tanta parte della vita sociale”, si legge nell'editoriale del 15 dicembre 1905, si vuole indicare che la rivista, pur mantenendo il carattere di gazzetta musicale, “aspira alla conquista di tutte le classi di lettori”, anche di quelli che “pur non avendo speciali o tecniche cognizioni, sentono l'arte, apprezzano il bello e trovano diletto nella lettura di cose di fatti che siano, sotto ogni rapporto, educativi, utili, interessanti, dilettevoli”. «Ars et Labor», si legge ancora, “colle sue numerose e svariatissime rubriche, colle magnifiche illustrazioni, sarà uno dei notiziari più completi che si pubblichino oggidì. Il lettore avrà per tal modo notizia in ogni fascicolo mensile, di tutto l'importante movimento artistico, letterario, scientifico e politico, che si andrà svolgendo intorno all'universale progresso”⁴².

Nella rubrica *Cronaca fotografica* vengono pubblicati diversi ritratti della ditta Varischi e Artico dedicati a celebri personalità del mondo del teatro e della letteratura. Sotto i ritratti, spesso immagini di repertorio conservate nell'archivio dello stabilimento, il riferimento all'ultima opera scritta o musicata dagli artisti fotografati. Per fare un esempio, dalla comparsa della rubrica e per tutto il 1907 vengono pubblicati i ritratti di Arrigo Boito e Marco Praga (dicembre 1906), Gerolamo Rovetta, Jules Massenet e Roberto Bracco (2 febbraio), Vincenzo Morello, Alfredo Baccelli e Giannino Antona Traversi (15 marzo), Arturo Colautti, Francesco Cilea (15 maggio), Alfredo Testoni e

⁴¹ È interessante notare che nell'editoriale *Ai nostri lettori* del dicembre 1908, si faccia riferimento al fatto che, nei dodici fascicoli del 1908, si siano pubblicati centoventicinque articoli di varietà e milleseicentotrenta “splendide illustrazioni”.

⁴² Programma d'abbonamento per l'anno 1906, in «Musica e musicisti», a. 60, n. 12, 15 dicembre 1905, p. 1.

³⁸ Ivi, p. 1.

³⁹ A partire dal 1903 cambia anche il formato del periodico, che passa da 120x170 mm a 160x230 mm.

⁴⁰ Tra questi i più interessanti sono quelli di Livia Berlendi (maggio 1903), Amelia Karola (giugno 1903), Regina Pinkert (ottobre 1903), Bice Corsini (gennaio 1905), Virginia Guerrini (aprile 1905), Maria Farneti (agosto 1906), Emma Vecla (dicembre 1907), Ester Mazzoleni (febbraio 1908), Lina Barberi (maggio 1909), Amelia Soarez (maggio 1910), Giuseppina Piccoletti (marzo 1911) e Medea Mei Figner (giugno 1912).

Salvatore Farina (15 giugno). Se le fotografie succitate sono inserite all'interno della rubrica nel settore letterario, o al più drammaturgico, per dare un volto alla personalità di cui si sta annunciando l'opera o il recente successo, in altri casi si assiste alla pubblicazione di fotografie più propriamente teatrali raffiguranti uno o più attori in abiti di scena. Spesso, essendo questa rubrica riservata alla 'cronaca', l'attenzione è rivolta agli ultimi spettacoli andati in scena sui palcoscenici milanesi e si dedicano alcune pagine ai recenti successi personali di attori o cantanti⁴³.

Qualcosa di simile succede anche con *Cronaca artistica*, rubrica nella quale le fotografie vengono disposte nella pagina con l'inserimento di cornici grafiche di gusto liberty, a impreziosire l'articolo e valorizzare il ritratto fotografico.

L'idea di presentare al grande pubblico le protagoniste della scena contemporanea è simile a quella già presente nella rubrica *Proiezioni*, ma la qualità dei ritratti proposti e la veste grafica della rubrica sono notevolmente cambiate e impreziosite. Spesso le fotografie sembrano dialogare le une con le altre e sono le indiscusse protagoniste di articoli in cui lo spazio riservato alla parola viene drasticamente ridimensionato.

Sono molte anche le fotografie Varischi e Artico pubblicate all'interno dei singoli articoli dedicati al mondo del teatro, d'opera o di prosa, e ai suoi protagonisti. Molto interessanti, tra gli altri, anche gli articoli sulla compagnia teatrale di Virgilio Talli⁴⁴ e quelli sulle attrici Teresa Mariani⁴⁵, Adelaide Ristori⁴⁶ e Dina Galli⁴⁷. Gli articoli sono particolarmente interessanti perché, oltre a fornire molte e preziose informazioni sulla carriera artistica dell'attrice descritta, restituiscono anche qualcosa sul suo grado di popolarità e di apprezzamento da parte del pubblico. Inoltre – aspetto non trascurabile – aiutano a ricostruire l'immaginario figurativo esistente allora intorno e oltre la scena. Si deve segnalare, inoltre, un bellissimo speciale sul soprano Rosina Storchio, interprete sublime di *Madama Butterfly* di Puccini, in scena al Teatro alla Scala nella primavera del 1904. La sequenza delle venti fotografie rappresenta l'artista nei tre atti dell'opera con il riferimento alla battuta o alla didascalia scenica⁴⁸. I ritratti della cantante,

⁴³ Della prima tipologia possiamo ricordare l'articolo apparso nell'agosto nel 1907 dedicato all'operetta di Franz Lehár *La vedova allegra*, andata in scena al Teatro Dal Verme di Milano e della quale sono pubblicate le scene relative al primo, al secondo e al terzo atto (s.a., *La vedova allegra*, «Ars et Labor», a. 62, n. 8, 15 agosto 1907, pp. 782-783), o l'articolo del gennaio 1908 con le fotografie di Edoardo Ferrai, Emma Vecla e Giuseppe Paganelli in *Hans, il suonatore di flauto* (s.a., *Hans, il suonatore di flauto*, in «Ars et Labor», a. 63, n. 1, 15 gennaio 1908, p. 56). In questo caso gli interpreti in abiti di scena sono ritratti singolarmente e poi all'opera mentre ripetono, in studio, alcuni passaggi dell'opera di cui è riportata in didascalia una battuta (s.a., *Cronaca artistica*, in «Ars et Labor», a. 65, n. 10, 15 ottobre 1910, pp. 792-793). Dedicato, invece, a singole interpreti è l'articolo del febbraio 1907 sulla "triade vittoriosa" delle cantanti in scena al Teatro alla Scala: Eugenia Burzio, ritratta anche nell'opera *La Gioconda*, Salomea Krusceniski, nei panni di Salomé, e Maria Gay (s.a., *La triade vittoriosa*, in «Ars et Labor», a. 65, n. 2, 15 febbraio 1907, p. 158).

⁴⁴ s.a., *Una compagnia originale*, in «Musica e musicisti», a. 60, n. 5, 15 maggio 1905, pp. 307-310.

⁴⁵ s.a., *Teresa Mariani*, in «Ars et Labor», a. 61, n. 3, 15 marzo 1906, pp. 227-230.

⁴⁶ Tullio Panteo, *Adelaide Ristori*, in «Ars et Labor», a. 61, n. 11, 15 novembre 1906, pp. 1003-1006.

⁴⁷ Ettore dalla Porta, *La mia intervista a Dina Galli*, in «Ars et Labor», a. 65, n. 2, 15 febbraio 1910, pp. 81-88.

⁴⁸ s.a., *Rosina Storchio nell'opera Madama Butterfly*, in «Musica e musicisti», a. 59, n. 5, 15 maggio 1904, pp. 288-293.

riproposti in sequenza, sembrano voler restituire qualcosa dello spettacolo stesso, nel tentativo di lasciare nello spettatore una vivida impressione dell'evento.

Si può considerare invece come una vera e propria recensione, oltre all'articolo su *Romanticismo* di Gerolamo Rovetta che avremo modo di vedere più tardi, il lungo articolo del febbraio 1904 sul balletto *Bacco e Gamberinus* rappresentato al Teatro alla Scala, con otto fotografie degli interpreti in abiti di scena. Qualcosa di simile si ritrova anche nel mese di giugno, quando vengono pubblicate le fotografie degli interpreti del *Faust* di Gounod andato in scena al Teatro alla Scala⁴⁹: per celebrarne il successo, la redazione del periodico decide di "riprodurre alcune scene come eco grafico del grande spettacolo" e propone i ritratti posati dei cantanti in abiti di scena, con in didascalia il riferimento al passaggio dell'opera che stanno interpretando. L'anno successivo vengono pubblicate due foto dell'attore Oreste Calabresi in un articolo sul *Re burlone* di Gerolamo Rovetta, rappresentato al Teatro Manzoni di Milano dalla Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi⁵⁰ nell'aprile in un approfondimento sul *Don Pasquale* di Donizetti rappresentato alla Scala il 21 dicembre del 1904⁵¹. Tutti gli interpreti e in particolare Rosina Storchio, sono rappresentati mentre fingono di cantare le proprie parti in dieci differenti passaggi dell'opera. Tra questi articoli un'attenzione particolare va riservata allo speciale sulla tragedia pastorale *La figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio, in scena al Teatro Lirico di Milano il 2 marzo del 1904⁵². L'articolo è interessante, non solo perché riccamente illustrato, ma anche perché testimonia un episodio centrale per l'indagine dei rapporti tra la storia del teatro e quella della sua rappresentazione figurativa.

L'attrice in posa. La samaritana Fotina e la contessa Anna nelle foto Varischi e Artico

Il periodico teatrale «L'Arte Drammatica» presenta al pubblico "l'elenco della super-compagnia n. 1 di Lorenzo-Andò" l'11 novembre del 1899. Sull'"elegante cartoncino" inviato a Enrico Polese dal direttore di compagnia Flavio Andò e ripubblicato per l'occasione dal giornalista, compare l'elenco delle attrici e degli attori della nuova formazione. Oltre agli artisti che danno il nome alla compagnia, si leggono i nomi di "Celestina Paladini-Andò, Ester Sainati, Augusta Rovida, Eugenia Sabatini, Angela Zoncada, A. Moro Pilotto, Olga Varini, Luisa Tovagliari, Tina Coruzzi, Armida Valabrega, Cesira Cappa, Libero Pilotto, Amerigo Guasti, Armando Lavaggi, Giulio Orlandini, Aristide Frigerio, Italo Vergani, Cesare Cappa, Luigi Zoncada, Adolfo Colonnello, Enrico Sabatini, A. Cruicchi, A. Foà, Giovanni Frigerio ed Eugenio Rizzardi". Il rap-

⁴⁹ s.a., *Il "Faust" di C. Gounod al Teatro alla Scala di Milano*, in «Ars et Labor», a. 59, n. 6, 15 giugno 1904, pp. 353-358.

⁵⁰ s.a., *Il re Burlone*, in «Musica e musicisti», a. 60, n. 2, 15 febbraio 1905, pp. 121-123.

⁵¹ s.a., *Il "Don Pasquale" di G. Donizetti rappresentato alla Scala di Milano*, in «Musica e musicisti», a. 60, n. 4, 15 aprile 1905, pp. 227-230.

⁵² Renato Simoni, *La Figlia di Iorio. Tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio*, in «Musica e musicisti», a. 59, n. 4, 14 aprile 1904, pp. 225-234.

presentante della compagnia è Corrado Di Lorenzo, l'amministratore è Ottavio Valabrega e il segretario e direttore di scena è Eugenio Rizzardi.

La compagnia, impegnata al Teatro Manzoni di Milano già a partire dal carnevale, e quindi dalla fine di gennaio per tutto il mese di febbraio, pubblica il cartellone con l'elenco delle novità di cui si dà notizia sul numero del 16 dicembre seguente⁵³. Nel repertorio della compagnia compaiono nove nuovi titoli, quattro italiani (*Come le foglie* di Giuseppe Giacosa, *La scalata all'Olimpo* di Giannino Antona Traversi, *La corsa al piacere* di E.A. Butti, *l'Indipendente* di Lucio D'Ambra) e cinque stranieri (*Avvenire* di Georges Ancy, *Marta* di Henry Kistemaekers, *Degenerati* di Michel Provins, *Lord Quex* di Arthur Wing Pinero, *Felicità in un cantuccio* di Hermann Sudermann).

Dopo la prima tournée milanese, si torna a parlare della compagnia Di Lorenzo-Andò nel marzo del 1900, quando il settimanale pubblica il consueto *Quadro delle compagnie*⁵⁴.

Come accade anche per altre formazioni di prim'ordine, anche la Di Lorenzo-Andò si modifica radicalmente poiché i capocomici, in vista delle lunghe permanenze all'estero previste per il triennio seguente, hanno "cura di restringere la loro compagnia".

E in effetti, già a partire dal numero di aprile, il settimanale segue la grande tournée in Sudamerica, informando i lettori sulla partenza da Genova l'8 aprile⁵⁵, e sull'arrivo a Buenos Aires il 28 dello stesso mese⁵⁶. Inoltre, e questa diventerà una prassi ricorrente, si informano i fan dell'andamento del giro artistico, riportando anche le recensioni uscite sulla stampa locale. Il 14 luglio del 1900, ad esempio, in un articolo dal titolo *La Tina in America*, vengono riportati alcuni stralci usciti sulla stampa di Buenos Aires: si tratta delle recensioni di *Adriana Lecouvreur*, uscito su «La Prese», *Amanti e Causa ed effetti*, pubblicati su «Diario del Comercio», e *Frou Frou*, uscito sull'«Indipendente»⁵⁷.

La Samaritana di Edmond Rostand

Il 23 ottobre del 1900, Tina Di Lorenzo scrive all'impresario Adolfo Re Riccardi ringraziandolo per averle offerto il copione della *Samaritana*:

Gentilissimo Riccardi

Grazie del saluto e dell'offerta di Samaritana. Conosco il lavoro poiché ebbi la fortuna di sentirlo a Parigi da Sarah. Non ha la potenza degli affetti di Cirano ma ha indiscutibilmente grandissimi pregi letterari. Volentieri accetto l'offerta vostra. Desidero naturalmente esserne la prima interprete e vi propongo di metterla in scena nella ventura primavera al Manzoni di

⁵³ s.a., *Le novità della super Andò Di Lorenzo*, in «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 16 dicembre 1899.

⁵⁴ Il quadro delle compagnie per l'anno comico è pubblicato sul numero del 24 marzo 1900, mentre l'articolo di Enrico Polese, *Il nuovo triennio!*, è pubblicato nel numero successivo, di sabato 31 marzo 1900.

⁵⁵ Pes, *La partenza di domani*, in «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 7 aprile 1900.

⁵⁶ Pes, *Sono arrivati!*, in «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 28 aprile 1900.

⁵⁷ s.a., *La Tina in America*, in «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 14 luglio 1900.

Milano. Vi va? Intanto quindi acquistarla per Torino ove saremo Nov Dicembre del 1901 – Roma – Palermo nella Quaresima 902 – Napoli nella Primavera e Bologna nell'ottobre del 902. Fatemi sapere le condizioni che esigete e nella speranza che non siano esorbitanti possiamo subito concludere. Ancora una volta vi ringrazio e vi stringo la mano cordialmente⁵⁸.

L'accordo viene raggiunto e il dramma di Edmond Rostand va in scena, per la prima volta in Italia, il 9 maggio del 1901 al Teatro Manzoni di Milano, dove la Compagnia Di Lorenzo-Andò ottiene un clamoroso successo. La traduzione italiana del dramma è affidata dallo stesso Re Riccardi al poeta e giornalista Mario Giobbe, che poco tempo prima aveva tradotto anche il *Cyrano de Bergerac*⁵⁹, mentre per le scene e i costumi sono coinvolti gli artisti più celebri del momento Odoardo Antonio Roverscalli e Caramba, al secolo Luigi Sapelli. Le critiche del tempo raccontano di un allestimento sfarzoso ed eccezionale, con costumi e scene di una bellezza sorprendente. Per avere un'idea del successo ottenuto dalla *Samaritana*, possiamo guardare alle prime battute della recensione di Enrico Polese, apparsa sul periodico «L'Arte Drammatica» sabato 11 maggio:

Cristo à operato un nuovo miracolo!! Non c'è che dire: era necessario che venisse sulla scena la mistica e sublime figura del Nazzareno perché si operasse il vero miracolo di unire in un accordo, più unico che raro, tutti i critici – e non sono pochi! – della mia città natale. E tutti ad una voce àno gridato: Osanna! (un po' di linguaggio biblico non guasta, anzi è di colore locale) Osanna! Per l'esecuzione e per la cura con cui fu posta in iscena *Samaritana*⁶⁰.

Sul palcoscenico, accanto a Tina Di Lorenzo nel ruolo della samaritana Fotina e di Flavio Andò impegnato nel difficile personaggio di Gesù, vi sono altri trentacinque attori e circa un centinaio di comparse tra "Ombre, Apostoli, Vecchi, Mercanti, Compratori, Preti, Signori, Antichi, Ragazzi, Soldati romani, Cenciosi, Cortigiane e Popolani"⁶¹.

⁵⁸ La lettera autografa di Tina Di Lorenzo ad Adolfo Re Riccardi, datata "Livorno, 23 ottobre 1900" è conservata presso la Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo di Roma (d'ora in poi BMTB), coll: AUT_045_A13_07.

⁵⁹ A questo proposito è interessante leggere la lettera di Roberto Bracco ad Adolfo Re Riccardi del 26 settembre 1900, nella quale Bracco, fattosi intermediario tra Mario Giobbe e lo stesso Riccardi, riporta a quest'ultimo le impressioni del traduttore sul dramma del Rostand. La lettera, insieme a un'altra nella quale il Bracco chiede a Re Riccardi, sempre per conto di Giobbe, se Tina Di Lorenzo farà la *Samaritana*, è pubblicata nel volume di Antonella Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba 2003, pp. 252-253.

⁶⁰ Pes, *L'esecuzione della Samaritana*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 11 maggio 1901.

⁶¹ Nella locandina del 14 maggio 1901, conservata presso BMTB, segnatura: 02-084, è riportato il seguente elenco degli attori: "U. Piperno (Un prete e Terza Ombra); C. Tedeschi (Il Pastore); A. Colonello (discepolo Pietro e Seconda Ombra); A. Falconi (discepolo Giovanni); V. Frigerio (discepolo Nathanael); P. Alaimo (discepolo Giacomo); L. Zoncada (discepolo Andrea e Centurione); I. Viola (discepolo Giuda); A. Scandiani (discepolo Bartolomeo); A. Cruicchi (Prima Ombra e Un vecchio); U. Pittel (Arziel); E. De Stefani (Un giovane); L. Minuccelli (Secondo vecchio); G. Frigerio (Un antico); C. Frigerio (Un fanciullo); A. Frigerio (Primo uomo); A. Foà (Secondo uomo); E. Rizzardi (Terzo uomo); E. Indica (Primo mercante); G. Zuccaro (Secondo mercante); V. Bagliardi (Terzo mercante); O. Valabrega (Venditore d'uccelli); P. Pellenghi (Venditore di pesce);

Inoltre, sempre secondo quanto riportato in locandina, sono coinvolti nello spettacolo anche dodici professori d'orchestra e dodici coristi, per i preludi e gli intermezzi musicali scritti appositamente dal maestro Pierné di Parigi.

Per realizzare questo imponente allestimento è necessario un gran dispiego di risorse, non solo economiche, e una delicata concertazione di tutte le parti, come sottolinea ancora una volta Polese nel suo articolo:

Non vidi come il poema di Rostand fu allestito a Parigi ma è impossibile che l'allestimento sia stato superiore a quello che giovedì sera ci fecero ammirare sul palcoscenico del Manzoni i capicomici Tina di Lorenzo e Flavio Andò. [...] Ogni più piccolo particolare fu osservato e furono spese migliaia e migliaia di lire ma si ebbe per risultato uno spettacolo veramente ammirevole e che onora i coraggiosi capicomici i quali, per un'idealità d'arte non badarono a rischiare tanto denaro. [...] Più di cento persone erano sul ristretto palcoscenico del Manzoni, più di quaranta avevano a parlare e tutti a *battute* staccate di due o tre versi l'una non più, eppure non una mancò, non un'incertezza non un intoppo⁶².

Nel dramma di Rostand, diviso in tre quadri e scritto in versi alessandrini, viene raccontata la conversione al cristianesimo della giovane samaritana Fotina dopo l'incontro con Gesù nei pressi della città di Sichem. La scelta dell'argomento biblico non piace alla critica italiana, che non lo considera adatto alla scena. Così scrive, tra gli altri, Giovanni Pozza sul «Corriere della Sera»:

I drammi tratti dal Vangelo hanno ed avranno sempre in sé stessi due errori essenziali. Il primo errore è quello di rifare prolissamente un dramma già fatto, meraviglioso per semplicità e per concisione, qual è il Vangelo. Il secondo quello di avere necessariamente un protagonista di natura sovrumana, che sfugge all'analisi, che non può partecipare all'azione drammatica e non può assumere le sembianze e parlare colla voce di un attore, senza perdere il suo carattere divino, la sua grandezza e la sua poesia⁶³.

Al di là dello «sfarzo pittoresco dell'apparato scenico e dei costumi», infatti, la presenza di Cristo sulla scena, continua il Pozza, non può che immobilizzare l'azione scenica e tradurre in prosa qualcosa che appartiene in realtà molto più alla lirica. «La realtà scenica del Cristo distrugge in noi un fantasma di bellezza, diminuisce qualche cosa di sublime, spegne una luce, disperde un profumo, viola un mistero...»⁶⁴. In parte d'accordo con Pozza è Luigi Bufalini, che firma una delle recensioni apparse su «L'Arte Drammatica». Anche Bufalini, interrogandosi sulle ragioni che portarono alla scelta

P. Catapano (Un compratore); E. Rizzardi (Un guardiano); C. Paladini-Andò (Prima donna); A.M. Piperno (Seconda donna); A. Frigerio (Terza donna); J. C. Frigerio (Prima cortigiana); G. Costa (Seconda cortigiana); O. Valabrega (Una serva); O. Zoncada (Noemi); A.G. Pero (Una vecchia); O. Varini (Una fanciulla); V. Verani (Una giovinetta)».

⁶² Pes, *L'esecuzione della Samaritana*, cit.

⁶³ Giovanni Pozza, *Cronache teatrali*, ed. a cura di G. A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza 1971, p. 342.

⁶⁴ *Ibidem*.

dell'argomento, conclude affermando che la figura del Cristo è «troppo complessa per poter adattarsi nell'ambiente angusto di un dramma in tre atti»⁶⁵.

Per quello che riguarda la recitazione, il lavoro della compagnia piace al pubblico e convince la critica. Le uniche note negative avanzate da alcuni recensori sono legate ancora una volta al discusso personaggio di Cristo e al soggetto del dramma, che ha bisogno di una «recitazione poetica» e non «realistica». È Giovanni Pozza a sostenerlo, quando scrive che il dramma fu composto in versi per ragioni letterarie e musicali che l'attore deve rispettare:

I nostri attori sono troppo abituati alla recitazione realistica per poter adattarsi di punto in bianco alla recitazione poetica. Ieri sera Gesù parlò più di una volta come il personaggio di una commedia moderna, e sciolse le parole dei versi così che ogni armonia metrica andò distrutta. Ora il personaggio di Gesù non deve mai essere soltanto umano; né il verso dev'essere detto come una linea di prosa⁶⁶.

Per il resto, tolti i due personaggi principali, lo spettacolo è quasi del tutto corale e costituito da attori – comparse che furono «intonati meravigliosamente».

Tina Di Lorenzo, protagonista assoluta di questo dramma, conquista una vittoria personale di grande rilievo con «un'interpretazione squisita, geniale, indimenticabile». Enrico Polese le dedica un bel ritratto, a partire dalla sua prima comparsa in scena:

allorquando Tina di Lorenzo, al primo atto, apparve sull'alto praticabile, splendida nella splendida veste, recando l'anfora in capo, un lungo ooh di meraviglia uscì da tutti i petti: l'eletta giovane era meravigliosamente bella! Quando prese a parlare cominciò a poco a poco a commuovere l'uditorio e diede una novella prova del suo forte ingegno. Essa è l'interprete ideale di questa Samaritana: sapientemente ella seppe conservare al verso la sua cadenza ritmica e io vorrei che in ciò insistesse anche di più. Nel secondo atto fu addirittura perfetta ed il pubblico – sinceramente entusiasta – volle interrompere la scena per farle più che un applauso una vera ovazione!⁶⁷

Tina Di Lorenzo è fotografata nei panni della samaritana Fotina dallo stabilimento di Arturo Varischi e Giovanni Artico all'indomani della prima rappresentazione del dramma e, forse, proprio per merito del grande successo conseguito. A ulteriore riprova della popolarità di questi spettacoli, va considerato che queste fotografie danno vita anche a un gran numero di cartoline postali.

Le fotografie realizzate per documentare lo spettacolo si dividono in due serie: nella prima l'attrice è ritratta in alcune pose riconducibili al primo quadro del dramma biblico, quello in cui, presso il pozzo di Giacobbe, avviene l'incontro tra la giovane Fotina e Gesù: l'attrice, vestita con gli abiti tradizionalmente attribuiti alla samari-

⁶⁵ Dottor Luigi Bufalini, *La Samaritana*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 11 maggio 1901.

⁶⁶ Giovanni Pozza, *Cronache teatrali*, cit., pp. 344-345.

⁶⁷ Pes, *L'esecuzione della Samaritana*, cit.

tana, porta in mano, o sulle spalle, l'anfora da riempire al pozzo. L'iconografia dell'epoca risente del gusto orientalista tipico dell'Ottocento, per cui non ci stupisce che il costume di Fotina sia realizzato con tanta attenzione e dovizia di particolari ornamentali, per quanto questi non vengano descritti dall'autore nelle didascalie al testo. La didascalia scenica del primo quadro, infatti, recita:

Al bivio delle due grandi strade che vanno, l'una verso la Mesopotamia, l'altra verso il mare, il pozzo di Giacobbe, non lungi dalla città di Sichem, in Samaria. Vasta cisterna oblunga, dall'orlo basso sul quale si può sedere. Una volta di pietra a metà rovinata arrotonda ancora un'arca sul pozzo. Rustica carrucola di legno grezzo che fa salire e scendere la corda a cui si sospendono le urne. Un vasto fico selvatico tende orizzontalmente i suoi rami. C'è lì anche uno di quelli olivi il cui pallore è in Samaria più argento che altrove. Dei terebinti più lontano e degli svelti profili di cipressi⁶⁸.

Nella scena V Fotina discende cantando dal sentiero per recarsi al pozzo, dove trova Gesù. La donna, intenta a prendere l'acqua, non si cura dell'uomo che, prima della sua partenza, le rivolge la parola chiedendole da bere. Le fotografie in abiti di scena ritraggono l'attrice accanto all'elemento scenico principale, il pozzo, mentre si riposa seduta sul bordo o tiene in mano l'anfora [fig. 37]. È interessante notare come in questo caso, più che in altre situazioni, la raffigurazione della samaritana non possa prescindere da questi elementi, scenici ma anche simbolici, legati all'acqua, metafora della conoscenza attraverso la parola del Cristo. Il senso profondo di questa scena viene, tra l'altro, esplicitato in altre cartoline, sulle quali si legge: "Chi beve di quest'acqua, in verità vi dico, non avrà sete in eterno!". Tra i numerosi esemplari di cartoline sono da notare anche quelle colorate, che venivano spesso acquarellate per raggiungere un effetto pittorico e impreziosire il ritratto [figg. 38, 39].

Una seconda serie di fotografie è invece riconducibile al secondo quadro, quello chiamato *La porta di Sichem*, nel quale Fotina, dopo aver appreso la parola di Gesù, si reca al mercato per raccontare l'accaduto e diffondere la parola del Salvatore. Spogliata delle ricche vesti e senza più l'anfora dell'acqua, Fotina si avvicina alla folla che lentamente si è radunata intorno a lei e dice: "Udite presso il nostro pozzo un giovine è assiso, un Nazzareno pallido, il quale mi ha parlato. È sì dolce, che il core mi è subito tremato... Tanta eloquenza mite e possente è in lui solo, ed il suo gesto è tale che par liberi un volo!"⁶⁹. La cornice scenica è la stessa della serie precedente: sul fondo pochi e spogli elementi naturali e il profilo di una città; ai piedi della donna massi, fiori recisi e sterpi. Per quanto nel testo di Rostand non ci siano riferimenti diretti al costume o alle scene per questo secondo quadro, possiamo leggere distintamente nell'insieme un'impressione di generale rinnovamento e armonia. La giovane donna, spoglia degli orpelli che prima arricchivano la sua veste, con dei fiori tra i capelli e nelle mani vuole raffigurare il senso di una riconquistata purezza [figg. 40, 41].

⁶⁸ Edmond Rostand, *La Samaritana*, trad. di M. Giobbe, Napoli, Lui Piero Editore 1923, p. 12.

⁶⁹ Ivi, p. 69.

Alcune di queste fotografie sono pubblicate sulla rubrica di avvenimenti e varietà del periodico «Natura e Arte», all'indomani di una replica milanese del dramma⁷⁰. La pubblicazione di questi scatti, uno relativo alla prima serie e l'altro alla seconda, è particolarmente significativa perché, oltre a costituire, come si legge, una "primizia molto attraente" per i lettori lontani, attribuisce la paternità degli scatti a Leone Ricci al quale Varischi e Artico, come sappiamo, erano subentrati nella direzione dello stabilimento⁷¹. Nella breve recensione che accompagna i due scatti si legge:

L'esito della *Samaritana* di Edmondo Rostand, nella traduzione di G.M. Giobbe, si mantenne vivo e luminoso, al *Teatro Manzoni*, e la Tina (oramai non la si chiama che così) continuò a farsi applaudire e festeggiare largamente, e non soltanto per la sua affascinante bellezza. Senza entrare nel campo riserbato ai colleghi, diamo in questa cronaca degli avvenimenti più importanti per il piacere degli occhi, l'immagine deliziosa della squisita interprete della *Samaritana*, riprodotta con finezza d'arte dai signori Varischi e Artico, direttori dello stabilimento fotografico L. Ricci di Milano.⁷²

Qualcosa di analogo avviene anche sui settimanali «L'Illustrazione Italiana» e «Illustrazione popolare» rispettivamente nel maggio e nel settembre 1901⁷³. In questo caso, la pubblicazione di uno dei ritratti della Di Lorenzo è indicativa sia del largo consenso e della notorietà raggiunta dall'interprete sia, evidentemente, della larga circolazione di queste fotografie presso il pubblico. Si tratta, infatti, di periodici di largo consumo che di rado si occupavano anche di teatro. Ai piedi della fotografia pubblicata su «Illustrazione popolare» si legge:

La più bella delle attrici italiane, Tina di Lorenzo, brillò nelle scorse sere sulle scene del teatro Manzoni, nella men bella produzione di Edmond Rostand, *La Samaritana*, scritta dal poeta francese prima del suo famoso (forse troppo famoso) *Cirano di Bergerac*. Sarah Bernhardt otteneva, a Parigi, effetti pittoreschi nelle vesti orientali della protagonista biblica: ne faceva dei veri quadri plastici... e così pure Tina di Lorenzo. In uno di quegli atteggiamenti e in quelle vesti (poco solite oggi sulle scene) e con tanto di anfora sulle spalle, è stata colta dal fotografo Ricci di Milano in una artistica fotografia che qui riproduciamo⁷⁴.

Infine, una fonte di prima mano aiuta ad aggiungere alcuni dati alla nostra analisi e ad arricchire lo studio di questa collezione fotografica. Questa fonte, autografa della Di Lorenzo, ci permette di conoscere l'importanza che l'attrice attribuisce alla fotografia poiché, a poche settimane dalla prima rappresentazione, si affrettò a inviare allo stesso Rostand un suo ritratto nei panni della samaritana. Questo dettaglio viene

⁷⁰ s.a., *Tina nella «Samaritana»*, in «Natura e Arte», n. XIII, 1900-1901, pp. 59-60.

⁷¹ Ai fini di questa ricerca l'esatta attribuzione di questi scatti non è fondamentale; è invece di grande importanza ricostruire la fortuna delle immagini e metterle in rapporto con la contemporanea scena teatrale.

⁷² s.a., *Tina nella «Samaritana»*, in «Natura e Arte», n. XIII, 1900-1901, pp. 59-60.

⁷³ Leporello, *La Samaritana*, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 20, 19 maggio 1901, p. 348.

⁷⁴ «Illustrazione popolare. Giornale per le famiglie», a. XXXVIII, n. 35, 1901, p. 356.

rivelato in un'altra lettera inviata al suo impresario, Adolfo Re Riccardi, il 25 maggio del 1901.

Carissimo amico

Mi avete procurato ieri una vera gioia e ve ne sono profondamente grata. Spedisco oggi stesso al Rostand una mia fotografia in costume di Samaritana.

Statevi sano e vogliatemi sempre bene. Tina⁷⁵

Purtroppo sono rimaste scarsissime testimonianze dirette del rapporto che le attrici del tempo avevano con la fotografia. È per questa ragione che un messaggio del genere, sia pure così stringato, ci può dire molto sia sull'importanza che la Di Lorenzo riservava alla sua raffigurazione fotografica, sia sul sistema di diffusione della propria immagine che, evidentemente, veniva in parte gestito direttamente dagli attori.

Romanticismo di Gerolamo Rovetta

La Compagnia Di Lorenzo-Andò mette in scena per la prima volta il dramma *Romanticismo* il 10 dicembre 1901, al Teatro Alfieri di Torino. Lo spettacolo ottiene un grande successo di critica e di pubblico e, quattro giorni più tardi, sulle colonne del settimanale «L'Arte Drammatica» si legge:

Gerolamo Rovetta conta un trionfo di più: un trionfo veramente meritato del quale va fiero non soltanto lui ma l'arte italiana moderna che può aggiungere al suo ricco patrimonio un buon lavoro che conserverà a lungo la sua vitalità. *Romanticismo* è fra le migliori cose che abbia fatto il Rovetta⁷⁶.

La compagnia, in scena dal primo novembre, ha già ottenuto una serie di importanti riconoscimenti⁷⁷. Giovedì 7 “un pubblico affollatissimo accolse con tutti gli onori”⁷⁸ la

⁷⁵ Tina Di Lorenzo ad Adolfo Re Riccardi, 25 maggio 1901. La lettera autografa è conservata presso la BMTB.

⁷⁶ s.a., *Romanticismo*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 14 dicembre 1901.

⁷⁷ È stato possibile ricostruire il repertorio della compagnia facendo lo spoglio del quotidiano «La Stampa». Di seguito i titoli andati in scena: *Amanti* (1 novembre); *Marrella* (2 novembre); *Zazà* (3 e 11 novembre); *Pamela nubile* e *La consegna è di russare* (4 novembre); *Come le foglie* (5, 13 e 18 novembre); *Anima* (6 novembre); *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (7 novembre); *La corsa al piacere* (8, 9 e 20 novembre); *Il romanzo di un giovane povero* (10 novembre); *Guerra in tempo di pace* (12 novembre); *Onore* (14 novembre); *L'amore dell'arte*, *La caccia alla volpe*, *La caccia al lupo*, *Il cuoco e il segretario* (15 novembre); *Un signore eccezionale*, *La caccia alla volpe*, *La caccia al lupo*, *Meglio soli che male accompagnati* (16 novembre); *Il padrone delle ferriere* (17 novembre); *Amore senza stima* (19 novembre); *La zia di Carlo* (21 novembre e 9 dicembre); *La Samaritana* (22, 23, 25, 26, 27, 28, 30 novembre e 1, 3, 4, 6, 7 e 8 dicembre); *Andreina* (24 novembre); *Ferroll* (29 novembre); *Fuoco al convento*, *Una battaglia di dame* (2 dicembre); *I fourchanbauld* (5 dicembre); *Romanticismo* (10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 22, 23 dicembre); *Demi-monde* (13 dicembre); *Durant* (17 dicembre); *Amor mio!* (19 dicembre); *Frou frou* (20 dicembre); *L'impronta*, *Chi non prova non crede* (21 dicembre).

⁷⁸ s.a., *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 9 novembre 1901.

compagnia che va in scena con *Amanti* di Donnay, cui seguono *Zazà* e *Pamela nubile*, con la quale l'attrice riporta “uno dei suoi migliori e più legittimi successi”⁷⁹. Una delle novità per la piazza torinese è *La corsa al piacere* di E.A. Butti che, pur avendo avuto un esito più incerto, costituisce comunque “un buonissimo successo di applausi e chiamate all'autore ed ai bravi interpreti”⁸⁰. Ugo Piperno “giovane intelligente, studioso, modesto, pieno d'avvenire”⁸¹, ha la sua serata con *Amore senza stima* di Paolo Ferrari, al quale segue *La Samaritana* che viene “ascoltata colla più grande attenzione”⁸². Applauditissima Tina Di Lorenzo anche nei lavori scelti da Armando Falconi per il suo spettacolo d'onore, *Convento* e *Battaglia di Dame* di Eugène Scribe e Ernest Legouvé. La nuova commedia del Rovetta è presentata al pubblico con alcuni giorni di anticipo: già il 23 novembre il cronista scrive: “L'azione succede nel 1856, gli interpreti si fecero eseguire i vestiti secondo la moda di quel tempo”⁸³, poi, il 7 dicembre “Proseguono attivissime le prove della nuova commedia di Rovetta, *Romanticismo*, che andrà in scena martedì. L'autore è qui, dove riceve da ogni parte numerose attestazioni della più calda simpatia, ciò che è di buon augurio per l'esito del suo lavoro...”⁸⁴. Come scrive il recensore de «L'Arte Drammatica», diversamente dai “molti autori [che] hanno sfruttato i più begli anni del nostro risorgimento politico senza ottenere la decima parte del successo di *Romanticismo*” Rovetta non si è dimenticato di “vivificare” l'episodio patriottico “dal soffio dell'arte”, di modo che “ogni spettatore si senta parte di quello che vede e che sente, che scompaia l'autore per dare l'illusione di assistere allo svolgimento di un fatto vero”:

Così fece il Rovetta. Il lieve intrigo d'amore che havvi nel suo dramma non guasta il quadro ampio, reale, in cui si svolgono le fila delle congiure contro il governo oppressore. Si sente in ogni scena l'alito della rivoluzione: non è la lotta delle passioni ma dell'umanità. Attraverso i vetri della farmacia Ansperti s'intravede l'aurora del nuovo rinascimento, come nell'ultima scena, quando lo spettatore ha la visione nitida del sangue che il conte Vitaliano sta per dare alla patria [...]⁸⁵.

La vicenda del dramma si svolge sullo sfondo di un'Italia risorgimentale, all'indomani dell'insurrezione di Milano del 6 febbraio 1853. Le città e i luoghi simbolo del dramma sono due: la farmacia Ansperti di Como, dove si riuniscono segretamente i patrioti rivoluzionari, e la villa dei conti Lamberti, nei pressi di Milano. Vitaliano, il figlio della contessa Teresa Lamberti dei duchi di Landro, austriacante e amica del conte di Rienz, entra nelle file della Giovine Italia prestandovi giuramento. Quando Vitaliano svela la sua passione politica alla moglie Anna “l'amor di patria schiude

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ s.a., *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 16 novembre 1901.

⁸¹ s.a., *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 23 novembre 1901.

⁸² s.a., *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 30 novembre 1901.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Momus, *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 7 dicembre 1901.

⁸⁵ s.a., *Romanticismo*, in «L'Arte Drammatica», a. XXX, 14 dicembre 1901.

quello della famiglia” e i due sposi si ritrovano dopo anni di silenzio e indifferenza. Anna, sola e trascurata dal marito, si avvicina al profugo polacco Cesky, segretario del conte e residente in casa Lamberti che, persa ogni speranza di poter amare riamato la donna, si vendica di Vitaliano denunciandolo alla polizia austriaca. Il conte Rienz, per salvare l'onore della famiglia Lamberti offre una via di fuga al giovane Vitaliano, che però decide di cederla al nipote Giacomo “che la gioventù, prima elegante, viziosa e corrotta, ha consacrato ora nobilmente alla causa italiana”. All'interno della stessa famiglia, dunque, si ritrovano i conflitti che laceravano il Paese, e le questioni sentimentali si fondono abilmente con quelle politiche.

L'11 dicembre il quotidiano torinese «La Stampa» dedica una lunga recensione allo spettacolo andato in scena la sera precedente. Nella prima pagina, in apertura d'articolo, si legge:

Tra le grandi acclamazioni di un pubblico imponente, appena attenuate nel quarto atto, il nuovo dramma di Gerolamo Rovetta ha fatto ieri sera la sua comparsa all'Alfieri. [...] La scena è indubbiamente d'effetto. Anche a cinquant'anni di distanza il dramma, i sogni, le illusioni di quegli animi attraggono i nostri con l'elemento fecondatore eterno di commozione: la poesia della patria. La poesia che, sciolta dalla retorica, dalle esagerazioni, dai romanticismi, si presenta a noi con la visione eroica di quanti hanno sofferto e pianto, combattuto e lasciato la vita per un'idea: la poesia di tutto ciò che nel pensiero o nell'azione ha qualcosa del mistero o del miracolo. E non bisogna dimenticarsi di ciò nel giudizio sereno di un'opera come la presente⁸⁶.

Se la recensione dello spettacolo è globalmente positiva, non mancano alcune critiche sulla stesura dell'opera. Interrogandosi sul valore di questo dramma, infatti, il recensore si sofferma sui “difetti di organismo” e sui “pericoli di argomento” a partire dal titolo che “o è troppo vasto o deve limitarsi in un'espressione troppo ristretta o non ben chiara”:

Il periodo romantico, nella nostra letteratura, coincide col periodo patriottico, romanticismo è la forma, patriottico è il sentimento, questo s'integra in quello. Evidentemente il Rovetta non ha voluto darci in un'opera di sì limitate espressioni, di sì pochi elementi, la sintesi di un sì vasto periodo storico, e ha inteso probabilmente significare con questo vocabolo un'idea più comune, più ristretta: l'atteggiamento che nel nostro spirito contemporaneo assume la visione di quell'età eroica di sogni, di illusioni, di idealità patriottiche, di esagerazioni e di retorica sincera. Ma con tutto ciò il dramma esterno – quello dell'epoca storica – supera coll'impressione de' suoi ricordi l'impressione del dramma scenico, o si rimpiccioliscono nella cerchia di questo⁸⁷.

Se resta indiscussa la bravura del Rovetta drammaturgo del sentimento, vengono sol-

levate invece delle obiezioni relativamente alla riuscita dei personaggi in rapporto alla situazione politica e sociale circostante, quasi risentissero “della sommarietà e rapidità delle pennellate di sfondo”:

Il Rovetta ci ha dato le grandi linee: ma non sempre queste gli hanno consentito una riproduzione profonda e comprensiva. Vedetelo invece nell'atto terzo quando non è paralizzato o preoccupato dal peso immane dell'ambiente e della storia o non ha che una situazione d'anime da svolgere, come riprende la vigoria e la maestria delle sue più belle e felici concezioni!⁸⁸

La scrittura del Rovetta, il quale ha composto un dramma che “si svolge più nelle idee che nelle azioni”, è disturbata dall'ampiezza del quadro storico sul quale si delineano dei personaggi ai quali manca “quella profondità di analisi, che può rendere nel dramma scenico, più efficace il dramma umano”⁸⁹. Insieme alla “genialità del quadro” e all’“abilità incontestata dell'autore”, anche la “buona” esecuzione della compagnia “servì a raggiungere il successo” e conquistare il pubblico. Il merito va a tutti gli attori e in particolare a Tina Di Lorenzo, “efficace e intonata specialmente nel terzo atto”. In scena per la prima dello spettacolo, insieme alla prima attrice nel ruolo della contessa Anna, anche Flavio Andò nel ruolo del conte Vitaliano Lamberti e Armando Falconi in quello del marchesino Giacomino d'Arfo.

Ciò che ha “coronato la vita trionfale di questo dramma”⁹⁰ è stato il successo milanese della rappresentazione, andata in scena al Teatro Manzoni il 2 gennaio del 1903. La Compagnia Di Lorenzo-Andò lo mette in scena durante un corso di recite cominciato la sera di Santo Stefano con *Facciamo divorzio* di Victorien Sardou, al quale seguono *La moglie ideale* di Marco Praga, *Madame Flirt* e *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa, *Pamela nubile* di Carlo Goldoni e *La zia di Carlo* di Thomas Brandon⁹¹.

Come si legge nella recensione apparsa sul periodico milanese «La Scena di Prosa», il successo di *Romanticismo* è stato “grande, clamoroso e ribadito da repliche affollate”. Al di là delle polemiche nate intorno a questo dramma, infatti, che “contrasta con molti credo modernissimi” e per questo dà “ai nervi a molti”, il pubblico, e con lui anche lo stesso recensore, ne decreta una sicura e certa vittoria.

E intanto il pubblico va al Manzoni, si contende i posti, affolla ogni sera la platea, la loggia, i palchi. [...] un pubblico scettico e *usé*, come quello del Manzoni, s'è commosso, ha sentito sussurar nel suo cuore echi dolci di tempi lontani. La dolcezza e l'entusiasmo, che si son provati in queste sere, non sono né inutili, né sterili. È ben più civile questo scrittore abile e sicuro, che tutti i cantori di donnine linfatiche⁹².

D'altra parte, già il giorno successivo alla prima milanese, sulla prima pagina de «L'Arte

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ r.s., *Tra nuove e nuovissime. Romanticismo*, in «Cronache teatrali», a. II, n. 3, 8 gennaio 1908, p. 1.

⁹¹ g., *Le ribalte milanesi. Manzoni*, in «La Scena di Prosa», a. II, n. 2, gennaio 1903, p. 5.

⁹² r.s., *Tra nuove e nuovissime*, cit., p. 1.

⁸⁶ s.a., *ROMANTICISMO*, in «La Stampa», 11 dicembre 1901, pp. 1-2.

⁸⁷ *Ibidem*.

Drammatica» lo spettacolo viene recensito con un entusiasmo del tutto simile⁹³. Dopo aver protestato per il ritardo con il quale, a più di un anno dalla prima, “un lavoro di questa importanza” arriva a Milano, il giornalista afferma che lo spettacolo è un vero trionfo, rovescia il punto di osservazione e risponde alle critiche sulla questione del dramma storico, affermando che il valore di questo lavoro sta nell’aver saputo mescolare sapientemente il dramma familiare con quello politico.

Se mi è permesso affermare un assurdo, io dirò che il valore, e per conseguenza il successo di quest’opera d’arte, si debbono precisamente ai suoi difetti. [...] Ora il Rovetta, ad un gentile e tenue drammetto familiare, ha saputo innestare larghe scene nelle quali si riproducono avvenimenti politici e storici di grande importanza, per quanto frammentarii, tali da destare in qualunque pubblico ricordi, memorie, lacrime, entusiasmi ed odii. Se si potesse vedere il “copione originale di Romanticismo, ci sarebbe da cercare se qua e là in un cantuccio, l’autore abbia scritto: “qui ci saranno applausi”. Questo vuol dire avere il sentimento giusto del teatro, che il Rovetta possiede in grado eminente, meglio forse di qualunque altro dei nostri autori. Del resto, l’esatta armonia che si osserva fra i due lati del lavoro, il dramma familiare, e il dramma politico, o meglio ancora il modo col quale Rovetta ha contornato il nocciolo vero della commedia (l’episodio tra il marchese Vitaliano Lamberti e sua moglie la contessa Anna) con la bella veste dell’abortita congiura del ’54 dimostrano ad esuberanza come egli possieda in sommo grado questo sentimento. Tutte le critiche che si potrebbero fare, sono spuntate dal titolo, e dalle intenzioni chiaramente dimostrate dall’autore. *Romanticismo!* E non bisogna cercare altro là dentro⁹⁴.

L’articolo prosegue per mano di Polese, con una recensione all’esecuzione del dramma da parte della compagnia. Relativamente all’allestimento, si legge che il pubblico riservò al dramma “salve entusiastiche di applausi” e che, per la straordinaria occasione, i prezzi furono “notevolmente aumentati”. L’esecuzione fu impeccabile e gli artisti recitarono tutti “con impegno vivissimo rendendo in ogni sua parte il pensiero dell’artista”.

Quella di ieri sera fu veramente una delle memorabili serate del Manzoni, una di quelle sere in cui il pubblico è tanto imponente da mettere in apprensione gli autori e gli artisti più proventi. Fu un trionfo per Gerolamo Rovetta e per tutti gli esecutori della super compagnia Di Lorenzo-Andò. Il primo atto ebbe – oltre una calorosa ovazione alla formula del giuramento – tre chiamate all’autore ed agli interpreti al finale dell’atto; quattro chiamate al secondo atto; cinque al terzo; quattro al quarto. Per tutta la sera la attenzione più costante fu nell’uditorio ed il successo è stato addirittura grandioso⁹⁵.

Tina Di Lorenzo e Flavio Andò, pur avendo abbandonato la loro “consueta modernissima recitazione”, hanno ottenuto applausi calorosissimi. Se i due attori protagonisti,

prosegue Polese, sono stati accusati di aver “declamato”, lo hanno fatto a ragione, adattando la loro recitazione al tipo di dramma.

Si, è vero, Flavio Andò e Tina di Lorenzo, ieri a sera trascurarono la consueta modernissima loro recitazione: ma debbono per ciò essere rimproverati? Non lo ritengo! Non si può – a mio modo di vedere – parlare di sentimento patrio, dell’odio verso i dominatori, del nostro paese, delle sante aspirazioni di indipendenza con la intonazione scettica, ironica, con cui si può parlare delle fragilità delle donna e delle passioni amorose. Flavio Andò e Tina Di Lorenzo hanno recitato il *Romanticismo* con una intonazione differente da quella di *Amanti* e mi pare che in ciò essi abbiano avuto ragione. [...] io ritengo che hanno fatto bene a declamare, perché ci hanno portato all’applauso, ci hanno procurato un’intima e grande sensazione di piacere [...]⁹⁶.

Nel marzo del 1903, anche il periodico «Musica e musicisti» pubblica un articolo sulla replica milanese di *Romanticismo*⁹⁷. In questo scritto, dal titolo *Mode di mezzo secolo fa*, vengono pubblicate alcune foto posate in abiti di scena dei principali interpreti del dramma: oltre a Tina Di Lorenzo e Flavio Andò, anche Celeste Paladini-Andò nel ruolo della contessa Teresa Lamberti, Armando Falconi in quello del nipote Giacomino d’Arfo, e Ugo Piperno, in quello del conte di Rienz⁹⁸. Il tono dell’articolo, già a partire dal titolo, è simpaticamente ironico e il pretesto per parlare del grande successo del Rovetta è quello dei “vecchi” abiti tornati sulle scene “con il loro taglio semplice, ingenuo, con le loro bizzarre armonie di colori”. Si legge:

I nostri nonni, già, proprio i nostri nonni son passati in questi giorni sulle nostre scene. Abbiamo visto le sottane ampie e gonfie, i calzoni attillati, i cravattoni soffocanti. Ed è stato per tutti una compiacenza, questo ritorno alla luce per la bacchetta del mago Rovetta, e per virtù del suo *Romanticismo* [...]. Mezzo secolo fa o giù di lì. Vedete! Gli è come se il viso fino e dolce di Tina di Lorenzo, e la faccia arguta di Armando Falconi si siano sovrapposti a qualche vecchio quadro che annerisce nelle nostre stanze, tra i ricordi più cari. Ma il quadro non ha la rigidità grave della quale si compiacevano i nostri nonni, quando lasciavano tramandare la loro effigie ai posteri: il quadro ha la vivacità d’un brano di verità⁹⁹.

La prima delle fotografie pubblicate ritrae Tina Di Lorenzo, la contessa Anna, e Armando Falconi, il marchese Giacomino d’Arfo, in una scena del secondo atto: quella in cui Giacomino confida alla zia di aver litigato con il principe Varzis, ufficiale

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ s.a., *Mode di mezzo secolo fa*, in «Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903, pp. 201-204.

⁹⁸ Secondo quanto riportato in una locandina conservata presso la Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli e datata 22 aprile 1902, gli altri interpreti erano: I. Zoncada (Rodolfo Czaky); A. Colonello (Giovanni Ansperti, farmacista); V. Frigerio (Casimiro Fratti, medico); M. Wilson (Giuditta Ansperti); G. Rissone (Mauro Stransèr, medico); A. Cruicchi (don Carlo Morelli); A. Frigerio (Faustino, direttore della farmacia); R. De-Gourdron (Baraffini, sergente dei gendarmi); A. Foà (Demostene, facchino); A. Valabrega (Carolina, vecchia cameriera della contessa Teresa); A. Frigerio (una contadina).

⁹⁹ s.a., *Mode di mezzo secolo fa*, cit., p. 201.

⁹³ G.B., “*Romanticismo*” a Milano, «L’Arte Drammatica», a. XXXIII, 3 gennaio 1903, pp. 1-2.

⁹⁴ Ivi, p. 1.

⁹⁵ Pes, *L’esecuzione della Samaritana*, cit., p. 2.

austriaco. Giacomino entra in scena mentre Anna parla con l'esule polacco Cézky, segretario del marito, il conte Lamberti. Così facendo, Giacomino interrompe il dialogo nel quale Cézky, follemente innamorato di Anna e offeso per il suo rifiuto, sta accusando suo marito di averla tradita con la signora Ansperti, moglie del farmacista incarcerato dalla polizia austriaca. In realtà, noi sappiamo, la frequentazione della farmacia comasca e della famiglia Ansperti da parte del conte era dovuta esclusivamente alla comune, e segreta, iscrizione alla Giovine Italia.

È stato rinvenuto un altro scatto appartenente alla stessa serie, sempre firmato dallo studio di Arturo Varischi e Giovanni Artico [fig. 42]. Anche in questo caso è possibile identificare il passaggio preciso del dramma al quale fa riferimento la posa dei due attori, che segue di poche battute la situazione precedente. L'intenzione di queste fotografie è quella di rappresentare, e quindi di pubblicizzare, lo spettacolo messo in scena dalla compagnia, ricostruendo in studio quello che lo spettatore vede a teatro. L'impianto della fotografia è uguale a quello precedente: i due protagonisti della scena sono in primo piano, posti davanti a un fondale neutro con un unico oggetto di scena sul lato sinistro dell'inquadratura. I costumi, il trucco e il parruccho sono esattamente gli stessi dello scatto precedente a significare, forse, che le due fotografie sono state realizzate nella stessa seduta di posa.

Giacomino, dopo aver sussurrato all'orecchio della zia "Viva la repubblica! E viva il re di Sardegna!", racconta come sono andate realmente le cose con il principe Varzis, con il quale lo scontro, e quindi la sfida a duello, non si è verificato per ragioni politiche ma per amore di una ballerina. Dice Giacomino: "Naturalmente l'arte nasconde la politica. Io sono del partito della Pochini e ho fischiato il ballo «Miranda» e la prima ballerina la Priora, perché sono stati imposti dagli ufficiali austriaci [...]". Indispettito dagli applausi del principe, Giacomino all'uscita del teatro provoca l'ufficiale che, famoso spadaccino, lo sfida a duello. Anna preoccupata cerca di convincere il nipote "ad accomodare" la situazione per non rischiare la vita e non dispiacere la nonna, la contessa Teresa.

Nell'articolo pubblicato su «Musica e musicisti» segue l'immagine del protagonista maschile del dramma, il conte Vitaliano Lamberti, interpretato dal direttore di compagnia Flavio Andò.

A proposito di questo attore, nell'articolo si legge:

Flavio Andò ha avuto, in questa parte, uno di quei successi ai quali, del resto, è bene avvezzo. Egli è un impareggiabile attore. La sua nota caratteristica è la singolarità; la sua corda più sensibile: l'amore. Quale, fra gli attori moderni, ha riprodotto sulle scene, con maggior eleganza, con maggior garbo virile, con più squisita sensibilità, l'amore moderno? Andò è siciliano, entrò in arte giovanissimo, e fece presto carriera. Fu molti anni con la Duse, e tra le sue interpretazioni d'allora si ricorda ancora Armando della *Signora dalle camellie*, che anche a Parigi, una decina d'anni or sono, parve mirabile per sincerità artistica e forza umana. Fu poi nella bella compagnia Andò-Leigheb-Reiter; ora è da nove anni con Tina di Lorenzo, e non solo primo attore raro, ma anche energico direttore¹⁰⁰.

¹⁰⁰ s.a., *Mode di mezzo secolo fa*, cit., p. 202.

Nel ritratto pubblicato, Flavio Andò sta recitando "con aria ispirata e con voce commossa" il giuramento mazziniano della Giovine Italia.

Nell'articolo sono pubblicati, infine, anche i ritratti di due personaggi di secondaria importanza, ma comunque indispensabili allo svolgimento della vicenda: la contessa Teresa Lamberti dei duchi di Landro e il conte Stefano di Rienz. Entrambi i personaggi sono presentati al pubblico nella prima scena del secondo atto.

L'attrice Paladini-Andò, "una delle migliori, delle più versatili tra le nostre attrici madri" convince nel ruolo della contessa Teresa perché "rende con ottimi risultati" i due aspetti di questo personaggio, quello della antipatriottica asburgica e quello della tenera nonna: "è insieme aspra e lacrimosa, energica e pieghevole ai capricci di Giacomino, severa e maternamente dolorosa". Il conte di Rienz, interpretato dall'attore Ugo Piperno, è raffigurato in una posa generica, vestito di tutto punto, con le mani in tasca per dimostrare "un'eleganza ed una disinvoltura giovanile" come richiesto dal Rovetta nella prima didascalia del secondo atto. Dell'attore, l'anonimo recensore scrive:

Ugo Piperno, che sta davanti al lettore sotto le spoglie del Conte di Rienz, è stato chiamato da Rovetta il migliore interprete di questa parte. – Niente di strano, Piperno infatti è un giovane studioso, pieno di serie qualità, che rappresenta un vera speranza per il teatro futuro. Egli esercita l'arte con un fervore magnifico. Si può dire che non vive che di quella. Copre il ruolo di caratterista solo da due anni, e già ci si fa notare¹⁰¹.

Il conte di Rienz, affettuosamente legato alla contessa Teresa, sarà colui che nel terzo atto svelerà alla donna il coinvolgimento del figlio nel movimento mazziniano. Preoccupato per la contessa Teresa e per il buon nome della famiglia Lamberti, le mostra una lettera anonima giunta alla polizia austriaca nella quale viene accusato Vitaliano di cospirazione. Il conte scopre anche che la lettera è stata inviata da Cézky, che voleva vendicarsi per il mancato amore di Anna, e che costui è fuggito da Milano nella notte. Anche la contessa Anna, come la contessa Teresa, è presentata al pubblico nella prima scena del secondo atto. Nella didascalia introduttiva si legge: "in piedi sopra uno sgabello, davanti alla libreria, prende i libri e ne legge il frontespizio al Cézky, seduto alla scrivania". Il modo in cui viene presentata al pubblico e la stessa azione che è chiamata a svolgere vogliono anticipare qualcosa di più del personaggio che, tra i blasonati del dramma, rimane nelle fila dei "buoni", vicini al protagonista Vitaliano Lamberti. Nel corso di questa scena, infatti, mentre gli altri personaggi discutono tra loro, a lei, che è occupata a riordinare i suoi libri, il conte di Rienz, sprezzante, domanda "si può sapere contessa, qual lavoro avete immaginato per impiegare il vostro tempo e per farlo perdere al segretario di vostro marito?". Alla risposta fredda di lei "il catalogo de' miei libri!", il conte risponde pronunciando una battuta particolarmente significativa per comprendere le ragioni che divideranno casa Lamberti e che, fino a questo momento, sono state anticipate nell'antefatto del primo atto. Il conte di Rienz, dopo aver scambiato un'occhiatina e un sorriso d'intelligenza con Teresa, dice:

¹⁰¹ s.a., *Mode di mezzo secolo fa*, cit., p. 204.

Avete detto bene, duchessa, è una moda, una montantura; idrofobia romantica, ma passerà, passerà! I conti di Lara, i Don Paez, i Profughi, i Cordari da un parte; – le Parisine, le Ermen-garde, le Carlottes dall'altra, hanno fatto più male ai giovani cervelli del Lombardo-Veneto, di tutti i libri incendiari e proibiti «sotto pena di morte» – Lo spirito rivoluzionario è entrato nel sangue «al chiaro di luna» e anche a suon di musica coi Lombardi e col Rigoletto! Il cattivo umore e le cattive digestioni!... Ecco il nemico insidioso al quale un buon Governo deve tagliare la strada, e noi, invece, abbiamo lasciato prender voga all'etisia! Tisiche le... demi-mondaines, come Margherita del Dumas, tisici i lions, tisiche le signore! Chi ormai ha la disgrazia di essere florido, beve l'aceto per diventar magro e verde¹⁰².

I libri che la contessa sta catalogando e di cui legge i titoli nel corso della conversazione sono *François La Champi* di Georges Sand, *La capanna dello zio Tom* di Harriet Beecher Stowe e *I dolori del giovine Werter* di Johann Wolfgang Goethe.

Anche se nel dramma del Rovetta manca un passaggio preciso in cui Anna viene descritta a leggere seduta nella sua poltrona, è facilmente comprensibile che l'immagine attraverso cui è stato scelto di rappresentarla sia quella di un'elegante e giovane donna intenta a occupare il suo tempo con la lettura, per di più di testi lontani dal rigido spirito reazionario dei nobili del tempo [fig. 43]. D'altra parte Anna non è donna d'azione, ma romantica, sensibile al fascino dell'amore e dei sensi. Sola e sofferente al pensiero che suo marito non l'ama, si è fatta sedurre dalle tenere promesse d'amore del giovane Rodolfo Cézky, esule e anch'esso infelice, per poi allontanarsene quando queste sono diventate troppo insistenti. Quando il marito condivide con lei il segreto della sua adesione alla Giovine Italia, lei riscopre tutta la tenerezza e l'amore per lui, al quale resterà fedele anche davanti alle insidie della contessa Teresa e del conte di Rienz.

Esiste poi un altro scatto che ritrae Tina Di Lorenzo in una posa differente rispetto a quelle già viste: siamo alla prima scena dell'atto IV, Giacomino si è battuto a duello ed è rimasto ferito mentre Vitaliano, grazie alla lettera spedita alla polizia, ha affrontato la madre e il conte di Rienz che lo accusavano di tradimento. La scena è la stessa del terzo atto, siamo nel salotto della contessa Teresa e Anna fa visita a Giacomino, che è seduto "in giacchetta da camera e con un fazzoletto bianco al collo: sta facendo colazione".

La serie di fotografie relative alla *Samaritana* e a *Romanticismo* possiede le caratteristiche tipiche di una fase di passaggio della storia della fotografia. In un momento in cui il ritratto fotografico è ancora in gran parte un ritratto posato in studio, o comunque in condizioni ottimali di ripresa (illuminazione artificiale, immobilità della posa, ecc.), e non esistono ancora 'istantanee' come saranno intese di lì a pochi anni, le immagini descrittive di un'azione scenica rappresentano comunque un primo tentativo, più o meno riuscito, di resa naturalistica delle espressioni e dei sentimenti dei personaggi. Il fine è evidentemente quello di riassumere in una serie di quadri una storia, come è avvenuto per secoli nel campo delle arti figurative e poi in ambiti molto lontani, dal fumetto al fotoromanzo. In particolare nel secondo caso proposto, quello di *Roman-*

ticismo, il risultato sembrerebbe dipendere molto dall'idea che i singoli attori hanno del mezzo fotografico e dalla loro capacità di rapportarvi. Il responsabile della ripresa fotografica sembra limitarsi ai valori tecnici dell'immagine. Su di uno sfondo quasi neutro, gli attori sono chiamati a ripetere un momento drammatico particolarmente rappresentativo di una parte del testo, un gesto di certo non facile per un interprete di arte performativa e dunque dinamica come quella teatrale. La resa è quindi molto diversa tra la staticità un po' risibile di Flavio Andò, che guarda in camera, nell'atto del giuramento mazziniano, e quella di Tina Di Lorenzo e Armando Falconi nella scena della bandiera.

Una questione molto significativa è costituita dall'effetto del mezzo sul soggetto umano: così come nella fotografia spontanea (ritratti di famiglia, foto ricordo) la difficile ricerca della naturalezza del soggetto si scontra con la reazione individuale alla messa in posa, così anche nei professionisti della scena teatrale a cavallo del secolo si riscontrano attitudini diverse.

¹⁰² Gerolamo Rovetta, *Romanticismo*, Milano, Baldini & Castoldi 1922, p. 75.

Parte terza
**DAL RITRATTO FOTOGRAFICO
ALLA SUA DIFFUSIONE**

L'IMMAGINE SI MOLTIPLICA: I PROGRESSI DELLA STAMPA E LA DIFFUSIONE DEI RITRATTI

Se la 'civiltà dell'immagine' esiste in virtù dei mezzi tecnici di riproduzione e diffusione di massa dell'immagine stessa, prima di affrontare la trasformazione del ritratto dell'attrice in icona si rende necessario descrivere brevemente i progressi della tecnica fotografica negli anni a cavallo tra i due secoli.

Dopo aver tolto alla pittura l'incombenza della 'copia fedele della realtà', il problema principale della fotografia nei suoi primi trent'anni di esistenza consiste nella ricerca di un processo ottimale di riproduzione della 'copia', cioè di produzione in serie del fototipo. Per tutta la seconda metà dell'Ottocento, il progresso fotografico avanza strettamente intrecciato a quello delle arti grafiche. Risulta perciò difficile comprendere appieno il peso della fotografia nella creazione di una cultura iconografica di massa senza tener presente il legame tra i procedimenti di riproduzione fotografica e le tecnologie grafiche in generale. Fino alla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento il volume di copie ottenibile con tecniche analoghe alla 'carta salata', prima che la matrice subisse una degradazione tale da non poter essere più riprodotta, era limitato alle poche centinaia. Gli *album-souvenir* e le collezioni di *carte de visite* rimanevano quindi necessariamente un prodotto destinato a un ristretto pubblico di amatori benestanti.

Allo scopo di garantire la massima 'produttività' dell'immagine di partenza, l'industria fotografica percorre quindi una grande varietà di strade diverse, tutte genericamente associabili alla pratica della 'fotoincisione'¹. A partire dagli anni Sessanta si affermano procedimenti come la fotocalcografia e la fotoglifia (o woodburytipia)² che danno buoni risultati anche in termini di produttività, e tuttavia non sono in grado di rispondere a una domanda di immagini sempre più grande, né di abbattere un costo/copia che non rende ancora le riproduzioni accessibili al pubblico di massa.

È proprio in questa fase che la domanda di immagini si incrocia con quella dell'editoria libraria e della stampa periodica, il cui progresso, nel corso di tutto il Novecento, resta strettamente legato a quello della riproduzione fotomeccanica. Un fattore cruciale nella diffusione delle immagini delle attrici è dato infatti dalle nuove possibi-

¹ Con questo termine si definisce qualunque procedimento mediante cui, a partire dal negativo fotografico, si ottenga una matrice su lastra metallica o altro supporto, con la quale stampare un numero idealmente infinito di esemplari.

² Sulle tecniche menzionate si veda Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit., pp. 177-180.

lità d'uso della fotografia in un testo a stampa. La woodburytipia consentiva certe riproduzioni eccellenti su carta, che però non potevano essere inserite direttamente nel corpo del testo, ma soltanto allegate in tavole a parte. La diffusione della stampa periodica nell'ultimo decennio dell'Ottocento, resa possibile dai progressi nel processo di composizione e di stampa, con l'introduzione della linotype³ e il perfezionamento della rotativa, vede infine il superamento dell'ultimo grande ostacolo tecnico, quello della riproduzione tipografica dei toni continui. Tale obiettivo viene raggiunto adottando in campo fotografico un'intuizione già avuta all'epoca di Niépce, quella del retino⁴, definito da Ando Gilardi "l'attrezzo più straordinario della storia dell'iconografia"⁵. Il principio della retinatura costituisce tuttora un passaggio fondamentale della riproduzione dell'immagine in ambito editoriale: libri illustrati, riviste e quotidiani, cioè i mezzi principali di diffusione dell'immagine per tutto il Novecento – e finché la stampa su carta continuerà a essere praticata – si basano su di esso. La prima fotografia riprodotta con mezzi puramente meccanici esce sul «Daily Herald» di New York il 4 marzo 1880. Il suo titolo è *Shantytown* e rappresenta una *bidonville* della metropoli americana. Gisèle Freund, nel suo volume *Fotografia e società*, ricostruisce l'impatto di questa invenzione "di portata rivoluzionaria" per la trasmissione degli avvenimenti e per la storia del giornalismo⁶ e scrive:

L'introduzione della fotografia nei giornali è un fenomeno di fondamentale importanza. Cambia la visione delle masse. Prima di allora l'uomo comune poteva visualizzare soltanto gli avvenimenti che accadevano vicino a lui, nella sua strada, nel suo villaggio. Con la fotografia si apre una finestra sul mondo. I volti dei personaggi pubblici, gli avvenimenti che si svolgono nel paese, e anche oltre il confine, diventano familiari. Si amplifica lo sguardo e il mondo si rimpicciolisce. La parola scritta è astratta, ma l'immagine è il riflesso concreto del mondo in cui ciascuno vive. La fotografia inaugura i *mass media* visuali quando al ritratto individuale si sostituisce il ritratto collettivo⁷.

Il raggiungimento dell'obiettivo industriale, che rimane naturalmente quello della massima tiratura al costo più basso, segnerà la definitiva separazione tra il mondo della

³ La linotype, introdotta negli Stati Uniti nel 1881 e in Italia nel 1897, è una macchina per la composizione automatica 'a caldo' delle matrici tipografiche. Il suo funzionamento prevede che ogni riga di caratteri, inserita tramite tastiera da un operatore, sia fusa istantaneamente, velocizzando enormemente il processo. La linotype è rimasta in uso sino agli anni Settanta del Novecento, quando è stata sostituita dalla fotocomposizione.

⁴ Nel processo di retinatura, l'immagine a toni continui viene rifotografata da un apparecchio nel cui gruppo ottico è presente uno schermo di cristallo inciso a reticolo. Dall'immagine ottenuta, nella quale i chiaroscuri sono trasformati in una griglia di punti di diverse grandezze, può quindi essere ottenuta una matrice tipografica inchiostroabile.

⁵ Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 186.

⁶ Gisèle Freund ricostruisce lo sviluppo e l'applicazione delle innovazioni tecniche a supporto della stampa precisando che la riproduzione meccanica della fotografia fu introdotta prima nella riviste settimanali e mensili, a partire dal 1885, e poi nella stampa quotidiana, dove fu impiegata con uso corrente solo dai primi anni del XX Secolo. Gisèle Freund, *Fotografia e società*, cit., pp. 90-95.

⁷ Ivi, p. 91.

stampa d'arte e quello della produzione iconografica di massa, ma soprattutto darà il via a un profondo rinnovamento nei modi di diffusione, nell'uso e nella natura stessa delle immagini fotografiche. Oltre che nella facilità di riproduzione a basso costo, l'innovazione più importante consiste proprio nella possibilità di inserire agevolmente le immagini in un testo. È questa parificazione di testo e immagine a modificare la natura del consumo iconico, particolarmente evidente per quanto riguarda la ritrattistica. Il ritratto fotografico, che inizialmente riprendeva esclusivamente la funzione culturale del ritratto in pittura e nelle tecniche grafiche tradizionali, cambia il proprio statuto semiotico nel preciso momento in cui comincia a venire riprodotto con le tecniche della fotoincisione e diffuso attraverso i canali del mercato editoriale. Anche il ritratto dell'attrice, dunque, non è più un semplice ritratto, ma il correlativo visuale di un messaggio complesso, veicolato dall'immagine fotografica, dal testo e dalla progettazione grafica dell'insieme. Non a caso, l'uso dell'immagine delle celebrità in campo pubblicitario nasce proprio in questa fase. A questo punto dell'evoluzione tecnica si è compiuto l'ingresso definitivo dell'immagine fotografica nella stampa quotidiana e periodica. Ciò costituirà un deciso salto di qualità nella diffusione e nel consumo dell'immagine dell'attrice, come si vedrà nel caso esemplare della rivista femminile «La donna».

Per quanto riguarda la stampa periodica di settore teatrale, un esempio particolarmente significativo è quello costituito dal quindicinale «Il Teatro Illustrato», pubblicato a Milano dal 1905 al 1914⁸. In questo periodico, com'è facile intuire dal nome stesso, si riscontra una particolare attenzione per l'aspetto grafico e un ricorso costante alla fotografia posta a illustrazione degli articoli pubblicati. A differenza della maggior parte della stampa teatrale del tempo, «Il Teatro Illustrato», come dichiara fin dalla prima uscita, non è legato ad alcuna impresa commerciale, né ad alcuna agenzia teatrale, ma trae i suoi ricavi dalla vendita diretta del periodico e dalla pubblicità ivi contenuta⁹. Per questa ragione, la rivista può restituirci uno spaccato quanto più veritiero del sistema di diffusione dell'immagine di carattere teatrale, in questo caso avente anche una funzione di richiamo per il periodico stesso, e non solamente di promozione per gli spettacoli. Osservare quale fosse il ruolo giocato dalla fotografia in un periodico illustrato come questo aiuta a comprendere quali potessero essere gli esiti della fusione tra immagine e testo – cui si accennava poco sopra – in una pubblicazione d'interesse teatrale.

⁸ «Il Teatro Illustrato» era diretto dal giornalista, scrittore ed editore Umberto Notari (Bologna, 1878-Perledo, 1950), il quale a Milano, in quegli stessi anni, aveva dato vita ad altre riviste illustrate, tra cui «Campagna illustrata», «Vita sportiva», «Signora» e la più tarda «La cucina italiana» (1929). Prima di allora, un altro periodico aveva portato lo stesso nome ed era stato pubblicato dal 1881 al 1892 dall'editore Sonzogno come settimanale del quotidiano milanese «Il Secolo».

⁹ Sul primo numero del periodico, posti a poche pagine di distanza l'uno dall'altro, si leggono i seguenti annunci: «Il Teatro Illustrato non essendo legato a nessun interesse particolare, né a nessuna impresa commerciale, trae la sua maggiore forza dalla sua indipendenza e dalla sua imparzialità e realizza così, un tipo di giornale, non mai esistito fino ad oggi in Italia. La grande superiorità del Teatro Illustrato su tutta la stampa teatrale ordinaria è la sua diffusione». E «Il 'Teatro Illustrato' non essendo organo di nessuna agenzia non è condannato – come la stampa teatrale ordinaria – a rimaner chiuso nel solo mercato teatrale, ma circola invece in tutte le più intellettuali classi sociali che frequentano i teatri e creano i successi autentici». «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 1, 1905, pp. 10, 12.

L'attenzione de «Il Teatro Illustrato» per la riproduzione fotografica quale valore aggiunto del periodico è resa esplicita già a partire dal primo numero, sul quale, sotto il titolo *LE NOSTRE ILLUSTRAZIONI*, si legge:

I lettori avranno senza dubbio rilevato la ricchezza di illustrazioni che adornano questo primo numero del Teatro Illustrato. Sono più di quaranta *clichés* assolutamente originali e inediti eseguiti su fotografie fatte esclusivamente per noi. Senza eccessivi vanti possiamo affermare che nessun giornale illustrato italiano contiene sì grande copia di disegni e di illustrazioni¹⁰.

Sul numero del primo luglio 1905, quindi a pochi mesi dall'inizio delle pubblicazioni, viene inserita una nota pubblicitaria dello stesso periodico, la quale ci restituisce una serie di importanti informazioni sul carattere popolare della proposta editoriale, mirata prevalentemente a rappresentare gli aspetti visivi della produzione teatrale contemporanea.

Unico grande giornale illustrato dedicato interamente al teatro – Grandi quadri a colori – Scene fotografiche animate – Gruppi – Allestimenti – Costumi – Ritratti – Caricature – Articoli dei più grandi scrittori – Corrispondenze da ogni città italiana coi nomi e le toilettes delle signore più eleganti che intervengono agli spettacoli – 24-36 pagine di lusso e in grande formato con oltre 100 illustrazioni ogni numero – Si vende in tutte le edicole ed i chioschi di giornali, i librai, alle stazioni ferroviarie, nei teatri, caffè concerti, music halls, ecc. – Si trova in tutti i grandi hôtels, caffè, restaurants, bars, pensions, family-house e in tutti i salotti delle più cospicue signore d'Italia¹¹.

Nello stesso annuncio, tra i collaboratori fissi del periodico compaiono i nomi dei fotografi Varischi e Artico (Milano), dei Fratelli Alinari (Firenze), dello stabilimento Sciutto (Genova), di Reutlinger (Parigi), della Compagnia Rotografica (Berlino-Vienna), e dei corrispondenti fotografi Benedetto Fiorilli di Napoli e Mario Nunes Vais di Firenze. Inoltre, si legge che la redazione del periodico cerca “in ogni grande città italiana stabilissimi e attivissimi dilettanti-fotografi che possono inviarci originali fotografie sui principali avvenimenti teatrali che in queste città si svolgono”¹².

Già dal primo numero de «Il Teatro Illustrato» la struttura del periodico appare chiara: oltre alle notizie sui singoli spettacoli e alle recensioni sulle ultime produzioni, si susseguono anche una serie di articoli illustrati dedicati agli interpreti – attori, cantanti o musicisti – più noti della scena italiana e internazionale, alla loro vicenda artistica e, soprattutto, privata. In questo senso l'analisi del primo numero può aiutarci a comprendere le ragioni e le modalità di pubblicazione di questo periodico. Gli articoli dedicati alle novità teatrali o alle recensioni di spettacoli sono sempre corredati da foto di scena e ritratti dei singoli interpreti, spesso eseguiti dai collaboratori-fotografi espressamente per il periodico.

¹⁰ s.a., *LE NOSTRE ILLUSTRAZIONI*, «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, p. 13.

¹¹ Annuncio pubblicitario, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 5, 1 luglio 1905, p. 13.

¹² *Ibidem*.

Nell'articolo d'apertura del primo numero sulla *première* milanese della *Fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio¹³, per esempio, insieme ai ritratti degli interpreti sono pubblicati anche alcuni scatti relativi al primo e al secondo atto del dramma, eseguiti dallo stabilimento fotografico Varischi e Artico che ha realizzato il servizio per conto del periodico. Relativamente all'operato dello stabilimento milanese, si legge:

Se ci è stato possibile dare sull'internazionale avvenimento, tanta e così adeguata documentazione di illustrazioni, lo dobbiamo ai signori Varischi e Artico, fotografi dei più provetti i quali si sono messi con grande cortesia a nostra disposizione e colle risorse dell'arte loro, risorse che solo ad essi sono consentite per la loro somma esperienza, hanno ottenuto i tre grandi quadri scenici animati che ornano le prime pagine del giornale, quadri che già ci sono stati chiesti da altri grandi giornali illustrati inglesi e tedeschi. Esprimiamo quindi ai signori Varischi e Artico quel tributo di ammirazione vivissima che alla loro arte e alla loro abilità è dovuto¹⁴.

A proposito di fotografie di scena realizzate in esclusiva per «Il Teatro Illustrato», merita un'attenzione particolare la copertina interna del gennaio 1906 dedicata a Eleonora Duse. Sotto la fotografia a tutta pagina, sempre dello stabilimento Varischi e Artico, la scritta: “Milano – Teatro Lirico Internazionale. Eleonora Duse nel ‘Romersholm’ di Ibsen”. La fotografia, si legge poco sopra, è “Eseguita espressamente ed esclusivamente per il Teatro Illustrato”. In questo scatto l'attrice viene ritratta in abiti di scena mentre recita un passaggio del dramma sul palco, al centro della scenografia, quasi certamente non nel corso dello spettacolo.

Un altro episodio degno di nota e sempre legato alla figura di Eleonora Duse ha luogo qualche mese prima, nel novembre del 1905, quando l'attrice è fotografata in scena con la Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi. In questa occasione la Duse prende parte a una delle repliche dell'*Albergo dei poveri* di Maksim Gor'kij con l'obiettivo di portare un contributo alla Cassa di Previdenza degli Artisti drammatici italiani. In apertura dell'articolo, l'anonomo recensore è lieto di poter offrire ai lettori due “quadri animati riprodotti coi lampi di magnesio”¹⁵ dei già citati Varischi e Artico. Nelle due immagini l'attrice è ritratta in scena con gli altri attori della compagnia tra cui Irma Gramatica, Virgilio Talli e Lyda Borelli.

Altrettanto interessante è il ritratto di Tina Di Lorenzo, pubblicato a tutta pagina nella primavera del 1906¹⁶. Tra le tante fotografie dedicate all'attrice, questo documento iconografico ci restituisce, come nel caso precedente ma in modo più esplicito, un'informazione importante relativamente alla tecnica di ripresa e quindi alle nuove possibilità della fotografia a teatro. Eseguito dal fotografo milanese Adolfo Ermini, lo scatto ritrae l'attrice in una delle sue più celebri interpretazioni, quella di Livia in *Amore*

¹³ Sem Benelli, *LE GRANDI “PREMIERES”*. La “Fiaccola sotto il moggio” di G. D'annunzio a Milano, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, pp. 2-6.

¹⁴ s.a., *LE NOSTRE ILLUSTRAZIONI*, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, p. 13.

¹⁵ s.a., *Eleonora Duse e la “Talli-Gramatica-Calabresi” nell'ALBERGO DEI POVERI di Massimo Gorki*, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 11, 1 novembre 1905, p. 4.

¹⁶ Cfr. «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 18, 1-15 marzo 1906, p. 11.

senza stima di Paolo Ferrari, rappresentato nel corso di una serata d'onore, presumibilmente al Teatro Manzoni di Milano [fig. 44]. Nella didascalia sottostante si legge che il ritratto dell'attrice è il frutto di un'istantanea "presa alla luce di magnesio" nel corso della rappresentazione. Il fatto che vengano riportate in didascalia le modalità di ripresa testimonia l'eccezionalità di questo evento, in un momento in cui la fotografia diretta dello spettacolo non è ancora una prassi consolidata. Inoltre, la specifica sull'uso della lampada al magnesio ci fornisce un dato tecnico interessante: questo tipo di luce, prodotta com'è noto dalla rapidissima ossidazione del metallo in polvere a contatto con l'aria, costituisce per tutto l'Ottocento, fino alla comparsa del lampeggiatore elettrico, l'unica fonte di illuminazione potente e facilmente trasportabile. Il magnesio, isolato allo stato elementare nel 1808, comincia a essere utilizzato fuori dal campo strettamente scientifico a partire dagli anni Sessanta, quando un costo di produzione più accessibile ne permette un uso più ampio, e poi sempre più nel corso degli anni Ottanta, quando viene prodotto industrialmente. La polvere di magnesio, chiamata anche "polvere illuminante", come è definita nei trattati del tempo, permette la ripresa fotografica anche in condizioni di scarsa illuminazione naturale, ma viene raramente utilizzata in teatro per alcuni inconvenienti legati al suo uso, tra cui il fumo della combustione e i residui da questa derivanti.

Lo scatto di Ermini risulta quindi assai peculiare, distinguendosi dalla tipologia del ritratto posato, che costituisce la quasi totalità della fotografia teatrale del tempo: ci troviamo in effetti di fronte a uno dei primissimi esempi di foto di scena propriamente detta.

Sul periodico «Il Teatro Illustrato», oltre a utilizzare le fotografie di attrici e attori per le copertine, di cui, a titolo esemplificativo, si ricordano quelle con Tina Di Lorenzo nel 1907¹⁷ e con Lyda Borelli¹⁸ [fig. 45] nel 1910, si dedica molto spazio anche agli articoli su singoli interpreti, artisti amati dal pubblico di cui vengono raccontate le vicende professionali e quelle private. Tra questi articoli spiccano quelli della rubrica dedicata alle 'dive' del teatro, che nel primo numero racconta la storia del soprano rumeno Hariclea Darclee¹⁹, che compare anche in copertina. Testi di questo tipo, sempre dotati di un ricco corredo iconografico, oltre che indispensabili per conoscere i volti degli interpreti, risultano utilissimi nella ricostruzione complessiva dell'immagine del teatro del tempo, come e più degli scritti critici coevi.

Nel solo primo anno di pubblicazione, oltre all'articolo sul numero d'apertura, bisogna ricordare anche quello pubblicato nell'aprile, a firma di Sem Benelli, su Eleonora Duse²⁰ e l'altro, pubblicato un mese più tardi, dedicato a Emma Carelli, dal titolo *Le dive: i loro trionfi, le loro creazioni, e la loro intimità*²¹. Nei casi citati, tutti riccamente

¹⁷ «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 42-43, 1-31 maggio 1907.

¹⁸ «Il Teatro Illustrato», a. VI, n. 18, 1-15 ottobre 1910.

¹⁹ s.a., *LE DIVE: I loro trionfi, le loro creazioni e la loro intimità: HARICLEA DARCLEE*, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, n. 1, pp. 8-10.

²⁰ Sem Benelli, *Le dive: Eleonora Duse*, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 2, 30 aprile-15 maggio 1905, pp. 5-6.

²¹ s.a., *Le dive: i loro trionfi, le loro creazioni, e la loro intimità: Emma Carelli*, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 3, 15-31 maggio 1905, pp. 6-7.

illustrati, i ritratti vengono inseriti all'interno di cornici grafiche a creare un vero e proprio 'racconto fotografico' della vita di queste interpreti. Le fotografie, così inserite in un contesto più ampio, descrittivo ed evocativo insieme, si caricano di un significato nuovo e contribuiscono a rinforzare nel lettore l'impressione di fascino e di successo che si evoca nel testo dell'articolo.

Non si può concludere la riflessione su questo periodico senza fare un cenno all'uso commerciale e pubblicitario che viene fatto della fotografia già all'inizio del XX Secolo. Il periodico si propone quale intermediario tra gli artisti, ai quali, previa la sola sottoscrizione di un abbonamento al periodico, mette a disposizione alcune pagine differenziate in modo chiaro dal resto dei contenuti²², e i lettori, ai quali si offre l'acquisto delle fotografie realizzate appositamente per il periodico da diversi fotografi²³. Non capita di rado, infatti, di leggere brevi inserti pubblicitari nei quali, oltre a consigliare l'abbonamento al periodico, proprio perché riccamente illustrato, viene offerta la possibilità di acquistare i *clichés* delle fotografie pubblicate. Ad esempio, sempre nel corso del primo anno di pubblicazione, si legge:

Abbonandosi al TEATRO ILLUSTRATO (L. 10 all'anno), si può assistere contemporaneamente a tutti i grandi spettacoli lirici e drammatici che hanno luogo nelle grandi città italiane e dell'estero, poiché il TEATRO ILLUSTRATO riproduce con la fotografia, e con grandi quadri a colori, le scene animate, i gruppi, i costumi, gli allestimenti, ecc. ecc.²⁴

Un altro caso studio molto interessante è costituito dal settimanale «L'Arte Drammatica», fondato a Milano nel 1871 da Icilio Polese Santarneckchi, proprietario dell'omonima agenzia teatrale. Questo importante periodico, pubblicato fino al 1934, prima con la direzione dello stesso Polese e poi, dal 1894, del figlio Enrico, costituisce per anni un punto di riferimento centrale per la scena teatrale italiana, che si vede descritta con dovizia di dettagli sulle sue pagine. Sulle colonne de «L'Arte Drammatica» vengono date notizie sulla programmazione teatrale nelle principali città italiane, ma anche molte e diverse informazioni sulla vita delle compagnie, sulla nascita di nuove formazioni artistiche e sulle scritture degli attori più noti.

In questo settimanale, il ricorso al ritratto fotografico si fa più stabile a partire dal 1909, anno in cui viene inserito in prima pagina a illustrare gli editoriali del direttore. Si tratta perlopiù di brevi pezzi dedicati a singoli interpreti, sui quali il giornalista

²² Tra le pagine del periodico si ritrovano annunci come questo: "Ogni artista al TEATRO ILLUSTRATO ha diritto all'annuncio interamente gratuito in ciascun numero del giornale, della Scrittura, della Disponibilità o di qualunque altro avvenimento artistico che lo riguardi, nonché alla gratuita riproduzione almeno una volta in un anno, di un proprio *clichés* (ritratto) della misura di centimetri 5x7. L'abbonamento con questi vantaggi non costa che 20 lire all'anno". «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 4, 1-15 giugno 1905, p. 10.

²³ Tra le pagine del periodico si leggono annunci quali: "Il Teatro Illustrato cede a prezzi convenientissimi i *clichés* delle illustrazioni degli artisti di prosa, di musica e di varietà, delle scene animate, dei teatri gremiti di pubblico, ecc. che furono pubblicati nelle sue pagine. I giornali illustrati, gli artisti, le imprese teatrali, ecc. possono rivolgersi per trattative all'Amministrazione del «Teatro Illustrato» Via Ugo Foscolo N. 5 - Milano". «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 39, 15-31 marzo 1907, p. 19.

²⁴ Annuncio pubblicitario, in «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 4, 1-15 giugno 1905, p. 7.

vuole soffermare l'attenzione per qualche ragione d'arte o di cronaca che li riguarda. La fotografia, della quale non sempre viene riportato l'autore, è posta sotto il nome dell'artista e inserita in una cornice grafica di gusto liberty.

Sul numero dell'8 agosto 1908, compare per la prima volta, secondo una prassi che andrà stabilizzandosi, un ritratto a figura intera dell'attrice Dina Galli²⁵. La fotografia, senza il riferimento all'autore dello scatto, è inserita a illustrare un articolo dedicato all'ormai celebre attrice milanese. A proposito del ritratto si legge:

Non è mai ecceduto nelle lodi per Dina Galli, eppure sono da anni suo ammiratore. Difficilmente io pubblico ritratti perché trovo detestabile quelle apologie solite che si fanno allorché si pubblica un ritratto sui nostri giornali teatrali. Perché volli pubblicare il ritratto di Dina Galli? Non lo so precisamente. Certo per occuparmi di lei un poco particolarmente. Dina Galli è il trionfo dell'eccezione! Poche attrici in Italia suscitano tanta simpatia come lei. Perché? Chi lo sa!²⁶

Dina Galli sarà nuovamente in copertina nel 1914, sul n. 48 del periodico, in uno scatto di Varischi e Artico che accompagna il consueto pezzo elogiativo di Polese, il quale sembra enumerare le qualità dell'attrice principalmente per riempire gli spazi del layout grafico non occupati dal fotoritratto, ormai predominante.

Con il tempo, infatti, le copertine del periodico subiscono un vero e proprio *restyling* che aumenta progressivamente il ruolo giocato dall'immagine fotografica. Non si tratta solo delle dimensioni della fotografia, ma anche dell'aggiunta di un elemento grafico – nella maggior parte dei casi una cornice più o meno geometrica e regolare – posto intorno all'immagine.

Tra le dive comparse sulla copertina de «L'Arte Drammatica» tra il 1909 e il 1914, oltre alla già citata Dina Galli²⁷, si ricordano Virginia Reiter²⁸, Tina Di Lorenzo²⁹, Emma

²⁵ Celebre attrice teatrale, ma anche cinematografica, Dina Galli (Milano, 1877-Roma, 1951), nome d'arte di Clotilde Annamaria, è tra le pochissime artiste comiche italiane rimaste nella memoria del nostro teatro. Figlia d'arte, comincia a frequentare il palcoscenico fin da bambina al fianco della madre e compie il suo apprendistato nella compagnia dialettale di Edoardo Ferravilla. A partire dal 1900 è nella Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi e, dal 1906, ricoprire il ruolo di capocomico nelle diverse compagnie teatrali che porteranno anche il suo nome. Per un approfondimento, si vedano: Alessandro Varaldo, *Tra viso e belletto. Profili d'Attrici e d'Attori*, cit.; Augusto De Angelis, *Dina Galli e Amerigo Guasti. Veni'anni di vita teatrale*, Milano, Modernissima 1923; Giuseppe Adami, *Dina Galli racconta*, Milano, Treves 1936; Augusto De Angelis, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Edizioni Ariete 1938; Lucio Ridenti, *Ritratti perduti*, Milano, Omnia 1960.

²⁶ Enrico Polese S., *Dina Galli*, in «L'Arte Drammatica», a. XXXVII, n. 38, 8 agosto 1908.

²⁷ Enrico Polese S., *Dina Galli*, cit.; Enrico Polese S., *Dina Galli*, in «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 29 maggio 1909; Enrico Polese S., *Galliguastiarlibracchi*, in «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 26 giugno 1909; Enrico Polese S., *Dina Galli*, in «L'Arte Drammatica», a. XL, 7 ottobre 1911; Pes, *Dina = Presidentessa*, in «L'Arte Drammatica», a. XLII, 15 novembre 1913.

²⁸ Enrico Polese S., *Virginia Reiter*, in «L'Arte Drammatica», a. XLI, 23 novembre 1912; Pes, *Virginia Reiter a Milano*, in «L'Arte Drammatica», a. XLII, 6 dicembre 1913.

²⁹ Enrico Polese S., *Tina di Lorenzo*, in «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 8 maggio 1909; Pes, *Tina Di Lorenzo a Milano*, in «L'Arte Drammatica», a. XLII, 29 novembre 1913; Enrico Polese S., *Tina Di Lorenzo e la Compagnia del Teatro Manzoni di Milano*, in «L'Arte Drammatica», a. XLII, 15 febbraio 1913.

Gramatica³⁰, Lyda Borelli³¹ ed Eleonora Duse³². Tra gli esempi possibili, sono state scelte alcune immagini che potessero restituire immediatamente quanto fin qui detto, cioè che, comprendendo un lasso di tempo sufficientemente ampio, rendessero conto della varietà tipologica della fotografia e dell'impianto grafico generale. Nel dettaglio, si tratta delle copertine raffiguranti le attrici Dina Galli (1911) [fig. 46], Emma Gramatica (1912) [fig. 47], Lyda Borelli (1914) [fig. 48], alcune tra le donne del teatro italiano di cui si è già trattato nei capitoli precedenti.

L'immagine dell'attrice italiana nella rivista femminile «La donna»

La rivista illustrata «La donna» nasce nel 1905 come supplemento quindicinale dei quotidiani «La Tribuna» di Roma e «La Stampa» di Torino³³. Le ragioni commerciali della rivista sono da ricercare, da una parte, nella crescente domanda di immagini che, negli anni a cavallo del secolo, ha portato i maggiori quotidiani nazionali a dotarsi di supplementi illustrati e, dall'altra, nella lenta ma inesorabile affermazione della donna quale soggetto consumatore di prodotti editoriali.

Fondata con l'intento di diventare “la rivista preferita e indispensabile di ogni dama e fanciulla italiana”³⁴, «La donna», come si legge nell'editoriale del primo numero, non è un “giornale femminista” – nemmeno nell'accezione d'inizio Novecento – ma intende rappresentare “l'affermazione della personalità femminile attraverso gli echi svariatissimi delle estrinsecazioni dell'attività muliebre”³⁵. Si tratta, in buona sostanza,

³⁰ Enrico Polese S., *Emma Gramatica*, in «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 23 ottobre 1909; Enrico Polese S., *Emma Gramatica nella “Candida” di B. Shaw*, in «L'Arte Drammatica», a. XL, 10 giugno 1911; Enrico Polese S., *Emma Gramatica*, in «L'Arte Drammatica», a. XLI, 6 aprile 1912. Emma Gramatica (Borgo San Donnino, 1874-Ostia, 1965) è stata attrice di teatro e di cinema. Figlia d'arte e sorella dell'altrettanto nota Irma, lavora a lungo al fianco di Eleonora Duse ed Ermete Zacconi, cimentandosi anche con il repertorio dannunziano. Dopo aver recitato in diverse importanti compagnie, nel 1903 diventa capocomico, prima con Leo Orlandini e poi con Ruggero Ruggeri. Insofferente al classico repertorio borghese francese in voga al tempo, la Gramatica cercherà sempre di confrontarsi con il meglio della recente drammaturgia italiana ed europea, da Marco Praga a Henri Bernstein. Per approfondire lo studio di questa attrice, si vedano: Alessandro Varaldo, *Fra viso e belletto. Profili d'Attrici e d'Attori*, cit.; Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, Milano, Modernissima 1920; Luigi Maria Personè, *Irma ed Emma, due grandi del teatro italiano*, cit.

³¹ Enrico Polese S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 28 maggio 1910; Enrico Polese S., *Lyda Borelli*, in «L'Arte Drammatica», a. XLI, 12 marzo 1912; Enrico Polese S., *Lyda Borelli*, in «L'Arte Drammatica», a. XLII, 11 gennaio 1913; Pes, *Lyda Borelli*, in «L'Arte Drammatica», a. XLII, 7 giugno 1913; Enrico Polese S., *Lyda Borelli*, in «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 14 marzo 1914.

³² Enrico Polese S., *Leggete, attrici italiane!*, in «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 6 giugno 1914.

³³ Il quindicinale illustrato «La donna» ha una vita editoriale molto lunga. Dall'anno della sua fondazione viene pubblicato per trentasei anni consecutivi, fino a quando, nel 1942, non viene accorpato al mensile «Cordelia». Negli anni 1916 e 1917 la rivista acquisisce il sottotitolo di “Bollettino illustrato dell'opera femminile italiana per la guerra” e nel 1922 viene ceduta ad Arnoldo Mondadori, che a sua volta nel 1927 la venderà a Rizzoli. A partire dal 1924 diventa un rotocalco femminile patinato con periodicità mensile.

³⁴ s.a., *Alle nostre lettrici*, «La donna», a. I, n. 6, 30 marzo 1905, p. 3.

³⁵ *Ibidem*.

di uno dei primi esempi in Italia di periodico rivolto specificamente a un pubblico femminile³⁶.

LA DONNA intende essere oltre che divertente e brillante come forma, utile e pratica come contenuto, alternando alle rubriche che riguardano l'intellettualità della donna (letteratura, teatro, arti belle, musica), quelle della vita domestica (i bimbi, la casa, la cucina, la tavola, i consigli igienici, i lavori femminili), senza trascurare quanto costituisce il profumo e il segreto della bellezza e dell'eleganza femminile: la moda, la toeletta, la cronaca mondana, grandi matrimoni, riunioni sportive, profili femminili, note umoristiche, ecc.³⁷

Diretta dall'anno della sua fondazione da Nino Giuseppe Caimi, che sul periodico si occupa prevalentemente di sport, la rivista intende coprire tutti gli aspetti del mondo femminile, da quelli quotidiani legati alla vita domestica a quelli legati al mondo dell'arte, dell'educazione e della cultura. Molto spazio viene dedicato anche alla letteratura e al teatro, la cui critica viene curata rispettivamente da Dino Mantovani e Domenico Lanza.

Anche se all'interno della rivista i ruoli dirigenziali sono ricoperti da uomini, si contano numerose collaboratrici, tra cui le scrittrici Ada Negri, Matilde Serao, Neera, Térésah, Laura Groppallo, Grazia Deledda, Amelia Rosselli, Clarice Tartufari, Donna Paola e Gemma Ferruggia. Relativamente alla parte grafica, "che assurgerà a vera importanza artistica e che avrà sviluppo e cure speciali"³⁸ nel corso di tutti gli anni di pubblicazione, la rivista farà un largo uso della fotografia. Tra i collaboratori fissi del periodico, riportati anche nell'editoriale del primo numero, "i nomi più noti nel campo fotografico italiano", quali quelli del "cav. Bertieri e cav. Sambuy a Torino, Ditta Varischi e Artico a Milano, Cav. Uff. E. Rossi a Genova, Bettini a Livorno, Fratelli Alinari e Pietro Sbisà a Firenze, Montabone e avv. Abeniacar a Roma, Fratelli Contarini a Venezia"³⁹.

Tra i temi culturali della rivista, al teatro è dedicato molto spazio, sia perché esso rappresenta uno degli svaghi più diffusi del tempo, sia perché le lettrici si dimostrano

³⁶ Tra i periodici femminili italiani nati prima della pubblicazione della rivista «La donna» possiamo ricordare «Il corriere delle dame», fondato nel 1808 come giornale di "letteratura, teatri e mode di Francia e d'Italia"; «Il Giornale delle donne», pubblicato a Torino dal 1869 al 1937; «Cordelia. Giornale per le giovinette», fondato a Firenze nel 1881 da Angelo De Gubernatis e presto passato sotto la direzione di Ida Baccini; la raffinata rivista «Regina», pubblicata a Napoli da Edoardo Scarfoglio dal 1904 al 1920. Tra i collaboratori di quest'ultimo mensile, stampato con grande eleganza su "carta di lusso", Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio e Antonio Beltramelli. In Francia una pubblicazione simile a «La donna» è «Femina», fondata da Pierre Lafitte e pubblicata dal 1901 al 1917. Tra le tante copertine illustrate dedicate alle attrici, va ricordata anche quella del 15 marzo 1905, sulla quale è pubblicato un profilo di Eleonora Duse, in quei giorni in scena nei teatri francesi. Con lo stesso nome «La donna», ma con intenti molti diversi, Gualberta Alaide Beccari aveva fondato nel 1868 una rivista con lo scopo di contribuire alla formazione politica delle donne. Il periodico, che cessò la pubblicazione nel 1890, era diventato un luogo di discussione per le donne democratiche e le prime profemministe del Regno d'Italia.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

particolarmente interessate alle vicende professionali e private delle sue più celebri protagoniste. È questa la ragione per cui gli articoli dedicati al teatro non possono essere considerati delle vere e proprie recensioni, ma piuttosto 'pezzi' giornalistici dedicati alla carriera artistica e alla vita pubblica delle interpreti più amate dal pubblico femminile, le quali rappresentano, con il loro modo di vivere e con i privilegi da loro acquisiti, un tipo di concreta affermazione della donna nella società, oltretutto un modello di stile e di eleganza al quale guarda la maggior parte delle donne.

La rivista, si legge nell'editoriale del numero natalizio del 1908, si interessa a "tutte le affermazioni femminili sulla scena"⁴⁰ e riconosce nel teatro non solo una forma d'arte di grande interesse, ma anche un importante "campo tra i migliori aperto a tutte le battaglie del pensiero e della civiltà"⁴¹. Anche per questo, risulta sensato cercare all'interno di questo periodico le tracce di un fenomeno che porterà alla nascita dell'icona in senso moderno. È proprio all'interno di una pubblicazione femminile rivolta a un pubblico generalista, infatti, che si possono rintracciare i primi segni di quella massificazione dell'immagine che ruota attorno al mondo dello spettacolo e di ciò che si chiamerà poi *star system*.

A dimostrazione dell'interesse della rivista per il mondo del teatro, si può guardare prima di tutto alle copertine del periodico, le quali spesso sono dedicate alle interpreti più celebri della scena contemporanea. La copertina di una rivista è in assoluto il luogo d'elezione per comprendere il grado di diffusione di un'immagine e seguirne la 'fortuna editoriale'.

«La donna» in particolare dedica molta cura alle proprie copertine sempre riccamente illustrate, al centro delle quali campeggia spesso un ritratto fotografico. Per ciascun numero, a una sovraccoperta decorata con motivi floreali in stile liberty, corrisponde una copertina interna, spesso con lo stesso soggetto in una posa differente. Le sovraccoperte, con una dominante di colore sempre diversa, ripropongono la fotografia inserita in una cornice grafica, intorno alla quale si sviluppa un motivo decorativo a contenere il sommario del numero.

Tra il 1905 e il 1912 si possono ricordare, a titolo d'esempio, le copertine dedicate a Tina Di Lorenzo (20 marzo 1905), Adelaide Ristori (20 ottobre 1906), Teresa Mariani (20 maggio 1907), Elisa Severi (20 febbraio 1908), Virginia Reiter (20 aprile 1908), Emma Gramatica (20 agosto 1908), Dina Galli (5 marzo 1909), Maria Melato (5 dicembre 1909), Eugenia Burzio (20 febbraio 1912) e Giannina Chiantoni Sabbatini (20 ottobre 1912).

Spesso le attrici ritratte non vestono un costume di scena, o almeno non ne viene fatta esplicita menzione, e la lettura dell'immagine è volutamente ambigua. Queste donne appaiono come signore borghesi elegantemente abbigliate, nelle quali il pubblico femminile di quell'ultimo scorcio di *Belle Époque* può identificarsi riconoscendo la propria stessa esteriorità, e allo stesso tempo come delle dive, la cui differenza dalla lettrice media è marcata dalla 'personalità artistica', ovvero, in altri termini, dal volto

⁴⁰ s.a., *La "Donna" nel 1909*, in «La donna», a. IV, n. 96, dicembre 1908.

⁴¹ *Ibidem*.

e non dalla maschera. Nelle didascalie delle foto vengono riportate delle informazioni generiche sulla carriera dell'interprete, perlopiù ribadendone il grado di popolarità o di successo. Anche quando sono più strettamente legati al mondo del teatro, i ritratti tradiscono comunque la volontà di ritrovare, all'interno dell'arte, il lato umano e femminile dell'interprete.

Nel corso dei primi cinque anni, la rivista propone numerosi articoli di argomento teatrale, alcuni dei quali si possono ricondurre a temi di interesse specifico; tra questi, gli articoli dedicati alla scena lirica e alle sue protagoniste e al teatro straniero. Appartiene al primo filone la straordinaria galleria fotografica pubblicata nel gennaio del 1907, nella quale si aggiornano le lettrici sulla stagione in corso, riportando accanto alla fotografia dell'interprete il titolo dell'opera e il teatro nel quale viene rappresentata. Tra le cantanti raffigurate, Salomea Krusceniski nella *Salomè* di Richard Strauss, Eugenia Burzio nella *Gioconda* di Amilcare Ponchielli e Amelia Karola nell'*Aida* di Verdi⁴². Vanno inoltre menzionati l'articolo di Filippo Brusa sulla stagione lirica e le sue maggiori interpreti, pubblicato nel febbraio del 1909, con le fotografie di Ester Mazzoleni ed Emma Carelli⁴³, e il profilo artistico del soprano Lina Cavalieri⁴⁴, corredato da quattro bellissimi ritratti⁴⁵.

L'altro filone d'interesse è quello relativo al teatro internazionale, di cui si dà spesso notizia sulle colonne del periodico. Nel 1905 Domenico Lanza firma uno speciale pubblicato su tre numeri consecutivi relativo alla scena francese e alle sue grandi attrici drammatiche⁴⁶. Tra le interpreti ritratte, oltre a Sarah Bernhardt nei panni di Amleto, anche Réjane in tre scatti privati e Suzanne Després nella *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio. L'anno successivo, un interessante articolo di Olindo Malagodi⁴⁷ introduce le lettrici italiane alla scena contemporanea inglese con un profilo dedicato all'attrice Ellen Terry⁴⁸. A questo filone possiamo aggiungere anche l'articolo di Caimi sull'influenza del teatro straniero su quello italiano, pubblicato nell'agosto del 1907⁴⁹.

Sempre Domenico Lanza nel gennaio del 1905 dedica un articolo alla presenza delle donne autrici sulla scena contemporanea. Anche in questo caso ad attirare l'attenzione sono soprattutto i ritratti delle donne, tra cui Clarice Tartufari, Térésah, Amelia Rosselli e Donna Laura Groppallo⁵⁰.

Non mancano gli articoli tematici dedicati a varie personalità del mondo teatrale o a fatti di cronaca culturale, tra cui si ricordano quelli dedicati a Roberto Bracco⁵¹, a Tommaso Salvini⁵² e alla "Duse giapponese" Sada Yacco⁵³. Tra gli altri articoli a tema teatrale, *Le donne nel teatro di Carlo Goldoni*, nel quale è pubblicata una bella fotografia "al magnesio" di Eleonora Duse nei panni della *Locandiera*⁵⁴ e *Il teatro dialettale e l'arte di Giovanni Grasso e Mimì Aguglia*⁵⁵.

Particolarmente significativi sono anche i profili artistici di alcune celebri interpreti italiane. In questi profili un ruolo centrale è affidato proprio alle fotografie poste a corredo dello scritto che, arricchite da preziose cornici grafiche, sono disposte con eleganza e originalità nella pagina. Tra i profili artistici si ricordano quelli dedicati alle attrici Eleonora Duse, Tina Di Lorenzo, Giacinta Pezzana, Virginia Reiter, Irma e Emma Gramatica, Dina Galli, Italia Vitaliani, Maria Melato. Quello dedicato all'attrice Tina Di Lorenzo, pubblicato nel marzo del 1905, risulta certamente uno dei più interessanti⁵⁶. L'articolo esce a pochi mesi dall'inizio delle pubblicazioni, a significare da una parte l'interesse del periodico per il mondo dello spettacolo e dall'altra il grado di popolarità della stessa Di Lorenzo, scelta tra le tante per rappresentarlo [figg. 49, 50]. Il profilo di quest'artista, che nello stesso mese vince il "referendum sulla più bella attrice italiana" indetto dalla stessa rivista, vuole restituire un'immagine della donna semplice e allo stesso tempo raffinata, lontana dagli eccessi a cui ancora si poteva accostare la vita di un'attrice nell'immaginario collettivo, esempio di moglie e madre premurosa e di attrice "squisita". Il cronista napoletano Guglielmo Emanuel apre così il suo articolo:

Nel teatro e nella vita Tina di Lorenzo è una Signora: l'artista squisita e intensa, la bellissima fra tutte le attrici, la cui apparizione sulle scene italiane suscitò una frenesia d'ammirazione come nessun'altra ebbe, rimane sempre sul palcoscenico l'interprete più sicura delle più delicate doti della femminilità, come è nella vita intima la più adorabile e ammirabile gentil-donna. Non v'è affettazione di ricerca, né posa o sforzo in ciò: ella è così per virtù innata, in tutta semplicità, colla stessa facilità e naturalezza con cui è bella, buona e amata⁵⁷.

⁵⁰ Domenico Lanza, *Donne italiane autrici drammatiche*, in «La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio 1905, pp. 14-15.

⁵¹ Alfredo Labbati, *Il poeta dall'anima femminile: Roberto Bracco*, in «La donna», a. III, n. 5, 1907, pp. 21-23.

⁵² Alberto e Gemma Manzi, *L'umanità di un grande attore*, in «La donna», a. V, n. 5, 20 febbraio 1909, p. 19.

⁵³ Denna Maria, *Sada Yacco, La Duse giapponese*, in «La donna», a. III, n. 71, 5 dicembre 1907, pp. 18-19.

⁵⁴ s.a., *La donna nel teatro di Carlo Goldoni*, in «La donna», a. III, n. 52, 20 febbraio 1907, p. 13.

⁵⁵ N.C., *Il teatro dialettale e l'arte di Giovanni Grasso e Mimì Aguglia*, in «La donna», a. IV, n. 74, 20 gennaio 1908, p. 15.

⁵⁶ Guglielmo Emanuel, *Tina Di Lorenzo nella vita e nel teatro*, in «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905, pp. 13-15.

⁵⁷ Ivi, p. 13.

⁴² s.a., *La stagione lirica in Italia*, in «La donna», a. III, n. 50, 20 gennaio 1907, pp. 13-14.

⁴³ Filippo Brusa, *La stagione lirica in Italia e le sue maggiori interpreti*, in «La donna», a. V, n. 99, 5 febbraio 1909, pp.15-17.

⁴⁴ Lina Cavalieri (Viterbo, 1874-Firenze, 1944) è stata un celebre soprano italiano. Dopo il debutto al Teatro San Carlo di Napoli con la *Bohème* di Puccini nel 1900, Lina intraprende una lunga e fortunata carriera esibendosi in tutti i più importanti teatri d'opera d'Europa. Nel 1906 è al Metropolitan Opera House al fianco di Enrico Caruso, e lo straordinario successo ottenuto le permette di portare in scena, per la prima volta sul palcoscenico americano, la *Manon Lescaut* di Puccini. Nella sua fortunata carriera, la Cavalieri è stata anche attrice di cinema. Per conoscere la sua vicenda artistica si veda l'autobiografia *Le mie verità*, edita nel 1936 e, tra gli altri, il volume Franco Di Tizio, *Lina Cavalieri la donna più bella del mondo: la vita 1875-1944*, Chieti, Ianieri 2004.

⁴⁵ Altèa, *L'Arte e la bellezza di Lina Cavalieri*, in «La donna», a. V, n. 98, 20 gennaio 1909, p. 6.

⁴⁶ Domenico Lanza, *Le grandi attrici drammatiche francesi*, in «La donna», a. I, n. 18, 20 settembre 1905, pp. 11-13; a. I, n. 19, 5 ottobre 1905, pp. 18-21; a. I, n. 20, 20 ottobre 1905, pp. 20-21.

⁴⁷ O. Malagodi, *Ellen Terris. L'apoteosi d'una personalità femminile del teatro inglese*, in «La donna», a. II, n. 37, 5 luglio 1906, pp.14-15.

⁴⁸ Ellen Terry (Coventry, 1847-Tenterden, 1928) è stata una celeberrima attrice britannica, conosciuta anche per essere stata la madre di Edward Gordon Craig. Icona del Liberty, è stata ritratta da molti pittori, tra i quali John Singer Sargent che la dipinse nei panni di Lady Macbeth.

⁴⁹ Nino G. Caimi, *Per l'Arte teatrale italiana e straniera*, in «La donna», a. III, n. 64, 20 agosto 1907, pp. 20-21.

Illustrano il profilo alcune fotografie eseguite per l'occasione dal fotografo torinese Oreste Bertieri e altre, di repertorio, della ditta Varischi e Artico e del fotografo Marandri. La disposizione delle immagini segue la struttura dell'articolo e scandisce la descrizione dell'attrice che viene fatta dal giornalista. Nella prima pagina, tre ritratti del Bertieri ritraggono Tina Di Lorenzo nella propria casa, sulla porta, elegantissima, mentre rientra dalle prove, e poi nel suo studio intenta a firmare i propri ritratti per gli ammiratori. Seguono le fotografie della famiglia, un ritratto di Armando Falconi nei panni del *Re burlone* di Gerolamo Rovetta, suo recente successo, e quelle della Di Lorenzo con il piccolo Dino, eseguite sempre dalla ditta Varischi e Artico. Sotto le immagini, due didascalie: "Le ore che Tina di Lorenzo passa nell'intimità del suo salotto presso il suo bimbo sono le più dolci ch'ella conosca", "Il piccolo Dino adora la mamma: le scene che si svolgono fra quei due esseri di giovinezza e di bellezza sono le più tenere che mai autore abbia scritto". Infine il teatro, con un ritratto dell'attrice eseguito dal Marandri presso il camerino del Teatro Alfieri di Torino. In nessuna di queste fotografie l'attrice compare in abiti di scena. L'unica fotografia legata al mondo del teatro è quella che la ritrae nel camerino, in una sfera però in qualche modo sempre intima, a voler rappresentare più la donna che l'artista. In queste pagine possiamo scorgere in nuce quel fenomeno di vero e proprio consumo del privato dei divi – o meglio di una sua rappresentazione più o meno artefatta – che caratterizzerà il mondo dello spettacolo lungo tutto il XX Secolo e fino ai nostri giorni. Se infatti, come afferma Roland Barthes, "l'età della Fotografia corrisponde precisamente all'irruzione del privato nel pubblico, o piuttosto alla creazione di un nuovo valore sociale, che è la pubblicità del privato"⁵⁸, questo è tanto più vero nel caso del ritratto d'attore.

La Di Lorenzo, che diversamente dalla maggior parte dei suoi colleghi possiede un vero "culto dell'intimità", è descritta nello svolgersi di una sua giornata, scandita dal ritmo della famiglia e da quello del lavoro a teatro. L'arte dell'attrice viene definita dal giornalista come un raro esempio di "efficace semplicità non torturata di preziosismi letterari, non oscurata da eccessivi nervosismi":

Anche la sua arte è fatta di intimità, di sincerità, di bontà. È a se stessa, alla propria anima armoniosa, ch'ella ha chiesto le norme e le qualità delle sua recitazione: non ha ceduto mai alla tentazione di imitare, o solo di ricordare modelli celebri; non ha mai voluto indursi a violentare le caratteristiche sue per la smania di suscitare stupori o sgomenti; non ha mai provato il desiderio di eccitarsi artificialmente nella ricerca di sensazioni malsane. Istintivamente ella intese quale fosse la sua missione nel teatro; vide quale prodigioso campo ella aveva da mietere, chiedendo alla propria grazia, alla nobiltà del suo sentimento, alla sicurezza del suo gusto educato a tanta signorilità, le espirazioni più lucide per la sua arte⁵⁹.

Infine, poiché anche la sua eleganza "è un'espressione dell'arte", il giornalista, insistendo su una nota di costume che può interessare le sue lettrici, conclude l'articolo

⁵⁸ Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980, p. 98.

⁵⁹ Ivi, p. 15.

scrivendo che la Di Lorenzo all'anno "spende da 20 a 25 mila lire soltanto per le «toilettes», che fa eseguire a Torino, da Bellom, o a Parigi, senza contare quello che profonde pei cappelli a Milano, pei guanti a Genova e a Napoli, per le scarpe a Torino e a Livorno, pei *dessous* e i gioielli un po' dappertutto".

Altrettanto interessante anche il profilo artistico dedicato a Virginia Reiter⁶⁰, pubblicato il 20 aprile del 1908⁶¹, nel quale la vicenda artistica e quella privata dell'attrice si mescolano in un ritratto che fa emergere una complessità psicologica spesso assente negli articoli dedicati alle attrici. In questo caso le fotografie a corredo dell'articolo non entrano nella sfera privata della donna, ma la ritraggono in alcune pose nelle quali l'immagine dell'attrice si intreccia a quella della donna. Oltre a una fotografia di Lovazzano che la ritrae con il costume di *Madame Sans Gène*, infatti, sono pubblicati due primi piani eseguiti dalla ditta Varischi e Artico, sotto i quali si legge: "Virginia Reiter è la grande artista che ha negli occhi i riflessi dell'anima" e "Il sorriso di Virginia Reiter ha fascino che lo caratterizzano e lo fanno indimenticabile". In questo caso, diversamente da quanto era accaduto con la Di Lorenzo, Gemma Ferruggia ripercorre la vicenda artistica della Reiter senza indugiare in particolari privati, ma con l'obiettivo di tracciare di questa attrice un profilo che possa essere di esempio per le altre donne.

Donna non ha spazio per una biografia. Ma, in questo caso, a che cosa servirebbe? L'attrice militante, non deve al pubblico che la storia delle donne che rappresenta. [...] Quanti articoli, quanti opuscoli, quanti inni, quante battaglie e quante vittorie nel nome di Virginia Reiter. Essa non è *figlia d'arte* o *enfant de la balle*: è figliola dell'Arte sicuramente, e sua beniamina. A noi donne, a noi lavoratrici, offre uno spettacolo di tenacia e di speranza, che rispecchiano completa⁶².

La Reiter, attraverso la sua lenta affermazione, ha dimostrato di avere tutte le qualità indispensabili per affrontare "la battaglia" del teatro che, secondo la Ferruggia, in Italia è particolarmente "rude". Se in Francia tutte le attrici hanno "l'adeguato omaggio, e un piedistallo di statua... o statuetta, a seconda del valore", in Italia l'attrice è "audace e presuntuosa se tenta e fredda e sconosciuta se rifiuta". Continua, infatti, la Ferruggia:

Per resistere occorrono nervi di acciaio; per procedere, sorridendo, abbisogna la serenità preziosa che deriva dalla conoscenza del proprio; per vincere, è indispensabile il culto della

⁶⁰ Prima attrice e capocomico di grande successo, Virginia Reiter (Modena, 1862-1937) è una delle più famose interpreti del teatro italiano negli anni tra Otto e Novecento. Lavora al fianco di grandi attori con i quali spesso entra in società, tra cui Claudio Leigheb, Francesco Pasta e Luigi Carini. Tra i suoi successi più importanti si ricorda *Madame Sans-Gène*, personaggio tratto dall'omonimo dramma di Victorien Sardou. Per un approfondimento sul teatro della Reiter si vedano: Cesare Levi, *Virginia Reiter*, Milano, Modernissima 1920; Camillo Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato. Profili di Virginia Reiter, Tina di Lorenzo, Teresa Franchini*, cit.; Emanuela Agostini, *Virginia Reiter, attrice comica e drammatica tra Otto e Novecento*, Provincia di Modena, Festival Virginia Reiter 2007.

⁶¹ Gemma Ferruggia, *L'attrice della vita. Virginia Reiter*, in «La donna», a. IV, n. 80, 20 aprile 1908, pp. 14-15.

⁶² Ivi, p. 14.

volontà. Virginia Reiter è resistente, serena e volontaria. Sa quel che vale e lo dice con l'autorità delle lotte superate; lo dice con la più difficile delle affermazioni umane: il riso non superbo, ma profondo di chi ha raggiunto il proprio ideale⁶³.

Nei primi anni di vita della rivista, tra gli articoli che non sono di stretto interesse teatrale va citato quello dedicato al fotografo Oreste Bertieri, che restituisce la percezione della fotografia da parte del pubblico, in particolare quello femminile. La presenza di questo articolo dimostra ancora una volta l'interesse del periodico per la fotografia, il cui largo uso tra le pagine ne caratterizza fortemente lo stile. Nell'articolo, dal titolo eloquente *Un artista della luce. Fotografie Muliebri*, si vuole presentare alle lettrici uno dei collaboratori più assidui del periodico, la cui produzione fotografica si distingue per una "nobile aspirazione alla bellezza"⁶⁴.

La nostra rivista fa posto sovente nelle sue pagine a presentazioni o profili di personalità che il pubblico delle nostre lettrici ha imparato a conoscere per la loro collaborazione a Donna. Ma della famiglia dei collaboratori di un rivista come la nostra fanno parte non solamente i nomi migliori della nostra letteratura, ma anche una larga schiera di preziosi artisti fotografi, visto che Donna chiede l'interesse delle sue pagine e la nota personale e caratteristica non solamente al valore dei suoi articoli, ma alla bellezza artistica delle sue illustrazioni⁶⁵.

Enrica Grasso, l'autrice dell'articolo, nell'esprimere un prevedibile giudizio lusinghiero sul Bertieri, si dimostra consapevole del dibattito sullo statuto artistico della fotografia contemporanea e del fotoritratto in particolare.

Da alcuni anni solamente, noi vediamo, nei salotti più eleganti della mondanità, negli studi raccolti, ove si pensa e si lavora, in mezzo ai ritratti che la sapienza dei fotografi moderni largisce con frequenza pari al nostro desiderio di allargare – non fosse che moltiplicandone l'immagine – i limiti della personalità umana, certi cartoni singolarissimi, che attraggono in modo veramente strano la nostra attenzione. Sovra di essi, avvolte in un meraviglioso chiaro-scuro, come affacciantisi da un paese di ombra, si disegnano sembianze civettuole o pensose, ridenti o melanconiche, lineamenti decisi e fronti ampiamente austere. Sono i caratteristici ritratti del Bertieri. Voi li riconoscete fra mille e voi li amate sopra tutti, perché uno squisito senso di arte, una raffinatezza di gusto estetico e una rara abilità di artefice li allontanano assolutamente da tutto ciò che può apparire la meccanica della fotografia e li avvicinano invece alla vibrante larghezza della pittura ritrattista più ammirata nei secoli⁶⁶.

A corredo dell'articolo sono presenti anche un ritratto dello stesso Bertieri e due fotografie dello studio, "ormai divenuto ritrovo delle dame più eleganti", del quale la

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Enrica Grasso, *Un artista della luce. Fotografie Muliebri*, in «La donna», a. III, n. 60, 20 giugno 1907, p. 9.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

Grasso propone un'enfatica descrizione, soffermandosi su tutti i particolari in grado di restituirne "il fascino suggestivo". È utile citare il passo nella sua interezza, tenendo a mente quanto detto a proposito degli atelier come bizzarro ibrido tra salotto borghese e magazzino scenografico.

L'opera del Bertieri è indubbiamente un'opera d'arte. Tutto ce lo rivela: lo stesso ambiente ove il suo ingegno crea le piccole meraviglie della luce e costringe e plasma, per così dire, la virtù dei raggi solari e della materia sensibile, è propizio a questa espressione di bellezza che si diffonde da ogni suo lavoro. Perché lo studio del cav. Bertieri [...] è per sé stesso un'opera d'arte, ed entrandovi per la prima volta se ne sente e se ne subisce il fascino suggestivo e si sente e s'indovina che la nostra figura entra nel dominio dell'aristocratico ritrattista. Ecco: voi salite lo scalone tranquillo della palazzina, guidata dallo sguardo di qualche volto che pare esprimere un tacito invito, poi entrate nel salone e, seduta sopra un grave seggio del Rinascimento, voi ammirate l'acqua profonda e appannata di un antico specchio a cornice di rose, graziosamente barocca, e, dentro, vi cercate in lontananze inafferrabili i volti che vi si perdono, soffusi di melanconia, fra gli ori smorti che li cingono, come gemme incise, dentro un castone. Io mi ricordo bene di essermi sorpresa a sognare, nella vaga attesa, qualche bizzarria remota o futura, mentre intorno a me le dame sorridevano, vegliate da un pensoso occhio virile: era il ritratto di Pietro Canonica. Poi l'artista vi conduce nel suo proprio regno, là dove la luce si diffonde uguale come un giorno chimerico, senza nuvole e senza sole, ove, guardandovi aggirarvi fra le preziosità del passato, egli sorprende il vostro miglior estro e l'intima virtù del vostro volto e ne compone in grazia di atteggiamenti la figura artistica. Alta sul suo plinto, istoriato dalla sapienza di scalpelli antichi, una Venere di Milo guarda soavemente propizia all'opera tutta moderna⁶⁷.

⁶⁷ *Ibidem*.

OLTRE IL RITRATTO: DALLA STAMPA FOTOGRAFICA ALLA SUA DIFFUSIONE

Con l'immagine degli attori si gioca: referendum, quiz e concorsi

Nei primi anni del XX Secolo, la crescente familiarità del pubblico con il fotoritratto di personaggi celebri, in particolar modo appartenenti al mondo dello spettacolo, determina un cambiamento nel modo di rapportarsi alla stessa immagine fotografica. Soprattutto attraverso la stampa periodica, come già sottolineato, i tratti dei beniamini del palcoscenico, e presto anche del cinema, entrano nelle case dei lettori-spettatori che imparano a conoscerli e riconoscerli.

Il settore della stampa periodica intuisce immediatamente le potenzialità commerciali del consumo di questa tipologia di scatti, dotandosi ben presto di un ricco apparato fotografico, come abbiamo visto nel caso delle riviste di settore e del pubblico femminile «La donna». Nell'intero ambito della carta stampata, infatti, a esclusione delle sole riviste specializzate dedicate alla fotografia, dalla celeberrima «Camera Work» a «La Fotografia Artistica», il ritratto fotografico delle attrici assume fin da subito un 'valore d'uso' indipendente dal valore estetico dello scatto in sé, sia esso presentato 'in purezza' oppure inserito in composizioni grafiche più o meno elaborate. All'interno dei supplementi illustrati e nella stampa generalista, l'immagine fotografica assume quella funzione di esca comunicativa tipica delle forme iconiche della pubblicità.

Oltre all'utilizzo sistematico dell'immagine dell'attrice nei messaggi pubblicitari, di cui si tratterà più avanti, è interessante osservare quel peculiare mezzo di fidelizzazione del lettore rappresentato dai giochi a premi. Anche in quest'ambito l'immagine delle grandi interpreti teatrali viene largamente sfruttata.

Il 5 febbraio 1905, a solo un mese dall'uscita del primo numero, la redazione de «La donna» decide di lanciare una sorta di referendum sulle più belle attrici italiane e, per farlo, pubblica un'interessantissima rassegna di ritratti¹ [fig. 51]. Le fotografie proposte riempiono le due pagine centrali del numero, e per ciascuna è riportata l'indicazione dell'autore dello scatto: Bettini di Livorno, Sciutto di Genova, Bertieri di Torino e la ditta Varischi e Artico di Milano.

Le attrici in gara di cui vengono pubblicati i ritratti sono Elisa Berti Masi, Eleonora Duse, Irma Gramatica, Teresina Mariani, Teresa Franchini, Alda Borelli, Giulia Cassini Rizzotto, Dina Galli, Clara Della Guardia, Ines Cristina, Virginia Reiter, Elisa Severi, Lydia Gauthier, Giannina Chiantoni, Maria Revel, Olga Varini, Edvige Reinach, Marinella Bragaglia, Giulia Costa, Mercedes Brignone, Emilia Varini, Nerina Grossi, Gemma De Sanctis, Emilia Saporetti Sichel, Tina Di Lorenzo, Gemma Caimmi, Nella Montagna, Emma Gramatica. A decretare la vincitrice sono le lettrici del periodico, che invitate a rispondere ad alcuni quesiti, compilano e inviano alla redazione della rivista un apposito tagliando. Vale la pena riportare integralmente detti quesiti per comprenderne il tenore:

1^a Qual'è [sic] l'attrice che vi sembra rappresentare il tipo più completo di bellezza estetica femminile?

2^a Qual'è l'attrice che avete trovato più elegante sulla scena?

3^a Qual'è l'attrice che possiede gli occhi più profondamente e sapientemente espressivi?

4^a Qual'è l'attrice più varia e multiforme sulle sue espressioni artistiche?

5^a Quale attrice vi sembra maggiormente adatta alle espressioni della passione drammatica e che raggiunge maggior efficacia nel pianto?

6^a Quale fra le giovani attrici si annuncia con maggiori promesse nella sua carriera d'arte?

7^a Quale fra le attrici sorride e ride sulla scena con maggior grazia, sincerità ed estetica di fisionomia?²

Per le lettrici che votano l'artista vincitrice viene messo in palio un fonografo offerto dalla ditta The Anglo-Italian Commercial Company.

Lo scopo del referendum, che è libero e anonimo, così come viene riportato sul periodico, è quello "di tentar di dare un valore concreto di cifra a quella somma di simpatie, interessamento che ognuno di noi sente per le migliori nostre attrici, cercando di trarre, da una larga e svariata raccolta di giudizi anonimi personali, e quindi completamente subiettivi, un indice sommario qualsiasi delle speciali qualità che caratterizzano le diverse nostre attrici"³.

Un concorso simile esce anche sul periodico «Il Teatro Illustrato» che, nel luglio del 1906, si fa promotore di un premio fotografico internazionale volto a stabilire quali siano le più belle artiste del mondo⁴. In questo caso, diversamente da quanto era accaduto con «La donna», il concorso è esteso anche alle cantanti e alle ballerine, non solo italiane ma anche francesi, spagnole, inglesi, tedesche, "orientali" (cioè russe, rumene e greche), nord e sudamericane. Per partecipare al concorso è sufficiente che la lettrice interessata, oppure in sua vece parenti, amici, o persino il fotografo che ha ritratto l'artista, invii una fotografia o una cartolina della prescelta, sul retro della quale siano indicati nome, professione e nazionalità di quest'ultima. Possono partecipare al concorso tutte le donne tra i sedici e i quarant'anni.

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ s.a., *Il grande concorso internazionale di bellezza organizzato dal "Teatro Illustrato" per stabilire quali siano le più belle artiste del mondo*, in «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906, p. 12.

¹ s.a., *Un originale referendum sulle più belle attrici della scena italiana*, in «La donna», a. I, n. 3, 5 febbraio 1905.

L'esistenza di questi concorsi è particolarmente significativa poiché in essi si ritrovano due aspetti centrali del consumo di massa delle immagini: da una parte l'uso utilitaristico del fotoritratto, nel contesto del quale viene annullata qualunque autorialità della fotografia; dall'altro la moltiplicazione e quindi la diffusione sempre maggiore dell'immagine di queste celebri interpreti, condizione essenziale per la loro trasformazione in icone. La circolazione delle immagini delle attrici, al di là della loro presenza nei numerosi articoli, è testimoniata anche da speciali sull'argomento, come quello che compare sulle pagine del «Teatro Illustrato» nel marzo del 1907⁵. Attraverso questo scritto, dal titolo *Le cartoline teatrali di moda*, il periodico milanese intende replicare un'inchiesta già condotta dall'inglese «The Royal Magazine» relativa al successo delle cartoline illustrate di soggetto teatrale.

Abbiamo annunciato in uno degli ultimi numeri che una rivista inglese, The Royal Magazine, data la crescente diffusione delle cartoline illustrate, si era proposta una domanda: Quali di queste cartoline il pubblico ama e quindi compera di più. [...] A ciò contribuì anche il fatto che le fotografie-cartoline del mondo teatrale sono venute estremamente di moda in Inghilterra⁶.

Secondo quanto dichiarato dalla Società Fotografica di Milano, dalle cui officine, a detta del periodico, “escono i migliori capolavori del genere”, “la maggior vendita delle artiste in formato cartolina” spetta a Lina Cavalieri, seguita da Tina Di Lorenzo, Emma Gramatica, Elodia Maresca, Rosina Storchio ed Emma Carelli. L'interesse di questo articolo, oltreché nei dati riportati e nell'inserimento di alcune tra le cartoline citate, è contenuto nella dichiarazione che segue il risultato dell'inchiesta:

Di conseguenza si può stabilire che il pubblico segue nella sua preferenza e ne' suoi gusti specialmente dei criteri di estetica o di simpatia. Al posto che dovrebbe spettare – in linea di arte – ad Eleonora Duse vediamo, per esempio, Tina di Lorenzo, a quello della Bellincioni o della Darclée, Lina Cavalieri. Il pubblico, del resto, non ha tutti i torti: ammira l'arte sulla scena, ma ammira la bellezza nelle cartoline illustrate⁷.

L'inserimento di questo commento testimonia quanto, con la diffusione e il consumo su larga scala di questa particolare tipologia fotografica, aumenti progressivamente anche il valore iconico dell'immagine in sé. Appare evidente, infatti, e si noti che siamo solo all'inizio del secolo, quanto con la progressiva affermazione della società dell'immagine la riproduzione fotografica acquisisca la forza necessaria, emancipandosi dal ruolo di semplice mezzo promozionale, per affermarsi con uno statuto autonomo legato a valori estetici indipendenti perfino dal valore artistico del soggetto ritratto.

⁵ s.a., *Le cartoline teatrali di moda*, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 38, 1-15 marzo 1907, pp. 11-12.

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ *Ibidem*.

Negli stessi anni, la strategia di coinvolgimento delle lettrici attraverso le immagini fotografiche delle grandi interpreti compie un salto di qualità, reso possibile da un'autentica rivoluzione nel campo dell'industria fotografica e della civiltà dell'immagine nel suo complesso. La messa in commercio della prima Kodak nel 1888⁸ ha infatti inaugurato l'età contemporanea della fotografia, allargando in modo esponenziale la platea dei potenziali fotoamatori. D'ora in avanti, alla moltiplicazione delle immagini saranno chiamati a partecipare gli stessi fruitori, attratti anche dai concorsi fotografici amatoriali, nei quali la valenza artistica dello scatto passa decisamente in secondo piano e la consapevolezza tecnica ed estetica lascia il posto ai valori di quella che Ando Gilardi definirà “fotografia spontanea”. Il mondo dello spettacolo con i suoi personaggi fornisce evidentemente uno scenario ideale sul quale il fotografo dilettante – e appassionato di teatro – può esercitarsi.

Sempre in questi primi anni del secolo, altri concorsi fotografici legati al mondo dello spettacolo vengono proposti da «Il Teatro Illustrato», che nel solo 1906 ne lancia due: uno relativo agli spettacoli balneari e l'altro ai grandi artisti in villeggiatura⁹. Entrambi i concorsi sono rivolti ai “più abili e sagaci kodak” delle lettrici dilettanti in fotografia e riguardano il maggior svago del tempo, quello del teatro, ormai oggetto di attenzione ben oltre il palcoscenico. Un rovesciamento di prospettiva in cui il pubblico degli appassionati non solo raccoglie e colleziona le immagini dei divi commercializzate dall'industria culturale, ma inizia a produrle da sé, peraltro in modalità tali da anticipare implicitamente gli ‘scatti rubati’ delle future riviste scandalistiche.

Per il primo dei due concorsi si invitano infatti i lettori a realizzare delle istantanee alle feste da ballo, ai “*garden party*” e nei trattenimenti drammatici e musicali organizzati nelle stazioni balneari, negli stabilimenti e nelle “*ville d'eau*”.

Per il secondo, invece, viene richiesto di inviare al periodico le fotografie di celebri artisti contemporanei scattate nel corso delle vacanze estive.

La grande stagione estiva è iniziata: le più cospicue famiglie nostre hanno ormai lasciato le accaldate città per andare al mare, alle acque, in montagna, sui laghi, ecc. [...] Parimenti i più celebri artisti approfittano dei brevi ozi che loro consente la turbinosa professione, per ritirarsi in qualche tranquilla villeggiatura o in qualche nota stazione balneare. A Montecatini o a Salsomaggiore, a Rimini o in Val d'Aosta, in un Grand Hôtel o in un Kursaal non sarà difficile incontrare i nostri artisti italiani, da Eleonora Duse a Ermete Novelli, da Gemma Bellincioni a Caruso, da Emma Carelli a Borgatti, ecc ecc.¹⁰

La redazione della rivista invita il fotografo amatore a “perseguitare” il proprio benia-

⁸ Si tratta del celebre modello di *box camera* pre-caricata con un rullo di negativo su carta, commercializzata al costo di un dollaro dalla Eastman, che si faceva carico dello sviluppo e della stampa delle immagini (“you press the button, we do the rest”). A essa seguirà nel 1897 la prima fotocamera tascabile a soffietto e vari altri modelli di piccole dimensioni, estremamente economici e di facile uso.

⁹ s.a., *I concorsi del Teatro Illustrato. I grandi artisti in villeggiatura*, in «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 26, 1-15 luglio 1906, p. 12.

¹⁰ *Ibidem*.

mino e ritrarlo mentre “fa quello che non fa mai sul palcoscenico”, realizzando in una serie di “quadretti deliziosi di vita intima e balneare”¹¹.

Ebbene «perseguitate» astutamente e briosamente un grande artista, una diva, un celebre tenore, un grande tragico, quando fa il bagno, o quando sorseggia il suo bicchiere di acqua... miracolosa, quando fa la sua passeggiata, o in bicicletta, se in campagna, o a dorso di mulo, se in montagna, quando gioca al ping-pong o al biliardo, quando, insomma, fa quello che non fa mai sul palcoscenico, cogliere, cioè, il grande artista in una serie di quadretti deliziosi di vita intima e balneare, non è questo un simpaticissimo sport offerto alle infaticabili macchine delle nostre signorine dilettanti?¹²

In palio vi sono diversi premi: flaconi “in elegante cassetta” dell’Acqua di Colonia marca 4711; “una ricchissima “boite” di carta finissima d’Olanda con cartoncini e buste della più grande eleganza e raffinatezza; un binocolo da teatro per signora, “elegantissimo”, “in acciaio brunito con guarnizioni in marocchino ed elegante fodero in *peluche*”, e una macchina fotografica Express a sei lastre 61/2x9, a “scamotaggio automatico, riflettore a vetro smerigliato, obiettivo acromatico di qualità extra, otturatore a leva, bottone per posa ed istantanea, ricoperta elegantemente in tela nera e fornita di maniglia: premiata a tutte le esposizioni per gli splendidi risultati”¹³. A corredo dell’annuncio, viene pubblicata la prima delle fotografie giunte in redazione e raffigurante Lina Cavalieri, “l’affascinante ed eletta artista, ovunque ammirata”, in villeggiatura a Rapallo.

La separazione definitiva tra la fotografia come mezzo espressivo e il suo uso funzionale alla diffusione delle icone teatrali, è testimoniata da un altro concorso dedicato al mondo dello spettacolo contemporaneo e all’immagine dei suoi protagonisti, proposto qualche anno più tardi ancora da «Il Teatro Illustrato». In questo caso la redazione del periodico non ricorre alla fotografia, ma a una pratica grafica di un secolo più antica: pubblica infatti una serie di *silhouette* di “persone notissime nell’ambiente teatrale”¹⁴ e mette in palio, per chi indovinerà il nome misterioso inviando il talloncino al giornale, un “elegantissimo etagère da salotto”. Nel primo di questa serie di concorsi, i volti noti da indovinare sono quelli di “un’ottima attrice”, di “un grande autore drammatico”, di “un eccelso musicista”, di “un’artista lirica di gran fama”, di “una cantante di operette applauditissima”, di “una stella del caffè concerto e di “un grande attore”¹⁵.

Fa parte della stessa tipologia di quiz anche quello proposto su «La donna» nel maggio del 1905¹⁶. Anche in questo caso si gioca con l’immagine dell’attrice contemporanea mettendo alla prova l’abilità mnemonica delle lettrici. L’obiettivo è quello di indovinare il nome della propria beniamina a partire da una fotografia nella quale il volto è

in parte oscurato da una mascherina nera. Sul numero preso in considerazione, le tre attrici proposte sono Virginia Reiter, Giannina Chiantoni e Lidia Brignone¹⁷.

Il ritratto dell’attrice in pubblicità

La nascita della pubblicità in Italia viene convenzionalmente fissata al 1863, anno in cui il farmacista bresciano Attilio Manzoni dà vita alla prima concessionaria italiana del settore, curando le inserzioni per buona parte dei quotidiani del tempo, tra i quali il «Corriere della Sera»¹⁸.

Oltre alla cartellonistica pubblicitaria e alla cartolina illustrata, che fioriranno in Italia agli inizi del XX Secolo grazie all’opera di artisti quali Aldo Mazza, Marcello Dudovich, Leopoldo Metlicovitz e Plinio Nomellini¹⁹, il luogo d’elezione per lo sviluppo e la rapida crescita della *réclame* è proprio la stampa periodica. A partire infatti dagli ultimi decenni dell’Ottocento, compaiono su quotidiani, settimanali e mensili di larga diffusione dei piccoli riquadri pubblicitari contenenti un breve slogan, al quale col tempo vengono aggiunte illustrazioni e composizioni grafiche sempre più elaborate. È così che l’inserito pubblicitario sulla stampa periodica diventa da grafico anche fotografico, e molti personaggi del mondo dello spettacolo prestano il proprio volto per reclamizzare alcuni prodotti, dedicati in particolare alla cura della persona e del corpo. La Odol, storico marchio di prodotti per l’igiene, è una delle prime aziende a utilizzare la fotografia nelle proprie pubblicità²⁰. Sul settimanale «L’Illustrazione Italiana», a partire dal 1902, ne vengono pubblicate alcune aventi come testimonial alcuni celebri

¹⁷ Sul numero successivo del periodico, nell’esito del ventunesimo concorso si legge: “Sì, signore; le tre belle attrici del nostro gruppo eran proprio la Reiter a sinistra, la Chiantoni al centro e la Brignone a destra; ma queste lettrici furono tratte in inganno dagli abiti della Mariani, della Varini e della Rizzotto vestiti per la circostanza! Le mentite spoglie non ne impedirono il riconoscimento da parte di: [...]”. s.a., *Concorsi e premi*, in «La donna», a. I, n. 5, 5 marzo 1905, p. 4.

¹⁸ Per un approfondimento sulla storia della pubblicità in Italia si veda Gian Paolo Ceserani, *Storia della pubblicità in Italia*, Roma-Bari, Laterza 1988; Franco Brigida, Paolo Baudi Di Vesme e Laura Francia, *Media e pubblicità in Italia*, II ed., Milano, Franco Angeli 2003; Vanni Codiluppi, *Storia della pubblicità italiana*, Roma, Carocci 2013.

¹⁹ Per un approfondimento su questi autori e sulla produzione grafica legata al mondo della pubblicità si vedano: Mariantonietta Picone Petrusa (a cura di), *I manifesti Mele: immagini aristocratiche della belle époque per un pubblico di grandi magazzini*, Milano, Mondadori 1988; Luigi Menegazzi, *Il manifesto italiano*, Milano, Electa 1995; Giovanna Ginex (a cura di), *Metlicovitz, Dudovich: grandi cartellonisti triestini. Manifesti della Raccolta Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Skira 2001.

²⁰ Oggetto delle pubblicità è una soluzione antisettica per il lavaggio dei denti e della bocca. Le istruzioni per il suo utilizzo sono pubblicate nel numero 18 del 1905. A titolo di curiosità, e per chiarire il registro utilizzato dalla *réclame*, ne riportiamo un passaggio: “Abbiamo sentito da alcune persone, versando qualche volta l’Odol sullo spazzolino da denti, ed usandolo così, sono sorprese al vedersi poi bruciata la bocca. Le stesse persone dovrebbero essere pur sorprese, se, allo scopo di riscaldarsi, si mettessero sul fuoco invece di sedersi dinanzi a quest’ultimo. L’Odol è un liquido concentrato, di cui bastano poche gocce per preparare con l’acqua una soluzione antisettica, che assicura una perfetta nettezza dei denti e dell’intera cavità boccale. Tale soluzione diluita è abbastanza forte per tutti gli scopi”. Annuncio pubblicitario, in «L’Illustrazione Italiana», a. XXXII, n. 18, 30 aprile 1905.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ s.a., *I concorsi del Teatro Illustrato. Concorso N.2*, in «Il Teatro Illustrato», a. VIII, n. 8, 25 aprile 1912, p. 16.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ s.a., *Concorsi e premi*, in «La donna», a. I, n. 4, 20 febbraio 1905, p. 5.

personaggi del mondo dello spettacolo. La struttura della pubblicità è semplice e prevedibile: sotto la fotografia del personaggio noto viene riportata l'opinione che quest'ultimo ha del prodotto che si vuole reclamizzare. Il lettore, potenziale cliente, dovrebbe avere fiducia nel proprio beniamino e imitare la sua scelta, affidandosi anch'esso alla soluzione per l'igiene della bocca Odol.

Il nome del marchio compare per la prima volta su «L'Illustrazione Italiana» il 6 aprile 1902, quando al prodotto viene dedicata metà pagina – si tenga presente che stiamo parlando di un settimanale di grande formato – certamente allo scopo di lanciare la campagna pubblicitaria. Sotto l'enorme scritta “Odol” e a firma del “Laboratorio Chimico Lingner, Dresda”, si legge:

La diffusione senza esempio dell'Odol somiglia ad una corsa trionfale intorno al globo. Non vi è prodotto industriale simile né in Europa né altrove il quale abbia incontrato così rapidamente il favore di tutti i popoli del mondo. Anche in Italia l'Odol è divenuto un vero bisogno per coloro che vogliono mantenere al loro corpo salute, freschezza e lunga vita²¹.

A partire dal numero del 18 maggio compare la prima di queste pubblicità, con l'immagine di Pietro Mascagni e la didascalia: “il genio musicale vivente più fecondo e più ispirato”, che dell'Odol scrive:

L'Odol è l'ideale dei dentifrici. Io me ne servo giornalmente e dichiaro che non ho mai trovato nulla di più igienico, di più utile per la bocca²².

La grafica della pubblicità, semplice ed essenziale, prevede che la fotografia e la relativa didascalia pubblicitaria compaiano tra le pagine del settimanale in un riquadro posto in basso a sinistra o a destra della pagina²³.

All'annuncio con Mascagni segue quello che ritrae la prima tra le attrici coinvolte in questa serie pubblicitaria: Tina Di Lorenzo. È la settimana del 25 maggio e sotto un piccolo tondo con il suo ritratto compare la scritta:

La più fulgida stella dell'arte drammatica italiana, Tina Di Lorenzo, dà la seguente definizione dell'Odol: “L'Odol è veramente prezioso disinfettante per la bocca!”²⁴

Dopo Tina Di Lorenzo, una delle più celebri interpreti del tempo, è il turno di Adelaide Ristori, attrice del recente passato, lontana dalle scene dal 1885 e tornata alla

ribalta delle cronache teatrali (e non solo) proprio quell'anno, in occasione dei festeggiamenti pubblici per il suo ottantesimo compleanno. Nella pubblicità, sotto un fotoritratto giovanile dell'attrice, si legge:

La interprete più aristocraticamente grande della tragedia classica, Adelaide Ristori, scrive dell'Odol: “Ho il piacere di dirle che mi sono servita dell'Odol. Ho trovato che ha un odore gradevolissimo, che lascia una buona bocca, e ne uso con piacere”²⁵.

Un'altra attrice che presta il suo volto per reclamizzare questo prodotto è Virginia Reiter, anch'essa molto nota agli inizi del secolo. In questo caso va notato come si faccia esplicito riferimento a una delle sue più celebri interpretazioni, quella di Caterina nel dramma *Madame Sans Gêne* di Victorien Sardou ed Émile Moreau. L'attrice ha interpretato questo personaggio al Teatro Costanzi di Roma nel settembre del 1900, riscuotendo un enorme successo.

La seducente ed efficace interprete di *Madame Sans Gêne*, Virginia Reiter, scrive dell'Odol: “Ho provato l'Odol e ne sono rimasta tanto soddisfatta che d'ora innanzi non lo lascerò più”²⁶.

Altre interpreti femminili, questa volta appartenenti al mondo della musica, presenti nella campagna pubblicitaria del 1902 sono Adelina Stehle, “la indimenticabile creatrice di Mimì della Bohème pucciniana”²⁷ e il soprano rumeno Hariclea Darclée, la cui testimonianza viene riportata in lingua francese:

Il m'a été dit souvent que j'avais des belles dents, il y a eu même quelques personnes qui ont cru qu'elles étaient fausses: très heureusement je puis assurer du contraire et déclarer que pour les conserver telles, je n'emploie que votre Odol, que je trouve le plus hygiénique parmi toutes les eaux dentifrices²⁸.

Tra i tanti testimonial si ricordano in particolare, in ordine di comparizione, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e Arrigo Boito. Per quanto riguarda Verdi, la *réclame* consiste in una nota elogiativa del prodotto scritta di suo pugno evidentemente poco prima della sua scomparsa, avvenuta l'anno precedente. La pubblicità avente Puccini come protagonista, che poi verrà riproposta in più occasioni da «L'Illustrazione Italiana» stessa, è forse la più nota e originale. Si tratta della “Lode all'Odol”, un divertente esercizio di stile:

Lodo l'Odol, lo dolce licor / Che lo dolor del dente / Scaccia di sovente. / Io lodo la sera / E la mattina in acqua / E il dente mio dolente / Va stritolando allodole / Ch'odo lanciar per l'aria

²⁵ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 23, 8 giugno 1902, p. 442.

²⁶ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 26, 29 giugno 1902, p. 508.

²⁷ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 31, 3 agosto 1902, p. 83.

²⁸ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 34, 23 agosto 1902, p. 142.

²¹ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 14, 6 aprile 1902, p. 281.

²² Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 20, 18 maggio 1902, p. 383.

²³ L'Odol è stato uno dei pochi prodotti a essere pubblicizzato all'interno del settimanale e non nelle due pagine espressamente riservate alle inserzioni. Insieme alla *réclame* dell'Odol si trovano solo alcune piccole strisce pubblicitarie composte di solo testo e posizionate in calce alla pagina. Tra queste ricorrono spesso quelle dedicate al Liquore Strega, al Fernet-Branca, all'Acqua purgativa naturale Hunyadi Janos, alla Crema al cioccolato Gianduja e al Liquore Galliano di Arturo Vaccari.

²⁴ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 21, 25 maggio 1902, p. 402.

/ Il canto dolcemente. / Mimì, Rodolfi tutti, / Che avete denti brutti, / Adoperate l'Odol / E a modo li terrete. / O dollari piovete!²⁹

Nel 1903 la campagna pubblicitaria continua e, intervallate da inserti di carattere puramente grafico, vengono pubblicate altre immagini di celebri personalità del mondo della cultura e dello spettacolo. Si nota in particolare la grande pubblicità del 3 maggio, nella quale, su di un'intera pagina del periodico vengono ripubblicati, come si legge nel titolo posto in testa, "Attuali giudizi di celebri personalità"³⁰.

Fu raro il caso in questi ultimi decenni che si dessero da parte della scienza e dell'arte tanti giudizi concordanti su un prodotto industriale come sull'Odol e sulle sue eccellenti qualità. Ringraziando di questi riconoscimenti tecnici e gentili nello stesso tempo, ci permettiamo pubblicare una piccola scelta di numerosissimi giudizi e delle lettere in proposito, da cui si potrà persuadersi: che l'Odol dev'essere considerato come quel dentifricio che risponde più perfettamente alle esigenze dell'igiene dentaria, che l'Odol viene usato con predilezione in tutti i circoli, persino nei più alti per il suo delizioso sapore³¹.

Tra i volti già pubblicati delle attrici Tina Di Lorenzo, Virginia Reiter e Adelaide Ristori, dei tenori Fernando De Lucia, Francesco Tamagno e Alessandro Bonci e di Arrigo Boito, compaiono anche quelli di Adelina Patti e di Irma Gramatica. La prima, "gloria dell'arte italiana e interprete insuperabile dei capolavori musicali di tutto il mondo", afferma che Odol è "eccellentissimo ed assai rinfrescante", mentre la seconda, definita "la geniale plasmatrice dell'eterno femminino, dice: "Da anni l'Odol è divenuto indispensabile alla mia toilette. Esso è superlativamente delizioso, igienico, pratico. Che più?"

Nel numero successivo, quello del 24 maggio, vengono pubblicati, secondo la formula precedente, altri giudizi di celebri personalità, tra cui ritroviamo Matilde Serao, Ada Negri e l'attrice Bianca Iggus, che afferma: "Odol, non saprei privarmene!"³².

Nella seconda metà dell'anno, ai testimonial appartenenti al mondo dello spettacolo vengono affiancati anche personaggi più propriamente vicini all'ambito medico-scientifico, come a dire che, nel momento in cui il marchio è ormai reso popolare dalla sua associazione a figure note dello spettacolo, è possibile dare la parola agli esperti. Nelle pubblicità comparse in questa fase saranno testimonial il dottor Giuseppe Lapponi, medico del defunto Pontefice Leone XIII³³, il professor Gaetano Mazzoni³⁴ e Guido Baccelli "il Nestore della medicina italiana"³⁵, presidente del Consiglio Superiore di Sanità nonché, all'epoca, ministro dell'industria.

²⁹ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 28, 13 luglio 1902, p. 22.

³⁰ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 18, 3 maggio 1903, p. 360.

³¹ *Ibidem*.

³² Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 21, 24 maggio 1903, p. 425. Oltre alle personalità citate compaiono anche i ritratti di Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini e del tenore Emilio De Marchi.

³³ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 30, 26 luglio 1903, p. 78.

³⁴ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 31, 2 agosto 1903, p. 89.

³⁵ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 34, 23 agosto 1903, p. 163.

Nel 1904 la serie delle pubblicità fotografiche si apre con Eleonora Duse, sotto la cui immagine si legge:

Eleonora Duse, la più fedele e palpitante incarnazione della verità sulla scena, scrive del dentifricio Odol: "L'Odol è eccellente e me ne servo"³⁶.

Secondo quanto già sperimentato l'anno precedente, viene ripetuta la formula di proporre insieme più testimonial in un'unica soluzione, perlopiù in situazioni di contesto che simboleggiano il mondo dello spettacolo, quali un palchetto di teatro o l'immagine di un ventaglio. Nel primo caso, nel marzo del 1904, vengono riproposti i giudizi di alcuni protagonisti del *milieu* teatrale del tempo, tra i quali ancora Giuseppe Verdi, Arrigo Boito e Giacomo Puccini, la cui immagine viene riproposta in un falso ritratto di gruppo, realizzato come fotomontaggio, sul palco di un teatro³⁷. Nel secondo, pubblicato a maggio, le fotografie e i relativi giudizi sul prodotto sono inseriti in una composizione grafica tra le stecche di un ventaglio, *Un ventaglio incomparabile*, a sottolineare da un lato una selezione "incomparabile" di testimonial celebri, e dall'altro l'oggetto sulla superficie del quale sono pubblicate le fotografie delle interpreti, tutte già testimonial del prodotto, ma in alcuni casi riproposte in fotografie inedite [fig. 52]. Le dieci fotografie ritraggono, da sinistra a destra, Virginia Reiter, Tina Di Lorenzo, Gemma Bellincioni, Bianca Iggus, Angelica Pandolfini, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Adelina Patti, Irma Gramatica e Hariclea Darclée³⁸. Questa stessa pubblicità sarà poi riproposta su altri periodici anche negli anni successivi, ad esempio, nel novembre del 1912, su «Il Teatro Illustrato».

È interessante notare come anche altre ditte, nei primi anni del Novecento, utilizzino il format pubblicitario usato dalla Odol per promuovere il proprio prodotto sulla stampa nazionale. Sempre su «L'Illustrazione Italiana», nell'aprile del 1904, compare la prima *réclame* del liquore Strega che, "dopo aver conquistato il plauso delle Regie Corti e delle Case aristocratiche italiane e straniere"³⁹, richiede ora che lo stesso giudizio sia "genialmente confermato dai sovrani della penna e della scena", nel caso specifico Victorien Sardou e Sarah Bernhardt. Per pubblicizzare il prodotto, che fino a questo momento è stato presente sul periodico solo sotto forma di logotipo a piè di pagina, non si ricorre in questo caso alla fotografia, ma al nome dei due noti personaggi, rappresentato graficamente attraverso gli autografi inviati alla ditta Giuseppe Alberti di Benevento, produttore del liquore⁴⁰.

³⁶ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 10, 9 marzo 1904, p. 198.

³⁷ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 13, 30 marzo 1904, p. 259.

³⁸ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 18, 4 maggio 1904, p. 363.

³⁹ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 17, 27 aprile 1904, p. 339.

⁴⁰ Nella pubblicità, prima dell'inserimento degli autografi, si legge: "E con pensiero acuto e gentile si rivolse con fiducia al luminoso Vittoriano Sardou e alla delicata Sarah Bernhardt – autore l'uno e protagonista l'altra del nuovo dramma la Sorcière (Strega) – facendo loro omaggio del suo Strega. Sardou entusiasta, scioglie un vero inno a questo liquore prelibato e: 'Beviamo – scrive fra l'altro – questo famoso liquore dal potere magico e salutare al corpo che riconforta come all'anima che esso allegra. Beviamo lo Strega e nel suo dolce aroma con la salute, la tenerezza e la gioia, noi crediamo bere la primavera. Beviamo lo Strega di cui la mia eroina, la

Nel giugno del 1904, a ricorrere a un'attrice contemporanea sono invece le Profumerie igieniche Venus Bertelli, che inseriscono un'incisione dell'attrice Gemma Bellincioni recante la scritta:

la grande artista lirica, dal meraviglioso talento drammatico, dice: "Le Profumerie Bertelli sono insuperabili, ed io le uso molto, anche per il teatro. "La Crema Venus, specialmente, è deliziosa; e la Vellutina Venus supera il confronto di ogni altra cipria"⁴¹.

La stessa impostazione è usata anche per un altro prodotto simile allo Strega, quello dei liquori Vaccari, che lanciano sul mercato una collezione di pubblicità dal titolo "I grandi artisti e i Liquori Vaccari". Una delle attrici testimonial è Tina Di Lorenzo, della quale «Il Teatro Illustrato» del febbraio 1906 riporta il seguente messaggio: "Il liquore crema al cioccolato gianduia di Vaccari è veramente squisito. Tina Di Lorenzo Falconi, Milano 14 febbraio 1906"⁴².

Un'altra pubblicità presente su diverse testate contemporanee è quella dell'Acqua per capelli Chinina-Migone che compare, negli stessi anni, sia su «Il Teatro Illustrato» che sul periodico «La donna». A titolo esemplificativo, ne sono stati considerati due esempi, entrambi pubblicati sulla rivista teatrale nel 1907. Nel primo, inserita nel numero di marzo, l'immagine del soprano Gemma Bellincioni è accompagnata dalla breve descrizione dei suoi più importanti successi [fig. 53]. Si legge:

GEMMA BELLINCIONI, la più efficace interprete dei migliori drammi musicali, l'artista eletta che dalla prima interpretazione di «Cavalleria Rusticana» alla recentissima «Salomè» a Torino, vanta infiniti trionfi, così scrive dell'Acqua Chinina Migone. "Per i miei capelli non mi servo che della Chinina Migone. Gemma Bellincioni"⁴³.

Nella seconda il richiamo al teatro si fa ancora più esplicito, e nella fotografia il testimonial è ritratto in abiti di scena. Si tratta di Salomea Krusceniski in *Salomè* [fig. 54] e la pubblicità recita:

SALOMEA KRUSCENISKI, interprete senza uguali di «Isotta» e di «Salomè», pel fascino della persona bellissima, per la voce che sa tutte le espressioni più elevate e sottili dell'amore che va sino alla morte, e della passione che raggiunge la perversità, scrive dell'Acqua Chinina Migone. "Anche a me piace di affermare che, pei capelli, l'acqua Chinina Migone è straordinariamente proficua e buona. Salomea Krusceniski"⁴⁴.

mora Zoraya, sapeva il segreto, e che ella dava a bere com filtro d'amore'. E la Bernhardt lo dichiara addirittura meraviglioso, delizioso, benefico! Quali migliori brevetti si possono ambire?"

⁴¹ Annuncio pubblicitario, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 23, 8 giugno 1904.

⁴² Annuncio pubblicitario, in «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 17, 1906, p. 14. Tra il settembre e il dicembre del 1906 vengono pubblicate le fotografie di Ermete Novelli, Plinio Nomellini, Virgilio Talli e Oreste Calabresi, accompagnate dalla riproduzione delle relative lettere autografe al proprietario dello stabilimento.

⁴³ Annuncio pubblicitario, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 39, 15-31 marzo 1907, p. 1.

⁴⁴ Annuncio pubblicitario, in «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907, p. 1.

Sul periodico «La donna» lo stesso prodotto è pubblicizzato utilizzando il volto di vari personaggi, tra cui, oltre a quelli già citati, si ricordano le attrici Alda Borelli, Celestina Boninsegna, Eugenia Burzio, Emma Carelli, e gli attori Alfredo De Sanctis, Edoardo Ferravilla, Ermete Novelli, il compositore Ruggero Leoncavallo e il soprano Rosina Storchio. Nel caso di quest'ultima, come nelle pubblicità già viste, la didascalia contiene diverse immagini teatrali che si rifanno alla carriera della nota interprete.

ROSINA STORCHIO, l'artista che non ha l'eguale nell'interpretazione dell'*Elisir d'Amore*, del *Don Pasquale*, della *Traviata*; la diva ch'è pure Mimì, Manon, Butterfly impareggiabile, pel canto dolcissimo, per la grazia squisita e per la gamma infinita dei sentimenti ch'ella sa deliziosamente esprimere adopera per la sua bella chioma la Chinina-Migone. Difatti scrive: "Signor MIGONE, La vostra Acqua Chinina è veramente deliziosa. L'adopero sempre perché efficacissima contro la caduta dei capelli e perché il suo profumo è così delicato e soave che io lo preferisco a tutti. ROSINA STORCHIO"⁴⁵.

Più semplice il caso di Alda Borelli, sotto il cui ritratto viene riprodotto un messaggio autografo:

ALDA BORELLI, una delle artiste più simpatiche ed intelligenti del Teatro italiano, scrive: "Ho sempre usato con piacere la chinina Migone, meravigliosa nei risultati e squisita nella delicatezza del profumo e della composizione"⁴⁶.

Per restare nel campo della cosmesi, un'altra pubblicità degna di menzione è quella della celebre Acqua di Colonia N. 4711. Il prodotto viene reclamizzato spesso su varie testate e attraverso il disegno della sua celebre bottiglia o mentre viene utilizzato da qualche giovane ed elegante signora. Sul numero del 5 marzo 1909 del periodico «La donna» compare invece una pubblicità di 'carattere teatrale', realizzata a partire da una caricatura di Enrico Sacchetti. In questo caso il concetto di 'immagine' va considerato in senso lato poiché, pur non trattandosi di una fotografia, questa pubblicità gioca con l'immaginario legato alla grande attrice contemporanea. Il noto caricaturista dà vita a una divertente scenetta tra le attrici Dina Galli, Lina Cavalieri, Irma Gramatica ed Eleonora Duse, tutte intente a decantare la qualità dell'Acqua di Colonia.

Dina Galli discute con Lina Cavalieri sulla superiorità della sua marca prediletta «N. 4711», Irma Gramatica, assidua consumatrice dell'Acqua di Colonia N. 4711, Etichetta verde oro, irritata che ci possa ancora essere chi non abbia riconosciuto il valore straordinario di questo prodotto universalmente acclamato, piglia il broncio, mentre Eleonora Duse dà il giudizio sovrano, che non si deve neanche più discutere sulla bontà di quest'insuperabile Acqua di Colonia N. 4711, giacché da oltre un secolo le più distinte Signore di tutti i paesi civili hanno

⁴⁵ Annuncio pubblicitario, in «La donna», a. V, n. 100, 20 febbraio 1909, p. 4.

⁴⁶ Annuncio pubblicitario, in «La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908, p. 3.

deciso in suo favore e non adoperano altra Acqua di Colonia che quella coll'etichetta verde e oro e con la fatidica marca: N. 4711⁴⁷.

È inoltre interessante notare la modalità con cui viene presentata al lettore la pubblicità, proposta in questo caso a 'completamento' di un articolo pubblicato sullo stesso numero del periodico e dedicato all'attrice Dina Galli, "la nostra grande artista, la briosa favorita dal pubblico, il modello di molte delle nostre Signore in tutto ciò che riguarda l'eleganza e la toletta"⁴⁸.

MANCA un particolare interessantissimo per le nostre gentili lettrici nell'articolo [...] che tratta di DINA GALLI [...]. Manca, dunque, la notizia che l'Acqua di Colonia, gli Estratti, le Ciprie, i Saponi, ecc. preferiti da questa incomparabile «Dame de chez Maxime» sono quelli della Casa Ferd. Mülthens di Colonia (Deposito Generale per l'Italia in Sampierdarena, Liguria), che tutti sono distinti colla famosa marca di fabbrica: N. 4711.

Questa stessa caricatura era già stata pubblicata sul periodico «Il Teatro Illustrato» nel 1906 [fig. 55], ma in quel caso sotto il disegno si leggeva semplicemente:

Le tanto ammirate artiste LINA CAVALIERI, DINA GALLI, IRMA GRAMATICA ed ELEONORA DUSE ammirano alla lor volta la VERA ACQUA DI COLONIA MARCA N. 4711 – ETICHETTA VERDE E ORO.⁴⁹

Ancora più sotto veniva riportata la lettera autografa con i complimenti di Ermete Novelli, definito "il principe delle scene italiane", al signor Ferdinand Mülthens, proprietario della ditta.

Per concludere la carrellata sulle pubblicità presenti nella stampa periodica di inizio secolo legate al mondo del teatro, è interessante guardare al caso dei Glomeruli Ruggeri, reclamizzati sul periodico «La donna» anche dall'attrice Tina Di Lorenzo: un esempio in grado di testimoniare quanto l'oggetto di pubblicità potesse prescindere dalla sola sfera della bellezza e dell'igiene personale

I "glomeruli", forse tra i più celebri rimedi farmaceutici di inizio secolo, erano largamente pubblicizzati su tutti i più noti periodici con un gusto grafico e fotografico tra i più interessanti del tempo. Il farmacista pesarese Oreste Ruggeri era noto, oltre che per la sua fiorente industria farmaceutica, anche per il suo spiccato interesse per la grafica e l'architettura di stile liberty⁵⁰. Imprenditore illuminato, fu tra i primi a sperimentare

varie tipologie di pubblicità tra cui anche il famoso slogan "Anemia?... Glomeruli Ruggeri" scritto sulla facciata della sua prima farmacia. Il layout degli annunci sui giornali prevede spesso il ritratto in primo piano o a mezzo busto di una donna, sul quale viene inserito un sintetico messaggio promozionale. L'idea è quella per cui, qualsiasi donna, dalla suora, alla soubrette, alla donna "orientale", possa trovare giovamento dall'uso di questo prodotto contro l'anemia.

In una di queste pubblicità apparse sul settimanale «La donna», Tina Di Lorenzo è ritratta nei panni della samaritana di Edmond Rostand che, come abbiamo visto, costituì uno dei successi più importanti dell'attrice nei primi anni del Novecento [fig. 56]. Il profilo della Di Lorenzo è inserito nel lato sinistro del riquadro, senza alcun riferimento né al nome dell'interprete né a quello dell'autore dello scatto, che dalle ricerche effettuate è risultato essere lo stabilimento milanese Varischi e Artico⁵¹. Intorno al volto della donna, in caratteri bianchi su sfondo rosso, la scritta:

Avete provato i glomeruli Ruggeri contro l'anemia? Cercateli nelle migliori farmacie oppure chiedeteli al chim. Farm. O. Ruggeri, Pesaro. Prezzo L. 3 la scatola⁵².

Questa immagine, scelta probabilmente più per la particolarità del costume, di evidente gusto orientaleggiante, che per il soggetto ritratto, al quale non si fa neppure esplicito riferimento, ci permette di riflettere su una questione molto interessante legata al coinvolgimento dell'attore (o più in generale del personaggio noto) nello sfruttamento pubblicitario della propria immagine fotografica⁵³.

Ritroviamo il volto del teatro italiano del tempo anche nelle pubblicità di un'altra categoria merceologica, relativa allo stesso mondo della fotografia.

Il primo degli esempi analizzati compare per la prima volta nel gennaio del 1905 su «La donna» e riguarda l'attrice Virginia Reiter, testimonial della Società Editrice Cartoline di Torino. In questo caso l'attrice, che per lavoro è solita utilizzare la propria immagine, si fa garante della qualità delle cartoline illustrate proposte dalla ditta in oggetto. Lo slogan pubblicitario recita:

Virginia Reiter la grande artista drammatica italiana sa per esperienza che le PIU' BELLE cartoline illustrate specialmente per Natale e Capo d'Anno si trovano sempre in Via Cavour, 12 nel grandi Magazzini della Società Editrice Cartoline – Torino⁵⁴.

⁵¹ Nel corso delle ricerche è stata rinvenuta una stampa originale presso un collezionista privato. La stampa, di formato 100x140 mm, è incollata su cartone e presenta il timbro a secco dello stabilimento milanese. Questo stesso scatto è stato pubblicato, a illustrazione dell'articolo *Tina nella «Samaritana»*, sul periodico «Natura e arte», n. XIII, 1900-1901, p. 59.

⁵² Annuncio pubblicitario, in «La donna», a. I, n. 24, 20 dicembre 1905, p. 5.

⁵³ Questo problema, al quale in questa sede non è possibile dare una risposta, rappresenta un tema di grande interesse tuttora poco studiato. Sarebbero da chiarire in particolare gli aspetti contrattuali e legislativi di un'attività, quella pubblicitaria, all'epoca ancora in fase nascente.

⁵⁴ Annuncio pubblicitario, in «La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio 1904, p. 4.

Questa pubblicità, oltre a costituire un ulteriore esempio dell'uso pubblicitario della foto di teatro, è interessante in quanto testimonia l'esistenza di un mercato della cartolina fotografica d'attore di cui si è cercato di dare conto nei capitoli precedenti. Inoltre, appare evidente quanto l'attore non sia più solo il soggetto privilegiato degli studi fotografici che fanno mercato della sua immagine, ma diventi egli stesso – con la sua vicenda personale e professionale – veicolo pubblicitario per la stessa ditta.

Il secondo esempio proviene da una rivista specializzata come «La Fotografia Artistica» ed è ovviamente rivolta ai professionisti e agli amatori evoluti. Si tratta della pubblicità delle lastre sensibili Luminosa, sulla quale compare il volto di Eleonora Duse ritratto dallo stabilimento Sciutto di Genova. Nel riquadro, occupato per tre quarti dal volto dell'attrice, si legge: “Adoperate le LASTRE LUMINOSA ed otterrete dei negativi perfetti”⁵⁵. Lo stabilimento della Società Anonima “La Luminosa” di Serravalle Scivola è nel 1910, all'epoca della pubblicità, uno dei numerosi impianti industriali della provincia italiana in cui si produce materiale fotografico. Diversamente dagli altri casi analizzati, la qualità artistica della fotografia qui riveste una primaria importanza, e non possiamo escludere che questa immagine sia stata scelta, più ancora che per il grado di celebrità del soggetto ritratto, per l'artisticità dello scatto e la fotogenicità dell'attrice. È lecito del resto supporre che le lastre prodotte dalla ditta piemontese fossero conosciute e utilizzate anche dall'autore dello scatto della Duse. Ci troviamo di fronte a una delle eccellenze dei prodotti per la fotografia, il che, compiendo un ragionamento inverso rispetto a quello seguito fino a ora, ci permette di comprendere quanto le fotografie della Duse, o almeno quelle eseguite dal celebre studio Sciutto, raccogliessero il favore del professionismo fotografico in Italia.

A proposito dell'immagine di Eleonora Duse, il volto più noto tra le attrici italiane della *Belle Époque*, dobbiamo segnalare l'utilizzo costante in diverse pubblicità dell'epoca. In virtù del grande richiamo sul pubblico, ritroviamo un suo ritratto anche nella pubblicità del cioccolato Guérin-Boutron [fig. 57]. Quello della cioccolata francese costituisce uno dei primi esempi di campagna pubblicitaria che utilizza la fotografia. L'idea è quella di pubblicizzare il prodotto attraverso una vastissima serie di piccole cartoline, circa 10x6 cm, raggruppate per soggetto: architettura, artigianato e industria, arti grafiche e scultura, costumi e uniformi, scenette comiche, scene storiche, giochi e sport e personaggi illustri. Fanno parte di quest'ultima serie oltre ottocento ritratti di celebri personalità dell'epoca, raggruppati in sottocategorie a seconda dell'attività svolta dalla persona ritratta: politici, nobili, militari, ecclesiastici, scienziati, sportivi e, naturalmente, artisti⁵⁶: scrittori, artisti figurativi quali pittori e scultori, attori, cantanti e danzatori.

Tra le attrici ritratte, si ritrovano quasi tutte le maggiori interpreti della seconda metà dell'Ottocento, per la maggior parte di origine francese. In questo gruppo, oltre a una lunga serie di attrici della Comédie Française perlopiù sconosciute, anche Gabrielle Réjane (n. 96); Sarah Bernhardt (n. 98); Suzanne Després (n. 584); Yvette Guilbert (n.

666) e Cécile Sorel (n. 815). Altre artiste straniere presenti in questa collezione sono la celebre “fidanzata d'America” Mary Pickford, “actrise de cinema americaine” (n. 749) e Stacia Napierkowska “danseuse russe” (n. 586).

Tra le interpreti italiane, oltre a Eleonora Duse, la quale, dal numero attribuitole (n. 95) risulta essere la prima della serie degli attori, si conta solo il soprano, e più tardi attrice cinematografica, Lina Cavalieri (n. 674). Tra le personalità legate a vario titolo alla coeva scena teatrale sono presenti anche André Antoine, “directeur de l'Odeon” (n. 362), Sacha Guitry (n. 741) e Jean Coquelin (n. 746).

La cartolina presenta un celebre primo piano della Duse, colorato a mano e contornato da una tipica cornice in stile floreal. La datazione, sia della cartolina che dello scatto, risulta difficile, ma si può notare come la fotografia utilizzata fosse già circolante nel 1898, quando venne utilizzata per il libretto della stagione del Teatro Valle di Roma. Lo scatto è del fotografo americano Aimé Dupont⁵⁷ e sembrerebbe essere il particolare del celebre ritratto visibile in diverse fotografie alle spalle dell'attrice Marilyn Monroe⁵⁸, allieva di Lee Strasberg, che fu grande ammiratore della Duse⁵⁹.

In questi stessi anni il volto di Tina Di Lorenzo viene prestato per pubblicizzare un prodotto che da lì a poco diventerà un bene di consumo di massa: l'automobile. Si tratta della pubblicità di un particolare modello di vettura, la 4 HP del 1899, prodotto dalla Fabbrica Italiana Automobili di Torino, la FIAT.

L'industria dell'automobile in Italia era appena nata, la macchina era ancora un bene di lusso e la storia delle donne al volante era ancora lontana, ma non è certamente un caso se proprio al volgere del secolo la pubblicità di questo bene si rivolge a una delle più note attrici del tempo per raggiungere un più ampio numero di consumatori.

La fotografia, apparsa sul fascicolo promozionale della rivista di settore «L'Automobile-Strenna»⁶⁰ nel 1900, ritrae l'attrice Tina Di Lorenzo mentre è al volante lungo le

⁵⁷ Scultore e fotografo di origine belga, Aimé Dupont (1842-1900) apre il proprio stabilimento a New York, prima ad Harlem e poi, nel 1886, sulla Fifth Avenue, dopo un periodo di intenso lavoro a Parigi. Sul finire del XIX Secolo è il fotografo ufficiale del Metropolitan Opera House e si dedica prevalentemente al ritratto d'attore. Tra le sue fotografie, spesso pubblicate sul «New York Times» e sul «New York Journal», compaiono i ritratti dei più noti attori, danzatori, cantanti e musicisti attivi sul palcoscenico della città, tra cui si ricordano Lillian Russell, David Belasco, Sarah Bernhardt, Emma Calvé ed Enrico Caruso.

⁵⁸ I ritratti di Marilyn Monroe con questo ritratto di Eleonora Duse alle spalle sono visibili nei volumi: Marilyn Monroe, *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, Milano, Feltrinelli 2010; Stefania Ricci, Sergio Risaliti, *Marilyn*, Milano, Skira 2013.

⁵⁹ Lee Strasberg vide recitare la Duse negli anni Venti a New York e scrisse: “The appearance of Eleonora Duse on Broadway was a great historical moment for me and many others. [...] With her gestures, Duse was not only real, she was revealing the theme of each play, or each scene. Of all the actors I have seen, Duse was the most perceptive in trying to embody the theme of the play. Her gestures often became a heightened expressiveness”. Lee Strasberg, *A dream of passion – The development of the method*, ed. a cura di E. Morphos, London, A Plume Book 1988, p. 16. A ulteriore testimonianza dell'interesse di Lee Strasberg per l'attrice, nel luglio del 2015, la vedova di Lee Strasberg, Anna, ha deciso di donare all'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini una ricca collezione di documenti sulla vita e l'arte della Duse, raccolti da Strasberg nel corso della propria vita. La collezione va a implementare l'Archivio Eleonora Duse, un punto di riferimento per gli studi sull'attrice, riconosciuto ormai a livello internazionale.

⁶⁰ Cosimo Giorgieri Contri, *Tina Di Lorenzo*, in «L'Automobile-Strenna», 1900, pp. 7-9.

⁵⁵ Annuncio pubblicitario, in «La Fotografia Artistica», a. VII, n. 1, gennaio 1910, p. 11.

⁵⁶ La collezione è visibile all'indirizzo web: <http://collyon.com/ARTISTES>.

strade del parco del Valentino [fig. 58]. Si tratta della riproduzione tipografica di una platinotipia eseguita dal fotografo torinese Oreste Bertieri e miniata dal pittore Giani. L'immagine, intitolata *Tina Di Lorenzo in vettura F.I.A.T.*, viene commentata poeticamente da uno scritto di Cosimo Giorgieri Contri⁶¹, il quale introduce al lettore la fotografia della Di Lorenzo accostata all'immagine di una moderna amazzona in una raduna boschiva.

Passeggiando per un chiuso parco signorile, che sa molte fantasticherie della mia giovinezza, io ho spesso sognato, in quel lirismo elegante che le forme pompose dell'autunno morente ispirano, ho spesso sognato che figure e quadri, composti nella mia mente, ne animassero i deserti viali. Sognavo, ad esempio, delle amazzoni che comparisser laggiù, tra lo sfondo degli alberi scarlatti, e si udisse dei cavalli la pesta lenta e misurata sulle foglie cadute. [...] Ma le fantasticherie più preziose – chi nol sa? – si compongono per la maggior parte di piccole cose comuni che l'indeterminatezza trasfigura, che prendon dall'esser state viste e dall'esser state dimenticate la lor virtù di fascino sui pensieri dei nostri momenti d'ozio. Cosicchè fu soltanto più tardi, quando il progresso dello sport ebbe sostituito ai nobili animali altri mezzi e altri veicoli che, probabilmente per un ricordo confuso di qualche illustrazione già vista, io potei mutare la visione feuilletiana di quelle amazzoni pensose colla imagine [sic] più moderna di una di queste carrozzelle a motore, guidata da una mano femminile delicata e salda⁶².

L'attrice viene descritta dal poeta come “una rosa che fiorisca sopra un esile e infrangibile filo d'acciaio”, una creatura insieme delicata e passionale, incline “alle espressioni morali del sogno, come a quelle fisiche dell'azione”. La Di Lorenzo alla guida rievoca nel poeta l'immagine di alcune tra le sue eroine teatrali, da Margherita Gauthier nella *Signora dalle camelie* a Magda nel dramma di Sudermann *Casa paterna*. Lei, che dona “alla piccola macchina un'eleganza profonda” trae da questo sport un'emozione simile a quella provata a teatro.

Io immagino [sic] quindi che la sua mano, richiamante con dolorosa grazia sul petto i veli di Margherita morente, sappia pure chiudersi con salda stretta sui manubri della piccola macchina: e ch'ella ami sul viso, atteggiato così dolcemente talvolta alle espressioni del sogno e della passione, sentir passare nella rapida corsa la carezza tagliente dell'aria per cui si affina e vigoreggia il sangue, e pulsa come per le emozioni dell'arte il cuore, povero muscolo inconsciente, non capace ancora di distinguere entro ogni petto umano un urto fisico forse da un urto morale⁶³.

⁶¹ Cosimo Giorgieri Contri (Lucca, 1870-Viareggio, 1943), poeta, romanziere e drammaturgo. Delle sue raccolte liriche, influenzate dai simbolisti francesi, si ricorda principalmente *Il convegno dei cipressi*. Autore di un teatro di ambientazione strettamente altoborghese, denso di psicologismi e di una malinconia manierata, vedrà alcuni dei suoi testi interpretati dalle maggiori attrici italiane del tempo, da Emma Gramatica (protagonista di quello che è considerato il suo miglior lavoro, *Flutti torbidi*) a Lyda Borelli, da Tina Di Lorenzo a Maria Melato.

⁶² Cosimo Giorgieri Contri, *Tina Di Lorenzo*, cit., pp. 8-9.

⁶³ Ivi, p. 9.

L'immagine dell'attrice romantica, i cui personaggi si specchiano nella nostalgia dei luoghi percorsi in vettura, diventa allo stesso tempo “figura nuova”, simbolo di modernità e di progresso.

Per questa volta è il dicembre e l'accoglie il malinconico parco di Valentina Birago. Il castello secentesco dirizza le cuspidi, affaccia oltre la cancellata il cortile già dipinto d'erba dalla mano del tempo. Gli alberi, or centenari, si levano tra la nebbia. Ed è dolce il contrasto di tutte queste cose antiche, di tutte queste cose immobili con questa leggiadrissima figura nuova, con questa nuova mobilissima macchina, la quale, per quanto rapida, ohimè non potrà portare più presto gli uomini verso la felicità⁶⁴.

L'immagine fin qui descritta completa il quadro della personalità pubblica della Di Lorenzo quale rappresentante di uno spirito che, pur essendo rispettoso custode dei valori tradizionali, si fa promotore di una moderata emancipazione della donna e soprattutto del progresso tecnico-scientifico. Il messaggio della pubblicità appare piuttosto chiaro: in questo caso l'automobile, al volante della quale può sedere una signora senza perdere la propria compostezza, non ha nulla dell'ideale propugnato di lì a pochi anni dai futuristi, ma è piuttosto il simbolo del rassicurante divenire borghese. Questa pubblicità, più di quanto non sia accaduto negli esempi precedenti, testimonia quel fenomeno di identificazione esaminato qui in precedenza, per il quale il pubblico si riconosce nelle ‘dive’ che fungono (ancora) da modello esemplare.

⁶⁴ *Ibidem*.

GALLERIA ICONOGRAFICA



Fig. 1. Salone dell'Arte Drammatica. Fotografia F.lli Lovazzano. «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 28



Fig. 2. Padiglione della Fotografia Artistica, Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna di Torino, 1902. Cartolina postale



Fig. 3. Eleonora Duse, 1900-1905. Fotografia Sciutto. Catalogo dell'Esposizione Internazionale di Fotografia di Genova, 1905



Fig. 4. Tina Di Lorenzo, 1890 circa. Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia*, tavola fuori testo

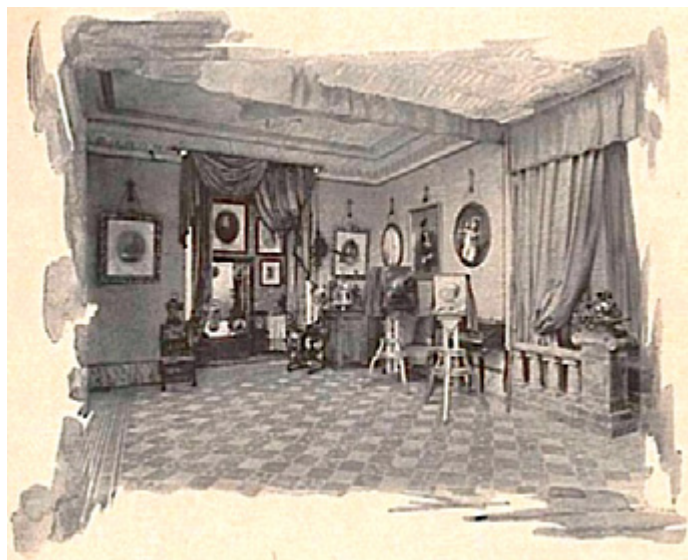


Fig. 5-6. Sala d'ingresso e terrazza di posa dello stabilimento Brogi di Firenze. Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia*



Fig. 7.
Serie di ritratti dell'attore Luigi Rasi.
Carlo Brogi, *Il Ritratto in Fotografia*



Fig. 8. Tina Di Lorenzo, 1900 circa. Fotografia di Oreste Bertieri. «La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905, tavola fuori testo



Fig. 9. Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, 1901 circa. Fotografia Alinari. «La Fotografia Artistica», a. II, n. 8, agosto 1905



Fig. 10. Ines Cristina nella sala d'attesa dello stabilimento Alinari, 1906 circa. Fotografia Alinari. «La Fotografia Artistica», a. III, n. 2, febbraio 1906



Fig. 11. Composizione di superminiature della Compagnia Ristori, 1875 circa. Stampa originale Davies & Co., 100x140 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Figg. 12-13. Adelaide Ristori in *Maria Stuarda* e in *Medea*, 1860 circa. Stampe originali di André Disdéri prima del taglio e del montaggio su cartone, 230x200 mm. © RMN-Grand Palais. Musée d'Orsay, Parigi



Fig. 14. Adelaide Ristori in *Camma*, 1860 circa. Stampa originale di Herbert Watkins, 370x460 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Fig. 15. Adelaide Ristori in *Camma*, 1860 circa. Stampa originale di Herbert Watkins, 265x360 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Fig. 16-17. Adelaide Ristori in *Macbeth*, 1880 circa. Stampe originali Hansen & Weller, 85x175 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Fig. 18. Adelaide Ristori in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, atto V, scena V, 1880 circa. Stampa originale Hansen & Weller, 140x100 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Figg. 19-20. Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*, 1875 circa. Stampe originali di Napoleon Sarony, 100x140 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Fig. 21. Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*, 1875 circa. Stampa originale Houseworth, 80x120 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova



Fig. 22. Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*, 1885 circa. Stampa originale di Michele Schemboche, 135x210 mm. Fondo Adelaide Ristori, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova

1902



D'Annunzio's "Francesca da Rimini"

Eleonora Duse, the great Italian actress, will begin her third American tour on October 20 next, opening at the Tremont Theatre, Boston, under the management of Messrs. Liebler & Co. Later she will be seen in New York and other important cities. Her repertoire will include "La Gioconda," "Citta Morta" and "Francesca da Rimini," all new plays by the Italian poet, Gabriele D'Annunzio. No English translation of "Francesca da Rimini" has yet appeared, although two are in preparation. Henry Tyrrell, who has read the original Italian, has written for THE THEATRICAL the following interesting account of the tragedy:

GABRIELE D'ANNUNZIO'S five-act poetic tragedy of "Francesca da Rimini," first enacted at Rome in December last, with "the divine Eleonora Duse" —to whom the author dedicates his work—in the name part, was upon its initial performance cried down and hissed in a riotous demonstration, such as greeted the première of Victor Hugo's "Hernani," nearly three-quarters of a century ago. In D'Annunzio's case, however, the reaction against mere personal spite and party prejudice followed immediately. During the past six months, the other chief Italian cities, such as Milan, Florence, Venice, Bologna, Naples, have reversed the Roman verdict. "Francesca" has been played with triumphant popular success, while the foremost critics and Dantophiles hail this drama as the masterpiece of D'Annunzio's acknowledged genius, culture and erudition.

During the coming season, we are promised, Duse will be seen in America in the original Italian acting version of the piece, which has been much abridged from its literary entirety as lately published in Milan. Upon this Italian book the present brief examination and review are based. Arthur Symonds is making the official English translation, in which, he has announced, he will adhere as closely as possible to the peculiar form of irregular unrhymed verse employed by D'Annunzio. In the accomplished hands of Mr. Symonds this should be satisfactory from a literary point of view; but the real dramatic value of the work must surely deteriorate under such treatment. Broken rhythmic prose is all very well in the Italian language, rich in vowel-quantities and double-ending words—indeed, D'Annunzio uses it with almost magical effect. But English speech, manipulated by the same formula, does not produce the same result—far from it. It becomes as "sweet bells jangled, out of tune and harsh." The rhetorical quality of D'Annunzio's cadences can best be suggested, as I believe, in our tongue, by the judicious employment of our regular, standard and traditional blank-verse form, the iambic pentameter or ten-syllabled line. Hence, in the few brief passages to be translated here, I shall venture the familiar classic English measure.

How does the modern Italian dramatist take hold of the world-appealing story which Dante immortalized in the fifth canto of his "Inferno," where it is presented without detail, but only in the elemental simplicity of love and death? Let it be acknowledged at once that D'Annunzio sets forth the characters and actions of Francesca, Paolo and Gianciotto in the Dantesque spirit throughout, projecting them vividly against the grim and sanguinary background of thirteenth-century Italy, which he has re-constituted with the broad visualizing imagination of the born dramatic poet.

The first act, at Ravenna, shows us the palace of the Polentani, the home of Francesca. She, scarcely more than a child, has been sacrificed in betrothal to Giovanni Malatesta, called Gianciotto, lord of the neighboring city of Rimini. The war of the Guelphs and Ghibellines is raging, and the prime motive in marrying Francesca to Gianciotto is the cementing of a military alliance between the Polen-



Photo Sciotto, Genoa ELEONORA DUSE AS FRANCESCA Henry Back, sc.

Fig. 23. Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, 1901. «The Theatre», a. II, n. 18, agosto 1902



Fig. 24-25. Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, 1901. Stampe originali Sciotto, 180x230 mm. Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia



Fig. 26. Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, 1901. Stampa originale Sciutto, 185x320 mm. Archivio Duse, Fondazione Giorgio Cini, Venezia



Fig. 27. Irma Gramatica in *La signora dalle camelie*, 1900 circa. Stampa originale Sciutto, 270x440 mm. Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Roma



Fig. 28.
Eleonora Duse in
La città morta, 1901.
Stampa originale
Sciutto, 245x425 mm.
Archivio Duse, Fon-
dazione Giorgio Cini,
Venezia



Figg. 29-30-31. Eleonora Duse in *La città morta*, 1901. Stampe originali Sciutto, 220x300 mm. Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Roma





Fig. 32. Eleonora Duse in *La città morta*, 1901. Stampa originale Sciutto, 190x240 mm. Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Roma



Fig. 33. Ritratto di Tina Di Lorenzo, 1890 circa. Cartolina da un negativo Brogi, 140x90 mm. Biblioteca di Casa Goldoni, Venezia



Fig. 34. Ritratto di Tina Di Lorenzo, 1900 circa. Stampa originale Sciutto, 100x160 mm. Biblioteca e Archivio storico di Casa Lyda Borrelli, Bologna

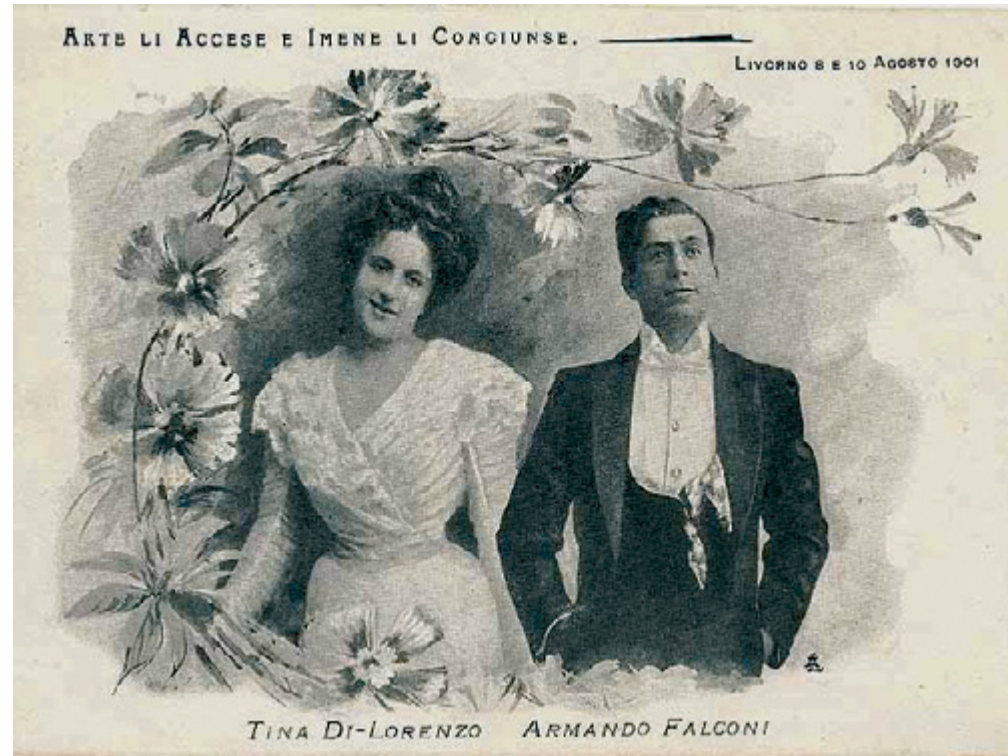


Fig. 35. Tina Di Lorenzo e Armando Falconi, 1901. Cartolina, 140x90 mm. Collezione privata

Il Teatro Illustrato

TINA DI LORENZO

NELL'ARTE E NELLA VITA

Non è il motivo poetico che manca. Jacopo Vittorini, scrittore magnifico d'aneddoti, per amici di grido, per visioni, per bellezze, potrebbe prestarsi un qualche verso nuovo. Ma i tempi sono mutati e col tempo è rifiorito quel buon senso che ebbe a tutti i canonicisti dell'Arcadia ed a tutti i poeti laureati. Possibile vanto di consuetudine le premesse della scena, come qualcosa face del mondo, eccitando di mirto e di erici verdi, i quali non sono spesso gran che differiti da quelli che gli anni datti del Tasso cantavano.

Parlando di Tina di Lorenzo, che in questi giorni trionfa al Massimo livornese il pletto, saggiato alle muse, nei sotterranei delle accademie e Patrie spolia — che esse più fini ed amabili dotti d'artista con un gran senso della vita, credo non mi sarebbe molto grato se, intoscando l'ipotesi della fantasia e ricominciando qualche imagine o del Savio, o del Ranzano, o del Carcano o del Guoni scegliessi un tono pieno d'arrivato e di fioritura alla sua abbagliante bellezza.

Poiché questa bellezza, per essere la frase d'artista, impalpabile, non è che per la scena e se la scena Tina di Lorenzo è una donna straordinariamente bella, in questo ed è un'artista aristocraticamente fine. Quando ella recita tutto è in lei meravigliosa la voce, lo sguardo, il grido, il portamento, il sorriso di fronte alla eleganza signora, fra le scene e nella vita dona d'alto intelletto, che si sembra come un'aura appassita, avvolta di profumi e d'incanti, che è divenuta una visione inafferrabile alla quale possono avvicinarsi pochi privilegiati, il vulgo non nuovo argomento per alcune note sopra figura femminile il grande ideale dell'arte, di un'arte fatta di sereni circostanti e di larghi tratti di grazie e di perfette linee, che s'avvolge del profumo lasciato nell'aria, una viva e pura dal miraggio della sua apparizione.

Così, io credo, Tina di Lorenzo si muove regala con si nasconde una carezza, con si promette una gioia, con si offre un entusiasmo, dove il suo spirito eletto può darsi al suono di parole, che sono le parole familiari, dolci e lievi, al tempo di scena, che sono sorrisi di grazia, piccoli, a fior di labbro; al susseguirsi di incantamenti tutti uomini e pueri, che ricano alla nostra mente le immagini sbiadite della giovinezza lontana.

Tina di Lorenzo nel cammino della sua vita e della sua arte ha dovuto lottare contro un nemico implacabile, che con l'età mai lasciata la sua bellezza. Questa poteva sottrarsi all'arte, essere la divinità sollecitate, imporsi alle folle, poiché tutti vedevano nell'artista una di quelle combinazioni straordinarie e magiche, che rappresentano il più felice fenotipo natura; questa bellezza poteva discendere di mille insidie, poteva tenderle mille agguati; ma l'artista perfetta ha egualmente saputo trionfare per la sua arte e per la sua virtù: ormai è lontano tempo, in cui si diceva Tina di Lorenzo « è una bella artista — l'oggi il dire — è una grande artista. »

Ritornò a questo proposito un aneddoto, appreso da Roberto Bracco, il grande mago della scena. Tina di Lorenzo aveva interpretato quel forte lavoro che è *Materiali* con impareggiabile stacco, con impetuosa forza emotiva, con una scintilla drammatica, quel più veramente interpretare chi delle materità le gioie e gli spauriti a chi ha raccolto nel cavo di quella pupilla prima una serena infanzia di sensazioni e d'impressioni singolari: Roberto Bracco con le lacrime agli occhi — giustamente ed orgogliosamente conosce le donne in uno spettacolo impareggiabile di grandiosità! Ah! Tina, tu stata brava, brava, brava. Al che l'artista ripose che l'originale era maggiormente grato, perché all'arte non spettava per diritto e non ha quella sua bellezza, che, avendo per le folle più letture forza d'impressione che non il suo raffinato metodo interpretativo. Così è veramente l'arte e venisti la Tina di Lorenzo con perfettamente il fondamento non poter essere disgiunti, se non con reciproco danno, in qualsiasi giudizio sopra di lei.

La sua casa, ove è mamma soave e generosa, e la sua arte, ecco i canoni della sua vita, ch'ella trae, unita e modesta.

Tina di Lorenzo è un'artista d'elezione; a sei anni recitava con garbo così compiuto da ammirare. In non l'ho vista a sei anni, poiché allora... era nella mente di Dio certo non mi stupisco del successo, poiché una dolcezza patologica, tutta fatta di volture sege ancora sotto il sorriso, a volte buono, a volte maligno della bella artista, che si anima in modo eccezionale agitate scene, piene di fascino, quali danno le piccole comici d'arte, fra gli aneddoti e gli aneddoti, ideò il sofferto lavoro.

Non un paroli, ma ogni volta che veggio Tina di Lorenzo mi ritorna alla memoria il paroli famoso del La Tour, e quella tela deliziosa che raffigura Mme Herlette, la bellissima figlia di Maria Leszka.

Nell'anno per le nostre caratteristiche produzioni artistiche è senza dubbio il segreto dell'arte fasciata di Tina di Lorenzo, che non ama lo strano e l'impensabile ma predilige con fine gusto le opere piene e facili, dove l'anima umana più schiettamente e puramente vibra, ed alle quali ella dedica tutto il suo tempo, dividendo le gioie dell'arte con quelle di madre amorosissima.

La signora di Maimon — la bella creata dello sguardo doppio come la sua anima — si dice recitasse spesso, oltre le consuete commedie con il Re di Francia, dotti d'ammor: Michélet la chiamò portrait de l'équivoque, poiché ciò che non si sente non si può esprimere con accorto culto di fede e di entusiasmo.

Nel governo chiamare Tina di Lorenzo le portrait de la verità; stanchi non un grido, non uno sguardo, non una infusione di voce tradì mai l'ultima corrispondenza fra l'anima sua ed il personaggio che le vien fatto d'incarnare; quando anche l'artista non avesse altre doti dovremmo giustificarla per queste schiettezza, che fa di lei un'eccezione preziosa alla legge che l'Amleto dello Shakespeare ammonta della donna: Dio si ha dato un viso e voi lo cambiate. CARLO VIZZOTTO.

Fotografia Artico - Varischi - Milano
TINA DI LORENZO E IL SUO PICCOLO "DINUCCIO".

Fig. 36. Tina Di Lorenzo e suo figlio Dino, 1905-1906. Fotografie Varischi e Artico. «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 6, 1906



Fig. 37. Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901. Stampa originale Varischi e Artico, 220x320 mm. Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Roma



Figg. 38-39. Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901. Cartoline da negativi Varischi e Artico, 90x140 mm. Collezione privata

Fig. 40. Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901. Stampa originale Varischi e Artico, 220x320 mm. Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Roma



Fig. 41. Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901. Cartolina da negativo Varischi e Artico, 90x140 mm. Collezione privata

Fig. 42. Tina Di Lorenzo e Armando Falconi in *Romanticismo*, 1903. Cartolina da negativo Varischi e Artico, 90x140 mm. Collezione privata



Fig. 43. Tina Di Lorenzo in *Romanticismo*, 1903. Cartolina da negativo Varischi e Artico, 90x140 mm. Collezione privata



Fig. 44. Tina Di Lorenzo in *Amore senza stima*, 1906. Fotografia Ermini. «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 18, 1-15 marzo 1906

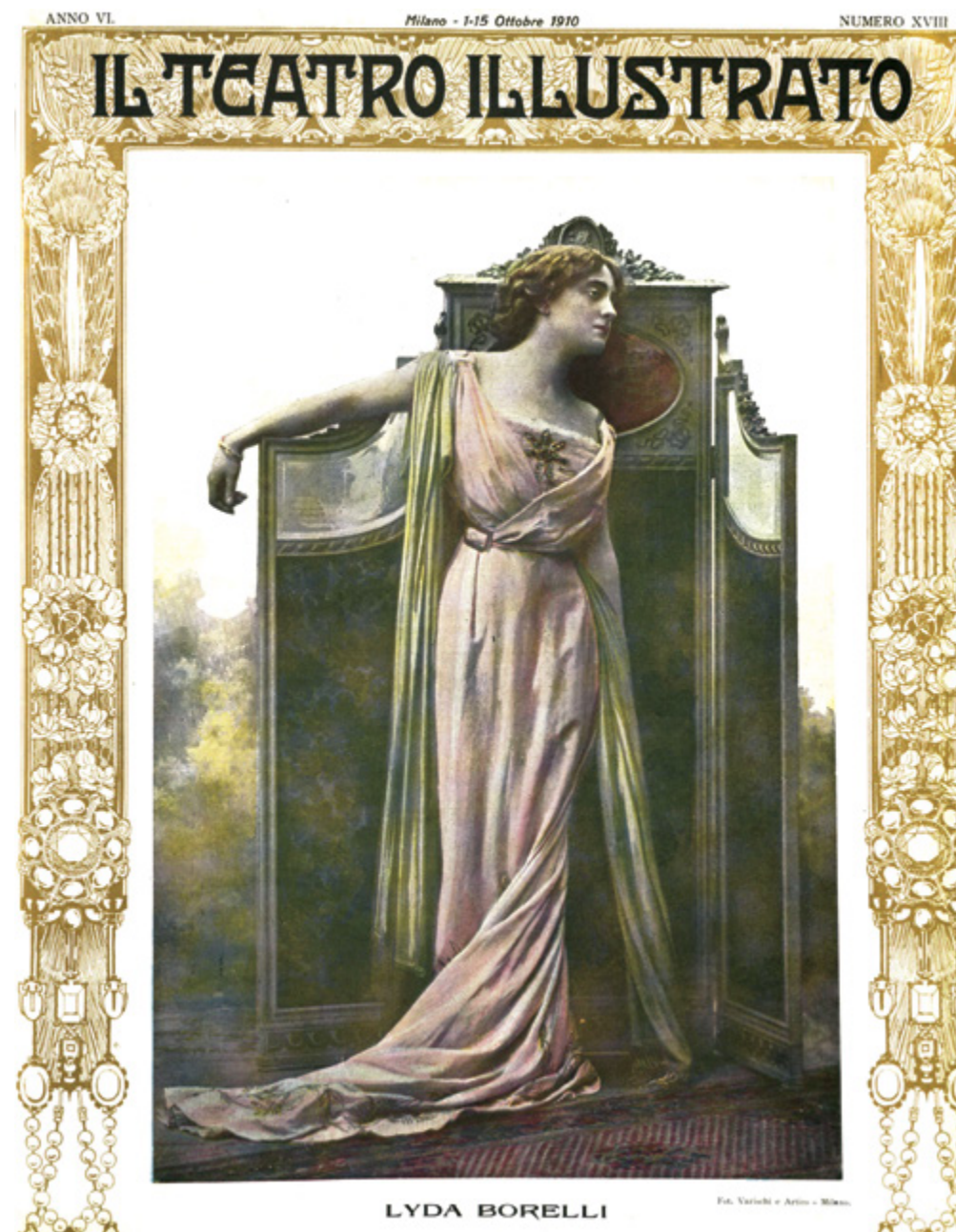


Fig. 45. Lyda Borelli, 1910 circa. Fotografia Varischi e Artico. «Il Teatro Illustrato», a. VI, n. 18, 1-15 ottobre 1910, copertina



Fig. 46. Dina Galli, 1910 circa. Fotografia Varischi e Artico. «L'Arte Drammatica», a. XL, n. 48, 7 ottobre 1911, copertina

Fig. 47. Emma Gramatica, 1905-1910. «L'Arte Drammatica», a. XLI, n. 24, 6 aprile 1912, copertina

Fig. 48. Lyda Borelli, 1910 circa. «L'Arte Drammatica», a. XLIII, n. 18, 14 marzo 1914, copertina



Fig. 49. Tina Di Lorenzo, 1905 circa. Fotografia Varischi e Artico. «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905, copertina

Fig. 50. Tina Di Lorenzo, 1905. Fotografie di Oreste Bertieri. «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905



Nella pagina seguente: Fig. 51. Elisa Berti Masi, Eleonora Duse, Irma Gramatica, Teresina Mariani, Teresa Franchini, Alda Borelli, Giulia Cassini Rizzotto, Dina Galli, Clara Della Guardia, Ines Cristina, Virginia Reiter, Elisa Severi, Lydia Gauthier, Giannina Chiantoni, Maria Revel, Olga Varini, Edvige Reinach, Marinella Bragaglia, Giulia Costa, Mercedes Brignone, Emilia Varini, Nerina Grossi, Gemma De Sanctis, E. Saporetti Sichel, Tina Di Lorenzo, Gemma Caimmi, Nella Montagna, Emma Gramatica. Fotografie Varischi e Artico, Bettini, Sciutto, Bertieri. Referendum sulle più belle attrici del Teatro Italiano, in «La donna», a. I, n. 3, 5 febbraio 1905

La Donna

Referendum sulle più belle Attrici del Teatro Italiano

La Donna

(*) Fotografia appartenenti alla bellissima Galleria Artistico-Fotografica della Ditta Varesechi Artig. e C. di Milano.
 (†) Fotografia Bertini di Livorno.
 (‡) Fotografia Sciotto di Genova.
 (§) Fotografia Bertieri di Torino.

A pagina 3 di questo giornale sono contenute le norme che regolano questo nostro referendum sulle attrici del Teatro Italiano.

La presente raccolta fotografica serve a richiamare alla memoria delle nostre lettrici le caratteristiche delle varie attrici su cui sono chiamate a dare il loro giudizio, considerandole sotto svariati e originali punti di vista.

Come dicemmo, il concorso è libero a tutti, occorre solamente che le risposte siano trascritte sul tagliando che è a pagina 3, e possono anche essere indicati nomi che non sono contenuti in questa nostra raccolta.

Il referendum si chiuderà il 10 marzo p. v., e i suoi risultati saranno pubblicati su *Donna*.

A chi o fra coloro le cui schede corrispondessero o più si avvicineranno a quello che risulterà il giudizio della maggioranza, assegniamo come dono

UNO SPLENDIDO FONOGRAFO O ZONOFONO
 da scegliersi nei magazzini di Genova o Milano della ben nota Ditta The Anglo Italian Commerce Co.

EMMA GRAMATICA (*) ELISA BERTI NASI (*) ELISABETTA BIANCHI (*) TERESA FRANCHINI (†) ALDA BOSELLI (*) GIULIA CASIMIR RIZOTTO (*) DINA GALI (*)

GARA DELLA GUARDIA IRIS CRISTINO (*) VIRGINIA REITER (‡) ELISA SEVERI LILIA GAUTIERI (§) GIANNINA CRIGNONE MARIA REVER ODEA VARESI (*)

EDVIGE REINACH (*) MARCELLO BRAGOLIA (*) GIULIA COFFA (*) MERCEDES BRIGNONE EMILIA VARESI (*) NERINA GEORGI (*)

GENOVA DE SANCTIS E. SAPORETTI SOCHI TINA DI LOREIGO (*) GENOVA CASIMIR (*) NELLA MONTAGNA (*) EMMA GRAMATICA (‡)

UN VENTAGLIO INCOMPARABILE.

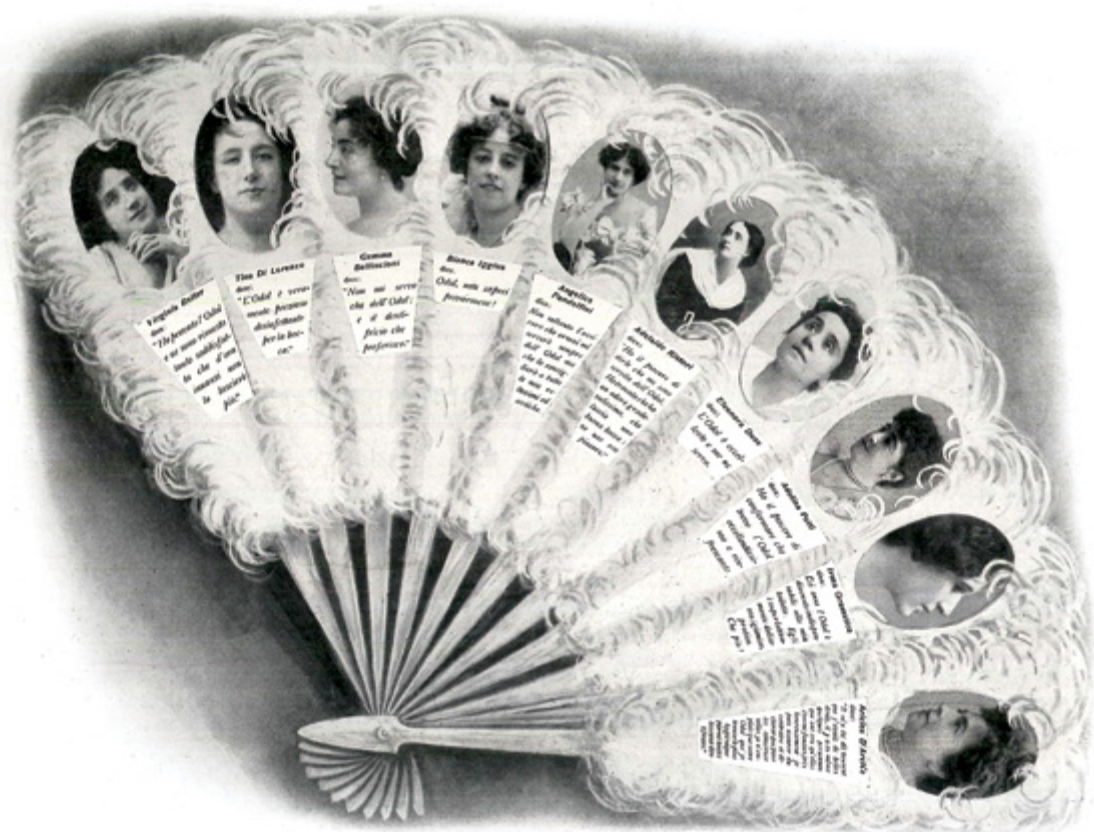


Fig. 52. Virginia Reiter, Tina Di Lorenzo, Gemma Bellincioni, Bianca Iggius, Angelica Pandolfini, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Adelina Patti, Irma Gramatica e Hariclea Darclee. *Un ventaglio incomparabile*, pubblicità Odol, in «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 18, 4 maggio 1904



Fig. 53. Gemma Bellincioni, pubblicità Chinina Migone. «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 39, 15-31 marzo 1907



Fig. 54. Salomea Krusceniski, pubblicità Chinina Migone. «Il Teatro Illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907



Fig. 55. Lina Cavalieri, Dina Galli, Irma Gramatica ed Eleonora Duse, pubblicità della Colonia N. 4711. Caricatura di Enrico Sacchetti. «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906



Fig. 56. Tina Di Lorenzo ne *La Samaritana*, pubblicità dei Glomeruli Ruggeri. Fotografia Varischi e Artico. «La donna», a. I, n. 24, 20 dicembre 1905

Fig. 57. Ritratto di Eleonora Duse, pubblicità della cioccolata Guérin-Boutron. Cartolina, 50x80 mm. Collezione privata



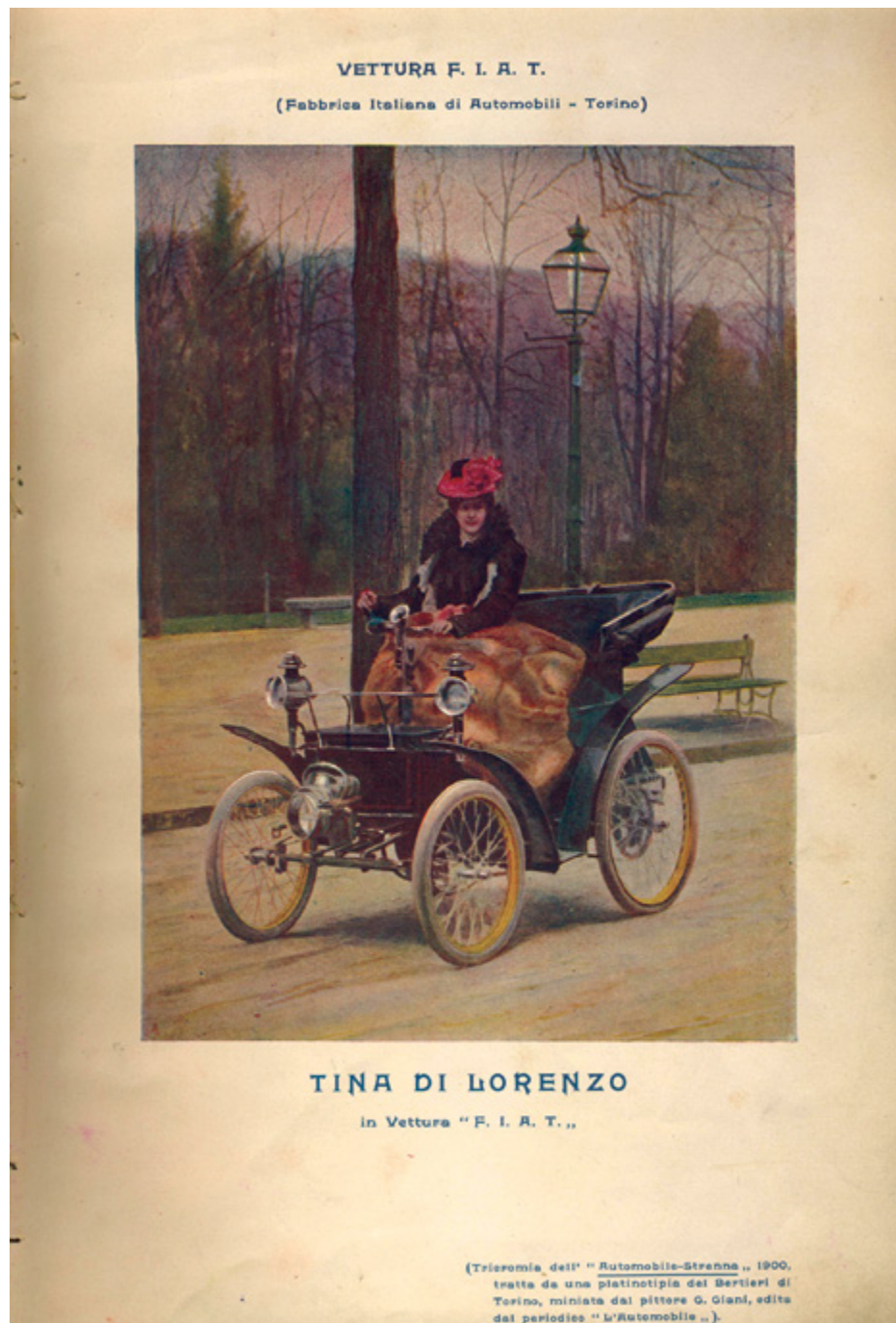


Fig. 58. Tina Di Lorenzo, pubblicità della vettura F.I.A.T. 4 HP. Fotografia di Oreste Bertieri. «L'Automobile-Strenna», 1900

Bibliografia

Teatro e iconografia teatrale

- Giuseppe Adami, *Dina Galli racconta*, Milano, Treves 1936
- Emanuela Agostini, *Virginia Reiter, attrice comica e drammatica tra Otto e Novecento*, Provincia di Modena, Festival Virginia Reiter 2007
- Maria Ines Aliverti, *La naissance de l'acteur moderne*, Paris, Gallimard 1998
- Roberto Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza 1988
- Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza 1975
- Lara Katia Angioletti, *Il Poeta e il Teatro. Gabriele D'Annunzio e la riforma della scena drammatica*, Milano, CUEM 2010
- Camillo Antona Traversi, *Profili di Adelaide Ristori, Giacinta Pezzana, Virginia Marini*, Torino, Formica 1929
- Camillo Antona Traversi, *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, Formica 1930
- Mario Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni 1981
- Claudia Balk, *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Frankfurt am Main, Stroemfeld 1994
- Ferdinando Bandini (a cura di), *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 1 ottobre 2001-6 gennaio 2002, Venezia, Marsilio 2001
- Maria Chiara Barbieri, Sandra Pietrini, *Euro-pean Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni 2002
- Ben L. Bassham, *The theatrical photographs of Napoleon Sarony*, The Kent State University Press 1978
- Pietro Bianchi, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Torino, Utet 1969
- Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia, 1-4 ottobre 2008, Roma, Bulzoni 2009
- Maria Ida Biggi (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio 2010
- Maria Ida Biggi (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano e Firenze, Teatro alla Pergola, 2010-2011, Milano, Skira 2010
- Maria Ida Biggi, Marianna Zannoni (a cura di), *Il Teatro di Lyda Borelli*, Firenze, Alinari 2017
- Paola Bignami, *Alle origine dell'impresa teatrale: dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Elfa 1988
- Francesco Biondolillo, *Il teatro di Roberto Bracco*, Palermo, Priulla 1923
- Andrea Bisicchia, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia 1991
- Ivo Blom, *Lyda Borelli e la nascita del Glamour. Dal teatro, via pittura e fotografia, al cinema*, in S. Sinisi, I. Innamorati, M. Pistoia (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Nove-*

- cento e l'interazione fra le arti, Roma, Bulzoni 2010
- Luciano Bottoni, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Bologna, Il Mulino 1999
- Claudine Brécourt-Villars, *Gli amanti di Venezia. D'Annunzio e la Duse*, Roma, Edizioni dell'Altana 1996
- Simona Brunetti, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, Padova, Esedra 2004
- Simona Brunetti, *Attori, autori, adattatori: drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra 2008
- Eugenio Buonaccorsi, *La Maria Antonietta di Paolo Giacometti nelle lettere dell'autore ad Adelaide Ristori (1867-1868)*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», n. 4, 1973
- Eugenio Buonaccorsi, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'Ottocento*, Genova, Bozzi 1974
- Eugenio Buonaccorsi, *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, in «Teatro Archivio», n. 5, 1981
- Maurizio Cantelli, Nicola Fano, Amedeo Frati (a cura di), *Lyda Borelli diva ritrovata*, catalogo della mostra, La Spezia, Palazzina delle Arti, 3 marzo-6 maggio 2001, La Spezia, 2001
- Mirella Cassisa, Liliana Naldini, *Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Pinerolo, Alzani 2000
- Lina Cavalieri, *Le mie verità*, ed. a cura di P. D'Arvanni, Roma, Soc. An. Poligr. Italiana 1936
- Antonio Cervi, *Irma Gramatica*, Bologna, Zanichelli 1900
- Giovanna Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia 1978
- Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori 1929
- Silvio D'Amico, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in S. Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore 1980
- Silvio D'Amico, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in F. Angelini (a cura di), *Petrolini. La maschera e la storia*, Roma-Bari, Laterza 1984
- Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, Milano, Treves 1900
- Augusto De Angelis, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Edizioni Ariete 1938
- Augusto De Angelis, *Dina Galli ed Amerigo Guasti. Vent'anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modernissima 1923
- Carlo De Flaviis, *Roberto Bracco*, Milano, Modernissima 1920
- Luigi De Vendittis, *Appunti sul teatro dannunziano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2005
- Antonella Di Nallo, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba 2003
- Franco Di Tizio, *Lina Cavalieri la donna più bella del mondo: la vita 1875-1944*, Chieti, Ianieri 2004
- Eleonora Duse, Arrigo Boito, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore 1979
- Angela Felice (a cura di), *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Venezia, Marsilio 2006
- Siro Ferrone (a cura di), *Il Teatro italiano: la commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, vol. V, Torino, Einaudi 1979
- Siro Ferrone (a cura di), *Teatro dell'Italia Unita*, Atti dei convegni: Firenze, 10-11 dicembre 1977, 4-6 novembre 1978, Milano, Il Saggiatore 1980
- Angelo Fortuna, *Tina Di Lorenzo: il fascino e l'arte della Encantadora*, Messina, Armando Siciliano Editore 2003
- Paolo Giacometti, *Teatro*, a cura di E. Buonaccorsi, Costa & Nolan, Genova 1983
- Cristina Giorcelli, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», n. 5, 1981
- Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni 1984
- Laura Granatella, *Arrestate l'autore. D'Annunzio in scena: cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni 1993
- Renzo Guardenti, Cesare Molinari, *Dionysos: un repertorio di iconografia teatrale: l'iconografia come fonte della storia del teatro*, Centro didattico televisivo dell'Università degli Studi di Firenze 1999
- Renzo Guardenti, *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni 2005
- Renzo Guardenti (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni 2008
- Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza 2005
- Gerardo Guerrieri, Piero Nardi, *Mostra Eleonora Duse*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, 1969
- Gerardo Guerrieri, *Eleonora Duse e il suo tempo*, catalogo della mostra, Treviso, Canova 1974
- Pasquale Iaccio, *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni 1994
- Pasquale Iaccio, *L'Intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida Editore 1992
- Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere 2002
- Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos 2006
- Arturo Lancelotti, *I sovrani della scena*, Roma, Faro 1945
- Lia Lapini, *Luigi Rasi maestro e storico dell'arte rappresentativa*, Roma-Salerno, 1984
- Nardo Leonelli, *Attori tragici e attori comici italiani*, prefazione di R. Simoni, Roma, Tosi 1940
- Cesare Levi, *Virginia Reiter*, Milano, Modernissima 1920
- Gigi Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia 1989
- Laura Mariani, *Eleonora Duse e Sibila Aleramo: un teatro per la "donna nuova"*, in A. Buttafuoco, M. Zancan (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli 1988
- Laura Mariani, Annarita Buttafuoco, *I volti di Messalina. Note sul rapporto tra emancipazionismo femminile e teatro*, «Movimento operaio e socialista», n. 3, 1988
- Laura Mariani, *L'emancipazione femminile in Italia: Giacinta Pezzana, Giorgina Saffi, Gualberta Beccari*, «Rivista di storia contemporanea», n.1, 1900
- Laura Mariani, *Il tempo delle attrici, emancipazione e teatro in Italia tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Editoriale Mongolfiera 1991
- Laura Mariani, *Rachel, Ristori, Pezzana e la Médée de Legouvé*, in N. Setti (a cura di), *Réécritures de Médée*, Saint Denis, Université Paris 8 2007
- Emilio Mariano, *Il patto di alleanza fra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1951
- Amerigo Manzini, *Emma Gramatica*, Milano, Modernissima 1920
- Franca Minnucci (a cura di), *Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio. Come il mare io ti parlo*, Milano, Il Saggiatore 2014
- Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni 1985
- Cesare Molinari, *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza 2006
- Alamanno Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista dram-*

- matico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di S. Pietrini, Università degli Studi di Trento 2007
- Piero Nardi (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Duse. Supersisti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923)*, Firenze, Le Monnier 1975
- Ermete Novelli, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti 1946
- Donatella Orecchia, *La prima Duse: nascita di un'attrice moderna, 1879-1886*, Roma, Artemide 2007
- Josè Pantieri, *Lyda Borelli*, Roma, M.I.C.S. 1993
- Pasquale Parisi, *Roberto Bracco: la sua vita, la sua arte e i suoi critici*, Palermo, Sandron 1923
- Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere 2004
- Luigi Maria Personè, *Irma ed Emma Gramatica. Due grandi del teatro italiano*, Prato, Società Pratese di Storia Patria 1987
- Luigi Maria Personè, *Il Teatro italiano della "Belle Époque": saggi e studi*, Firenze, Olschki 1972
- Sandra Pietrini, *L'arte dell'attore*, Roma-Bari, Laterza 2009
- Enrico Polese Santarnecchi, *Tina di Lorenzo. Appunti di Enrico Polese S.*, Milano, Tip. A. Colombo 1900
- Giovanni Pozza, *Cronache teatrali*, a cura di G.A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza 1971
- Giorgio Pullini, *Teatro italiano fra due secoli. 1850-1950*, Firenze, Parenti Editore 1958
- Giorgio Pullini, *Il teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi 1981
- Paolo Puppa, *D'Annunzio dai "Sogni" alla "Nave"*, «Quaderni del Vittoriale», n. 34-35, 1982
- Paolo Puppa, *D'Annunzio: teatro e mito*, «Quaderni del Vittoriale», n. 36, 1982
- Paolo Puppa, *La parola alta sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Roma-Bari, Laterza 1993
- Paolo Puppa, *Parola di scena: teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni 1999
- Daniela Quaranta, *I carteggi delle sorelle Gramatica*, in F. Angeli (a cura di), *Il puro e l'impuro*, Roma, Bulzoni 1998
- Luigi Rasi, *I comici italiani: Biografia, bibliografia, iconografie*, Firenze, Fratelli Bocca 1897-1905
- Luigi Rasi, *La Duse*, Firenze, Bemporad 1901
- Luigi Rasi, *La caricatura e i comici italiana*, Firenze, Bemporad 1907
- Lucio Ridenti, *Ritratti perduti*, Milano, Omnia 1960
- Adelaide Ristori, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Roma, Dino Audino Editore 2005
- Edmond Rostand, *La Samaritana*, trad. di M. Giobbe, Napoli, Luigi Pierro 1902
- George Rowell, *Queen Victoria goes to the theatre*, London, Paul Elek 1978
- Enrico Serretta, *Tina di Lorenzo*, Milano, Modernissima 1920
- Mirella Schino, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo attraverso il primo libro a lei dedicato*, postfazione alla ristampa del volume Luigi Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni 1986
- Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza 1992
- Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata, Bulzoni, Roma 2008
- Mirella Schino, *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Bologna, Cue Press 2016
- Francesca Simoncini, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere 2011
- Francesca Simoncini, *Luigi Rasi*, in «Drammaturgia», n. 3, 2016
- Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Casini 1955
- Olga Signorelli, *Eleonora Duse*, Milano, Silvana Editoriale 1959
- Carlotta Sorba (a cura di), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci 2004
- John Stokes, *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Ellen Terry, Eleonora Duse*, Genova, Costa & Nolan 1991
- Virgilio Talli, *La mia vita di Teatro*, Milano, Treves 1927
- Alessandro Tinterri, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino 1990
- Luigi Tonelli, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Modernissima 1924
- Luigi Tonelli, *Il teatro contemporaneo italiano*, Milano, Corbaccio 1936
- Valentina Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea: sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Franco Angeli 1992
- Valentina Valentini, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni 1993
- Alessandra Vannucci, *Un amizade revelada: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo*, Rio de Janeiro, Edições Biblioteca Nacional 2004
- Claudio Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio 2007
- Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida 1969
- Teresa Viziano, *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'autrice*, Novi Ligure, Arti Grafiche Novaresi 1982
- Teresa Viziano, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di A. D'Amico, Roma, Bulzoni 2000
- Teresa Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, Evviva l'Italia, Evviva Verdi*, San Miniato, La conchiglia di Santiago 2010
- Teresa Viziano, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago 2013
- William Weaver, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani 1985
- Ermete Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti 1946

Fotografia e arti grafiche

- Massimo Agus, Cosimo Chiarelli (a cura di), *Fotografia e teatralità. Atti della giornata di studi*, San Miniato, 21 ottobre 2006, Corazzano, Titivillus 2007
- Roland Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980
- Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar 1978
- Silvia Berselli, *Le "specialità artistiche" della Casa Giacomo Brogi. I grandi formati per la riproduzione delle opere d'arte*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994
- Silvia Berselli, *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo a Giorgio Laurati*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994
- Carlo Bertelli, Giulio Bollati, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia*, annali 2, tomo I, Torino, Einaudi 1979
- Maurizio Bettini (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto*, Roma-Bari, Laterza 1991
- Ugo Bettini, *La fotografia moderna: trattato teorico-pratico*, Livorno, R. Giusti 1878
- Gabriele Borghini, *Recitare la fotografia. I ritratti teatrali e le foto di scena a posa ferma di Mario Nunes Vais*, «Acta Photographica», a. II, n. 2/3, maggio-dicembre 2005
- Pierre Boudieu, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi 2004
- Franco Brigida, Paolo Baudi Di Vesme, Laura Francia, *Media e pubblicità in Italia*, II ed. Milano, Franco Angeli 2003
- Carlo Brogi, *Il ritratto in fotografia: appunti pratici per chi posa*, Firenze, Landi 1895

- Carlo Brogi, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Firenze-Roma, Fratelli Benicini 1885
- Gian Piero Brunetta, *Il cinema muto italiano da La presa di Roma a Sale: 1905-1929*, Roma-Bari, Laterza 2008
- Anna Lisa Carlotti, *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Milano, Abitare Segesta 2000
- Anne Cartier-Bresson, Monica Maffioli (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Firenze, Alinari 2006
- Claudia Cassio, *Fotografi Ritrattisti nel Piemonte dell'800*, Aosta, Musumeci Editore 1980
- Giudo Cecere, *La fotografia in cartolina, Divi e pubblicità*, Firenze, Alinari 1998
- Gian Paolo Ceserani, *Storia della pubblicità in Italia*, Roma-Bari, Laterza 1988
- Michel Christolhomme (a cura di), *Félix Nadar: una vita da gigante*, trad. di M. Baiocchi, Roma, Contrasto 2017
- Pietro Coccoluto Ferrigni, *Viaggio attraverso l'esposizione italiana del 1861*, Firenze, A. Bettini 1861
- Vanni Codeluppi, *Storia della pubblicità italiana*, Roma, Carocci 2013
- Maria Teresa Contini (a cura di), *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, catalogo della mostra, Roma, Palazzo Venezia, novembre-dicembre 1978, Roma, ICCD 1978
- Paolo Costantini, *“La Fotografia Artistica” 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Milano, Bollati Boringhieri 1990
- Paolo Costantini, *L'esposizione internazionale di fotografia artistica*, in R. Bossaglia, E. Godoli, M. Rosci (a cura di), *Le arti decorative del nuovo Secolo*, Milano, Fabbri 1994
- Gabriele D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino, Einaudi 2012
- Francesco Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*, Firenze, Tipografia Giovanni Polizzi & C. 1869
- Michele Falzone del Barbarò, Monica Maffioli, Emanuela Sesti (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari 1989
- Giovanni Fiorentino, *L'Ottocento fatto immagine*, Palermo, Sellerio 2007
- Giselle Freund, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976
- Helmut Gernsheim, *Storia della fotografia 1850-1880. L'età del collodio*, Milano, Electa 1987
- Luigi Ghirri, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quodlibet 2010
- Ando Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Mondadori 2000
- Giovanna Ginex, *Varischi e Artico fotografi a Milano: i primi decenni del Secolo*, in «Impresa e Stato», 1993, n. 22
- Giovanna Ginex (a cura di), *Metlicovitz, Dudovich: grandi cartellonisti triestini. Manifesti della Raccolta Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Skira 2001
- Giovanna Ginex (a cura di), *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2004
- Elio Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Mondadori 1998
- John Hannavy (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge 2013
- Rosalind Krauss, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Mondadori 1996
- Sauro Lusini, *Materiali per la Storia della Fotografia in Italia. Carlo Brogi e la prima Esposizione di Fotografia*, in «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994
- Alberto Manodori (a cura di), *Disegnare con la luce. I fondi fotografici delle biblioteche statali*, Roma, Retablo 2002
- Pierluigi Manzone (a cura di), *Fotonotiziario Cuneese. Fotografi e fotografia di provincia*, Biblioteca Civica di Cuneo, Nerosubianco 2008
- Rossana Manzoni, *Ruggeri, il precursore*, in «Punto Effe», giugno 2001
- Ernesto Marini, *Milano illustrata nelle sue cose e nelle sue persone*, Milano, La Poligrafica 1903
- Claudio Marra, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia “senza combattimento”*, Milano, Mondadori 1999
- Giuseppe Marcenaro, *Fotografi liguri dell'Ottocento*, catalogo della mostra, Genova, Immagine & Comunicazione 1980
- Giuseppe Marcenaro, *La fotografia ligure dell'Ottocento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia 1984
- Maria Masieri Nider, *Una dinastia di fotografi a Livorno: i Bettini*, in «Fotologia», n. 2, 1985
- Luigi Menegazzi, *Il manifesto italiano*, Milano, Electa 1995
- Adolfo Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri 2003
- Marina Miraglia, *Nota per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'Arte italiana*, parte III, vol. II, Torino, Einaudi 1981
- Marina Miraglia, *D'Annunzio e la fotografia*, in R. Bossaglia (a cura di), *“Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti”*, catalogo della mostra, Gardone Riviera, 1988, Milano, Mondadori, Roma, De Luca 1988
- Marina Miraglia, *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*, Torino, Allemandi 1990
- Marina Miraglia, *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Milano, Mondadori 2012
- Federica Muzzarelli, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi 2014
- Félix Nadar, *Quando ero fotografo*, a cura di M. Rago, Milano, Abscondita 2004
- Rodolfo Namias, *Manuale teorico pratico di chimica fotografica*, Modena, Tip degli Operai 1901
- Antonello Nave, *Prima del Liberty. Oreste Ruggeri giornalista e illustratore*, in «Pesaro città e contà», n. 20, 2004
- Beaumont Newhall, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi 1985
- Daniela Palazzoli, *Giuseppe Primoli: istantanee e fotostoria della Belle Époque*, Milano, Electa 1979
- Silvia Paoli, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, in «AFR. Rivista di Storia e Fotografia», n. 24, 1996
- Rosanna Pavoni, Ornella Selvafolta (a cura di), *Milano 1894. Le esposizioni riunite*, Milano, Silvana Editoriale 1994
- Armanda Piccardo, *La “Casa Sciutto”: una famiglia di fotografi genovesi*, in «Bollettino Musei Civici Genovesi», n. 68/69, 2001
- Antonello Pietromarchi, *Un occhio di riguardo. Il conte Primoli e l'immagine della Belle-époque*, Firenze, Ponte alle Grazie 1990
- Elvira Puerto, *Fotografia fra arte e storia. Il “Bullettino della Società Fotografica Italiana” (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida 1996
- Stéphanie de Saint Marc, *Nadar un bohémien introverso*, trad. di X. Rodriguez Bradford, Milano, Johan & Levi 2014
- Lorenzo Scaramella, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca 2003
- Angelo Schwarz, *La commedia del ritratto*, Roma-Bari, Laterza 1986
- Laurence Senelick, *Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors*, in AA.VV., *European Theatre Iconography*, Bulzoni, Roma 2002
- Tiziana Serena (a cura di), *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, voll. I e II, Pisa, Scuola Normale Superiore 1999
- Tiziana Serena, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per “cose” come fotografie e archivi fotografici*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 106, 2012
- Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e imma-*

- gine nella nostra società*, Torino, Einaudi 1992
- Pierre Sorlin, *I figli di Nadar: il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi 2001
- Luigi Tomassini, *Le origini della Società Fotografica Italiana*, in «AFT Rivista di Storia e Fotografia», n. 1, 1985
- Donatella Valente, *Carlo Brogi: l'impegno polemico di un professionista*, in «Fotologia», n. 5, 1986
- Marcello Vannucci, *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, prefazione di G. Spadolini, Firenze, Bonechi 1976
- Lamberto Vitali, *Un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*, Torino, Einaudi 1968
- Lamberto Vitali, *Mario Nunes Vais fotografo*, prefazione al catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, Centro di 1974
- Italo Zannier, Paolo Costantini, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*, Milano, Franco Angeli 1985
- Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari, Laterza 1986
- Italo Zannier (a cura di), *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo Editore 1991
- Italo Zannier, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1993
- Italo Zannier (a cura di), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo Editore 1993
- Italo Zannier (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia, 1895-1995*, Firenze, Fratelli Alinari 1995
- Italo Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza 2000
- Italo Zannier (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Firenze, Alinari 2004
- Italo Zannier, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carocci 2007

- Italo Zannier, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, II ed., Castel Maggiore, Quinlan 2012
- Italo Zannier, *Verso l'invisibile. La fotografia, tra eventi, invenzioni e scoperte nel XIX Secolo*, San Severino Marche, Quinlan 2016

Indice dei nomi

I numeri in grassetto si riferiscono alle pagine della galleria iconografica

- A.G. 24n
- Abeniacar, Carlo 156
- Adami, Giuseppe 154n
- Agazzi, Carlo 122
- Agostini, Emanuela 161n
- Aitelli, Efsio 24n, 25, 25n
- Alaimo, P. 129n
- Albert, Joseph 96n
- Alberti, Adamo 80n
- Alcântara, Pedro de (Dom Pedro II) 64, 64n
- Aleotti, Adolfo 83
- Alfieri e Lacroix, stabilimento fotografico 122
- Alfieri, Vittorio 63
- Alinari, Giuseppe 17
- Alinari, Leopoldo 17
- Alinari, Romualdo 17
- Altèa 158n
- Amedei, Paolo 31
- Anau, Gustavo 30n
- Ancy, Georges 128
- Anderson, Carl 31
- Anderson 23
- Andò, Flavio 46n, 48n, 115, 116, 123, 127, 129, 130, 137-141, 143
- Andò-Leigheb-Reiter, compagnia 140
- Andrioli, Vincenzo (Stagno, Roberto) 39
- Angeli, Franca 46n
- Anghinelli, Anselmo 34
- Angioletti, Katia Lara 89n
- Annan, James Craig 27
- Antoine, André 179
- Antona Traversi, Camillo 113n, 115, 161n
- Antona Traversi, Giannino 114, 114n, 123, 125, 128
- Archer, Frederick Scott 15, 15n
- Arnoldson, Sigrid 39
- Artico, famiglia 121n
- Artico, Giovanni 86, 118, 120, 121, 121n, 122, 131, 140
- Asburgo-Lorena, Maria Antonietta d' 82
- Astolfi, Giuseppe 80n
- Audouard, Pau 110n
- Baby (*vedi* Bracco, Roberto)
- Baccelli, Alfredo 125
- Baccelli, Guido 172
- Baccini, Ida 156n
- Badodi, Attilio 119
- Bagliardi, V. 129n
- Bagni, Ambrogio 50n
- Bagni, Margherita 50n
- Baiocchi, Maria 18n
- Baker Mortenson, Norma Jeane (Monroe, Marilyn) 179, 179n
- Balboni, Carlo 73, 74n, 77, 77n, 80, 80n
- Baldanello Prosdocimi, Dora 125
- Balk, Claudia 110n
- Ballanti, Panfilo 77, 77n
- Bandini, Fernando 87n, 88n, 106n, 110n
- Barberi, Lina 124n
- Barberis, Biagio 30n
- Barthes, Roland 40n, 160, 160n
- Bassham, Ben L. 81n, 82n
- Baudelaire, Charles 18n,
- Baudi Di Vesme, Paolo 169n
- Beccari, Gualberta Alaide 156n
- Becchetti, Piero 16n
- Belasco, David 179n

- Belgioioso d'Este, Emilio 122
 Bell, Curtis 30
 Belli, Luigi 44
 Bellincioni, Cesare 39n
 Bellincioni, Gemma 39, 39n, 166, 167, 173, 174, 220, 221
 Bellotti Bon, Luigi 62, 63
 Beltramelli, Antonio 156n
 Benelli, Sem 151n, 152, 152n
 Benini, Ferruccio 120
 Bergon, Paul 30
 Berlendi, Livia 124n
 Bernadotte, Oscar Fredrik (Oscar II) 80
 Bernard, Henriette Rosine (Bernhardt, Sarah) 82, 100, 100n, 110, 110n, 128, 133, 158, 173, 173n, 174n, 178, 179n
 Bernhardt, Sarah (*vedi* Bernard, Henriette Rosine)
 Bernoud, Alfonso 21n
 Bernstein, Henri 155n
 Berselli, Silvia 32n
 Berta, Eugenio 30n
 Bertelli, Carlo 20, 20n, 23n
 Bertelli, Luigi (Vamba) 54
 Berti Masi Maggi, compagnia 100n
 Berti Masi, Elisa 165, 217
 Bertieri, Oreste 28, 47, 48, 48n, 49, 49n, 156, 160, 162-164, 180, 189, 217, 224
 Bertieri, Paolo 49n
 Bertieri, stabilimento fotografico 124, 164, 217
 Bertolone, Paola 106n
 Bettini, Goffredo 99
 Bettini, stabilimento fotografico 22, 45, 49, 124, 156, 164, 217
 Bettini, Ugo 19, 19n
 Bianchi, Pietro 48n
 Biggi, Maria Ida 48n, 92n, 94n, 105, 106n, 110n
 Bignami, Vespasiano 122
 Biondillo, Francesco 52n
 Birago, Valentina 181
 Bistolfi, Leonardo 29
 Blom, Ivo 48n
 Boccomini, Pietro 73
 Boito, Arrigo 88, 88n, 90, 90n, 94, 123, 125, 171-173
 Bollati, Giulio 20n, 23n
 Bompard, Giulio 30, 31
 Bon, Francesco Augusto 80n
 Bonacini, Carlo 122
 Bonaparte, Matilde Letizia Guglielmina 69
 Bonaparte, Napoleone III 18, 63
 Bonardi, Ercole 45
 Bonci, Alessandro 172
 Boninsegna, Celestina 175
 Booth, Edwin 64
 Borbone, Isabella II di 65
 Borbone, Luigi XVI di 82
 Borelli, Alda 165, 175, 217
 Borelli, Lyda 48, 48n, 49, 125, 151, 152, 155, 180n, 215-217
 Borgatti, Giuseppe 167
 Borgia, Giovanni 83
 Borgia, Lucrezia 83
 Borlinetto, Luigi 33
 Borzani, M. 29
 Bosisio, Paolo 90n
 Bossaglia, Rossana 27n
 Boularan, Abel-Paul-Marie-Benjamin (Deval) 100n, 110n
 Boutet, Edoardo 91
 Boyer, Paul 110n
 Bracco, Roberto (Baby) 52, 52n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 55n, 57, 98, 117, 120, 123-125, 129n, 159
 Bragaglia, Marinella 165, 217
 Brandon, Thomas 137
 Brega, Giuseppe 176n
 Brémont, Léon 100n
 Brigida, Franco 169n
 Brignone Palmarini, Mercedes 50, 125, 165, 217
 Brignone, Lidia 169, 169n
 Brogi, Carlo 22, 22n, 23, 23n, 25, 32, 32n, 33, 33n, 34, 35, 35n, 36-38, 38n, 39, 40, 40n, 42, 57, 99, 118, 122, 124, 187, 188
 Brogi, Giacomo 17, 32, 32n
 Brogi, stabilimento fotografico 41, 42, 45, 118, 122, 124, 207
 Brookins, D.H. 30
 Brun, M.V. 80
 Brunetta, Gian Piero 48n
 Brusa, Filippo 158, 158n
 Bucquet, Antoinette 30
 Bufalini, Luigi 104, 104n, 130, 131n
 Buonaccorsi, Eugenio 80n, 83, 83n
 Burgmein, Jules (*vedi* Ricordi, Giulio)
 Burzio, Eugenia 126n, 157, 158, 175
 Butti, Enrico Annibale 128, 135
 Caglieri, Giacinto 30n
 Caimi, Nino Giuseppe 156, 158, 158n
 Caimmi, Gemma 125, 165, 217
 Calabresi, Oreste 46n, 48, 127, 174n
 Calandra, Davide 29
 Caldesi, stabilimento fotografico 21n
 Calvé, Emma (*vedi* Roquer, Emma de)
 Calzolari e Ferrario, stabilimento fotografico 23n
 Camoletti, Luigi 66
 Canini, Clarice 49n
 Canonica, Pietro 163
 Canti, A. 100n
 Capelli, Dante 92
 Capodaglio, Wanda 125
 Cappa, Cesare 127
 Cappa, Cesira 127
 Cappelli, Michele 122
 Capranica del Grillo, Bianca 75, 75n
 Capranica del Grillo, Giorgio 75, 75n
 Capranica del Grillo, Giuliano 61, 75, 75n, 77, 77n
 Capranica, famiglia 65, 75n
 Caramba (*vedi* Sapelli, Luigi)
 Carbone, Pasquale 30n
 Carelli, Emma 120, 152, 158, 166, 167, 175
 Carini, Luigi 161n
 Carloni, Ida 35, 42
 Carminati, Tullio 90n
 Carnera 45
 Cartier-Bresson, Anne 86n
 Caruso, Enrico 158n, 167, 179n
 Casana, Severino 26
 Caserini, Mario 48n
 Cassini Rizzotto, Giulia 165, 169n, 217
 Cassio, Claudia 49n
 Cassisa, Mirella 65n
 Castellini, Dario 21, 22
 Cataldi, Carlo 34
 Catapano, P. 130n
 Cauda, Giuseppe 50, 51n
 Cavalieri, Natalina (*detta* Lina) 158, 158n, 166, 168, 175, 176, 179, 222
 Cavour, Camillo Benso conte di 65, 65n
 Ceriani 31
 Cerrutti, Alberto 29
 Cervi, Antonio 46n
 Ceserani, Gian Paolo 169n
 Cesnola, Luigi Palma di 27
 Chapado, Nicolas 65
 Chiantoni Sabbatini, Giannina 157, 165, 169, 169n, 217
 Chiapella, Francesco Maria 21n
 Chiesa, Ivo 74n
 Chiocchini, Pietro 34
 Christolhomme, Michel 18n
 Cibotto, Gian Antonio 54n, 130n
 Cilea, Francesco 125
 Cini, Vittorio 48n
 Città di Roma, compagnia della 115
 Clara Della Guardia, compagnia 100n
 Cocoluto Ferrigni, Pietro (Yorick) 21, 21n, 22n, 34
 Codeluppi, Vanni 169n
 Coen, Giorgio 30
 Colautti, Arturo 125
 Collins, Wilkie 75n
 Colonello, A. 129n, 139n
 Colonnello, Adolfo 92, 127
 Colonnello, Amelia 113
 Comerio, Luca Fortunato 124
 Cominetti, Annibale 28, 30, 43, 45, 45n

- Compagnia Drammatica Italiana di Luigi Bellotti Bon 63
 Compagnia Rotografica, stabilimento fotografico 150, 166
 Contarini, Giovanni 23
 Conti, Angelo 89
 Coquelin, Jean 179
 Corsi, Arnaldo 34
 Corsini, Bice 124n
 Costa, Angelo 29
 Costa, Giulia 130n, 165, 217
 Costantini, Paolo 27, 27n, 32n, 44, 44n
 Cothell, Wendell 30
 Craig, Edward Gordon 158n
 Cristina, Ines 50, 50n, 98, 106, 108n, 165, 191i, 217
 Cruicchi, Alfredo 127, 129n, 139n
 Cruikshank, George 75n
 Currier, Nathaniel 81n
- D'Alessandri, Antonio 86n
 D'Alessandri, Francesco Paolo 86n
 D'Ambra, Lucio (*vedi* Manganella, Renato Eduardo)
 D'Amico, Alessandro 74n
 D'Annunzio, Gabriele 20, 28, 48n, 49, 87, 88, 88n, 89, 89n, 90, 90n, 91-93, 93n, 94, 94n, 95, 95n, 100, 101, 101n, 102-106, 106n, 107, 109, 109n, 123, 127, 151, 156n, 158
 D'Aronco, Raimondo Tommaso 27
 Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 15
 Dall'Ongaro, Francesco 17n
 Danesi, Cesare 122
 Darclée, Hariclea (*vedi* Haricli, Hariclea)
 Davanzo Poli, Doretta 110, 110n
 Davenport, Fanny 82
 Davies & Co., stabilimento fotografico 192
 Day, Fred Holland 27
 De Albertis, Edoardo 29
 De Amicis, Edmondo 98, 98n
 De Angelis, Augusto 154n
 De Carolis, Adolfo 29
 De Flaviis, Carlo 52n
- De Gubernatis, Angelo 156n
 De Lucia, Fernando 172
 De Marchi, Emilio 172n
 De Sanctis, Alfredo 175
 De Sanctis, Gemma 165, 217
 De Servi, Luigi 29
 De Stefani, E. 129n
 Degoix, Celestino 96
 De-Gourdron, R. 139n
 Deledda, Grazia 156
 Della Guardia, Clara 165, 217
 Della Valle, Cesare 72
 Demachy, Robert 27, 44
 Denna Maria 159n
 Després, Suzanne 158, 178
 Deval (*vedi* Boularan, Abel-Paul-Marie-Benjamin)
- Di Lorenzo, Concettina (*detta* Tina) 10, 11, 28, 35, 39, 41, 47, 52, 52n, 53, 54, 54n, 55-57, 98, 112-115, 115n, 116, 116n, 117-120, 129, 129n, 128, 130, 131, 133, 134, 134n, 135, 137-140, 142, 143, 151, 152, 157, 159-161, 165, 166, 170, 172-174, 176-180, 180n, 181, 187, 189, 207-214, 217, 220, 222, 224
 Di Lorenzo, Corrado 113, 128
 Di Lorenzo-Andò, compagnia 52, 53, 115, 127-129, 134, 137, 138
 Di Lorenzo-Falconi, compagnia 53, 116
 Di Martino, Gaspare 66n
 Di Nallo, Antonella 52n, 54, 54n, 129n
 Di Tizio, Franco 158n
 Dickens, Charles 75n, 76, 76n
 Dies, stabilimento fotografico 21n
 Disdéri, André Adolphe Eugène 18, 68, 68n, 69, 69n, 71, 193
 Dolfi Foà, Emilio 48n
 Donizetti, Gaetano 127
 Donna Paola (*vedi* Grosson, Paola)
 Donnay, Maurice 119, 135
 Dovizielli, Pietro 21n
 Drammatica Compagnia Italiana di Francesco Pasta 48n
- Dudovich, Marcello 169
 Dufrière, Blanche 100n, 110, 110n
 Dumas, Alexandre figlio 72, 87, 91, 92, 110n, 142
 Dumas, Alexandre 63, 76, 76n
 Dupin, Aurore (Sand, Georges) 142
 Dupont, Aimé 124, 179, 179n
 Dupont, stabilimento fotografico 124, 179n
 Duroni, stabilimento fotografico 21, 21n
 Duse, Eleonora 10, 11, 23n, 25, 28, 30, 46n, 48, 50n, 87, 88, 88n, 89, 89n, 90, 90n, 91, 92, 92n, 93, 93n, 94, 94n, 95, 95n, 98-100, 100n, 101, 101n, 102, 104-106, 106n, 107, 108, 108n, 110, 110n, 111, 111n, 114, 115, 140, 151, 155n, 156n, 159, 165-167, 173, 175, 176, 178, 179, 179n, 186, 190, 200-202, 204-206, 217, 220, 222, 223
 Duse-Rasi, compagnia 95n
 Duse-Zacconi, compagnia 50n, 100n
- Effe Erre 96n
 Effort, associazione fotografica 29
 Emanuel, Giovanni 92, 100n
 Emanuel, Guglielmo 159, 159n
 Emmerich, Georg Heinrich 27
 Ermini, Adolfo 151, 152
 Ermini, stabilimento fotografico 214
- Falconi, Armando 52, 55, 115, 116n, 118, 120, 129n, 135, 137, 139, 143, 160, 208, 213
 Falconi, Dino 115, 117, 119, 120, 160, 209
 Fallanca, A. 30n
 Falzone del Barbarò, Michele 16n, 19, 19n
 Fano, Nicola 48n
 Faraday, Michael 75n
 Farina, Salvatore 126
 Farneti, Maria 124n
 Favre, Gina 125
 Felice, Angela 62n, 64n, 65n
 Felicetti, stabilimento fotografico 124
 Félix, Elisabeth (Rachel) 63, 63n, 68n, 72, 73
 Ferazzino, Giuseppe 30n
- Ferrai, Edoardo 126n
 Ferrari, Paolo 83, 135, 152
 Ferrati, Luigi 114
 Ferravilla, Edoardo 154n, 175
 Ferruggia, Gemma (*vedi* Manzi, Gemma)
 FERT, compagnia 48n
 Field, Julius Herman 30
 Fiorentina, compagnia 93
 Fiorilli, Benedetto 150
 Fleckenstein, Louis 30
 Foà, Angelo 127, 129n, 139n
 Foà, Arturo 47, 47n
 Forma, Ernesto 30n
 Fornaro, Carlo de 98n
 Forrest, Edwin 82
 Fould, Achille 63
 Franchetti, Alberto 123
 Franchini, Teresa 90, 90n, 165, 217
 Francia, Laura 169n
 Fratelli Alinari, stabilimento fotografico 17, 17n, 19, 21, 21n, 22, 28, 45, 49, 50, 124, 150, 156, 190, 191
 Fratelli Contarini, stabilimento fotografico 156
 Fratelli D'Alessandri, stabilimento fotografico 86
 Fratelli Lovazzano, stabilimento fotografico 23, 161, 185
 Fratelli Tensi, stabilimento fotografico 46
 Frati, Amedeo 48n
 Freund, Gisèle 16, 16n, 84, 84n, 148, 148n
 Frigerio, Aristide 127, 129n, 130n, 139n
 Frigerio, Cesare 129n
 Frigerio, Giovanni 127, 129n
 Frigerio, Jone Cristina 130n
 Frigerio, V. 129n, 139n
 Frixione, Arturo 31
 Furness, W.J. 30
- g. 137n
 G.A. 107n
 G.B. 138n
 G.R. 107n

- Gaidano, Paolo 44
 Galletti, Bartolomeo 64n
 Galli, Clotilde Annamaria (*detta* Dina) 126, 154, 154n, 155, 159, 165, 175, 176, 216, 217, 222
 Galliani, Antonio 91
 Galliani, Guglielmina 92
 Gallone, Carmine 48n
 Gandusio-Borelli-Piperno, compagnia 48n
 Garavaglia, Ferruccio 52n
 Garibaldi, Giuseppe 21n
 Garroni, Edoardo 30
 Garzes, Francesco 114, 115
 Gassman, Vittorio 50n
 Gattinelli, Gaetano 62
 Gauthier, Lydia 125, 165, 217
 Gay, Maria (*vedi* Pichot i Gironès, Maria)
 Gervasi, Valentino 54
 Giacomelli, M.G. 49, 51
 Giacometti, Paolo 63, 66, 80, 80n, 82
 Giacosa, Giuseppe 91, 128, 137
 Giani, Giovanni 180
 Gibellini, Pietro 88, 88n
 Gilardi, Ando 15n, 147n, 148, 148n, 167
 Ginex, Giovanna 121, 121n, 169n
 Giobbe, Mario 129, 129n, 132n, 133
 Gioppi, Luigi 43
 Giorcelli, Cristina 76n, 77n
 Giordano Pero, Albertina 130n
 Giordano, Umberto 39n
 Giorgieri Contri, Cosimo 179n, 180, 180n
 Giovanelli, Paola Daniela 53n
 Giovannetti, stabilimento fotografico 21n
 Glauco, Daniele 89
 Gleich, Giacomo 62
 Godard 96
 Godoli, Ezio 27n
 Goerlitz; 101
 Goethe, Johann Wolfgang von 142
 Goldoni, Carlo 63, 137
 Golfarelli, Innocenzo 34
 Gorčakov, Aleksandr Mikhaylovich 65, 65n
 Gordigiani, Michele 22
 Gor'kij, Maksim (*vedi* Peškov, Aleksej Maksimovič)
 Gounod, Charles- François 127
 Gozzi, Carlo 23
 Graf, Arturo 47n
 Gramatica, Aida Laura Argia (*detta* Emma) 46n, 52, 92, 98, 155, 155n, 157, 159, 165, 166, 180n, 216, 217
 Gramatica, Maria Francesca (*detta* Irma) 28, 46, 46n, 74n, 98, 100, 125, 151, 155n, 159, 165, 172, 173, 175, 176, 203, 217, 220, 222
 Granatella, Laura 89, 89n, 93n, 94n
 Grasso, Enrica 162, 162n, 163
 Grau, Jacob 83
 Grignolio, Canonico A. 30n
 Groppallo, Laura 156, 159
 Grossi, Nera (*detta* Nerina) 165, 217
 Grosso, Alberto 23n, 30n, 45
 Grosso, Giacomo 30
 Grosso, Orlando 99, 99n
 Grosson, Paola (Donna Paola) 156
 Guasti, Amerigo 125, 127
 Guérin, Henri 30
 Guerrini, Virginia 124n
 Guigoni e Bossi, stabilimento fotografico 23, 124
 Guilbert, Yvette 178
 Guitry, Alexandre Georges Pierre (detto Sacha) 179
 Hannavy, John 76n
 Hannover, Vittoria d'Inghilterra 63, 63n, 71n
 Hansen & Weller, stabilimento fotografico 78, 78n, 79, 79n, 80, 81, 195, 196
 Hansen, Georg Emil 78, 78n
 Hansen, Niels Christian 78, 78n
 Haricli, Hariclea (Darclée, Hariclea) 152, 152n, 166, 171, 173, 220
 Heiberg Pätges, Johanne Luise 79, 79n
 Heiberg, Johan Ludvig 79n
 Hérèlle, Georges 100n
 Hodcend 96
 Hodgins, J.P. 30
 Horsley Hinton, Alfred 27
 Houseworth, Thomas 66n, 84, 84n, 85, 198
 Hugo, Victor-Marie 82, 83, 84
 Huret, Jules 110n
 Iaccio, Pasquale 52n
 Ibsen, Henrik 105, 151
 Iggius, Bianca 172, 173, 220
 Indica, E. 129n
 Innamorati, Isabella 48n
 Italia Vitaliani, compagnia 100n
 Jandelli, Cristina 48n
 Johnson, Andrew 64
 Jones, Owen 75n
 Karola, Amelia 124n, 158
 Käsebier, Gertrude 27
 Ken, Alexandre 75n
 Kistemaekers, Henry 128
 Knapp, Joseph F. 81n
 Koyama, Sada (Yacco, Sada) 159
 Krauss, Rosalind 20n
 Krusceniski, Salomea 126n, 158, 174, 221
 Kubitz, Robert 31
 Kühn, Heinrich 44
 La Barbera, stabilimento fotografico 21n
 Labbati, Alfredo 159n
 Labrunie, Gérard (Nerval, Gérard de) 18n
 Laerte 122n
 Lafitte, Pierre 156n
 Lagros de Langeron, Gabriel (Provins, Michel) 128
 Laisné, Victor 21n
 Lamperti e Garbagnati, stabilimento fotografico 122
 Lancellotti, Arturo 65n
 Lanza, Domenico 24, 24n, 156, 158, 158n, 159, 159n
 Lapini, Lia 25n
 Laponi, Giuseppe 172
 Laura, Giuseppe 30n
 Lavaggi, Armando 127
 Le Bègue, René 30
 Le Roux, Paul 30
 Leatz, Ernest 79n
 Legouvé, Ernest-Wilfrid 63, 68n, 71-73, 135
 Lehár, Franz 126n
 Leighèb, Claudio 25, 35, 161n
 Leonard, Helen Louise (*vedi* Russell, Lillian)
 Leoncavallo, Ruggero 172n, 175
 Leone XIII (*vedi* Pecci, Vincenzo Gioacchino)
 Leporello (*vedi* Tedeschi, Achille)
 Levi, Cesare 161n
 Levi, Giorgio 34
 Levi, Primo 47n
 Lichtenberg, Rudolf 31
 Linck, Hermann 30, 31
 Lionne, Enrico 53n
 Livio, Gigi 62n, 92, 92n, 93n
 Lombardi, stabilimento fotografico 23n
 Lopez, Sabatino 54, 54n, 112, 117, 120
 Luigi Bellotti-Bon, compagnia 63
 Lusini, Sauro 33, 33n
 Maffei, Andrea 70, 71n
 Maffioli, Monica 16n, 17n, 86n
 Magazzari Galliani, Guglielmina 92, 106
 Majeroni, Achille 80n
 Majeroni, Edoardo 83
 Major, Henry B. 81n
 Malagodi, Olindo 158, 158n
 Malvano, Alessandro 67n
 Manca, Stanislao (detto Stanis) 93
 Manganella, Renato Eduardo (D'Ambra, Lucio) 128
 Mantegazza, Paolo 32, 34, 34n, 35, 42
 Mantovani, Dino 156
 Manzi, Alberto (*vedi* Tettamanzi, Agostino Luigi)
 Manzi, Gemma (Ferruggia, Gemma) 120, 156, 159, 161, 161n
 Manzoni, Pierluigi 49n
 Manzoni, Attilio 169

- Manzoni, Rossana 176n
 Maragliano, Federico 29, 30
 Marandri 160
 Marcenaro, Giuseppe 16n, 96n
 Marchetti Bullough, Enrichetta 110n
 Marchi, Pia 54
 Marchionni, Carlotta 62
 Marconi, Guglielmo 55
 Marengo, Leopoldo 25
 Maresca, Elodia 166
 Mari, Febo (*vedi* Rodriguez, Alfredo)
 Mariani, Laura 72, 72n
 Mariani, Teresa (*detta* Teresina) 50n, 114, 125, 126, 157, 165, 169n
 Mariano, Emilio 87n
 Marini Piperno, Amelia 130n
 Marini, Ernesto 121, 121n, 122
 Marini, Giovan Battista 114
 Marini, Virginia 35, 42, 51, 66, 114
 Martin, Henri 77
 Marzocchini, stabilimento fotografico 21n
 Mascagni, Pietro 39n, 170
 Mascherpa, Romualdo 69
 Masino, Felice 30n
 Masoero, Pietro 29, 31
 Massenet, Jules 123, 125
 Mastai Ferretti, Giovanni Maria (Pio IX) 86
 Matania, Edoardo 108n
 Maurizio Cantelli 48n
 Mayer Frères, stabilimento fotografico 75n
 Mazza, Aldo 169
 Mazzanti, Ettore 91
 Mazzoleni, Ester 124n, 158
 Mazzoni, Gaetano 172
 Megale, Teresa 92n
 Mei Figner, Medea 124n
 Melato, Maria 50, 125, 157, 159, 180n
 Meldolesi, Claudio 65, 65n
 Menegazzi, Luigi 169n
 Metastasio, Pietro 23
 Metlicovitz, Leopoldo 169
 Millais, John Everett 76n
 Minuccelli, L. 129n
 Miraglia, Marina 16, 16n, 17, 17n
 Modena, Gustavo 23, 80n
 Molière (*vedi* Poquelin, Jean-Baptiste)
 Molinari, Cesare 87n, 101n, 102, 102n, 108, 108n, 109, 109n
 Mondadori, Arnoldo 155n
 Mondo, Carlo Mario 30n
 Monroe, Marilyn (*vedi* Baker Mortenson, Norma Jeane)
 Montabone, Luigi 156
 Montabone, stabilimento fotografico 124
 Montagna, Nella 165, 217
 Montanelli, Giuseppe 71, 75, 76, 76n, 77
 Moreau, Émile 171
 Morelli, Alamanno 40n
 Morello, Vincenzo 125
 Moro Pilotto, Antonietta 127
 Morphos, Evangeline 179n
 Mortimer, Francis James 30
 Motta, Domingo 29
 Mühlens, Ferdinand 176
 Mussi-Nielli, Epifanio 31n, 45, 46, 46n
 Muybridge, Eadweard 84n
 Mytens, Daniel 71, 71n
 N.C. 159n
 Nadar (*vedi* Tournachon, Gaspard-Félix)
 Nadar, Paul (*vedi* Tournachon, Paul)
 Nadar, stabilimento fotografico 18n, 48n, 124
 Naldini, Liliana 65n
 Namias, Rodolfo 29, 43
 Napierkowska, Stacia 179
 Nardi, Piero 89n
 Naretti, Luigi 23n
 Nave, Antonello 176n
 Naya, stabilimento fotografico 23n
 Neera (*vedi* Zuccari Radius, Anna)
 Negri, Ada 156, 172
 Neilson, Adelaide 82
 Nerval, Gérard de (*vedi* Labrunie, Gérard)
 Niccolini, Giovanni Battista 72
 Niépce, Claude Félix Abel 15, 15n, 148
 Noack, Alfred 30, 96
 Nomellini, Plinio 169, 174n
 Notari, Umberto 149n
 Novelli, Ermete 28, 39, 53, 52n, 53n, 54, 65, 65n, 66, 91, 91n, 98, 100n, 167, 174n, 175, 176
 Nunes Vais, Mario 51, 99, 119, 150
 O'Neill, Eugene 82
 O'Neill, James 82
 Oliaro, Guglielmo 30n
 Oliva, Domenico 88, 89n
 Onetti, Luigi 43, 44
 Orecchia, Donatella 92n
 Orlandini, Giulio 127
 Orlandini, Leo 155n
 Ornano, Alfredo 30, 31
 Oscar II (*vedi* Bernadotte, Oscar Fredrik)
 Oxilia, Nino 48n
 Paganelli, Giuseppe 126n
 Paladini, Ettore 100n, 114
 Paladini-Andò, Celeste (*detta* Celestina) 127, 130n, 139, 141
 Palazzoli, Daniela 23n
 Palermo, Amleto 48n
 Palladio, Andrea (*vedi* Pietro della Gondola, Andrea di)
 Palloni, Maria Antonietta 39
 Pandolfini, Angelica 173, 220
 Panot, Marie-Thérèse (Pierat, Marie-Thérèse) 48, 48n
 Panteo, Tullio 86, 126n
 Pantieri, Giuseppe (detto Josè) 48n
 Paoli, Silvia 120n
 Paolocci, Dante 66
 Paradossi, Giuseppe 114n
 Parisi, Pasquale 52n, 53n, 92, 93n
 Parrish, W.G. 30
 Pascoli, Ettore 21n
 Pascoli, Giovanni 156n
 Pasta, Francesco 48n, 52, 114, 115, 161n
 Pasta-Garzes-Reinach, compagnia 54
 Pastonchi, Giovanni 94, 94n
 Patti, Adela Juana María (*detta* Adelina) 172, 173, 220
 Pavoni, Ginevra 114
 Pavoni, Rosanna 24n
 Pecci, Vincenzo Gioacchino (Leone XIII) 172
 Pedro II, Dom (*vedi* Alcântara, Pedro de)
 Peliti, Federico 23n
 Pelitti, Giuseppe 24n
 Pellenghi, P. 129n
 Pennasilico, Giuseppe 29
 Perrelli, Franco 79n, 80n
 Personè, Luigi Maria 46n, 155n
 Pes (*vedi* Polese Santarnecchi, Enrico)
 Pescio e De Corrà, stabilimento fotografico 21n
 Peškov, Aleksej Maksimovič (Gor'kij, Maksim) 48, 110n, 151
 Pettazzi, Angelo 120
 Pezzana Capranica del Grillo, Aldo 61n
 Pezzana, Giacinta 51, 159
 Photo-Club, associazione fotografica 27, 29, 30
 Piccardo, Armanda 95n, 97n
 Piccoletti, Giuseppina 124n
 Pichot i Gironès, Maria (Gay, Maria) 126n
 Pickford, Mary (*vedi* Smith, Gladys Louise)
 Picone Petrusa, Mariantonietta 169n
 Pierat, Marie-Thérèse (*vedi* Panot, Marie-Thérèse)
 Pieri-Aliprandi, Emilia 114
 Pierné, Henri Constant Gabriel 130
 Pietrini, Sandra 40n
 Pietro della Gondola, Andrea di (Palladio, Andrea) 17n
 Pietromarchi, Antonello 23n
 Pilotto, Libero 127
 Pinero, Arthur Wing 128
 Pinkert, Regina 124n
 Pio IX (*vedi* Mastai Ferretti, Giovanni Maria)
 Piperno, Ugo 129n, 135, 139, 141
 Pistoia, Marco 48
 Pittel, U. 129n
 Pitteri, Umberto 31
 Pogliani, Tarcisio 122, 122n

- Polese Santarnecchi, Enrico (Pes) 95n, 100n, 112, 112n, 113n, 114, 114n, 115, 115n, 117, 117n, 127, 128n, 129, 129n, 130, 130n, 131, 131n, 138, 138n, 139, 153, 154, 154n, 155n
- Polese Santarnecchi, Icilio 114, 114n, 153
- Ponchielli, Amilcare 123n, 158
- Ponti, stabilimento fotografico 17n
- Poquelin, Jean-Baptiste (Molière) 48n
- Porta, Ettore dalla 126n
- Porterlfield, W.H. 30
- Porto Barbaran, Loredana da 23n
- Pozza, Giovanni 54n, 103, 103n, 104, 109n, 130, 130n, 131, 131n
- Praga, Marco 25, 53n, 116, 116n, 117, 118, 125, 137, 155n
- Primoli, Giuseppe Napoleone (detto Gegé) 23, 23n, 88
- Proust, Marcel 48n
- Provins, Michel (*vedi* Lagros de Langeron, Gabriel)
- Puccini, Giacomo 28, 35, 42, 123n, 126, 158n, 171, 172n, 173
- Pullini, Giorgio 52n
- Puerto, Elvira 34n
- Puppa, Paolo 62, 62n, 88, 88n, 92n, 102, 102n, 106n
- Puyo, Émile Joachim Constant 27, 30
- Quaranta, Daniela 46n
- r.s. 137n
- Rachel (*vedi* Félix, Elisabeth)
- Racine, Jean 48n
- Radice, Raul 88n
- Rago, Michele 18n, 38n
- Randi, Elena 106, 106n, 107, 108, 110n
- Rasi, Luigi 25, 25n, 35, 39, 40, 40n, 41, 90, 93, 93n, 94n, 112n, 188
- Ravizza, Pietro 114n
- Re Riccardi, Adolfo 53n, 128, 129, 129n, 134, 134n
- Reale Sarda, compagnia 62, 62n, 80, 80n
- Reale, compagnia 80n
- Regad 31
- Reinach Guglielmetti, Edvige 116, 165, 217
- Reinach, Enrico 114
- Reiter, Virginia 25, 50n, 125, 154, 157, 159, 161, 161n, 162, 165, 169, 169n, 171-173, 177, 217, 220
- Réjane (*vedi* Réju, Gabrielle-Charlotte)
- Réju, Gabrielle-Charlotte (Réjane) 158, 178
- Resnevič Signorelli, Olga 101n
- Reutlinger, stabilimento fotografico 124, 150
- Revel, Maria 165, 217
- Rey, Guido 23n, 26, 30, 31, 99
- Ricci, Leone 23, 120, 121, 120n, 124, 133
- Ricci, Nora 50n
- Ricci, stabilimento fotografico 124
- Ricci, Stefania 179n
- Ricordi, Giovanni 123n
- Ricordi, Giulio (Burgmein, Jules) 123, 123n
- Ricordi, stabilimento fotografico 124
- Ricordi, Tito 123n
- Ridenti, Lucio (*vedi* Scialpi, Ernesto)
- Risaliti, Sergio 179n
- Rissone, G. 139n
- Rissone, Tina 92
- Ristori, Adelaide 10, 25, 61, 62, 62n, 63, 63n, 64, 64n, 65, 65n, 66, 67, 68, 68n, 69, 69n, 70, 70n, 71, 71n, 72-74, 74n, 75, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 78n, 79, 79n, 80, 80n, 81, 82, 82n, 83, 83n, 84-86, 126, 157, 170-173, 193-220
- Ristori, compagnia 192
- Ristori, Maddalena 82n, 83n
- Rizzardi, Eugenio 127, 128, 129n, 130n
- Rizzoli, Angelo 155n
- Rocca, Michele della 21n
- Rodriguez Bradford, Ximena 18n
- Rodriguez, Alfredo (Mari, Febo) 52n, 116
- Roquer, Emma de (Calvè, Emma) 179n
- Rosaspina, Carlo 106
- Rosci, Marco 27n
- Rosselli, Amelia 156, 159
- Rossi, Emilio 122, 156
- Rossi, Ernesto 25, 61, 62, 80n
- Rossi, Giulio 31, 96, 96n
- Rostand, Edmond 129, 129n, 130, 132-134, 177
- Rousseau, François 31
- Roux, Luigi 67, 67n
- Roux, Onorato 113
- Rovescalli, Odoardo Antonio 24n, 103, 129
- Rovetta, Gerolamo 25, 119, 123-125, 127, 134-139, 141, 142, 142n, 160
- Rovida, Augusta 127
- Rowell, George 63n
- Royal Photographic Society 29
- Rubino, Edoardo 29
- Ruffo, Antonio 122
- Ruggeri, Oreste 176, 176n, 177
- Ruggeri, Ruggero 48n, 52, 155n
- Rusconi, Aldo 34
- Russell, Lillian (Leonard, Helen Louise) 179n
- Sabatini, Enrico 127
- Sabatini, Eugenia 127
- Sacchetti, Enrico 175, 222
- Sacchetti, Renzo 118, 118n
- Sacerdote, Federico 30n
- Sadòwski, Fanny 80, 80n
- Sainati, Ester 127
- Saint Marc, Stéphanie de 18n
- Salon Club, associazione fotografica 29, 30
- Salvini, Gustavo 100n
- Salvini, Tommaso 25, 61, 66, 80n, 82, 123, 125, 159
- Sambuy, Edoardo di 26, 28n, 29, 30, 156
- Sand, Georges (*vedi* Dupin, Aurore)
- Sansovino (*vedi* Tatti, Iacopo)
- Santini, stabilimento fotografico 23n
- Sanvitale, Giovanni 23n
- Sapelli, Luigi (Caramba) 129
- Saporetti Sichel, Emilia 39, 165, 217
- Saporetti Sichel, Emilia 39, 165, 217
- Sardou, Victorien 87, 137, 161n, 171, 173, 173n
- Sargent, John Singer 158n
- Sarony, Major & Knapp, stabilimento fotografico 81n
- Sarony, Napoleon 66n, 81, 81n, 82, 83, 84, 85, 110n, 197
- Sassonia Coburgo Gotha, Alberto di 71n
- Savoia, Emanuele Filiberto di 26
- Savoia, famiglia 98
- Savoia, Margherita di 43, 64
- Savoia, Tommaso di 28
- Savoia, Vittorio Emanuele I di 62n
- Savoia, Vittorio Emanuele III di 43, 65
- Sbisà, Pietro 156
- Scandiani, A. 129n
- Scandiani 31
- Scaramella, Lorenzo 15n
- Scarfoglio, Edoardo 156n
- Scasso, Eugenia 96
- Schandorph, Sophus 79
- Scheffer, Ary 77
- Schemboche, Michele 85, 85n, 124, 199
- Schemboche, stabilimento fotografico 124
- Schiaparelli, Cesare 23n, 30n, 45
- Schiaparelli, stabilimento fotografico
- Schiller, Johann Christoph Friedrich 63, 69, 70, 71n
- Schino, Mirella 87, 87n, 94n, 95n
- Schneider, Giacomo 31
- Schou, Albert 78n
- Scialpi, Ernesto (Ridenti, Lucio) 154n
- Sciutto, Carlo 10, 30, 31, 96-99, 107
- Sciutto, Giovanni Battista (detto Gigi o Luigi) 10, 28-31, 31n, 96, 96n, 97, 97n, 98, 99, 107
- Sciutto, Giovanni Battista 95, 96
- Sciutto, stabilimento fotografico 10, 23, 28, 46, 87, 95, 95n, 96-100, 107, 108, 111, 118, 150, 164, 178, 186, 201-207, 217
- Scribe, Augustin-Eugène 135
- Sella, Vittorio 29
- Selvafolta, Ornella 24n
- Serao, Matilde 23n, 42, 156, 172
- Serretta, Enrico 115
- Sesti, Emanuela 16n

- Setti, Nadia 72n
 Severi, Elisa 125, 157, 165, 217
 Shakespeare, William 78, 90, 94
 Sichel, Giuseppe 36, 125
 Simoncini, Francesca 102, 102n
 Simoni, Renato 123, 127n
 Sinigallia 23n
 Sinisi, Silvana 48n
 Smith, Gladys Louise (Pickford, Mary) 179
 Soarez, Amelia 123, 124n
 Società Anonima "La Luminosa", stabilimento fotografico 178
 Società Fotografica Subalpina 26, 29, 30, 30n
 Società Fotografica Toscana 21n
 Somma, Antonio 68n
 Sommariva, Emilio 30, 51
 Sorel, Cécile 179
 Squarzina, Luigi 74n
 Stagno, Roberto (*vedi* Andrioli, Vincenzo)
 Stehle, Adelina 171
 Steichen, Edward 27, 44
 Sterni, Giuseppe 116
 Steva 95n
 Stieglitz, Alfred 26, 26n, 27, 44
 Storchio, Rosina 123, 126, 127, 166, 175
 Stowe, Harriet Beecher 142
 Strand, Paul 26n
 Strasberg, Anna 179n
 Strasberg, Lee 179, 179n
 Strauss, Richard 158
 Stuarda, Maria (*vedi* Stuart, Mary)
 Stuart, Mary (Stuarda, Maria) 70, 71n
 Sua Altezza Imperiale e Reale Maria Luisa di Parma, compagnia di 69
 Sudermann, Hermann 128, 180
 Suscipi, stabilimento fotografico 21n
- Talli, Virgilio 35, 42, 46n, 50, 50n, 52, 54, 125, 126, 151, 174n
 Talli-Gramatica-Calabresi, compagnia 48n, 52n, 127, 151, 154n
 Tamagno, Francesco 172
 Tartufari Gouzy, Clarice 156, 159
- Tatti, Iacopo (Sansovino) 17n
 Tavernier, Andrea 44
 Teatro Alessandro Manzoni, compagnia stabile del 116
 Teatro degli Italiani di Roma, compagnia 90n
 Teatro del Fondo, compagnia del 80n
 Tedeschi, Achille (Leporello) 66, 66n, 105
 Tedeschi, C. 129n
 Teldi, Tilde 52n
 Telmat, Ernestine (Vecla, Emma) 124n, 126n
 Teotochi Albrizzi, Isabella 23n
 Térésah (*vedi* Ubertis, Corinna Teresa)
 Terry, Ellen 82, 158, 158n
 Tessero, Adelaide 25, 51
 Testa, Achille 30, 99
 Testa, Dante 51
 Testi, Fulvio 105, 105n, 115n, 116n
 Testoni, Alfredo 125
 Tettamanzi, Agostino Luigi (Manzi, Alberto) 159n
 Tina Coruzzi 127
 Tinterri, Alessandro 80n
 Tocci, V. 116n
 Tolstoj, Lev Nikolaevič 105
 Tomassini, Luigi 34, 34n
 Tonelli, Luigi 80n
 Torelli, Achille 25, 55, 116
 Toselli, Giovanni 25
 Tournachon, Gaspard-Félix (Nadar) 18, 18n, 38n, 85n
 Tournachon, Paul (Nadar, Paul) 38n, 48, 48n, 124
 Tovagliari, Luisa 127
 Traversino, Carlo 22n
 Treves, Emilio 30n
 Tyrell, Henry 98n
- Ubertis, Corinna Teresa (Térésah) 120, 156, 159
 Udina, Giannina 39, 40
 Unione Zincografi, stabilimento fotografico 122
 Unus Nullus 61n
- Urzica, Andreea-Ioana 94n
- Vaccari, Arturo 170n
 Valabrega, Armida 127, 130n
 Valabrega, O. 129n, 130n
 Valabrega, Ottavio 128
 Valcarengi, Ugo 51, 51n
 Valoroso, Antonella 62n, 67
 Vamba (*vedi* Bertelli, Luigi)
 Vannucci, Alessandra 64n, 65, 65n
 Varini, Emilia 165
 Varini, Olga 127, 130n, 165, 169n, 217
 Varischi e Artico, stabilimento fotografico 11, 86, 112, 118-127, 131, 133, 140, 150, 151, 154, 156, 160, 161, 164, 209-213, 215-217, 222
 Varischi, Arturo 11, 86, 118, 120, 121, 131, 140
 Vecla, Emma (*vedi* Telmat, Ernestine)
 Verani, V. 130n
 Verdi, Giuseppe 123n, 158, 171, 173
 Vergani, Italo 127
 Vianello 23
 Vidal 45
 Vimercati, Guido 34
 Viola, I. 129n
 Vitali, Lamberto 23n
 Vitaliani, Italia 100n, 114, 159
 Viviani, Vittorio 52n
 Viziano, Teresa 65, 65n, 74n, 76, 76n, 77n, 80n, 82n, 83n, 84, 84n
 Vizzotto, Carlo 119, 119n
- Watkins, Herbert 75, 75n, 76, 76n, 77-79, 194
 Weeks, R.E. 30
 Weller, Clemens 78, 78n
 Wernon, William 21n
 Wilde, Oscar 48n
 Wilson, M. 139n
 Worth, Charles Frederick 110n
 Worth, Gaston-Lucien 110n
 Worth, Jean-Philippe 110, 110n, 111n
- Yacco, Sada (*vedi* Koyama, Sada)
 Yorick (*vedi* Coccoluto Ferrigni, Pietro)
- Zaccaria, Gino 51
 Zacconi, Ermete 50n, 51, 51n, 52, 91, 92, 92n, 93, 93n, 100, 100n, 105-107, 155n
 Zago, Emilio 25
 Zanen, Van 30
 Zannier, Italo 32n, 86n, 96n
 Zannoni, Marianna 48n
 Zeri, Federico 16n
 Zoncada, Angela 127
 Zoncada, I. 139n
 Zoncada, Luigi 127, 129n
 Zoncada, O. 130n
 Zoppis, Ernesto 30n
 Zuccari Radius, Anna (Neera) 156
 Zuccaro, G. 129n



TITIVILLUS MOSTRE EDITORIA

PREMIO DELLA CRITICA 2012

ASSOCIAZIONE NAZIONALE
DEI CRITICI DI TEATRO

PREMIO SPECIALE UBU 2016

ASSOCIAZIONE UBU
PER FRANCO QUADRI

NOVITÀ 2017-2018

ALTRE VISIONI

SAGGI PER UNA NUOVA IDEA DEGLI STUDI SULLO SPETTACOLO

ROBERTO CUPPONE (a cura di), *Tra Venezia e Saturno. Storia, drammaturgia e poesia per Paolo Puppa*, 2017, pp. 632

MICHELE PASCARELLA, *Racconti su un attore operaio. Luigi Dadina nel Teatro delle Albe*, prefazione di Marco De Marinis, postfazione di Gerardo Guccini, 2017, pp. 208

MASSIMO MARINO (a cura di), *Teatro delle Ariette. La vita attorno a un tavolo*, con un pensiero di Armando Punzo, fotografie di Stefano Vaja, 2017, pp. 312

ENZO GUALTIERO BARGIACCHI, RODOLFO SACCHETTINI (a cura di), *Cento storie sul filo della memoria. Il "Nuovo Teatro" in Italia negli anni '70*, 2017, pp. 544

LAURA BEVIONE (a cura di), *Interior Sites Project. Il teatro di Cuocolo/Bosetti. IRAA Theatre*, prefazione di Sergio Ariotti, 2017, pp. 176

MATTEO PAOLETTI, *Manuale atipico di sopravvivenza teatrale. Emanuele Conte e il Teatro della Tosse*, con un contributo di Massimo Lechi, 2017, pp. 160

Quaderni del Teatro Laboratorio della Toscana/4

LEONARDO MELLO (a cura di), *Teatro Laboratorio della Toscana diretto da Federico Tiezzi*, interventi di Monica Barni, Heike Cantori-Walbaum, Alfredo Chiappori, Sara Chiappori, Roberto Latini, Sandro Lombardi, Leonardo Mello, Rodolfo Sacchettini, Rudolf Steiner, Federico Tiezzi, scritti di Giorgio Pressburger e Franco Quadri, 2017, pp. 160

CRISTINA VALENTI, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, con un intervento di Judith Malina e un percorso fotografico di Marco Caselli Nirmal, 2017, pp. 336

LO SPIRITO DEL TEATRO

TESTI DI DRAMMATURGIA E MATERIALI TEATRALI

EDOARDO ERBA, *Rosalyn*, introduzione di Tiberia de Matteis, postfazione di Serena Sinigaglia, 2017, pp. 72

MARCO FILIBERTI, *Intorno a Don Carlos: prove d'autenticità*, con una postfazione di Giulio Baffi, fotografie di Maria Elena Fantasia, 2017, pp. 128

PAOLO PUPPA, *Altre scene. Copioni del terzo millennio*, 2018, pp. 184



www.f-aida.it
www.teatrinodeifondi.it

*Finito di stampare nel marzo 2018
presso la Tipolitografia Bonghi di San Miniato (PI)*