



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti
Ca' Foscari - IUAV- Università di Verona**

**Dottorato di ricerca in Storia delle arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015**

***Il teatro in fotografia
L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento***

**Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/05
Tesi di Dottorato di Marianna Zannoni, matricola 985655**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Carmelo Alberti

Co-tutore del Dottorando

Prof. Italo Zannier

IL TEATRO IN FOTOGRAFIA.
L'IMMAGINE DELLA PRIMA ATTRICE ITALIANA FRA OTTO E NOVECENTO

| | |
|--|----------|
| INTRODUZIONE | 3 |
| | |
| PARTE PRIMA FOTOGRAFI E ATTORI | |
| 1. Il ritratto d'attore dagli <i>atelier</i> alle grandi esposizioni | 12 |
| 2. Carlo Brogi e il suo <i>Ritratto in fotografia</i> . Il teatro nella trattatistica contemporanea | 35 |
| 3. Il mondo del teatro in una rivista di settore: «La fotografia artistica» | 52 |
| 4. <i>La Fotografia senza...</i> di Roberto Bracco. Una contaminazione tra drammaturgia e fotografia | 64 |
| | |
| PARTE SECONDA APPUNTI PER UNA STORIA DELL'ICONOGRAFIA TEATRALE | |
| 1. Adelaide Ristori e la fotografia internazionale | |
| 1.1 Adelaide Ristori: l'immagine di una "regina" | 73 |
| 1.2 Dall'autobiografia alla fotografia. L'attrice e suoi <i>Studi Artistici</i> | 81 |
| 1.3 Il teatro di Adelaide Ristori attraverso le fotografie | 90 |
| 2. Immagini del teatro dannunziano: Eleonora Duse nelle fotografie Sciutto | |
| 2.1 Il "patto di alleanza" tra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio | 106 |
| 2.2 Lo stabilimento Sciutto: un'impresa familiare | 121 |
| 2.3 L'immagine di una "tragedia moderna": <i>La città morta</i> | 128 |
| 3. Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico | |
| 3.1 L'immagine di una "Signora" nella vita e nell'arte | 144 |
| 3.2 La ditta Varischi e Artico e la collaborazione con «Musica e musicisti» | 157 |
| 3.3 L'attrice in posa. La samaritana Fotina e la contessa Anna nelle foto Varischi e Artico | 167 |
| | |
| PARTE TERZA UN CASO DI STUDIO: MARIO NUNES VAIS FOTOGRAFO DI TEATRO | |
| 1. Nunes Vais: il più celebre dei "dilettanti" | 191 |
| 2. Il Fondo Nunes Vais del Gabinetto Fotografico Nazionale: una risorsa per gli storici del teatro | 199 |
| 3. Il teatro italiano nella fotografie di Mario Nunes Vais | |
| 3.1 Ritratti posati in costume | |
| 3.1.1 Dina Galli attrice comica: Madame Crevette e la "servetta goldoniana" | 205 |
| 3.1.2 Lyda Borelli e il fascino della principessa Salomè | 218 |
| 3.2 Le "foto di scena" della <i>Piccola fonte</i> di Roberto Bracco | 229 |

| | |
|--|------------|
| PARTE QUARTA | |
| DAL RITRATTO ALL'ICONA | |
| 1. L'immagine si moltiplica: i progressi della stampa e la diffusione dei ritratti fotografici | 243 |
| 1.1 L'immagine dell'attrice italiana nella rivista femminile «La donna» | 254 |
| 2. Oltre il ritratto: dalla fotografia all'icona | |
| 2.1 Con l'immagine degli attori si gioca: referendum, quiz e concorsi | 265 |
| 2.2 Il ritratto dell'attrice in pubblicità | 272 |
| 2.2.1 L'attrice italiana <i>testimonial</i> dei prodotti per l'igiene e la bellezza | 272 |
| 2.2.2 Anemia?... Glomeruli Ruggeri | 282 |
| 2.2.3 Il volto dell'attrice promuove la fotografia | 283 |
| 2.2.4 Eleonora Duse e la cioccolata Guerin Boutron | 285 |
| 2.2.5 Una donna al volante: Tina Di Lorenzo <i>testimonial</i> FIAT | 286 |
| RASSEGNA STAMPA | 289 |
| BIBLIOGRAFIA | 300 |
| SITOGRAFIA | 314 |
| TOMO ICONOGRAFICO | 316 |
| INDICE DEI NOMI | 473 |

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 dotata di individualità, 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'attrice *fin de siècle* emergono icasticamente nelle fotografie e nelle litografie d'epoca che le ritraggono sul palcoscenico e fuori da esso.

Dopo la sostanziale “carestia iconografica” che caratterizza i primi decenni del XIX secolo, si verifica infatti un rapido incremento nella produzione e nella diffusione dell'immagine d'attore, legato da una parte ad una nuova dignità sociale del ruolo del comico e dall'altra ad importanti mutamenti tecnici e produttivi riguardanti il mercato stesso delle immagini – segnatamente, alla nascita di un'industria fotografica propriamente detta.

Per poter studiare questo fenomeno si è reso necessario mettere in rapporto la scena teatrale contemporanea con la storia della fotografia italiana, nel tentativo di identificare i soggetti e gli artefici della narrazione che si intendeva ricostruire.

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 comuni nelle figure delle attrici – viste come esponenti di un'autonoma intellettualità femminile – veicolato dalla stampa periodica, teatrale e femminile, e rimandando ad altra sede uno studio più approfondito del fenomeno in senso sociologico e antropologico.

Ai fini di uno studio di questo tipo, la cui natura rimane necessariamente esplorativa e consapevolmente descrittiva, è stato peraltro necessario delimitare ulteriormente il campo d'indagine e compiere delle scelte che escludessero una parte del mondo teatrale femminile a favore di un'altra. È questa la ragione per la quale non si è preso in considerazione il mondo della danza né quello del teatro musicale, che pure avrebbero

fornito altrettanti casi utili per approfondire il tema qui proposto.

Ad uno stadio precoce del lavoro ci si è trovati di fronte a due ordini di problemi, l'uno pratico e l'altro teorico, egualmente ineludibili.

Il problema pratico è costituito dalla quasi totale assenza di una letteratura specifica sull'argomento. Allo stato attuale, manca infatti un'esauriente disamina sul ritratto fotografico d'attore e lo stesso lavoro di catalogazione della grande mole di materiali fotografici di soggetto teatrale presenti negli archivi italiani ed internazionali è ben lontano dall'essere compiuto. Per poter giungere alla ricostruzione di un immaginario figurativo dell'attrice italiana, è stato quindi necessario procedere all'identificazione e al censimento degli studi fotografici attivi all'epoca e alla mappatura delle consistenze fotografiche di soggetto teatrale negli archivi a disposizione. Questo lungo lavoro di reperimento delle fonti, inventariazione e schedatura ha incontrato però non poche difficoltà, relative in particolare allo stato in cui versano gli archivi, nell'ambito dei quali è spesso ignorato il valore documentale dei beni artistici conservati, raramente catalogati in modo completo e spesso considerati unicamente per il loro *status* di oggetto fotografico e non per il soggetto ritratto.

Il "problema teorico" consiste in realtà in una varietà di problemi diversi: dalla questione, ben nota nella teoria dei *media*, dell'influenza del mezzo sul contenuto – nella fattispecie, del mezzo fotografico sul soggetto ripreso – alla peculiare interazione reciproca tra linguaggio fotografico e linguaggio teatrale, passando per gli effetti profondi della diffusione dell'immagine fotografica sull'autopercezione dell'attrice e sulla stessa fruizione della *performance* teatrale. In quest'ottica, la fotografia di teatro non è più intesa soltanto quale mezzo di documentazione – suppostamente – oggettivo, ossia quale *impronta* della realtà teatrale, come spesso viene trattata, ma come elemento trasformativo, creatore di nuove pratiche e di un nuovo immaginario.

Il carattere pionieristico di questo lavoro di ricerca e la necessità di affrontare preliminarmente le questioni relative all'oggetto fotografico di carattere teatrale e alla sua storia non hanno permesso di giungere ad una riflessione più propriamente teatrologica sulla mitopoiesi dell'attore e sulle ricadute artistiche determinate dall'uso della fotografia nel mondo dello spettacolo, solo accennate nell'affrontare i singoli casi proposti, ma per le quali si deve rinviare ad un auspicabile approfondimento successivo.

L'intenzione di trarre delle conclusioni sui tratti modernizzanti delle interpreti femminili a cavallo del Secolo sarebbe risultata debole, se non del tutto inconsistente, in assenza di una premessa importante relativa a quello stesso processo di modernizzazione, ossia la nascita della civiltà dell'immagine, con le sue ricadute sulle arti.

Nella prefazione alla seconda edizione dell'Essenza del cristianesimo (1843), Feuerbach osserva che la nostra epoca "preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essenza", rendendosene conto perfettamente. Questa sua lagnanza premonitrice è divenuta nel ventesimo secolo una diagnosi comunemente accettata: una società diventa "moderna" quando una delle sue attività principali consiste nel produrre e consumare immagini, quando le immagini, che hanno capacità straordinarie di determinare le nostre rivendicazioni sulla realtà e sono a loro volta ambiti surrogati di esperienze dirette, diventano indispensabili al buon andamento dell'economia, alla stabilità del sistema e al perseguimento della felicità personale.¹

Secondo l'assunto teorico fondamentale del presente lavoro, l'inarrestabile progresso tecnico della fotografia e la sua diffusione presso un pubblico sempre più vasto negli anni della *Belle Époque* rappresentano una vera e propria rivoluzione culturale che cambia progressivamente anche il modo di "guardare", e quindi di "ritrarre", il teatro contemporaneo. In questo senso, il confronto con le altre arti figurative avrebbe portato lontano dal tema principale. In particolare, quello con la pittura non si è ritenuto opportuno, poiché il fine della ricerca non è quello di effettuare analisi iconologiche e confronti stilistici o di ricercare invarianti o continuità nelle rappresentazioni figurative dell'attore, ma di ricostruire quel momento centrale della storia dello spettacolo in cui prende forma l'immagine-icona dell'attrice contemporanea. La portata rivoluzionaria della riproducibilità infinita dell'immagine rende quindi obbligate sia la scelta della fotografia che l'esclusione della pittura dal campo di ricerca.

Gli unici cenni importanti ad altri campi della produzione visiva sono quelli relativi alle arti grafiche, legate anche storicamente alla fotografia dal tema delle tecnologie di riproduzione dell'immagine.

¹ SUSAN SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*, Torino, Einaudi 1992, p. 131.

Ancor prima della ripresa diretta dello spettacolo, la fotografia dell'attore inaugura una nuova tipologia di ritratto che acquisisce una sempre più ampia autonomia, fino a costituire, già agli inizi del Novecento, un genere fotografico autonomo con caratteristiche specifiche e un suo proprio 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 icona in senso moderno.²

Si vedrà come al fotografo venga richiesto di riprodurre un simulacro dell'esistenza o degli ideali borghesi nello spazio scenico creato all'interno degli *atelier*. Ciò che viene fissato sulla lastra fotografica è quindi, per così dire, la superficie, non l'interiorità del committente, la maschera collettiva e non il volto individuale. Dove la riproduzione fotografica si dimostra inizialmente infedele è proprio nella resa di quello specifico elemento corporeo identificato con l'interiorità individuale, ossia *lo sguardo* del soggetto. Nei primi decenni della fotografia, la scarsa sensibilità delle emulsioni costringe a tempi di posa molto lunghi (da alcuni minuti nei dagherrotipi dei primordi alle decine di secondi delle lastre all'albumina degli anni Sessanta), durante i quali, per quanto l'immobilità del corpo sia garantita attraverso artifici ortopedici di vario tipo, risulta impossibile impedire quella degli occhi. Essi appaiono spesso inintelligibili sul negativo, al punto che una delle prime pratiche di ritocco fotografico consiste proprio nella ricostruzione pittorica della pupilla. All'occhio meccanico della fotografia occorreranno dunque trent'anni di evoluzione tecnica per conquistare il dettaglio dell'occhio umano. Nel momento in cui la ritrattistica fotografica inizierà a rappresentare in modo accurato lo sguardo e la micromimica del volto, essa troverà i suoi soggetti ideali non più tra le file della borghesia, quanto 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 degli attori 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, appunto, dello sguardo degli interpreti.

² 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*, annosa questione che esula dagli obiettivi della ricerca.

Attraverso le serie di ritratti delle attrici in costume di scena, molto spesso commercializzati come materiale promozionale delle *tournées*, 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 ad un legame sempre più intenso tra il teatro – e le arti performative in genere – e la fotografia, legame culminato naturalmente, di lì a pochi anni, nella nascita del cinema, arte della quale proprio il *primo piano*, funzione in grado di "smascherare il dettaglio", costituisce uno dei pilastri.³

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.⁴

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 dunque subire alla fotografia una vera e propria "teatralizzazione", per converso, a partire da un determinato momento della sua evoluzione tecnica, sarà poi la fotografia ad entrare a teatro attraverso il ritratto degli interpreti.

Nella seconda e terza parte del presente 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 un'analisi quanto più accurata, si è deciso di seguire due differenti e parallele metodologie di lavoro: da una parte si è ricostruita una

³ BÉLA BALÁZS, *Il film. Introduzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi 1975.

⁴ Per una disamina sull'allestimento della sala di posa e sull'attenzione riservata all'arredo negli *atelier* si veda il testo di UGO BETTINI, *La fotografia moderna: trattato teorico pratico*, Livorno, R. Giusti, 1878.

storia del fotoritratto d'attore attraverso un percorso cronologico intorno alla vicenda artistica delle tre celebri prime attrici Adelaide Ristori, Eleonora Duse e Tina Di Lorenzo, dall'altra si è affrontata la produzione fotografica di un unico autore, scelto come caso di studio.

Ciascuna delle attrici studiate era una protagonista indiscussa della scena contemporanea e allo stesso tempo un'icona di femminilità. Le vicende artistiche della Ristori, della Duse e della Di Lorenzo – rispettivamente classe 1822, 1858 e 1872 – sono state già oggetto di studi più o meno approfonditi, tanto che in questa occasione sono state ripercorse esclusivamente per metterle in rapporto con il proprio 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 *tournées* all'estero hanno fatto di lei uno dei soggetti favoriti dei grandi studi fotografici internazionali, anticipando di qualche anno quello che sarebbe accaduto anche alle sue colleghe in Italia. Lo stabilimento dei fratelli Sciutto ritrae Eleonora Duse in alcune scene del teatro dannunziano, espressione di un rinnovamento teatrale e di un sodalizio artistico che restarono centrali nella storia del teatro italiano contemporaneo. Infine l'immagine di Tina Di Lorenzo, la “Signora” del palcoscenico, ricostruita attraverso la produzione fotografica della ditta Varischi e Artico, celebri fotografi di teatro che contribuirono a fare di lei una delle prime “dive da rotocalco”.

Si è scelto di lavorare su queste interpreti perché ciascuna di esse è stata la più celebre rappresentante della propria generazione, un'attrice in grado di dar vita ad una rivoluzione artistica di cui ancora oggi si studiano gli effetti. Inoltre, e questa è forse la ragione più importante di uno studio quale il presente, 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 *exempla*, sia stato possibile individuare i nomi della fotografia contemporanea e ricostruire le ragioni alla base del racconto fotografico teatrale. Il ritratto posato in abiti di scena, quello privato, la scena d'insieme diventano modalità comunicative attraverso le quali si

restituisce l'immagine indelebile di un'arte effimera.

Ribaltando la prospettiva di indagine, si è poi deciso di studiare la produzione fotografica di Mario Nunes Vais, che si è conservata quasi completamente presso il Gabinetto Fotografico Nazionale dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di Roma. Questa preziosa raccolta di negativi su lastra di vetro permette di conoscere il lavoro di un prolifico fotografo dilettante – termine privo di alcuna connotazione negativa, da intendersi semplicemente nel senso di “non professionista” – che ha rivolto un'attenzione particolare al mondo del teatro e alle sue maggiori interpreti. L'analisi di una così ricca e variegata raccolta iconografica, ancora perlopiù inedita, si è dimostrata una fonte preziosa per lo studio della scena contemporanea.

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 di questo elaborato, nella sezione dal titolo *Oltre il ritratto: dalla fotografia all'icona*, si è inteso appunto indagare quel processo attraverso il quale, con la diffusione dell'immagine riprodotta, il ritratto dell'attrice si carica di altri valori e acquista 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, le riviste ed in particolar i quotidiani che cambiano, come afferma Gisele Freund, “la visione delle masse”.

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 amplia 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 collettivo.⁵

Guardare alle pubblicazioni femminili rivolte ad un pubblico generalista serve per

⁵ GISELE FREUND, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976, p. 91.

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 altre donne. Il ritratto fotografico dell'attrice, infatti, nel momento in cui viene riprodotto con le tecniche tipografiche e diffuso attraverso i canali del mercato editoriale, cambia il proprio statuto semiotico e diventa il correlativo visuale di un messaggio complesso. L'immagine delle più celebri tra le artiste del tempo raggiunge un tale grado di familiarità agli occhi delle lettrici che con essa si arriva persino a giocare, a costruire concorsi e a lanciare referendum o quiz. Inoltre, il volto dell'attrice viene utilizzato per pubblicizzare prodotti commerciali, perlopiù legati al mondo dell'igiene e della cura del corpo.

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

PARTE PRIMA
FOTOGRAFI E ATTORI

1. Il ritratto d'attore dagli *atelier* alle grandi esposizioni

Nella prima, pionieristica fase di esistenza del mezzo, 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 sperimentazione 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 permettono 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, ad opera di Nièpce¹, 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 permetteranno alla fotografia di sostituirsi alla litografia e all'incisione in alcuni settori, in particolare nella

¹ Nel 1847 Claude Félix Abel Nièpce rivoluziona il mondo dei negativi, introducendo un nuovo procedimento di ripresa su lastra di vetro. Egli mette a punto un procedimento che prevede l'uso dell'albumina, sostanza contenuta nell'albuma d'uovo, e dei sali d'argento. L'albumina, normalmente solubile in acqua, a contatto con i sali d'argento diventava insolubile (ma non impermeabile). Grazie all'uso di questa sostanza era finalmente possibile utilizzare il vetro come supporto senza rischiare che lo strato di emulsione si distaccasse dalla superficie della lastra. Prima del negativo su lastra di vetro il supporto utilizzato era la carta e il negativo prendeva il nome di calotipo. Questa prima forma di negativo, brevettata da Talbot nel 1841, permetteva di produrre per la prima volta infinite copie di positivi, diversamente da quanto era avvenuto con il dagherrotipo, esemplare unico non riproducibile, positivo e negativo insieme, o con il disegno fotogenetico, realizzato esponendo direttamente alla luce il foglio su cui appoggiava l'immagine da riprodurre. Il negativo calotipo veniva stampato su carta ad annerimento diretto detta "carta salata" poiché precedentemente trattata con una soluzione diluita di cloruro di sodio e poi di nitrato d'argento. Il calotipo veniva posto in un torchio a contatto con la carta salata ed esposto alla luce, una volta sensibilizzata, la carta veniva poi risciacquata per eliminare l'eccesso di nitrato d'argento, fissata con una soluzione d'iposolfito e poi nuovamente lavata. Per una disamina esaustiva di tutte le prime tecniche fotografiche si veda: ANDO GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondari 2000; LORENZO SCARAMELLA, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca 2003.

riproduzione delle opere d'arte 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 ad un vivace dibattito pubblico e alla formazione di raccolte fotografiche, ossia di tutti quei materiali documentari necessari alla ricostruzione storica d'insieme dell'industria fotografica delle origini.

Per quanto riguarda l'Italia, la situazione si presenta del tutto diversa. In primo luogo, i ritardi nello sviluppo economico di un territorio ancora soltanto sfiorato dalla rivoluzione industriale, nel quale non è giunta a compimento, come ad esempio in Francia e in Inghilterra, l'ascesa della borghesia, il cui bisogno di autorappresentazione, secondo la nota tesi di Gisèle Freund, costituisce uno dei fattori chiave della diffusione della fotografia.³ In secondo luogo, 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,⁴ ma rimane di fatto difficile realizzare un affresco complessivo della fotografia italiana nei primi vent'anni di esistenza del nuovo mezzo.

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 della Penisola, già mete tradizionali del *Grand Tour*, gli stabilimenti fotografici nati nel decennio precedente vedranno un significativo allargamento del proprio mercato. Con

² Il negativo di Nièpce, 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 utilizzato in fotografia per la prima volta da Frederick Scott Archer che lo utilizzò addizionato di ioduro di potassio. La lastra cosparsa di collodio veniva immersa in una soluzione di nitrato d'argento per formare ioduro d'argento e quindi, una volta esposta, sviluppata e fissata con l'iposolfito. 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.

³ GISÈLE FREUND, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976, p. 49.

⁴ Sui primi fotografi in Italia si veda ITALO ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, 2a ed., Castelmaggiore, Quinlan 2012, pp. 19-43.

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. Secondo quanto afferma Helmut Gernsheim nella sua *Storia della fotografia*, “l'impressionante ascesa della fotografia professionale”⁶ viene illustrata in modo eloquente da alcuni significativi dati statistici, sia pure limitati al caso di una città per molti versi all'avanguardia, come la Londra dell'epoca.

Nel censimento inglese del 1841 la fotografia non compare ancora fra le attività professionali. Dieci anni dopo, nel 1851, il censimento registrò soltanto 51 fotografi professionisti; nel 1861 essi erano saliti a 2879. [...] Nel 1841 esistevano a Londra solo tre studi ove si eseguivano ritratti fotografici; nel 1851 erano saliti a una dozzina, nel 1855 a 66, nel 1857 a 155 e nel 1861 a oltre 200, 35 dei quali erano concentrati in Regent Street. [...] Nel 1866, a Londra, gli studi di ritratto erano 284, e le caratteristiche “sale di posa a vetri” erano divenute parte del panorama urbano.⁷

Fatte le debite proporzioni, i censimenti degli studi fotografici di alcune città italiane nello stesso periodo restituiscono dati simili.⁸

Se dagli anni Sessanta la fotografia si consolida anche in Italia in quanto industria, si dovrà però ancora attendere per vederle riconosciuta una dignità culturale e quindi la

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.

⁶ HELMUT GERNSHEIM, *Storia della fotografia. 1850-1880. L'età del collodio*, Milano, Electa 1987, p. 23.

⁷ *Ibid.*

⁸ Per i motivi descritti, 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 e 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 tentino un censimento nazionale degli stabilimenti fotografici va citato PIETRO BECCHETTI, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar 1978.

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

Alcune realtà fotografiche nate in questo periodo riusciranno tuttavia ad 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. Come gran parte dei primi fotografi professionisti, Leopoldo proviene dal mondo delle arti grafiche, ed è stato a bottega da Giuseppe Bardi, noto incisore ed editore fiorentino. 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 esposizioni internazionali. 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. Con la partecipazione alle esposizioni, la fotografia raggiunge, come già accennato, una prima affermazione in quanto strumento “oggettivo” di promozione del patrimonio artistico nazionale.⁹ Nell'arco di due decenni essa arriverà a conquistare una propria autonomia e le proprie manifestazioni di settore. Alle esposizioni fotografiche italiane tenutesi nel corso della

⁹ “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.

Belle Époque, con particolare riferimento al ritratto d'attore, verrà dedicato ampio spazio alla fine del presente paragrafo.

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 un'altro importante fotografo fiorentino, Giacomo Brogi, che, 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 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."¹⁰

In maniera crescente lungo tutta la seconda metà del secolo, la diffusione degli stabilimenti 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 di uomo di Stato scelgano per il loro fotoritratto uno studio piuttosto che un altro, li rende di per sé dei *testimonial* inconsapevoli, 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 truppe. Non restano immagini attribuibili all'episodio, né altro tipo di documentazione all'infuori della biografia di Nadar.¹¹ 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

¹⁰ M. MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana*, cit., p. 435.

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 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 realizzati 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

¹¹ L'episodio è riportato in FÉLIX NADAR, *Quando ero fotografo*, 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 de Capucines.

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 dispendio di mezzi scenografici. Per comprendere quanto questo aspetto sia stato 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 borghese.¹² L'importanza della dotazione degli spazi è tale per cui attorno ad essa, più ancora che sulle attrezzature fotografiche propriamente dette, si gioca la competizione tra studi concorrenti. Come ricorda Italo Zannier, “gli *atelier* [contano] sull'arredo dei loro spazi per qualificarsi tra i concorrenti, sempre crescenti in numero e in aggressività”,¹³ 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 ad 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 scenici.¹⁴

¹² UGO BETTINI, *La fotografia moderna: trattato teorico-pratico*, Livorno, R. Giusti 1878.

¹³ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, cit., p. 91.

¹⁴ 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.

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 scenico.¹⁵

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 particolare¹⁶ – che usino appunto la fotografia come mezzo di rappresentazione più che di documentazione, per arrivare sino ai nostri giorni e alle problematiche teoriche all'elaborazione digitale dell'immagine.

Se è vero che, già dagli anni Ottanta dell'Ottocento, tutti i più grandi stabilimenti fotografici avevano 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”.¹⁷ A poco a poco, le fotografie degli attori rompevano il cerchio magico del ritratto fotografico: erano i primi ritratti d'azione, i primi saggi psicologici, le prime immagini non frontali di personalità riconosciute e rispettate. Erano anche ritratti raccolti e osservati per il loro interesse intrinseco, al di fuori di legami politici e familiari; attraverso di essi veniva acquisita una nuova modalità di identificazione, poiché nell'immedesimazione con l'attore emergeva 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 ad interessanti tentativi di promozione dell'interprete

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ ROSALIND KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori 1996, p. 116.

¹⁷ CARLO BERTELLI, *La fedeltà inconstante*, 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.

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 sua valenza culturale, conquistando canali autonomi di diffusione tra i quali giocano un ruolo decisivo le prime grandi esposizioni del settore.

La fotografia in realtà è 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”.¹⁸ 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 Internazionale”, promossa nel contesto dell'Esposizione Internazionale di Arte 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 riproduzione 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'Unità,¹⁹ alla fotografia è formalmente dedicato un piccolo spazio nella sezione riservata alla chimica e alle sue applicazioni, e tuttavia, esaminando la guida di Yorick,²⁰ *Viaggio intorno all'Esposizione italiana del 1861*, si nota come essa occupi un posto di

¹⁸ 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.

¹⁹ Cfr. PIETRO COCCOLUTO FERRIGNI, *Viaggio attraverso l'esposizione italiana del 1861*, Firenze, A. Bettini 1861.

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'Italia.²¹ 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 della guida 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 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.²²

²⁰ 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».

²¹ A proposito di questa sala nel volume del 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, *Dovizelli* di Roma, e *William Wernon*, inglese, quelli bellissimo 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, *Laisnè* 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."

²² P. COCCOLUTO FERRIGNI, *Viaggio attraverso l'Esposizione Italiana del 1861*, cit., pp. 163-164.

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'Esposizione,²³ l'iniziativa nasce con l'intento di celebrare la ricorrenza mostrando "le progredite condizioni dell'Italia odierna".²⁴ 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."²⁵

L'Esposizione si articola in dieci differenti sezioni, ognuna delle quali è dedicata ad 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 sotto-sezioni relative ciascuna ad un settore specifico: Didattica, Materiale scientifico, Arti grafiche ed 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 contemporanea, ma, invertendo per un attimo la prospettiva, il modo in cui il teatro italiano decise 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".²⁶ L'autore lamenta in particolare l'assegnazione di spazi espositivi assolutamente inadeguati e la scarsa partecipazione da

²³ 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."

²⁴ «L'Esposizione Nazionale del 1898», n.1, 1898, p. 2.

²⁵ CARLO TRAVERSINO, *Come sarà ordinata l'esposizione*, «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 4, p. 25.

²⁶ CARLO BROGI, *La Fotografia all'Esposizione*, «L'Arte all'Esposizione del 1898», n. 31-32, p. 252.

parte dei professionisti della fotografia. Mancano all'appello alcuni “fotografi primari”, tra i quali Alinari, Bettini, 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.

Per altro parmi non essere nemmeno il caso di dire: *pochi ma buoni*. Meno alcune eccezioni, sono su per giù le fotografie che si vedono comunemente quelle che figurano a Torino: manca la varietà, mancano l'incentivo della gara, il sentimento dell'emulazione che spinge a fare risaltare la propria individualità, la valentia e lo studio posti nell'operare ad un determinato fine.²⁷

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 contemporanea. 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”; Guidoni e Bossi di Milano e Lovazzaro di Torino, presenti con una collezione di ritratti; il celeberrimo conte Giuseppe Primoli,²⁸ “ben noto nel mondo fotografico”, descritto come un “fecondo ed instancabile istantaneista” dalle attitudini

²⁷ *Ibid.*

²⁸ 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, degli 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.”, cit. in CARLO BERTELLI, GIULIO BOLLATI, *Storia d'Italia: L'immagine fotografica 1845-1945*, Tomo primo, 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 delle Grazie 1990.

non comuni.²⁹

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 drammatici,³⁰ uno tra le Scuole di recitazione, le Società e le Accademie filodrammatiche, un ciclo di rappresentazioni, incontri, conferenze e una commemorazione dell'attore 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 ad un 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 questo genere dopo quella di Milano del 1894,³¹ dovrebbe rappresentare, come scrisse Domenico Lanza sul periodico «L'Esposizione Nazionale del 1898», «la base naturale, logica, seria dell'Esposizione» da affiancare a quella «viva, attuale, rappresentativa»,³² costituita dal resto delle attività programmate. L'idea è quella di rappresentare tutta la storia dell'arte drammatica in Italia dalle origini fino alla fine dell'Ottocento, senza tralasciare nessun aspetto del fare teatro.

²⁹ 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 dott. Schiapparelli, il Sinigaglia di Torino, lo stabilimento Naya di Venezia, il Santini di Pinerolo, il Lombardi di Siena, Calzolari e Ferrari 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.

³⁰ Per un approfondimento su questo aspetto si veda l'articolo *Il concorso drammatico* apparso sul numero 26 del «L'Esposizione Nazionale del 1898».

³¹ La mostra teatrale dell'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*, dispensa 8°, Milano, Sonzogno 1895, p. 63. Per approfondire lo studio su questa manifestazione si veda anche ROSANNA PAVONI e 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.

³² DOMENICO LANZA, *L'Esposizione d'arte drammatica*, «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 5, p. 33.

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 [...].³³

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 paese.³⁴

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 prof. Luigi Rasi,³⁵ direttore della scuola di recitazione di Firenze, che oltre a un gran numero di incisioni, disegni, acquerelli e litografie relativi ai protagonisti

³³ *Ibid.*

³⁴ EFISIO AITELLI, *La mostra d'arte drammatica*, «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 21, p. 167.

del teatro italiano dal Seicento in avanti, comprende una raccolta di “fotografie bellissime, in tutti i costumi ed in tutte le pose”³⁶ 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 Tesserò ed Emilio Zago, nelle quali, oltre a copioni, costumi ed oggetti di scena, compaiono svariati ritratti fotografici. Tra le stampe in mostra a cui il recensore Efsio Aitelli nel suo doppio articolo fa un esplicito riferimento c'è l'album offerto da artisti e scrittori spagnoli al commendatore Claudio Leigheb e all'attrice Virginia Reiter, le fotografie di Emilio Zago in alcune sue 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 i quali 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 risorgerà.³⁷

Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica, Torino 1902.

Diversamente da quanto accaduto nel 1898, quattro anni più tardi, sempre a Torino, una nuova esposizione fotografica segna un passaggio fondamentale per la storia della

³⁵ 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*, Roma-Salerno, 1984.

³⁶ EFISIO AITELLI, *La mostra d'arte drammatica*, «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 24, p. 190.

³⁷ EFISIO AITELLI, *La mostra d'arte drammatica*, «L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 21, p. 167.

fotografia in Italia. Promossa nel contesto della prima grande Esposizione Internazionale d'Arte 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 vice-presidente 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 ed annunciata nel corso del Congresso dell'Unione Fotografica Internazionale a Parigi già nel 1900, nasca sul felice esempio dei *salons* 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 ad una platea di fotografi la 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 occasione.³⁸

³⁸ *Catalogo ufficiale dell'Esposizione Internazionale di Fotografia Artistica*, Torino, Tip Roux e Viarengo 1902, p. 9.

Assieme ai maggiori fotografi italiani, 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 Stieglitz³⁹ dalla propria collezione personale. Stieglitz viene coinvolto nel progetto dall'allora direttore del Metropolitan Museum of Art di New York, Generale Conte Luigi Palma di Censola, 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 1357 immagini in mostra, delle quali solo 480 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” figura inoltre una selezione di fotografi giapponesi. Tra i 329 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 comprendeva autori tra i 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 settori degli ultimi anni, senza però mai arrivare in Italia.

Oltre al carattere veramente internazionale dell'iniziativa, l'aspetto più importante della

³⁹ 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 Engravure 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 ad uno stile naturalista.

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 precisò 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 estetico.⁴⁰

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 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 fotografiche⁴¹ [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,

⁴⁰ PAOLO COSTANTINI, *L'esposizione internazionale di fotografia artistica*, in Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci (a cura di), *Le arti decorative del nuovo Secolo*, Milano, Fabbri 1994, p. 96.

⁴¹ Le fotografie della facciata del padiglione sono state pubblicate anche su «L'Illustrazione Italiana» in due diverse 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 Smbuy.

sormontati da apparecchi fotografici: motivo questo forse troppo realistico per divenire elemento architettonico.⁴²

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 ad un tradizionale “carattere italiano”. La produzione fotografica italiana presente all'esposizione si caratterizza per un evidente attenzione al ritratto e tra i tanti espositori italiani ritroviamo infatti i ritrattisti Annibale Cominetti, Oreste Bertieri, i Fratelli Alinari e lo stabilimento Sciutto di Genova. Quest'ultimo dimostra un'attenzione specifica alla nostra scena teatrale, presentando una serie di sedici stampe, tra le quali si contano tredici ritratti, quasi tutti di soggetto teatrale. Secondo quanto pubblicato nel catalogo ufficiale, Sciutto 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 Sciutto. 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

⁴² S.A. «L'Arte decorativa moderna», a. I, n. 5, p. 159.

rivista «La Fotografia Artistica»⁴³ 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 la pubblicazioni fotografico-artistiche, tra le quali libri, periodici, giornali, illustrazioni, stampe, tricromie, ed altre (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”⁴⁴ e alcuni noti fotografi tra i quali Vittorio Sella⁴⁵ e Rodolfo Namias.⁴⁶ La giuria è invece composta esclusivamente da artisti di varie discipline: gli scultori Leonardo Bistolfi, David 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 Sciutto e il presidente della giuria Pietro Mosoero. Aderiscono all'esposizione genovese le principali associazioni fotografiche internazionali, tra le quali 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 «Caffaro», ma anche sul «Secolo XIX» e sul

⁴³ L'annuncio dell'imminente esposizione Internazionale di Fotografia di Genova e il relativo Regolamento-Programma sono pubblicati nella rubrica *Expositions et congrès*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 1, gennaio 1905, p. 18.

⁴⁴ S.A., *Esposizione Internazionale di fotografia*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 1, gennaio 1905, p. 18.

⁴⁵ Vittorio Sella (Biella, 1859 - 1938), alpinista e fotografo, protagonista di ascensioni importanti sulle vette maggiori di Europa, Asia e Africa, dal Monte Bianco al Ruwenzori. Compie le scalate attrezzato con una fotocamera a banco ottico per lastre da 30x40 cm, con le quali realizza immagini di qualità tuttora insuperata. A Sella è dedicato l'omonimo rifugio sul Gran Paradiso.

⁴⁶ Rodolfo Namias (Modena 1867 - Milano 1938), chimico impegnato inizialmente nell'industria siderurgica, si dedicò poi completamente alla chimica dei processi fotografici. Con le sue ricerche diede un contributo importantissimo allo sviluppo tecnologico delle emulsioni sensibili, ideando i procedimenti di inversione necessari alla produzione della pellicola positiva a colori. Fondò inoltre la rivista «Il progresso fotografico» e fu autore di vari testi teorici e di manuali, tra cui, nel 1896 il classico *Manuale teorico pratico di chimica fotografica* (1901).

«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 photographique.⁴⁷

L'Esposizione, inaugurata il 14 maggio al cospetto del Duca di Genova,⁴⁸ ottiene l'adesione ed il plauso del Re e della Regina⁴⁹ 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. Weeks, Curtis Bell, W.G. Parrish e W.H. Porterlfield; 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 Subalpina,⁵⁰ anche un gran numero di autori genovesi, tra i quali va ricordato almeno

⁴⁷ S.A., *Exposition Internationale de Photographie – Gênes*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 4, aprile 1905, p. 15.

⁴⁸ *La festa di inaugurazione dell'Esposizione Fotografica*, «Caffaro», 13-14 maggio 1905; *Il vernissage all'Esposizione Fotografica Internazionale*, «Caffaro», 14-15 maggio 1905.

⁴⁹ *I sovrani per l'Esposizione fotografica in Genova*, «Caffaro», 3-4 marzo 1905.

⁵⁰ I fotografi della Società Subalpina di Torino che espongono sono: Alberto Grosso; Giuseppe Laura; Giuseppe Ferazzino; Canonico A. Grignolio; Pasquale Carbone; 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 Giaconto Cagliari.

Carlo Sciutto, fratello del segretario dell'esposizione Gigi e co-titolare dell'omonimo studio fotografico, Alfredo 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 Maragliano⁵¹[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 Renè Le-Bèque; *Solitudine* dello svizzero Hermann Linck; *Una bella ondata* del londinese F. J. Mortimer; *Il Convegno* di Alfredo Ornano; l'unico altro ritratto *Studio* (in rosso e verde) del francese Constant Puyo, *L'Encyclopédiste* di Guido Rey e *In agguato* di Van Zanen.

Se è vero che questa esposizione ha la forza, e per numero di partecipanti e 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 ed 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 Testa,⁵² 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).⁵³ Nel corso della mostra, che vede tra i premiati italiani i fotografi Guido Rey e Alfredo

⁵¹ *Il Catalogo dell'Esposizione Internazionale di fotografia*, «Caffaro», 17-18 marzo 1905.

⁵² *Esposizione Pro-Testa*, «Secolo XIX», 16 maggio 1905, p. 4.

⁵³ *Una lettera dei fotografi professionisti di Genova*, «Secolo XIX», 16 giugno 1905, p. 4. Inoltre, per approfondire le ragioni di questa polemica si può vedere anche l'articolo di MUSSI-NELLI, *L'Esposizione Internazionale di Fotografia a Genova*, «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.

Ornano, insigniti della “Medaglia d'oro del Re e della Regina”,⁵⁴ vengono organizzati anche concerti e conferenze, tra le quali 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 “l'uso di carte molto scabre” o di altri accorgimenti in fase di stampa, nelle quali però sono lasciati “intatti i rapporti fra i valori del chiaroscuro”.

⁵⁴ S.A., *I premiati all'Esposizione Fotografica. Il responso della Giuria*, «Caffaro», 11-12 giugno 1905.

2. 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 cose.⁵⁵

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 contemporanea.⁵⁶ Tra i trattati pubblicati in questi anni, quello del fotografo fiorentino Carlo Brogi risulta particolarmente interessante, perché, oltre ad 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 Giacomo⁵⁷ e, a partire dal 1881, anno della sua morte, trasforma l'attività di famiglia in un moderno stabilimento industriale, che amministra abilmente, pur mantenendo inalterati lo stile e la qualità della produzione paterna.

⁵⁵ CARLO BROGI, *Il Ritratto in Fotografia. Appunti pratici per chi posa*, Firenze, per i Tipi di Salvatore Landi 1895, p. 16.

⁵⁶ Per quanto riguarda la trattatistica e la letteratura fotografica del tempo, si faccia riferimento al volume di ITALO ZANNIER e PAOLO COSTANTINI, *Cultura fotografica in Italia 1839/1949*, Angeli, Milano 1985, p.131-169

⁵⁷ Giacomo Brogi (Firenze, 1822 – 1881) comincia ad 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 in Corso dei Tintori 79. 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*, e *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo a Giorgio Laurati*, «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», 1994, n. 20, pp. 4-5 e pp. 9-10.

Carlo è ricordato anche per il suo impegno politico – ricopri 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 ad 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 era 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 contesti. Nel suo trattato *In proposito della protezione legale delle fotografie*, infatti, afferma:

Il Governo italiano non credé finora necessario di prendere in considerazione la produzione fotografica, se non per uno scopo fiscale, per imporre cioè sopra ogni singola fotografia una tassa graduale a profitto dei Comuni per compensarli di altre entrate assorbite dall'erario; tassa che i Comuni ebbero il buon senso di lasciare lettera morta, perché giudicata di applicazione difficile, poco produttiva e di grande inceppamento all'industria che colpiva. Il Governo però non si ricordò della fotografia coll'intento di garantire i prodotti, di determinare per così dire i diritti ed i doveri, e questa non intervenuta ingerenza, questo completo abbandono, fecero sì che la proprietà sulla fotografia non venne né contemplata né assicurata dalle vigenti leggi. [...] Le opere dunque che entrano nel dominio di questa legge devono essere creazioni dell'ingegno. Al prodotto della fotografia è stato fin'ora vivamente contrastato questo carattere, specialmente nel campo artistico. Il concetto che comunemente predomina, circa l'indole e il carattere della fotografia, è erroneo senza dubbio, ma esiste e basta per impedire l'applicazione dell'articolo surriferito. Non contesto che la fotografia sia un'Arte riproduttiva e non creatrice nel vero significato della parola; ma riproducendo crea cose che vengono ad avere un carattere ed una fisionomia propria. Sostenere quindi che esso sia semplicemente un metodo meccanico di riproduzione... più che assurdo, è la negazione della verità

manifesta e accertata.⁵⁸

Carlo Brogi, inoltre, è tra i promotori della prima Esposizione Italiana di Fotografia, tenutasi a Firenze nel 1887, nel corso della quale si gettarono 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»⁵⁹ 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 costruzione dal 1871. La mostra, che in poco più di un mese raggiunge gli oltre diecimila visitatori e che vede la partecipazione di circa 200 fotografi italiani e 100 stranieri, costituì un successo personale del Brogi, che riuscì a fare di questa manifestazione “uno dei suoi principali titoli di merito accanto alla battaglia condotta per il diritto sulla proprietà delle opere”.⁶⁰ Questa grande esposizione, resa ancora più importante dalla prestigiosa cornice nella quale era inserita, rappresenta una tappa importante per la storia della fotografia italiana poiché, come afferma anche Sauro Lusini in un suo 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”.⁶¹

Proprio in questi anni, infatti, nacque 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.

⁵⁸ CARLO BROGI, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Firenze-Roma, Fratelli Bencini 1885, pp. 8; 15-16.

⁵⁹ La rivista mensile «Camera Oscura», edita a Milano dal 1863 al 1866 e poi a Firenze e Prato dal 1883 al 1887, si proponeva 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”.

⁶⁰ SAURO LUSINI, *Materiali per la Storia della Fotografia in Italia. Carlo Brogi e la prima Esposizione di Fotografia*, «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994, p. 39.

⁶¹ *Ibid.*

La Società Fotografica Italiana venne fondata, con un certo ritardo rispetto a quelle straniere, il 26 maggio del 1889 a Firenze, con lo scopo principale di “dar prova della attiva e fervida vita della fotografia italiana”.⁶² Anche se uno dei suoi intenti costitutivi era quello di ottenere “un'efficace tutela legale sulle produzioni fotografiche” dei fotografi di professione, la Società si diede in realtà uno statuto con molti e diversi obiettivi, dimostrando una apertura straordinaria anche al mondo dei dilettanti e dei cultori.⁶³ Se i professionisti del settore, infatti, potevano sperare di giungere ad una maggiore tutela istituzionale, era 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 stabilì che avrebbe perseguito lo sviluppo e il perfezionamento della fotografia contestualmente allo studio dei “diversi rami dell'arte e della scienza che vi hanno attinenza”. Inoltre sarebbe stata 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 era 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 fu mai riservata ai soli professionisti, ma, soprattutto agli inizi e del tutto comprensibilmente, riuniva 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 Firenze.⁶⁴

Nel consiglio direttivo, nell'ambito del quale Brogi ricoprì la carica di vicepresidente, troviamo Anselmo Anghinelli, futuro segretario, Arnaldo Corsi, Carlo Cataldi, Pietro Chiochini, Innocenzo Golfarelli, il barone Giorgio Levi, il marchese Aldo Rusconi, il conte Guido Vimercati e, con la carica di presidente, il celebre fisiologo Paolo

⁶² «Bullettino», disp. I-IV, 1889, p. 2.

⁶³ Il Regolamento interno della Società Fotografica Italiana è stato pubblicato sul «Bullettino» 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 “Bullettino della Società Fotografica Italiana” (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida 1996, pp. 139-157.

⁶⁴ Per un approfondimento sulla nascita della Società Fotografica Italiana si veda l'articolo di LUIGI TOMASSINI, *Le origini della Società Fotografica Italiana*, «AFT Rivista di Storia e Fotografia», 1985, n. 1, pp. 42-51.

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 ed il lavoro svolto in quegli anni dal Brogi è proprio il presidente, e allora Senatore del Regno d'Italia, Paolo Mantegazza,⁶⁵ 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'inaugurazione 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. [...] quest'ultima figliuola della scienza, che dopo aver largito i suoi tesori alla microscopia e all'astronomia, alla fisica e alla psicologia, si fa modesta e avvicinandosi amorosa al nido degli uomini dà alla mamma l'immagine del suo bambino e serba a lui le sembianze della mamma; e poi uscendo all'aperto dice a tutti gli uomini: serbate le immagini del bello; unico Dio che non tramonta mai: accanto all'amore che vi riscalda, mettete il bello che vi illumina.⁶⁶

A differenza di Mantegazza, che si avvicinò alla fotografia principalmente per scopi

⁶⁵ 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).

⁶⁶ C. BROGI, *Il Ritratto in fotografia*, cit. p. 11.

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 ad 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!⁶⁷

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 i quali 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”[**Fig. 4**], mentre nella seconda il ritratto di Giuseppe Sichel con la scritta “La Fotografia è arte del vero – Sichel è vero nell'arte”[**Fig. 5**].

L'apporto del soggetto ritratto alla buona riuscita della fotografia è il primo tra gli

⁶⁷ C. BROGI, *Il Ritratto in fotografia*, cit., p. 15.

argomenti trattati nel volume. Brogi sostiene infatti che un buon ritratto non deve 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.

Una verità che dovrebbe essere universalmente riconosciuta, è che il potere di fare un buon ritratto non appartiene soltanto al fotografo, ma in parte dipende dal soggetto. Quegli per quante cura ed arte possa avere, non otterrà il risultato desiderato, se questi non lo asseconda nella parte che gli spetta. [...] Mantegazza, con la sua immaginosa parola ha detto “Il poeta scrive colla penna, il pittore col pennello, lo scultore collo scalpello: la fotografia scrive colla luce, che è divina fra le divine cose.” Ed è vero: ma appunto per questa ragione, il fotografo-ritrattista non può a suo talento imprimere nel disegno così ottenuto, quel sentimento e quell'alito di vita che il pennello o lo scalpello, guidati dalla mano dell'artista, infondono nelle opere che questi crea. Se l'individuo che posa non sa dare al suo volto quell'aria che gli è abituale, se nell'atteggiamento ideato dall'operatore mancano la spontaneità e la naturalezza, come può questi supplire a simili deficienze?⁶⁸

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” è passato e che invece, negli anni in cui scrive, poiché il risultato dell'opera è 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”.⁶⁹

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 possono contribuire “ad allontanare le occasioni d'insuccesso o di mediocre

⁶⁸ *Ivi*, pp.15-16 e 17.

⁶⁹ *Ivi*, p. 22.

risultato”⁷⁰ e, soprattutto di “rendere l'aspettazione comune più conforme alla realtà delle cose, e diminuire il numero degli insoddisfatti”.⁷¹

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 sia 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 ornamenti. 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”.

La fotografia in generale richiede oggidi per le Signore colori leggieri, cosicché il rosa, il celeste, il lilla, il giallo pallido e tutta la gradazione in chiaro delle tinte neutre, sono buoni per ottenere ritratti di grande trasparenza e molto armoniosi. [...] Occorre altresì, come punto fondamentale per una buona fotografia, che i colori

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ivi*, p. 23.

stiano in correlazione con la carnagione. Per esempio gli abiti molto chiari si addicono poco alle brune, facendole comparire tali assai più del vero, mentre la carnagione pallida delle bionde, circondata dallo scuro, diventa ancora più bianca. È difficile trovare un punto di giusto rapporto fra tale disparità di raggi luminosi: in maniera che nel primo caso si avrà la faccia scura e buoni gli abiti, ovvero la faccia al giusto tono e gli abiti privi di mezze tinte: e nel secondo caso, o la faccia chiara e senza dettagli negli abiti, o questi al loro valore ma la faccia allora sarà slavata.⁷²

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 artistici.⁷³

Un'attenzione simile viene riservata anche all'acconciatura dei capelli, “che dovrebbe seguire piuttostochè 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 ad 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.

⁷² *Ivi*, pp. 33-34.

⁷³ *Ivi*, p. 35.

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 ad 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 delle persone di fronte alla propria immagine e dà un'idea generale del mercato della fotografia.⁷⁴

Spesso i clienti, di fronte alla prima prova di stampa, rifiutano l'opera che secondo il fotografo era ben riuscita mettendone in discussione l'abilità e l'esperienza. 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.

⁷⁴ 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*, Flammarion, Paris 1899, il brano citato proviene dal volume Michele Rago (a cura di), *Félix Nadar. Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita 2004, pp. 96-97.

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”.⁷⁵ 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 un'immagine di grandi dimensioni fa apparire chiaramente la “complezione delle persona”, così come 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*:

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

⁷⁵ C. BROGI, *Il Ritratto in fotografia*, cit., p. 62.

per i Ritratti da scambiarsi.⁷⁶

Diversi sono anche i processi di stampa che si possono usare per realizzare 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 ottenere 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 ottenere 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, nel caso si preferisca la carta albuminata, di ricorrere alle carte a superficie lucidissima che danno prove “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 della soprano Gemma Bellincioni⁷⁷ [Fig. 6] e dell'attrice Tina Di Lorenzo [Fig. 7], eseguite con la tecnica del carbone in diversi colori; di Maria Antonietta Palloni in platino e in una serie di pose consecutive stampate in “carta lucidissima”. L'inserimento di fotografie a scopo illustrativo è una delle caratteristiche del volume. Brogi, che non si rivolge ad 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 la sala d'ingresso e la terrazza di posa [Fig. 8, 9], anche i ritratti di donne e uomini dello spettacolo. Tra questi quelli delle attrici Emilia Saporetti Sichel e Giannina Udina,

⁷⁶ *Ivi*, p. 66.

⁷⁷ Gemma Bellincioni (Monza, 1864 – Napoli, 1950) è stata una 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.

della cantante svedese Sigrid Arnoldson,⁷⁸ del tenore Roberto Stagno e degli attori Luigi Rasi [Fig. 10] ed Ermete Novelli. In particolare, le sequenze verticali dei ritratti dell'Udina e del Rasi 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 emotivo che nel caso della Audina va dalla mestizia al sorriso, mentre in quello del Rasi dal sorriso ad un'espressione di vistoso disappunto. Simili variazioni emotive, prosegue il Brogi, non sono semplici da esprimere e non sempre risultano efficaci come avviene nel caso degli attori drammatici. Nei ritratti del prof. Rasi si riscontra in modo particolare il legame con la trattatistica sulla teoria della mimica e sull'arte di recitare sviluppatasi nel corso del XIX Secolo, di cui anch'egli fu un prolifico autore.⁷⁹ 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 sentimento.⁸⁰

L'ultima parte del trattato 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 defunti.⁸¹ Permette al coscritto che va al reggimento di mandare la propria immagine 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

⁷⁸ Sigrid Arnoldson (Stoccolma, 1861 – 1943), soprano svedese, debutta nel 1885 a Praga con *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, nel ruolo di Rosina. Interprete di grande successo sulla scena internazionale, è impegnata in lunghe *tournée* nei maggiori teatri d'Europa e degli Stati Uniti sino al 1911, anno in cui si ritira dalle scene e si stabilisce a Vienna, dedicandosi all'insegnamento sino al 1936.

⁷⁹ Tra i manuali del prof. Luigi Rasi si ricordano *La lettura ad alta voce* (1883), *La recitazione nelle scuole e nelle famiglie* (1895) e *L'arte del comico* (1890).

⁸⁰ 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 Sandra Pietrini, Università degli Studi di Trento 2007.

⁸¹ 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.

amici di scambiarsi le proprie fotografie. Inoltre è strumento di conoscenza, perché accompagna il racconto dei fatti sulla stampa e permette di conoscere 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 le quali 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 oggi 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 fotografia.⁸²

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 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 in vero, “non si sente malcontento di questa incontrastabile superiorità”). La fotografia, “che progredisce trionfalmente sulla via dei perfezionamenti”, fa sperare in nuove ed importanti conquiste, tra le quali si intravede quella del colore.⁸³

Nella seconda parte del volume, quella 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 tra teatro e fotografia. Tra le varie testimonianze, viene riportato anche un breve testo del prof. Luigi Rasi dal titolo *Recitazione e Fotografie*. In questo brano l'attore paragona il maestro di recitazione al

⁸² *Ivi*, p. 81.

⁸³ A proposito del colore, Brogi scrive: “Intanto il coronamento di questa fra le più sorprendenti invenzioni del secolo che tramonta, è già intraveduto: la teoria scientifica per la riproduzione dei colori è stata trovata dell'illustre Prof. Lippmann, ed ora la tecnica attende di possedere i processi pratici per l'applicazione di questa teoria. L'importanza di una simile scoperta non ha bisogno d'essere dimostrata. Osanna dunque alla Fotografia.” C. BROGI, *Il Ritratto in fotografia*, cit., p. 96.

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 ad entrarci veramente. “L'azione diventa puramente meccanica, e i tratti, l'espressione, senza il sentimento, fanno a volte irriconoscibile la persona ritratta”.

Un aneddoto qui calza in proposito: due poveri soldati erano andati a farsi la fotografia... Dopo un'infinità di su la testa, giù gli occhi, aperta la bocca, avanti il piede, strette le dita, venne il sospirato... fatto! Gli sciagurati sudavano, sudavano: erano stati dritti impalati mezz'ora... perché quel fotografo, come un po' tutti i fotografi, del resto, prima metteva in posa, poi pacifico se ne andava a prender la lastra preparata. Ora: la gente di spirito fa anch'essa il suo comodo, e, tornato il fotografo, si ricomincia da capo colla posa: ma quei poveri *sorcini*, che non conoscevano altro spirito fuorché quello dell'acquavite, si credettero in dovere di obbedire agli ordini e di non batter palpebra, come davanti a un generale, in tutto il tempo dell'assenza del maestro fotografo. Recatesi qualche giorno dopo a prendere i ritratti, li pagarono, senza nemmeno curarsi della loro riuscita: se anche vi avessero trovato qualche neo, non avrebbero certo avuto l'animo di rilevarlo. Salutato, escono; e appena fuori della porta si ridanno a guardare i ritratti: *fammi vedere i tuoi, i mie, eccoli, no, son questi, ma no, prendi, sei un asino, sei una bestia*; e non raccapazzandosi più quali fosser davvero i propri ritratti, cominciarono a fare un caos del diavolo, che finì solo coll'intervento del famigerato fotografo [...] S'ha un bel dire: fate così: ma se quel fate così è copiato meccanicamente, senza il sussidio del sentimento, si avranno fuor di dubbio espressioni false e fotografie senz'anima; dei ritratti che non dicono nulla: e il ritratto che non dice nulla è il peggior de' ritratti, come il migliore è quel che fa dire a prima vista: *Ah! Parlante!*⁸⁴

Tra i testi pubblicati in questa sezione, anche una lettera di Tina Di Lorenzo ad una non meglio specificata “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 posti a confronto per testimoniare dei progressi

⁸⁴ *Ivi*, pp. 159-160.

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, 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 di 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 ringraziala del pensiero che ha avuto.

Intanto abbiti tutti i baci affettuosi e carini della tua Tina.⁸⁵

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, sono di particolare interesse, oltre alle prime due pagine dedicate agli aforismi del Mantegazza, 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

⁸⁵ *Ivi*, p. 181.

cuore”.⁸⁶ 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”⁸⁷ 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”.⁸⁸ 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”.⁸⁹ L'importanza delle dediche non va sottovalutata, trattandosi di alcune tra le primissime impressioni sulla fotografia che dei protagonisti del teatro italiano ci abbiano lasciato. Gli autori di queste dediche condividono la divertita fascinazione nei confronti della fotografia. Nel leggerle, appare evidente come tutti loro, professionisti del mondo dello spettacolo, guardino con un misto di interesse ed ironia alle possibilità offerte dal ritratto fotografico.

⁸⁶ *Ivi*, p. 106.

⁸⁷ *Ivi*, p. 107.

⁸⁸ *Ivi*, p. 115.

⁸⁹ *Ivi*, p. 129.

3. 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 Francia.⁹⁰ Nel 1863 nasce a Milano «Camera Oscura», nel 1868 il «Giornale di Fotografia» e nel 1870 la «Rivista fotografica universale».

La rivista «La Fotografia artistica» nasce 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 ai più celebri periodici del tempo, tra i 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 ad un pubblico internazionale interessato ai progressi, anche e soprattutto artistici, ottenuti dalla 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 “comprendivo” del periodico. In questo stesso primo 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 programma. [...] La nostra pubblicazione si adopererà in tutti i modi per essere e per durare l'espressione migliore dell'odierna fotografia; darà le riproduzioni e i disegni delle cose più belle che appariranno via via in questo

⁹⁰ In Francia le prime riviste di settore nascono già negli anni '50 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».

campo; si occuperà della fotografia scientifica e industriale, e avrà il concorso delle migliori penne animate dalla stessa nostra fede.⁹¹

La fotografia, intesa in questo contesto forse per la prima volta così esplicitamente come prodotto artistico, era 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 era composto dai nomi più noti del mondo accademico torinese; vi figuravano lo scultore Luigi Belli e i pittori Andre 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 sé.⁹²

È proprio questo atteggiamento, accorto e moderato nei confronti dell'eterna questione dello statuto artistico della fotografia e sul 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, questo diverso atteggiamento 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.

⁹¹ S.A., *Ai lettori*, «La fotografia artistica», a. I, n. 1, dicembre 1904, p. 1.

⁹² *Ivi*, pp. 1-2.

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 rivista.⁹³

In generale, la riflessione critica sull'immagine fotografica non sembra avere ancora conquistato l'autonomia dal discorso sul mezzo tecnico, sulle procedure, sulle applicazioni pratiche.

«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 i quali 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 e dall'altra ci restituisce tutta la complessità del dibattito contemporaneo intorno ad essa. In particolare, poi, «La

⁹³ PAOLO COSTANTINI, *La fotografia artistica. 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Milano, Bollati Boringhieri 1990, p. 46-47.

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 ed apprezzati. Prima di leggerne i contenuti e ricercarvi le tracce della contemporanea scena teatrale, può rivelarsi interessante riflettere sul significato stesso dell'espressione "fotografia artistica" così come lo intendeva il fondatore e proprietario della rivista. In un articolo apparso nel maggio del 1911, infatti, Cominetti si dilunga a riflettere sugli intendimenti della fotografia artistica, e quindi per una logica estensione, anche della sua rivista. Alla domanda su che cosa s'intenda per "fotografia artistica", 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".⁹⁴

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".

Il professionista o il dilettante fornito di tali doti e mosso da così nobile ambizione troverà poi facilmente nella sua intelligenza e nel suo senso pratico i mezzi migliori per tradurre in atto le proprie qualità: scelta accurata del soggetto, del luogo e dell'ora, uso di lastre e di carte speciali, processi più rapidi o più lenti, mezzi che si possono accennare in linea generale, ma che non è possibile specificare e catalogare, poiché dipendono in massima parte dalle attitudini e dai fini dell'operatore.⁹⁵

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,

⁹⁴ COMINETTI, *Gli intendimenti della fotografia artistica*, «La Fotografia Artistica», a. VIII, n. 5, maggio 1911, pp. 65-66.

⁹⁵ *Ivi*, p. 67.

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 (prof. Bonardi di Torino), al progresso nell'illustrazione fotografica del libro (prof. Vidal), alla questione sui diritti d'autore per la fotografia (avv. Mussi-Nielli di Torino), alle recenti scoperte astronomiche dovuta alla ripresa fotografica (dott. Camera).

I ritratti d'attore compaiono in particolare nei primi numeri della rivista, probabilmente a scopo promozionale. È facile immaginare come il lancio della rivista potesse 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 fosse particolarmente funzionale in un momento in cui il periodico si proponeva di affermare con forza il carattere artistico della fotografia, quasi a dire che il ritratto di personaggi già legati al mondo dell'arte nobilitasse in qualche modo lo scatto fotografico e contribuisse ad affermare lo statuto artistico della fotografia stessa.

Alla fotografia d'attore è dedicato un articolo di Mussi-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:

La 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.⁹⁶

L'ironia dell'autore si esercita appunto nella diffusione della propria 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

⁹⁶ E. MUSSI-NIELLI, *Fotografie di donne. I ritratti di attrici*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 7, luglio 1905 p. 6-9.

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 sè» 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!⁹⁷

Sul numero di gennaio 1905 viene pubblicato, in una tavola fuori testo, il ritratto dell'attrice Irma Gramatica [Fig. 11]. La fotografia, stampata su carta al bromuro, prodotta dalla ditta Tensi di Milano, era 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 rara negli scatti dell'epoca.⁹⁸ Considerando la vicinanza di questa rivista con l'Esposizione torinese, si può supporre che questo stesso scatto fosse stato esposto in occasione della mostra internazionale di Fotografia Artistica del 1902, con il suggestivo titolo di “Ultimi raggi”. L'attenzione particolare per la luce e lo sfondo marino, che fa pensare, infatti, alla linea dell'orizzonte.

Nel mese di maggio, un articolo di Arturo Foà⁹⁹ introduce ad una stampa fotografica, sempre in tavola fuori testo, dal titolo “Portrait de Madame Tina Di Lorenzo” [Fig. 12].

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Nel corso delle ricerche effettuate sono state rinvenute altre stampe di questo scatto e di altri affini presso l'Archivio della 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 l'Archivio fotografico del Teatro alla Scala di Milano, sono state tratte anche delle cartoline postali, di cui un esemplare è stato rinvenuto nell'Archivio del Teatro Verdi di Trieste depositato presso il Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste.

⁹⁹ 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 Gaffaro» 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.

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 ad 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 fremito! 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!¹⁰⁰

La descrizione di Foà corrisponde in pieno all'immagine 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 passate.¹⁰¹

Un altro ritratto d'attrice, inserito come tavola fuori testo nel 1905, è quello dedicato

¹⁰⁰ ARTURO FOÀ, *Tina Di Lorenzo. Monografia fotografica*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905, p. 3.

¹⁰¹ *Ibid.*

all'attrice francese Marie-Thérèse Piérat¹⁰² tratto da un negativo di Paul Nadar.¹⁰³ 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 Borelli, ancora una volta di Oreste Bertieri, sotto il quale si legge la scritta "Portrait de M.lle Lydie Borelli"¹⁰⁴ [Fig. 13].

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 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 francese.¹⁰⁵ Il ritratto, eseguito dallo stabilimento Alinari di Firenze, ritrae l'attrice in piedi, di profilo con lo sguardo rivolto verso il basso [Fig. 14]. 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

¹⁰² Marie-Thérèse Piérat, 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.

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ S.A., *Portrait de M.lle Lydie Borelli*, «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.

¹⁰⁵ S.A., *M.me Eleonora Duse dans la «Francesca da Rimini»*, «La Fotografia artistica», a. II, n. 4, aprile 1905.

fotografie pubblicate nei mesi di settembre e ottobre e raffiguranti due interpreti de *La figlia di Iorio* sempre 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 [Fig. 15]. Anche questa stampa è tratta da un negativo del fotografo torinese Oreste Bertieri e, come spesso accade nei suoi ritratti, spicca per la modernità e per l'anticonvenzionalità sia della posa che dell'armonia complessiva dell'immagine.¹⁰⁶ Da segnalare anche un notevole ritratto di Lyda Borelli eseguito nel 1915 da M. G. Giacomelli di Venezia [Fig. 16]. 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 una photographie admirable par l'harmonie des lignes, le juste équilibre des parties, mais surtout par una 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 imiter.¹⁰⁷

¹⁰⁶ 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 anche 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. Inseguito alla sua prematura scomparsa, la sua attività verrà proseguita dalla moglie, Clarice Canina, 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 CASSO, *Fotografi Ritrattisti nel Piemonte dell'800*, Aosta, Musumeci Editore 1980; PIERLUIGI MANZONI (a cura di), *Fotonotiziario Cuneese. Fotografi e fotografia di provincia*, Biblioteca Civica di Cuneo Nerosubianco 2008.

¹⁰⁷ S.A., M. A. Giacomelli. *Venise. Lydia Borelli*, «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 Cristina nello stabilimento Alinari [Fig.17]. Questo scatto, pubblicato nel febbraio del 1906, rientra nel genere del ritratto ambientato ed è particolarmente interessante perché possiamo considerarla 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.

Nel dicembre del 1907 viene annunciato al pubblico l'introduzione di una nuova rubrica dedicata alla fotografia artistica in teatro.¹⁰⁸ 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 Esposizione 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'arte.¹⁰⁹

¹⁰⁸ LA DIREZIONE, *La fotografia artistica in teatro*, «La Fotografia Artistica», a. IV, n. 12, dicembre 1907, pp. 191-193.

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 191-192.

Rientrano in questa rubrica i profili artistici di attori contemporanei redatti da Giuseppe Cauda, che nel solo 1912 pubblica un approfondimento sulle attrici Maria Melato¹¹⁰ e Mercedes Brignone Palmarini,¹¹¹ e sull'attore Virgilio Talli, corredati da ritratti fotografici rispettivamente di Sommariva, Giacomelli e Nunes Vais,¹¹² e sull'attore Ermete Zacconi.¹¹³ 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 Pezzana,¹¹⁴ nel marzo viene pubblicato un articolo sulla Marini¹¹⁵ dal titolo *Un'illustrazione dell'arte drammatica. Virginia Marini*,¹¹⁶ mentre nel giugno su un'altra regina della scena di prosa italiana: Adelaide Tessero.¹¹⁷ Tra gli articoli di argomento teatrale troviamo non solo profili biografico-artistici, ma anche, ad esempio, 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

¹¹⁰ Maria Melato (Reggio Emilia, 1885 – Forte dei Marmi, 1950), è stata un'attrice di teatro e di cinema. Diventa prima attrice nel 1908 sostituendo Irma Gramatica nella compagnia di quest'ultima. Lavora con Virgilio Talli dal 1909 al 1921, quando diventa capocomico con Ernesto Sabbatini come primo attore. In seguito si associa a numerose compagnie, tra cui quella dannunziana di Giovacchino Forzano. Ha interpretato varie pellicole dal 1914 al 1920 e poi nel corso degli anni Quaranta.

¹¹¹ Mercedes Brignone Palmerini (Madrid, 1885 – Milano, 1967), figlia d'arte, esordisce a teatro a fianco del padre nel 1895. Primattrice nella compagnia Palmarini-Grassi-Farulli nel 1912, lascia il teatro nello stesso anno per dedicarsi esclusivamente al cinema. Fa ritorno sul palcoscenico nel 1926 con la compagnia di Ruggero Ruggeri come prima attrice madre. Da questo momento sino al suo ritiro riscuote i suoi maggiori successi, soprattutto in ruoli brillanti e come caratterista.

¹¹² GIUSEPPE CAUDA, *Nel mondo teatrale. Maria Melato, Mercedes Brignone Palmerini, Virgilio Talli*, «La Fotografia Artistica», a. IX, n. I, gennaio 1912, pp. 61-63.

¹¹³ GIUSEPPE CAUDA, *I nostri grandi attori. Ermete Zacconi*, «La Fotografia Artistica», a. IX, n. 12, dicembre 1912, pp. 199-200.

¹¹⁴ GIUSEPPE CAUDA, *Le nostre grandi attrici. Giacinta Pezzana*, «La Fotografia Artistica», a. XII, n. I, gennaio 1915, pp. 11-14. Giacinta Pezzana (Torino, 1841 - Acireale, 1919) attrice italiana. Debutta nel teatro dialettale per poi diventare prima attrice nella compagnia Dondini senior. Capocomico con Monti e privato, alternerà lunghe tourné all'estero a presenze periodiche in compagnie italiane. Tra queste, la De Vivo-De Majo di Napoli, con la quale affronta il ruolo di Teresa Raquin di Zola a fianco di Giovanni Emanuel ed Eleonora Duse, interpretazione che la renderà celebre in tutto il mondo. Dopo aver diretto per tre anni una scuola di recitazione a Montevideo, ritorna in Italia nel 1914. Dopo aver interpretato ancora una volta la Teresa Raquine, questa volta per il cinema si stabilisce in Sicilia.

¹¹⁵ Virginia Marini (Alessandria, 1844 - Roma, 1918) attrice italiana. Nel 1869 diventa prima attrice con Tommaso Salvini. Seguiranno varie esperienze nelle compagnie di Luigi Bellotti-Bon, Giovanni Emanuel, Francesco Garzes. Nel 1894, a seguito del suicidio di Francesco Garzes, decide il ritiro dalle scene. Guido Baccelli, allora ministro dell'istruzione, la chiama allora a dirigere la scuola di recitazione dell'Accademia di S. Cecilia a Roma. Tra le interpreti più popolari dell'epoca, Virginia Marini si distingueva in particolare per le proprie qualità vocali e per una dizione perfetta.

¹¹⁶ GIUSEPPE CAUDA, *Un'illustrazione dell'arte drammatica. Virginia Marini*, «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 3, marzo 1915, pp. 65-67.

¹¹⁷ GIUSEPPE CAUDA, *Una regina della scena di prosa. Adelaide Tessero*, «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 5-6, giugno 1915, pp. 76-80.

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 Valcarengi.¹¹⁸

¹¹⁸ UGO VALCARENGHI, *La cinematografia e il teatro*, «La Fotografia Artistica», a. XI, n. 11-12, dicembre 1914, pp. 186-188.

4. *La Fotografia senza...* Una contaminazione tra drammaturgia e fotografia

Nel 1904 il drammaturgo e commediografo Roberto Bracco¹¹⁹ scrive uno “scherzetto” dal titolo *La 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,¹²⁰ per una festa da ballo al Circolo Artistico di Napoli, alla quale erano stati invitati a partecipare i due attori.

In quel periodo il drammaturgo napoletano era un autore molto conosciuto, tra i più

¹¹⁹ 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. Nel giugno del 1893, dopo gli atti unici *Non fare ad altri*; *Lui, lei, lui*; *Un'avventura di viaggio* e *Le disilluse*, esordisce a teatro con una commedia in quattro atti, *Una donna*, portato in scena al Teatro dei Fiorentini di Napoli dalla compagnia Pasta-Garzes-Reinach con Tina Di Lorenzo. Seguono a questa commedia altre opere scritte per grandi compagnie del tempo, tra queste si ricorda *Don Pietro Caruso*, interpretato per la prima volta da Ermete Novelli, Olga Giannini e Ruggero Ruggeri al Teatro Sannazaro di Napoli nel 1896, *Il diritto di vivere* andato in scena a Trieste nel maggio del 1900 per opera di Ermete Zacconi ed Emma Gramatica e *Maternità*, dramma in quattro atti, portato al successo al Teatro Manzoni di Milano nel 1903 dalla Compagnia Di Lorenzo-Andò che aveva già interpretato per la prima volta il dramma *Tragedie dell'anima* nel 1899. Autore prolifico, è stato uno dei drammaturghi più rappresentati 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, oltre a quelle già citate, si devono ricordare anche 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-Ruggeri, *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, E. Priulla 1923; PASQUALE PARISI, *Roberto Bracco: la sua vita, la sua arte e i suoi critici*, Palermo, Sandron 1923; GIORGIO PULLINI, *Ecllettismo 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 *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.

¹²⁰ ROBERTO BRACCO, *Teatro*, vol. VI, Napoli, Sandron 1909. *La fotografia senza...* sarà poi ripubblicata nelle successive edizioni del 1913, 1921, 1925 e 1929 oltre che nell'edizione Carabba degli anni trenta.

rappresentati e applauditi del teatro italiano. A partire dagli anni novanta, infatti, aveva composto una serie di drammi per le più importanti compagnie del tempo, tra le quali si ricorda, oltre alla compagnia Di Lorenzo-Andò, anche le ditte degli attori Francesco Pasta, Ermete Zacconi ed Emma Gramatica, Virgilio Talli e Ruggero Ruggeri.

Nei primi anni del XX Secolo, quando la scena teatrale era ancora in parte governata dalle leggi del “grande attore”, l'allestimento di un nuovo spettacolo era 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, giungeva a scrivere un'opera intorno alla figura stessa del primo attore di compagnia.¹²¹ Così era successo anche per il debutto di Bracco in teatro, avvenuto la sera del 22 dicembre 1887, quando l'amico attore Ermete Novelli aveva rappresentato l'atto unico *Non fare ad altri...*, una commedia buffa, sul tipo della farsa, nella quale un commissario di polizia scopre in casa l'amante della moglie e lo scambia per un ladro. In quest'occasione era stato Novelli a chiedere all'amico drammaturgo, e allora corrispondente per il giornale letterario e satirico «Il Capitan Fracassa», di scrivere per lui una “cosuccia” da rappresentare nel corso della propria serata d'onore.¹²²

Tra le *premières* delle opere di Bracco, la Di Lorenzo aveva portato 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 ed infine *L'internazionale*, in prima assoluta al Teatro Carignano di Torino l'8 febbraio 1915.

Prima di scegliere le opere del Bracco come capocomico di compagnia, inoltre, la Di

¹²¹ 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 è riorganizzato in una serie capillare di compagnie girovaghe basate sul sistema dei ruoli e nelle quale 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 cominciano 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, per il rispetto del diritto d'autore. 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.

Lorenzo aveva già interpretato una delle protagoniste del teatro bracciano nel 1892 quando, impegnata nella compagnia Pasta-Garzes-Reinach, recitò in qualità di giovanissima protagonista nel dramma *Una donna*, in scena in prima assoluta al Teatro dei Fiorentini di Napoli il 2 maggio.¹²³

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 napoletano, 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*,

¹²² 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. P. PARISI, *Roberto Bracco. La sua vita, la sua arte, i suoi critici*, cit.

¹²³ 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.

ch'ella voleva farmi l'onore di riprendere (ho le sue lettere) in un vagheggiato ritorno alle scene.¹²⁴

Nella produzione del Bracco, *La 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 chiaccherina*, 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 “chiaccherina” riuscendo soltanto a dimostrarsi tale.

Antonella di Nallo sostiene che in questo monologo, “oscillando fra verosimiglianza e fantasia comica”, Bracco tenta una sperimentazione teatrale interessante, in grado di far presagire “più avanguardistiche applicazioni”.¹²⁵ Secondo lei *La chiaccherina*, e aggiungerei anche *La 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 veridicità 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”.¹²⁶ Al di là delle diverse finalità dei due testi, credo si possa asserire che anche nello scherzo de *La 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. Il suo obiettivo è quello di rappresentare la realtà della fotografia, e in particolare della ritrattistica d'attore,

¹²⁴ 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.

¹²⁵ A. DI NALLO, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, cit., p. 82.

¹²⁶ *Ibid.*

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 scenica 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 ribalta.¹²⁷

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 ad 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 fotografica.¹²⁸

¹²⁷ ROBERTO BRACCO, *Teatro*, vol. VI, Palermo, Remo Sandron 1909, II ed., p. 209.

¹²⁸ *Ivi*, pp. 212-214.

Per dare una prova della sua abilità, il fotografo chiede alla donna di posare per lui dando inizio ad 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 ad 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** Sembrerò 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. (*Solleva 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.¹²⁹

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*).¹³⁰

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

¹²⁹ *Ivi*, pp. 215-219.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 224-228.

prassi quotidiana e costitutiva del fare teatro. Nel suo breve *divertissement*, Bracco sembra 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 DELL'ICONOGRAFIA TEATRALE

1. Adelaide Ristori e la fotografia internazionale

1. 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 degna.¹

Adelaide Ristori, classe 1822, è senza dubbio tra le prime attrici italiane ad 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 primattrice. 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 "modesti artisti drammatici", divenne 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 teatrale.² È grazie al marito Giuliano, infatti, che l'attrice raggiunge le più importanti corti d'Europa e del mondo ed impara a gestire la propria attività con uno spirito imprenditoriale sconosciuto alla

¹ UNUS NULLUS, *Adelaide Ristori*, «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*, «Teatro Archivio», n.10, 1986, pp. 109-112.

normale conduzione familiare del teatro dell'epoca.³ Il suo repertorio, costituito perlopiù da drammi storici e tragedie classiche, al centro delle quali vi sono “donne mondiali”, come lei stessa definiva 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.

Come scrive Paolo Puppa, “il matrimonio con la *noblesse* romana condiziona radicalmente la Ristori nella sua strategia artistica”⁴ 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 *tournées* 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. 18].

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 Ristori”.⁵

L'attrice pone la *tourné* al centro del proprio sistema teatrale, trasformando “l'antico nomadismo in una paradossale stabilità istituzionale.”⁶ Se è vero, infatti, che nell'Ottocento era 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.

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*, a cura di A. Valoroso, Roma, Audino 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.

Nel 1853 diventa la primattrice assoluta della Compagnia Reale Sarda,⁷ 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 *tournee* parigina, grazie alla quale ottiene un enorme successo anche presso il pubblico d’oltralpe. È la stessa Ristori, sempre sostenuta dal marito Giuliano, a coinvolgere nel progetto l’impresario Malvano, vincendo le titubanze del capocomico Francesco Righetti, spaventato da un possibile insuccesso artistico e soprattutto economico. 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 il quale ha inizio il corso di recite presso la Sala Ventadour del Théâtre Imperial Italien la sera del 21 maggio, *Mirra* e *Oreste* di Vittorio 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 *tournee*, 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 l’invito, con questo primo viaggio a Parigi conquista quella calda e sincera benevolenza presso il pubblico straniero che determina 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 dramma.⁸ 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

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 sul problema delle 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.

Pietroburgo per la sua prima *tournee* 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 *tournee*, 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.

Nel decennio '50-'60 l'attrice recita in tutti i più importanti teatri d'Europa. Sono gli anni della maturità artistica, quelli in cui raggiunge i successi più grandi, costruendo allo stesso tempo la sua immagine di "attrice-marchesa". In questo periodo la Ristori insegue affannosamente il successo senza tuttavia tradire mai l'immagine, così intrisa di moralismo borghese, di una moglie e madre devota che nemmeno nel corso delle proprie peregrinazioni professionali si separa dalla propria famiglia. Nel corso delle sue *tournee* in tutto il mondo, negli anni in cui si compie l'Unità, Adelaide Ristori riesce inoltre ad incarnare il simbolo della Nazione italiana nel mondo.

Il suo continuo peregrinare raggiunge poi il culmine nel corso della sua grande *tournee* intorno al mondo del 1875-76. Nel corso di questo lunghissimo *tour*, cominciato a Rio de Janeiro il 1° giugno 1875, l'attrice viaggia per più di venti mesi e riesce a dare ben 321 rappresentazioni.⁹

Dopo il debutto londinese del *Macbeth*, recitato in lingua originale, nel 1884 si reca per l'ultima volta negli Stati Uniti, dove, nel corso di una lunga *tournee*, tocca ben 62 città spostandosi per il paese con l'ormai mitico Vagone n. 126 della Worcester Excursion Car Company. La pubblicazione di queste fotografie [Fig. 19 e 20] rappresenta senza

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 *tournee*, nell'autobiografia della Ristori si legge: "Nel maggio del 1874 ci imbarcammo 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 allegrissimo compagno. Ecco l'ordine dell'itinerario seguito: Bordeaux, Rio Janerio, Buenos Ayres, Montevideo, Valparaiso, Santiago, Lima, Messico, Puebla, Vera Crux, 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". A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit. pp. 94 e 106.

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 Ristori, commistione basata sulla curiosità del pubblico rispetto alla vita degli attori tra uno spettacolo e l'altro.¹⁰ 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, con la compagnia del 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. Se, come abbiamo visto, Napoleone III non aveva celato il suo entusiasmo per l'attrice offrendole di rimanere a Parigi, anche la Regina Vittoria, nel giugno del 1856, all'indomani della rappresentazione londinese di *Medea*, le riserva una calorosa accoglienza, salutandola come un'interprete la cui arte non è neppure paragonabile a quella della Rachel. Nel 1866, in occasione del suo primo viaggio in America, il 17° Presidente degli Stati Uniti, il successore di Lincoln, 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 Don Pedro II, con il quale intratterrà per anni un'affettuosa amicizia. Tali erano l'affetto e l'ammirazione con i quali l'Imperatore guardava all'attrice che, in occasione della sua partenza per Buenos Aires, pone in calce alla strenna 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

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 A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 111.

suoi possedimenti”¹².

Frutto della grande popolarità artistica e della consuetudine mondana con teste coronate 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 *tournee* 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. L'attrice sta tenendo un corso di recite al Teatro della Zarzuela di Madrid, quando accetta di intercedere per il giovane presso il Presidente del Consiglio, il Duca di Valenza, e poi presso la Regina che, commossa per la sua richiesta, acconsente a commutare la pena nella reclusione presso il carcere d'Alcalà.

Adelaide Ristori, “la colomba dell'Arte drammatica”, come la definì 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 ad esercitare un ruolo (idealmente) funzionale al processo fondativo dello Stato Nazionale.¹⁵ 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 ad indirizzarla al Ministro degli Esteri russo Aleksandr Gorčakov, il quale si dimostra scettico sulle possibilità dell'unificazione italiana e sull'operato di

¹² ALESSANDRA VANNUCCI, *La regina delle scene alla corte dell'Imperatore*, in A. FELICE (a cura di), *L'attrice marchesa*, cit., p. 145. Per approfondire il rapporto tra Adelaide Ristori e l'Imperatore Don 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.

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

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

¹⁵ Cfr. MIRELLA CASSISA e 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*, Venezia, Marsilio 2006, p. 21.

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 sua biografia, erano avvenuti gli incontri tra la Ristori e il principe Gorčakov.¹⁷

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 tributategli 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. Il mondo artistico in festa le dedica una serie di rappresentazioni tenutesi nei teatri di tutta Italia la sera del 29 gennaio.¹⁸ L'evento principale si svolge al Teatro Valle di Roma e vi partecipa la stessa Ristori in compagnia della famiglia, che segue lo spettacolo dal proprio palco, il numero 14, che per l'occasione era “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: Virginia Marini, Tommaso Salvini ed Ermete Novelli. La prima, che ritorna sulle scene per questa occasione, recita l'*Esmeralda* di Giacinto Gallina, Tommaso Salvini pronuncia un breve discorso sulla “vita gloriosa dell'attrice festeggiata”, ed Ermete Novelli recita il monologo *Il Guitto*, “ideato con molto talento e con molta opportunità” per dar voce

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 Gorchakov, 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.

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*, «Natura e Arte», n. 23, 1900-1901, p. 775.

¹⁹ S.A., *Le feste per Adelaide Ristori*, «Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 6, 9 febbraio 1902, p. 110.

alla schiera degli umili attori italiani.

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 quelle rinvenute la Ristori è ritratta come interprete dei drammi storici di Paolo Giacometti *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Maria Antonietta* e in quello di Luigi Camoletti *Suor Teresa*. Ogni cartolina riporta la dicitura “in memoria dell'80° genetliaco di Adelaide Ristori”[Fig. 21, 22 e 23]. Relativamente a queste cartoline, va osservato come quelle che ritraggono la Ristori nella parte di Maria Antonietta e di Elisabetta riportino il marchio dello studio Sciutto, sebbene gli scatti vadano con più probabilità attribuiti rispettivamente ai fotografi statunitensi Napoleon Sarony e Thomas Houseworth, di cui si tratterà più avanti nel presente capitolo.²⁰

Sempre relativamente al rapporto della Ristori con la fotografia, è interessante notare anche il lungo articolo comparso sull'«Illustrazione Italiana» il 28 gennaio 1902.²¹ Achille Tedeschi, alias Leporello, in compagnia del 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.

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 della legislazione ad 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*, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 4, 26 gennaio 1902, pp. 63-67.

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

Tra i materiali indispensabili allo studio del 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 1886.²² Queste memorie costituiscono una fonte preziosa perché, oltre a raccogliere molti affascinanti aneddoti sulla biografia artistica dell'attrice, contengono anche i suoi 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 anche 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, ripercorrere lo studio che ha motivato le sue scelte e dato vita ai suoi personaggi. La Ristori, in quella sorta di memoriale del suo 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 la quale la Ristori descrive il lavoro di messinscena e di interpretazione, la curatrice della riedizione italiana delle sue memorie,

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 ad 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 A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., pp. 216-217.

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 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 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 un posa, comprendere le ragioni di uno sguardo o di un gesto. Possiamo paragonare, infatti, alcuni passaggi di questi scritti a vere e proprie didascalie, non solo meramente 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 Disdéri,²⁵ che ritrae la Ristori nei primi anni Sessanta dell'Ottocento, sia in abiti privati, da sola o con i familiari [Fig. 24], che in alcune delle sue più famose interpretazioni, tra le quali quelle maggiormente legate alla città di Parigi e al successo lì ottenuto: *Maria Stuarda*, *Medea*, *Cassandra e Beatrix*.²⁶

Il fotografo francese, che con l'introduzione del formato *carte de visite* nel 1854 aveva dato un contributo determinante alla diffusione (e alla democratizzazione) della fotografia, agli inizi degli anni Sessanta era uno tra i più celebri ritrattisti europei. Il suo

²⁴ A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 15.

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 ad 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 *tournee* 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, erano *Cassandra* di Antonio Somma, che andò in scena per la prima volta al Théâtre des Italiens il 12 maggio del 1858, e *Beatrix*, 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 dello stesso 1861.

studio, in Boulevard des Italiens a Parigi, è diventato uno dei simboli stessi della fotografia dell'Ottocento, grazie al successo che il suo nuovo piccolo formato di stampa riuscì 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 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 fece 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 *Beatrix*. 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 favorable.²⁷

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

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

inserita nell'inquadratura più per una ragione funzionale che estetica. Disderi, 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 primattrice 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 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 sua intera carriera, la Ristori abbia portato in scena questo dramma, in Italia e all'estero, 576 volte, di cui 41 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 personaggio.²⁹

Per interpretare Maria Stuarda, "vittima della sua straordinaria bellezza, del fascino che

²⁸ A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., p. 118.

²⁹ *Ivi*, p. 117.

esercitava, e della sua fervente fede cattolica”,³⁰ la Ristori decise 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 nello *studio*, “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 La Ristori scrive che di Maria Stuarda vuole 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. 25]. Gli scatti, così posti in sequenza, raffigurano la regina, infatti, la 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.

Per raggiungere l'effetto voluto, Adelaide studia nei minimi dettagli anche il costume e l'acconciatura “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 Maffei, 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 “ammissibile” 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

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 121.

³² *Ivi*, p. 118.

³³ FEDERICO SCHILLER, *Maria Stuarda*, traduzione di Andrea Maffei, Milano, Luigi di Giacomo Pirola 1843, p. 215.

³⁴ A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., p. 133.

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,³⁵ la Ristori aveva trovato conferma del costume da lei ideato [Fig. 26].

Medea di Ernst 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 Ernst Legouvé [Fig. 27, 28]. 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 nei suoi *Studi artistici*, dove, 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 umano.³⁶

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 quanto racconta l'attrice, infatti, lei che aveva sempre rifiutato di interpretare questo personaggio - "Io non volli mai rappresentarla. Avendomi la natura dotata al più alto grado di sentimenti materni, rifuggiva dall'idea che una madre di sua mano e con proposito preconcepito potesse uccidere i propri figli!"³⁷ - resta persuasa dalla versione del francese e decide di metterla in scena pochi mesi più tardi.

³⁵ Daniel Mytens (Delft, 1590 – L'Aia, 1647) è stato un noto pittore inglese di origine olandese. Celebre soprattutto come ritrattista ha lavorato al servizio della corte inglese ed è stato il pittore ufficiale di Carlo I Stuart.

³⁶ *Ivi*, pp. 184-185.

³⁷ *Ivi*, p. 169.

Il giorno seguente, per atto di compiacenza soltanto, approfittando della mezz'ora di libertà che avevo mentre la cameriera stava rassetandomi 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 parte³⁸

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 entravesti) 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 [...].³⁹

È per questa ragione che la Ristori interviene nell'allestimento forse più di quanto non

³⁸ *Ivi*, p. 171.

³⁹ LAURA MARIANI, *Rachel, Ristori, Pezzana et la Médée de Legouvé*, in NADIA SETTI (a cura di), *Réécritures de Médée*, Saint Denis, Université Paris 8 2007, p. 128.

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.

All'apertura del sipario, dopo la “bellissima parlata di Orfeo”, interpretato in scena dall'attore Pietro Boccomini, seguiva 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 Ernst Legouvé, quest'ultimo, 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 sarà solita fare, interviene nell'ideazione della scenografia. Anziché entrare in scena davanti, con le porte della città di Corinto come sfondo, 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. [Fig. 29]

Per la Ristori, Medea è, oltre che una donna e una madre, anche “un être épique, légendaire”,⁴⁰ come scrisse lo stesso Legouvé, e quindi ha bisogno, fin dal suo primo apparire di “quelque chose de grandiose qui saisisse l'immagination en touchant le cœur”.⁴¹ 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 ad 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 ad 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 [Fig. 30, 31].

⁴⁰ Cfr. ERNEST LEGOUVÉ, *La tragédie de Médée*, in *Conférences parisiennes*, Paris, J. Hetzel 1885.

⁴¹ *Ivi*, p. 202.

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” [Fig. 32]. 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 [Fig. 33].

La prima dello spettacolo accende gli entusiasmi del difficile pubblico parigino, che 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 ottenuti con le altre recite in repertorio. Alla fine del mese di aprile, la Ristori scrive all'amico Carlo Balboni

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 fazzoletti.⁴²

⁴² Adelaide Ristori a Carlo Balboni, Parigi, 24-25 aprile 1856. La lettera è riportata in T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit. p. 140.

1.3 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 razza.⁴³

Il grande dispiego di mezzi a cui la Ristori si era abituata nel corso delle sue *tournées* non poteva naturalmente escludere un mezzo tecnologico relativamente nuovo e ancora appannaggio di pochi come era allora la fotografia. Le sue disponibilità economiche hanno dunque forse anticipato di vent'anni quella che sarebbe poi diventata una pratica comune tra le attrici italiane. 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 come venissero eseguite in occasioni di importanti *tournées* o come 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 tempo.⁴⁴ In questa ricca raccolta sono infatti conservate tutte le fotografie che l'attrice ha collezionato nel corso delle proprie *tournées* nell'arco della vita, a testimoniare anche l'interesse che la Ristori aveva per il nuovo mezzo e per la

⁴³ A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 27.

⁴⁴ L'Archivio Adelaide Ristori è stato donato al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova dalla marchesa Irma Capranica del Grillo nella primavera del 1967. Questo archivio comprende oltre ad una decina di costumi, centinaia di documenti e lettere autografe, copioni annotati, manifesti, fotografie e ritratti. L'annuncio della donazione era stato dato pubblicamente in occasione della mostra dei costumi di Adelaide Ristori in occasione del XXVI Festival internazionale del teatro di prosa della Biennale di Venezia, nel settembre 1967 e poi ribadito dagli allora direttori del Teatro Stabile, 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 Museo Biblioteca dell'Attore», n. 4, 1973 e S.A., *L'Archivio di Adelaide Ristori donato allo Stabile di Genova*, «Il Secolo XIX», 12 aprile 1967.

diffusione della propria immagine. Gli *album* della Ristori, alcuni dei quali di grande formato e dotati di rilegature molto preziose, aiutano a comprendere da una parte quale fosse il grado reale di celebrità di quest'interprete, fotografata in un numero impressionante di paesi, e dall'altra forniscono una prova dell'atteggiamento dell'attrice nei confronti della fotografia che, evidentemente, amava conservare e collezionare.

Non sarà inutile ricordare come l'*album* fotografico risulti utile allo studioso più che le immagini prese singolarmente. 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 significare l'assenza di una soluzione di continuità tra la vita professionale e quella privata.⁴⁵

La popolarità del personaggio Ristori diviene in questi anni oggetto di interesse degli studi fotografici, che mirano naturalmente ad utilizzarne l'immagine a scopo pubblicitario, come leggiamo in diverse lettere inviate da alcuni importanti fotografi dell'epoca, anch'esse conservate presso il Museo Biblioteca di Genova.⁴⁶ 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 ritraggono l'attrice nel corso della sua carriera, si deve ricordare l'inglese Herbert Watkins, attivo a Londra dalla metà degli anni

⁴⁵ 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, ci sono stampe provenienti da Boston, New York, Mexico, Rio de Janeiro, Parigi e Londra. Il secondo, in formato 27x21 cm, è costituito da 30 pagine, ognuna con quattro *carte de visite* (a finestra ovale o tonda) e contiene tutti i suoi ritratti, privati e in abiti di scena, ai quali si aggiungono quelli della famiglia Caprarica (il marito e i due figli Giorgio e Bianca).

⁴⁶ 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 ferais 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 ja me mettrais à votre disposition et vous réserverais, le jour et l'heure que vous voudriez bien m'indiquer. Je me ferais aussi un véritable plaisir de vous offrir un nombre de Cartes suffisant pour satisfaire nous desirs de vos amis. Recevez Madame l'assurance de ma fassfaite?”. La seconda è quella dello stabilimento dei fratelli Mayer di Londra, datata 15 giugno 1863: “Messeurs Mayer frères de Paris, préésentent 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”.

Cinquanta.⁴⁷ Watkins, conosciuto per aver ritratto alcuni tra i protagonisti della cultura europea del tempo, tra i quali Charles Dickens ed Alexandre Dumas, fotografa la Ristori in alcune delle sue più celebri interpretazioni, tra le quali *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 Montanelli⁴⁸ a Parigi, al Théâtre des Italiens, la sera del 23 aprile 1857, dopo aver già presentato al pubblico *Maria Stuarda*, con la quale debutta in teatro il 2 aprile, *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 *tournee*. 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 terrena.⁴⁹

Al debutto parigino dell'opera seguono le recite londinesi, nel corso delle quali, con ogni probabilità, vennero scattate alcune delle fotografie in oggetto.⁵⁰ 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

⁴⁷ Herbert Watkins nasce a Worcester il 12 luglio 1828 ed 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 Gallery di Londra sono conservate diverse stampe fotografiche di Watkins, tra le quali anche un album contenente 140 albumine della fine degli anni '50, 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.

⁴⁸ 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*.

⁴⁹ T. VIZIANO, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, cit., p. 82.

⁵⁰ Per ricostruire il quadro delle *tournee* inglesi dell'attrice si veda CRISTINA GIORCELLI, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», 1981, n. 5, pp. 81-147.

30 giugno 1857 e contenente la proposta di Watkins relativa alle foto per la rappresentazione di *Camma*.⁵¹ Sulla carta intestata dell' "Institute of Photography Mr. Herbert Watkins" in 179 Regent Street, si legge:

Madame,

Je vous serais extrêmement obligé si vous aviez la bonté de me fournir d'une séance pour votre portrait dans le Rôle de Camma, qui serait publié dans l'Illustrator London News. Si vous visez 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 salutations, 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 Ballanti.⁵² 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 ritraggono l'attrice con i tre differenti costumi previsti per la rappresentazione del dramma [Fig. 34, 35]. 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 era ambientata l'azione. La consapevolezza estetica della Ristori e il suo interesse

⁵¹ Nella seconda di queste lettere, datata 20 dicembre 1857, Watkins risponde ad 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 plutôt si je n'avais pas eu la préoccupation d'un laborien déménagement du no 179 Regent Street. J'ai aussi été assez souffrant par 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 par moi-même mais j'espère bien être tout à fait en mesure quand nous aurons le plaisir de vous voir à Londres. Veuillez agréer, madame, l'expression de mes hommages respectueuse. Herbert Watkins".

⁵² La lettera di Giuliano Capranica a Panfilo Ballanti, Londra il 13 giugno 1857, è conservata presso il Fondo Ristori del MBAGe ed è citata in parte anche in C. GIORCELLI, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, cit., p. 102.

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 ed 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 peplò ricamati in oro con lamé celeste”.⁵³

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.

Un'altra serie di fotografie eseguite da Herbert Watkins raffigurano 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 accolse 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 era 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

⁵³ La citazione della lettera della Ristori a Carlo Balboni, datata Verona, 24 settembre 1858, è riportata in T. VIZIANO, *Il Palcoscenico*, cit., p. 201.

meglio che per me si potesse, l'affetto costante di cui mi circondava il ceto più intelligente della grande metropoli... Ma come riuscirvi? Questa era la domanda che titubante rivolgeva a me stessa!...⁵⁴

All'epoca era infatti prassi comune che le compagnie di giro recitassero nella lingua madre dei propri attori, anche nel caso di opere teatrali straniere, anche se scritte da autori madrelingua del paese nel quale si stava rappresentando. 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 annunziare al pubblico l'audace tentativo.⁵⁵

Le fotografie di Watkins, probabilmente scattate dopo il 1873, anno in cui questa interpretazione diventa celebre, immortalano la Ristori in una grande prova d'attrice, mentre avanza scarmigliata sulla scena, lo sguardo perso e come in *trans*. Alcune stampe di questi scatti sono conservate presso il Fondo Ristori del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e presso la collezione Guy Tristram Little del Victoria and Albert Museum di Londra [Fig. 36]. In questi scatti, ancora una volta secondo il gusto del fotografo, la Ristori è ritratta sola, a figura intera, e senza oggetti o parti della scena a

⁵⁴ A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit. p. 92.

⁵⁵ *ivi*, pp. 92-93.

fare da sfondo

L'attrice viene ritratta nella parte di Lady Macbeth anche da un altro celebre studio fotografico europeo, quello dei fratelli Niels Christian, Georg Emil Hansen e Clemens Weller di Copenhagen.⁵⁶ In questo caso si tratta di scatti più tardi, probabilmente relativi alle *tournées* in Scandinavia del 1879 e del 1880.⁵⁷ Dopo il debutto al Teatro Reale di Copenhagen la sera del 5 ottobre 1879 con *Medea* e le successive recite di *Maria Stuarda* (7 ottobre), *Maria Antonietta* (8 ottobre) ed *Elisabetta regina d'Inghilterra* (11 ottobre), la Ristori prosegue verso la Svezia, recitando a Malmö e a Stoccolma, prima di recarsi in Norvegia. A conclusione di questa felice esperienza scandinava, l'11 e il 12 novembre, la Ristori torna nella città di Copenhagen, questa volta per recitare presso il Kasino Teater di Amaliegade, "la prima scena privata della capitale".⁵⁸ 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 Heiberg,⁵⁹ 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".⁶⁰

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 & Weller.⁶¹

Nella serie di fotografie conservate nell'archivio genovese, l'attrice compare infatti più

⁵⁶ Lo studio fotografico Hansen & Weller venne fondato dai fratelli Hansen, in società con Alfred 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 70 in Hansen & Weller.

⁵⁷ Cfr. FRANCO PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere 2004.

⁵⁸ *Ivi*, p. 48.

⁵⁹ Johanne Luise Pätges (Copenaghen, 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, di cui mise in scena alcuni suoi numerosi *vaudevilles*, fu una delle principali rappresentanti del realismo romantico in area scandinava.

⁶⁰ Alcuni passaggi di questa recensione sono riportati in F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., p. 49.

⁶¹ Relativamente a questa seconda *tourné*, è di grande interesse la corrispondenza tra la Ristori ed il futuro critico musicale Ernest Leatz, ricostruita nel volume di Franco Perrelli citato più sopra. 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 in Lady Macbeth e in Elisabetta, e sono conservate presso la Kungliga Biblioteket di Stoccolma. Cfr. F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., p. 57 e nota 5 a p. 82.

anziana che nelle fotografie di Watkins, anche se il costume e il parrucco sono rimasti gli stessi. Diversamente da quanto già osservato, si deve aggiungere che nelle fotografie dello stabilimento danese compaiono anche alcuni elementi di scena: il lume e il tavolo sul quale è poggiato [Fig. 37, 38].

Lo stesso stabilimento Hansen & Weller ha ritratto l'attrice anche nei panni della regina Elisabetta nell'omonima tragedia che Paolo Giacometti⁶² aveva scritto nel 1853 per la compagnia dell'attrice Fanny Sadowski.⁶³ La Ristori, che ha già interpretato questo dramma con la Compagnia Reale Sarda l'anno successivo, lo inserisce ufficialmente nel suo repertorio a partire dal 1860, perché, scrive all'amico Carlo Balboni, Elisabetta è un personaggio “eminente storico, alla portata della più piccola intelligenza, ed erudizione” e viene rappresentata con un “vestiario splendidissimo, che abbaglia molto la plebe”.⁶⁴

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, il testo su Elisabetta entra nella rosa delle sue regine, tanto da essere scelto 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, ottenendone 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”.⁶⁵

⁶² Paolo Giacometti (Novi Ligure, 1816 – Gazuolo, 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). Il Rossi rappresentò *L'ultimo dei duchi di Mantova* (1864) mentre si deve a Tommaso Salvini il successo ottenuto con *La morte civile* (1861). La sua pluriennale esperienza come drammaturgo lo porta a scrivere anche il saggio *Della letteratura drammatica in Italia*, scritto come *Proemio* alla raccolta, del suo teatro, edita a Mantova nel 1857. Per un approfondimento si veda: LUIGI TONELLI, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Modernissima, Milano 1924; ALESSANDRO TINTERRI, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1990; PAOLO GIACOMETTI, *Teatro*, Ed. a cura di E. Buonaccorsi, Costa & Nolan, Genova 1983. Sul rapporto con Adelaide Ristori si veda: TERESA VIZIANO (a cura di), *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'autrice*, Arti Grafiche Novaresi, Novi Ligure 1982.

⁶³ Fanny Sadowski (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 ad occuparsi di teatro dedicandosi all'attività imprenditoriale.

⁶⁴ La lettera di Adelaide Ristori a Carlo Balboni, datata 4 gennaio 1860, è citata in T. VIZIANO, *Il palcoscenico*, cit., p. 163.

⁶⁵ L'articolo citato è riportato in F. PERRELLI, *Echi nordici di grandi attori italiani*, cit., pp. 31-32.

È la stessa attrice, nella sua autobiografia, a raccontare di questa sua *tournee*, 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! Egli è poeta e distinto cultore di musica. Ci rivelò ben tosto la finezza del suo spirito. Fra gli idiomi stranieri che gli sono famigliari, notai che si compiaceva conversare meco di preferenze nel mio. Fra le innumerevoli prove di benevolenza che ebbi da lui, con orgoglio annovero quella datami nella sera di mia beneficiata. 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 diamanti.⁶⁶

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. 39, 40].

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

⁶⁶ A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit. p. 107.

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 esistenza.⁶⁷

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 Sarony.⁶⁸ Dopo una lunga esperienza nel settore della litografia, Sarony apre il proprio studio fotografico a New York, nel quartiere di Broadway, nel 1867, specializzandosi fin da subito nel ritratto. Tra i suoi soggetti preferiti si ritrovano i protagonisti della scena teatrale contemporanea in *tournee* 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 Therry, Edwin Forrest, James O'Neill, padre di Eugene, Fanny Davenport, Adelaine Neilson e, tra gli italiani, insieme alla Ristori anche Tommaso Salvini.

Considerato dai suoi contemporanei “the father of artistic photography in America”,⁶⁹ 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

⁶⁷ *Ivi*, pp. 152-153.

⁶⁸ Napoleon Sarony (Quebec, 1821 – New York, 1896), celebre fotografo americano di origine canadese, si trasferisce a New York nel 1836, dove comincia presto a lavorare come litografista per l'editore Nathaniel Currier. Nel 1846 apre la propria attività in collaborazione con Henry B. Mayor ai quali si aggiunge nel 1857 anche Joseph F. Knapp. Nel 1867 lascia la società Sarony, Mayor & Knapp per fondare un proprio studio. Sarony ritrarrà i grandi personaggi della vita pubblica americana della seconda metà dell'Ottocento, da Mark Twain al Generale Sherman. 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.

⁶⁹ «Photographic journal of America», 1897. La citazione riportata nel volume di BEN L. BASSHAM, *The theatrical photographs of Napoleon Sarony*, cit. p. 4.

tentativo di resa psicologica. Sarony tende invece ad 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.

Tra le fotografie di Adelaide Ristori in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, un ritratto riferibile al III atto, nella scena il cui la regina deve decidere se rendere esecutiva la condanna a morte del conte di Essex, che firma con molta riluttanza [Fig. 41].

Sarony ritrae la Ristori in quasi tutte le sue più celebri interpretazioni. Tra queste, oltre a Maria Stuarda e Lady 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 nel 1793, 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 *tournee* americana dell'attrice, non andrà mai in scena in Francia e, dopo la sua 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 per giorni interi si ottiene il tutto esaurito e la stampa saluta l'evento come “an Historic era in the American drama”.⁷⁰ Lo spettacolo, che in una lettera alla madre la Ristori definisce “una fatica improba”,⁷¹ è stato studiato nei minimi dettagli sia dall'attrice, alla quale stava molto a cuore la veridicità storica, che all'autore del dramma, al quale la Ristori si rivolse nel marzo del 1867. È la stessa attrice che nelle sue memorie, ricordando la prima italiana del dramma, scrive:

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

⁷⁰ *The Drama*, «New York Evening Express», 8 ottobre 1867.

⁷¹ Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, New York, 8 ottobre 1867. La lettera è citata in T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit. p. 376.

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 compenetrato dal soggetto che stavo studiando, mi pareva d'avere dinanzi quella martire rassegnata, e sentire aleggiarmi intorno i suoi ultimi strazianti sospiri!⁷²

L'allestimento è sontuoso e in scena, insieme all'attrice, recitano altri ventitré attori, tra i quali anche Michele Bozzo, scritturato per la difficile parte di Luigi XVI al posto di Achille Majeroni, con il quale non si è trovato un accordo. 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 *tournee* del 1866-67, come afferma Eugenio Buonaccorsi “inaugura, sotto il profilo economico, una impostazione più avanzata del rapporto fra teatro e società”.⁷³ 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”.⁷⁴ 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 francese.⁷⁵

Per il personaggio di Maria Antonietta sono previsti diversi cambi d'abito e per ciascun atto è stata pensata una *toilette* diversa. È forse per questa ragione che, oltre a un gran numero di ritratti in stampe sciolte [Fig. 42, 43, 44], Sarony realizza per l'attrice anche

⁷² A. RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, cit., p. 87.

⁷³ EUGENIO BUONACCORSI, *La Ristori in America*, «Teatro Archivio», n. 5, 1981, p. 170.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Washington, 15 giugno 1868. La lettera è citata in T. VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, cit. p. 425.

un unico *tableau* con una sequenza di diversi scatti e l'indicazione dell'atto corrispondente. Presso il Fondo Ristori di Genova, oltre ai ritratti della Ristori in abiti di scena, incollati sul cartone dello stabilimento o stampati nel formato *carte de visite*, sono conservati anche due *tableaux vivantes* raffiguranti l'attrice in posa con altri attori della compagnia. I due scatti sono riferibili al IV atto del dramma, quello in cui si svolge l'epilogo, e costituiscono un buon esempio della "messa in scena fotografica" tipica dello stile di Sarony, nella quale l'espressione drammatica dei soggetti si sposa ad una grande consapevolezza nella composizione dell'inquadratura. [Fig. 45]

Sarony ritrae la Ristori anche nei panni della *Lucrezia Borgia* 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 sua 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. 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 Tornì di Firenze, come riportano le locandine di quegli anni, due sono visibili nelle fotografie di Sarony. 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 [Fig. 46, 47]. 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 *Lucreèce Borgia*”. Questa concezione astratta del poeta, “M.me Ristori la traduit en fait palpitants, elle lui a donné la soufflé, la vie, l'âme”.⁷⁶

Il ritratto della Ristori nel II atto, grazie all'intensità dello sguardo e forse anche al bellissimo abito di broccato decorato con motivi floreali e passamaneria dorata, è stato pubblicato in svariate occasioni, tra le quali si ricorda una copertina di «O Contemporaneo», rivista teatrale portoghese che riserva ampio spazio ai fotoritratti degli interpreti [Fig. 48].

Tra i fotografi statunitensi della Ristori va ricordato anche Thomas Houseworth,⁷⁷ 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 fotografico.⁷⁸ 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. 49]. 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 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

⁷⁶ T. VIZIANO, *Il palcoscenico*, p. 444.

⁷⁷ 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 Edward Muybridge, oggetto di una controversia legale con uno studio concorrente).

⁷⁸ GISÈLE FREUND, *Fotografia e società*, Einaudi, Torino 1976, p. 57.

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 *tournées* americane, nel corso delle quali ottiene sempre 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'Ottocento.⁷⁹ 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 1870.⁸⁰

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.⁸¹

Questi scatti, più tardi di quelli di Sarony, potrebbero essere stati realizzati in previsione dell'ultima *tourné* americana dell'attrice del 1884-1885, nel corso della quale porta infatti in scena unicamente il suo quartetto di regine – Elisabetta, Maria Stuarda, Maria

⁷⁹ 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. Sempre 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 anche a Parigi, in Avenue Champs Élysée 28.

⁸⁰ A proposito dell'album da ballo realizzato da Schemboche del 1870, nella «Gazzetta di Torino» del 21 febbraio, possiamo leggere: “Nello studio del Sig. Schemboche abbiamo avuto l'occasione di ammirare le stupende fotografie di signore e signori vestiti dei rispettivi costumi indossati al ballo di Corte. Lo Schemboche ha intenzione di compilare un album in cui si contengano tutti o quasi i costumi che hanno figurato a quel ballo. Perciò egli si rivolge alla cortesia di quanti presero parte a quella festa di volersi recare nel suo studio vestiti dei loro rispettivi costumi per farsi fotografare. L'album sarà poi offerto ai Duchi d'Aosta.”

⁸¹ Teresa Viziano nel suo volume *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, parlando dei costumi per l'allestimento di Maria Antonietta, fa riferimento a questo abito dicendo che quello conservato nell'archivio Ristori, a righe beige e ruggine, non sarebbe conforme alla descrizione presente nei volantini pubblicitari nei quali si parlava di un abito a strisce bianche e blu, forse questo?

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 (in più sensi) teatrale che caratterizzava quelli di Sarony: a prevalere, anziché l'attrice Ristori, è la marchesa Capranica. [Fig. 50, 51] 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. Sotto il tondo della fotografia, la scritta "Fotografia Schemboche 1902" [Fig. 52].

Tra le ultime immagini della Ristori anziana, si ricordano infine quelle dello studio milanese di Arturo Varischi e Giovanni Artico [Fig. 53]. È probabilmente in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'attrice che Varischi e Artico eseguono una serie di scatti. La Ristori, come in altre pose del periodo, viene ritratta seduta, in abito nero, 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 ad illustrare l' articolo di Tullio Panteo in memoria dell'attrice appena scomparsa. In questo stesso articolo ritroviamo anche una fotografia di un altro noto stabilimento italiano, quello dei F.lli D'Alessandri 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.⁸² L'originale di questa fotografia è a sua volta conservato a Genova presso il Museo Biblioteca dell'Attore [Fig. 54].

⁸² 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. I. 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.

2. Immagini del teatro dannunziano: Eleonora Duse nelle fotografie Sciutto

2.1 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 Victorienne Sardou, diventa la principale interprete del teatro dannunziano, stringendo con l'autore un “patto di alleanza” per il rinnovamento della scena contemporanea.¹

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, sempre alla ricerca di nuove sfide.

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 messinscene 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 teatro.³

Quando, nel settembre del 1894, i due si incontrano per la prima volta a Venezia, già si

¹ EMILIO MARIANO, *Il patto di alleanza fra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, «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, Isola di San Giorgio Maggiore, Roma, Bulzoni 1985, pp. 167-208.

² MIRELLA SCHINO, *Il Teatro di Eleonora Duse*, II edizione, Roma, Bulzoni 2008, p. 215.

³ *Ivi*, p. 216.

conoscono indirettamente: D'Annunzio si è riferito più volte all'attrice nelle sue 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 Boito.⁴ 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 tempo.⁶

Secondo D'Annunzio, la scena contemporanea italiana è ormai fossilizzata nella ripetizione di intrecci, soggetti e ambientazioni sempre uguali, attraverso i quali si era progressivamente smarrito il senso ultimo del teatro, volto solo alla rappresentazione del reale, simbolicamente rappresentato dal salotto borghese. Ciò che interessa a

⁴ Eleonora Duse scrive 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*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore 1979, p. 826.

⁵ PIETRO GIBELLINI, *Il Vate e la Divina*, in FERDINANDO 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*, «Quaderni del Vittoriale», n. 36, 1982, p. 125.

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, 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, più sintetica ancora, più concreta, tale da destare sensazioni immediate e più precise, secondo le leggi e la natura del teatro.⁷

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 arriva ad 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

⁷ DOMENICO OLIVA, *Intervista con Gabriele D'Annunzio. Dalla Figlia di Iorio al dramma moderno*, «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.

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: “Bayreut!”, Stelio Efferna, alias D'Annunzio, replica infatti: “No; Il Gianicolo, [...] un colle romano. Non il legno e il mattone dell'Alta Franconia; noi avremo sul colle romano un teatro di marmo.”¹⁰

La Duse, “sola rivelatrice degna di un grande poeta”, come la definisce lo stesso D'Annunzio in una lettera all'attrice,¹¹ 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, il Poeta 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 ad inaugurare l'inizio della loro collaborazione, una scrittura privata datata 27 aprile 1897.¹² 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 con Teresa Franchini¹³ nel ruolo della prima attrice al Teatro Rossini di Livorno, il 2 dicembre del 1905.

⁹ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, Milano, Treves 1900, p.157.

¹⁰ *Ivi.* p. 157-158,

¹¹ Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse, Marina di Pisa, 17 luglio 1904. La lettera, conservata in originale presso l'Archivio Duse del Centro Studi per la Ricerca Documentale per il Teatro e il Melodramma Europeo 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.

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.

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.

Giovanni Pozza segue lo spettacolo parigino, così come seguirà le riprese italiane, e ne dà notizia sulle colonne del «Corriere delle Sera». La rappresentazione del poema, il cui “alto valore poetico non poté essere apprezzato”, scrive, ha ottenuto un “successo pieno e completo” grazie all'interpretazione della sua prima attrice.¹⁴

All'indomani della replica milanese, sulla «Gazzetta letteraria» compare una recensione fortemente critica rispetto al testo, che viene definito “primo saggio della nuova drammatica superumana-italiana”.¹⁵ L'anonimo recensore, che né dalla lettura né dalla rappresentazione ha potuto trarre “il concetto” di questo dramma, finge di ricorrere alle parole con le quali D'Annunzio spiega le motivazioni del suo componimento¹⁶ e chiude la recensione scrivendo che il *Sogno* dannunziano, senza la “valentia degli interpreti”, “altro non parrebbe sulla scena che una volgare esercitazione retorica di un virtuosismo della lingua e dello stile”. Qualcosa di simile accade anche dopo la replica romana, quando sulle colonne dell'«Avanti» si legge che “il pericolante poema-monologo

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. A partire dal 1905 acquista celebrità come interprete del teatro dannunziano. Nel 1924 fonda assieme a Tullio Carminati il Teatro degli Italiani di Roma, a partire dagli anni '30 si dedica pienamente al cinema e alla formazione attoriale presso il Centro Sperimentale di Cinematografia.

¹⁴ GIOVANNI POZZA, “*Il Sogno d'un mattino di primavera*” di G. D'Annunzio a Parigi, «Corriere della Sera», 17 giugno 1897. L'articolo è riportato in GIOVANNI POZZA, *Cronache teatrali*, a cura di G. A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza 1971, pp. 264-266.

¹⁵ S.A., *Ancora: “Il Sogno d'un mattino di primavera”*. *La Duse ai Filodrammatici*, «Gazzetta Letteraria», 4 dicembre 1897. L'articolo è riportato in LAURA GRANATELLA, *Arrestate l'autore, cit.*, pp. 126-127.

¹⁶ Si legge: “Il mio dramma poetico ha per titolo: Sogno d'un mattino di primavera, ma potrebbe aver benissimo per sottotitolo: Tragedia dell'adolescenza. Il protagonista vero non è la Demente: è Virginio, il Visitatore turbato, fiducioso, ingenuo, incosciente a esprimersi e pure così illuso da aspettarsi un prodigio. Ed è per tentare tale miracolo che egli – l'adolescente – si sente inconsciamente lanciato verso il Mistero, che è personificato qui nella Demente – e non a caso – perché una demente in vero è molto più misteriosa di una morta. Io non ho voluto dare forma materiale, teatrale, che a quella invincibile aspirazione a conquista, che accende, torrente di luce e di calore, di illusione e di fede, ogni petto giovanile, ogni core adolescente quando sia inondato dal sole della Primavera. Vada dunque l'illuso dove il suo destino lo chiama, contro il Mistero per quella invincibile curiosità e quella terribile attrazione che l'ignoto esercita sopra di lui: vada pure! Egli non trionferà lo sappiamo; non compirà nessun prodigio, anche questo lo sappiamo; e sappiamo anzi che dal suo urto contro il Mistero tornerà con una speranza di meno e una delusione di più. Il mio *Sogno* è tutto qui.”

passando per la persona di Eleonora Duse acquistò all'improvviso una vitalità imprevista e affascinante".¹⁷

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 conosce. 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 me.¹⁸

Segue il contrastato successo di questa prima opera la rappresentazione, 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 assieme ad 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.

¹⁷ S.A., *Eleonora Duse al Valle* ("Sogno d'un mattino di primavera"), «Avanti!», 12 gennaio 1898. L'articolo è riportato in L. GRANATELLA, *Arrestate l'autore*, cit., p. 129.

¹⁸ Eleonora Duse ad Arrigo Boito, Roma, 29 aprile 1897. La lettera è pubblicata in E. DUSE, A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., p. 912-913.

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 promozione del quale due tra i maggiori artisti del tempo decidono di impegnare quasi esclusivamente, le proprie risorse.

La loro breve alleanza del 1899 (l'Unione) è l'alleanza delle forze migliori, più pure e più di cassetta. L'Unione, insomma, era un fatto così importante dal punto di vista dell'arte, e così clamoroso dal punto di vista commerciale, che non si poteva non discuterne a fondo il fine dichiarato: la rappresentazione dei due nuovi drammi di Gabriele D'Annunzio.¹⁹

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, ad eccezione di Ettore Mazzanti e Antonio Galliani, che facevano parte della precedente compagnia della Duse. Questo giro artistico, che ha inizio a Messina il 4 aprile e si conclude a Torino il 30 maggio e che, nel bene e nel male, segna l'inizio della rivoluzione dannunziana sulle scene italiane, si rivela un successo soprattutto in termini economici. Gli spettacoli proposti in un primo momento naufragano rumorosamente poiché non incontrano né il favore del pubblico né quello della critica, che non si dimostrerà mai molto benevola con il lavoro di D'Annunzio. Proprio l'acceso dibattito che questa *tournee* innesca nel mondo teatrale e giornalistico del tempo e che peraltro contribuisce al suo successo di botteghino, secondo Valentina Valentini testimonia "le condizioni culturali e produttive in cui "l'esperimento" stesso fu progettato e organizzato e l'arretratezza del pubblico e della critica del tempo".²⁰

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

¹⁹ M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., p. 217.

²⁰ VALENTINA VALENTINI, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni 1993, p. 236.

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 *tournée* 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 *tournée*, con «La Citt  Morta» e la «Gloria». Io accettai volentieri [...].²¹

Anche lo stesso D'Annunzio, in risposta alle polemiche nate dall'annuncio della Duse di rappresentare a Napoli solo i due titoli pi  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”,   nata con l'intento di rappresentare drammi di autori italiani e “fin dal principio quelli di uno scrittore laboriosissimo, il quale 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*.

Il 5 marzo Gabriele D'Annunzio scrive a Zacconi per inviargli un esemplare del dramma e chiedergli aiuto per la scelta degli attori e per l'imminente allestimento:

Disegnando la figura di Lucio Settala, cos  mobile, ardente, ansiosa, io pensavo a Ermete Zacconi come all'interprete ideale. Ora confido in Lei non soltanto per la «creazione» di quella figura, ma anche per la preparazione scenica di tutto il dramma: preparazione non facile che richiede un vivo senso di armonia e di sobrio

²¹ ERMETE NOVELLI, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti 1946, pp. 75-76.

stile.²²

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. Aldilà 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. Nella figura di Silvia, che sacrifica le proprie mani per salvare l'opera d'arte di Lucio, Cesare Molinari vede "l'allegoria del sacrificio cosciente che l'attrice faceva di sé al poeta che coscientemente glielo chiedeva".²³

Nell'ultimo atto Eleonora è ridotta ad un'immobile presenza. La sua figura è diritta, ma non eretta, situata verso il fondo della scena. Lo sguardo assente – i caricaturisti le videro una smorfia che in effetti non c'era – attorno a lei si muove con agilità la giovinezza della nuova stella, Emma Gramatica. È come il simbolo della morte dell'attrice, o almeno dell'attrice che fu, ora ridotta a pura voce, una voce dolce, triste e profonda, che deve accarezzare ed abbracciare, ma può farlo solo con poche e brevi battute.²⁴

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 del suo successo nel dramma *Teresa Raquin*, allestito con la Compagnia di Giovanni Emanuel.²⁵ 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

²² Lettera di Gabriele D'Annunzio ad Ermete Novelli, Corfù, 5 marzo 1899. La lettera è pubblicata in E. NOVELLI, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 76.

²³ C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., p. 187.

²⁴ *Ivi*, p. 186.

²⁵ 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 MARIA IDA BIGGI e PAOLO PUPPA (a cura di), *Voci e anima, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse*, pp. 49-63.

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 portato 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”.²⁶

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 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, è troppo!»”.²⁷ 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”.²⁸

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. Questa tragedia narra dello scontro tra le ambizioni del

²⁶ 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.

²⁷ PASQUALE PARISI, “*La Gloria*” tragedia in cinque atti di Gabriele D'Annunzio, «Gazzetta Letteraria», 6 maggio 1899. L'articolo è riportato in L. GRANATELLA, *Arrestate l'autore*, cit., p. 255.

²⁸ E. ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, cit., p. 76.

singolo, in questo caso lo stesso Flamma che vorrebbe ascendere al potere contro il vecchio dominatore Cesare Bronte, e la massa che vi si oppone e alla quale la Comnèna, prima amante di Bronte e poi del suo avversario, interpretata da Eleonora Duse, darà in pasto il cadavere di Flamma da lei stessa ucciso.

Per comprendere il clima che precede lo spettacolo, ci si può riferire a quanto dichiara lo stesso D'Annunzio a Stanislao (Stani) 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 travolge.²⁹

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 nota.³⁰

Per la stesura della *Gloria*, il viaggio in Egitto ebbe la stessa valenza di quello in Grecia per la composizione della *Città morta*. Dai taccuini di viaggio conservati presso la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani si possono infatti ritrovare alcune tracce degli elementi che contraddistinguono la tragedia. Ad Alessandria d'Egitto nasce l'idea della *Tragedia della folla*, poi confluita nel romanzo *Il Dittatore*, nel quale si affronta in

²⁹ La citazione è riportata in G. LIVIO, *La scena italiana*, cit. p. 112.

³⁰ E. ZACCONI, *Ricordi e battaglie*, cit. p. 225-226.

chiave moderna il tema dell'Impero d'Africa. Come scrive Valentina Valentini, con la *Gloria*, D'Annunzio vuole rappresentare “la propria vocazione di poeta-militante per la bellezza, attratto dall'azione e desideroso di mettersi in contatto diretto con quella folla di cui vuole eleggersi condottiero e dominatore”.³¹

All'indomani dell'insuccesso ottenuto sulla scena, la Duse scrive a D'Annunzio rievocando le ragioni della caduta e del conseguente ritiro dell'opera dal cartellone della *tournée*. L'attrice, che ha scritto all'amico Giuseppe Primoli lamentando di essere stata mandata “al macello”,³² manifesta, senza esito alcuno, l'esigenza di rimandare la prima dell'opera. In questa lettera, datata primi di maggio, scrive a D'Annunzio, dimostrando una volta di più, come lei stessa scrive, di aver messo da parte sé stessa per il progetto superiore del loro teatro, chiedendo tra l'altro quale condotta tenere di fronte alla stampa:

Sono costretta scrivervi, poiché mi si costringe rispondere e da sola non posso dare una risposta precisa alla verità, che a voi stesso domando. Prego rammentare per primo, che il giorno innanzi la “GLORIA” avendo fatto quanto potevo per trovare il modo e tempo di “provare” supplicai una dilazione almeno alla prima rappresentazione. Prego rammentare che affermai, sempre, che un tale lavoro, esigeva, per tutti, e per me, almeno tre settimane di prove, di lavoro tranquillo, personale e guidato, pazientemente dal consiglio dell'autore stesso. La dilazione che supplicai, non mi fu concessa, e, ancora una volta, misi da parte me stessa, contro la mia coscienza per non “turbare” o stonare il pubblico (così mi si rispose) con un nuovo ritardo, o con una nuova chiusura di Teatro. Ora dopo la brutalità della prima sera, fui pregata consigliata esortata da tutti quelli che, soli si affermano, intorno a voi, consiglieri fedeli e veraci e devoti all'opera vostra. Ognuno di essi era concorde in una sola idea: “non bisogna ostinarsi ridare la Gloria”. - Voi stesso, il giorno dopo

³¹ V. VALENTINI, *Il poema visibile*, cit. p. 244.

³² Il passo riportato nel diario di Primoli recita: “La Duse est tout entière sous le charme et la griffe du Poète qui l'entraîne sur une pente fatale où elle perd un à un tous les germes féconds que le Génie avait déposés dans sa belle âme. Elle a entrepris une tournée en Italie avec celui qui passe pour notre premier acteur afin de représenter les oeuvres de son auteur. Elle a imposé à force de génie et de volonté une pièce médiocre appelée *La Gioconda*. Mais encouragés par ce succès de mauvais aloi, Poète et Artiste ont cru pouvoir imposer au public napolitain un drame «plateale» absolument insensé, nommé dérisoirement *La Gloria*, où la Duse s'est vue huée et sifflée par la foule, ce qui lui a fait dire qu'elle avait été envoyée «al macello»”. JOSEPH NAPOLÉON PRIMOLI, *Pages inédites*. a cura di M. Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1959, pp. 78-79.

la prima, forse voi stesso consigliato, esortato, pregato, mi diceste, e senza amarezza, “meglio sospendere”. È vero, o no?? Ora dunque, perché io possa rispondere a chi mi domanda, prego rispondermi se di questa decisione presa a proposito della Gloria, (forse ingiusta ma concorde) voi consentite dichiararvene “concorde” come foste, o se, anche in questa, da sola è giusto che io ne assuma la responsabilità - Mi occorre una risposta chiara e precisa, e per la verità, perché è solamente in nome della verità che io la domando.³³

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 1899.³⁴ 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 Bucarest.³⁵ Proprio alla vigilia di questo debutto, in seguito ad 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”.³⁶ La maggior parte degli interpreti, continua D'Annunzio, “sono incapaci ad ogni cosa nuova, aridi ad ogni cosa bella, e

³³ Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio, Roma, primi di maggio 1899. La lettera è pubblicata in ELEONORA DUSE, GABRIELE D'ANNUNZIO, *Come il mare io ti parlo*, a cura di F. Minnucci, Milano, Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 247-248.

³⁴ Luigi Rasi nel suo volume su Eleonora Duse racconta il periodo passato al fianco dell'attrice per la rappresentazione della *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 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 parola, mi sentii a poco a poco trasmutare, e diventar, come il mio personaggio, un degenerato dello spirito.” L. RASI, *La Duse*, cit. p. 204.

³⁵ 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 tournée di Eleonora Duse in Romania*, in 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, p. 82.

³⁶ L'articolo di Pastonchi è pubblicato in M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, cit., pp. 223-224.

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 ed 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 abbasseranno a rappresentarlo,³⁷ 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 sfiatati – l'ha detto lui, Gabriele D'Annunzio. A quei tromboni sfiatati 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 Dio.³⁸

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 in lei affinché difenda la sua opera da tutte le “basse insidie”.³⁹ 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.

³⁷ «L'Arte drammatica», a. XXVI, 28 ottobre 1899.

³⁸ S.A., *Gli attori italiani giudicati dal D'Annunzio*, «Gazzetta Letteraria», 14 ottobre 1899. L'articolo è riportato in L. GRANATELLA, *Arrestate l'autore*, cit., pp. 257-258.

³⁹ 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 dell'«Arte Drammatica» affinché li pubblichi. Tutta la vicenda è ricostruita da Mirella Schino nel suo volume *Il teatro di Eleonora Duse*, nel quale è riportato anche il testo del telegramma di Gabriele D'Annunzio a Eleonora Duse.

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*. [...] E la giornata di ieri, passò fra *provare e non provare* Gioconda. Molti telegrammi ti furono spediti a Firenze, ma ieri sera, un tuo nuovo telegramma ti diceva ancora a Venezia. Oggi, vedremo. Rispondi con una leale parola, o GABRI! O Gabriele! - o Gabriele D'Annunzio! - e *noi* crederemo! - amore - *Amore! Amore!*⁴⁰

⁴⁰ Lettera di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio, [Bucarest], 13 ottobre [18]99. La lettera è pubblicata in E. DUSE, G. D'ANNUNZIO, *Come il mare io ti parlo*, cit. p.. 344-345.

2.2 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 caratteristiche.⁴¹

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 ed apprezzati d'Italia.⁴² A proposito dell'inaugurazione, sulle colonne del quotidiano cittadino «Il Commercio di Genova», il 23 dicembre 1862, si legge:

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 Milano.⁴³

Giovanni Battista, nato a Genova nel 1817, “intelligentissimo anche in arte antica”,⁴⁴ supportato dalla presenza del socio Giulio Rossi, attivo da alcuni anni a Milano come

⁴¹ STEVA, *Casa Sciutto*, «A Compagna», n. 4, 1930.

⁴² 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. Cfr. ARMANDA PICCARDO, *La famiglia Sciutto, fotografi in Genova*, Tesi di laurea, Università degli studi di Genova, Anno Accademico 1992-1993.

⁴³ «Il Commercio di Genova», 23 dicembre 1862. A partire da questa prima apparizione questo annuncio pubblicitario apparirà spesso sulle colonne del quotidiano.

⁴⁴ EFFE ERRE, *La fotografia a Genova*, «Il Gaffaro», 20 maggio 1905.

dagherrotipista e fotografo,⁴⁵ 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 a seguito dell'apertura del canale di Suez (1867). Le prime fotografie di Sciutto ritraggono quindi il volto di Genova e della sua borghesia in un'epoca di grande fermento, del quale 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, Hodcend, Degoix e il più celebre Alfred Noack.⁴⁶

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 anch'esso Giovanni Battista,⁴⁷ che ne diventa responsabile nel 1895, a soli 21 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 quello di “G.B. Sciutto” a quello di “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 dal fratello Carlo, che nel 1911 risulta esserne l'unico “proprietario fotografo”.⁴⁸ Gigi inizierà invece ad occuparsi di cinema, diventandone uno dei pionieri in città – i suoi primi esperimenti di ripresa cinematografica risalgono

⁴⁵ 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 sua *Storia della Fotografia italiana* sostiene che la sua attività fu principalmente legata alla tecnica dell'albertotipia per la quale ottenne il brevetto di Joseph Albert di Monaco, che a sua volta lo aveva avuto da alcuni colleghi entratene in possesso direttamente da Albert. (I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, cit., p. 64). Il successo ottenuto a Milano gli permise di aprire delle succursali a Genova e a Torino e di ottenere importanti riconoscimenti nel corso delle esposizioni milanesi del 1871 e nel 1881.

⁴⁶ Per una storia della fotografia ligure si veda G. MARCENARO e I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit. Inoltre, per avere un'idea dei fotografi in attività in quegli anni si può fare riferimento ad una guida commerciale del tempo, *Annuario genovese dei fratelli Pagano. Guida di Genova e Provincia* (già *Lunario del Signor Regina*), Genova, Fratelli Pagano.

⁴⁷ Giovanni Battista Sciutto, detto Gigi o Luigi, nacque a Genova nel 1874 e morì a Rio de Janeiro nel 1932.

⁴⁸ S.A., *L'Associazione fra Industriali e Proprietari Fotografi*, «Il Progresso Fotografico», a. XVIII, settembre 1911, p. 287.

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, spostando la sede prima in Via XX Settembre e infine in Via Maragliano.

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”,⁴⁹ ma è in particolare a partire dal 1892, con la partecipazione all'esposizione organizzata dalla Società Promotrice di Belle Arti nell'ambito del cinquecentenario colombiano, che gli Sciutto entrano attivamente a far parte dei circoli artistici cittadini.

Gli anni di gestione congiunta dello studio da parte dei due 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-palladio.⁵⁰ 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 Novecento.⁵¹ 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 ad intrattenere un rapporto di committenza con le Officine Eletttriche 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, intervenendo in modo deciso nel dibattito sullo statuto artistico della fotografia e comparando, come abbiamo già visto, tra i promotori dell'Esposizione Internazionale di fotografia artistica di Genova nel 1905. In un suo articolo comparso sul quotidiano «Il Gaffaro» il 25 aprile dello stesso anno,⁵² Gigi Sciutto risponde a un articolista del

⁴⁹ Catalogo della I Esposizione della Società Patria di Incoraggiamento, Genova, 1872, p. 26, n.194.

⁵⁰ Insetto pubblicitario pubblicato dal 1907 sull'*Annuario Genovese dei F.lli Pagano*.

⁵¹ ARMANDA PICCARDO, *La “Casa Sciutto”: una famiglia di fotografi genovesi*, « Bollettino dei Musei Civici Genovesi », n. 68/69, 2001, pp. 38-49.

⁵² GIGI SCIUTTO, *Per l'arte della fotografia*, «Il Gaffaro», 25 aprile 1905.

«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 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 tuttavia 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 le quali anche «L'Illustrazione Italiana».

Gli scatti pubblicati ne «L'Illustrazione», in particolare, dimostrano la grande versatilità dello studio nell'affrontare varie 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 porto, tra i quali viene ritratto.⁵³ Nella stessa rivista, accanto ai vari episodi fotogiornalistici, Sciutto contribuisce con diversi ritratti di vari protagonisti della scena teatrale, da Ermete Novelli⁵⁴ al drammaturgo Roberto

⁵³ EDMONDO DE AMICIS, *I lavoratori del carbone nel porto di Genova*, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 20, 18 maggio 1904.

⁵⁴ S.A., *Rivista teatrale*, «L'Illustrazione Italiana», a. XXVII, n. 45, 11 novembre 1900, p. 326.

Bracco.⁵⁵ 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 ed Irma Gramatica, Ines Cristina e soprattutto Eleonora Duse, le cui fotografie in questi anni vengono pubblicate su diversi periodici.⁵⁶

Per quanto riguarda le fotografie della *Francesca da Rimini*, è necessario sottolineare quanto queste (insieme alla fotografie delle *Città morta*, ma per altre ragioni) 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, ebbero una grande circolazione anche fuori d'Italia e furono pubblicate, in occasione delle *tournées* dannunziane dell'attrice sia negli Stati Uniti che in Russia. Per l'America è necessario citare lo spazio che, a più riprese, le viene dedicato su «The Theatre» prima nel numero di agosto, quando compare in copertina [Fig. 55], e infine nell'ottobre del 1902.⁵⁷ In Russia, invece, una delle fotografie Sciutto è sulla copertina del periodico «Teatr» nel gennaio del 1908 [Fig. 56].

Il suo particolare interesse per il ritratto d'attrice avvicina Gigi Sciutto ad autori della stessa area ligure-toscana, da Goffredo Bettini, a Livorno, a Mario Nunes-Vais, a Firenze (cui sarà dedicato il prossimo capitolo), 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

⁵⁵ S.A., «Maternità» di Bracco, «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 7, 15 febbraio 1903. p. 142.

⁵⁶ A titolo d'esempio si possono ricordare le seguenti pubblicazioni: S.A., *Eleonora Duse*, «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*, «La donna», a. I, n. 4, 20 febbraio 1905, p. 13.

⁵⁷ HENRY TYRELL, *D'Annunzio's "Francesca da Rimini"*, «The Theatre», a. II, n. 18, agosto 1902, pp. 18-20; Carlo de Fornaro, *Eleonora Duse – the Woman*, «The Theatre», a. II, n. 20, ottobre 1902, pp. 12-16.

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 [Fig. 57, 58].

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. Si vedano per esempio i ritratti dell'attrice Emma Gramatica eseguiti nella prima decade del XX secolo. Uno dei ritratti è stato pubblicato sulla prima pagina del settimanale «Il Proscenio» del novembre 1909 [Fig. 59], mentre dall'altro è stata ricavata una cartolina postale [Fig. 60].

Sciutto partecipa al rinnovamento iconografico del ritratto d'attore anche attraverso la rappresentazione 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 «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 Borgi, 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 ritratto.⁵⁸

⁵⁸ O. GROSSO, *L'arte della fotografia e l'Esposizione Internazionale di Genova*, «Il Gaffaro», 1905, n. 5.

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, 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 ad ovale, di cui anche lo studio Sciutto fa un largo uso nei primi anni del secolo [Fig. 61], 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. 62]. L'ambientazione medievale della tragedia dannuziana 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 non al centro, ma al margine destro del cartone, quanto da interpretazione modernista del ritratto ambientato [Fig. 63]. Allo sfondo generalmente utilizzato per la ripresa si sostituisce così la sua stilizzazione grafica.

2.3 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 *tournee* del 1899, torna in società esclusivamente per la *première* italiana della tragedia.⁵⁹ Composta tra il 1895 e il 1896, *La città morta* viene rappresentata in prima assoluta da Sarah Bernhardt, alla quale il Poeta cede i diritti per la Francia, al Théâtre de la Renaissance di Parigi nel gennaio del 1898.⁶⁰ Al di là del contratto con l'attrice francese, stipulato da D'Annunzio 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 avvenga, ma una serie di rinvii ne hanno fatto slittare la rappresentazione di diversi anni.⁶¹

Nel settembre, quando D'Annunzio le invia il copione della *Città morta*, la Duse si

⁵⁹ Sul settimanale teatrale il 2 marzo 1901 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 ànno dell'affinità con le supercompagnie ma non sono ancora supercompagnie bensì semplicemente compagnie primarie; ricordo tra queste la Della Guardia diretta da Ettore Paladini, l'Italia Vitaliani, la Berti Masi Maggi le quali ànno o una celebrità di secondo ordine oppure un complesso numeroso come lo ànno 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*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 2 marzo 1901.

⁶⁰ Il testo, recitato in francese, è tradotto da Georges Hérelle. In scena con Sarah Bernhardt anche gli attori L. Brémont (Alessandro), A. Deval (Leonardo), B. Dufrière (Bianca Maria), A. Canti (Lanutrice).

⁶¹ Tra gli incartamenti del Fondo Signorelli conservati presso il Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo della 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 della *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. Firma dei 2 testimoni. Bozza di contratto, che non è certo sia mai stato registrato. Da un autografo, firmato dalla Duse e da D'Annunzio e scritto da uno dei 2 testimoni).

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”⁶² –, ma per il suo allestimento pone subito il problema degli attori. Per portare in scena questa tragedia non ci si può affidare ad una compagnia mattatoriale basata sul “sistema dei ruoli”, come è quella della Duse, perché in questo caso il peso delle singole parti è distribuito in modo uniforme, mentre quello della primattrice 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!*⁶³

Inoltre, 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 coinvolgerla in un ancora più oneroso processo per la rottura di un contratto, provocarono 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”.⁶⁴ D'Annunzio, coadiuvato da un'artista ormai celebre qual è la Duse al principio del secolo, porta sul palcoscenico italiano un teatro in linea con le più avanzate tendenze europee, il cui linguaggio

⁶² Lettera di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio, Roma, 27 settembre 1896. La lettera è pubblicata in *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 74.

⁶³ *Ivi*, pp. 74-75.

⁶⁴ C. MOLINARI, *L'attrice divina*, 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 guadagni 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 ad eclissare il suo ruolo di capocomico.⁶⁵

La città morta è, infatti, 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”.⁶⁶ 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

⁶⁵ FRANCESCA SIMONCINI, *Eleonora Duse capocomico*, Firenze, Le Lettere 2011.

⁶⁶ C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., p. 175.

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 assoluta.⁶⁷

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

⁶⁷ P. PUPPA, *D'Annunzio: teatro e mito*, cit. p. 128.

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 antica.⁶⁸

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 delle 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 spettacolo.⁶⁹ 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 sono valse 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 di D'Annunzio di voler “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

⁶⁸ GIOVANNI POZZA, “*La città morta*”, «Corriere della sera», 19-20 marzo 1901. L'articolo è citato in GIOVANNI POZZA, *Le cronache teatrali*, cit., pp. 346-347.

⁶⁹ GIOVANNI POZZA, “*La città morta*” di D'Annunzio, «Corriere della sera», 21-22 marzo 1901.

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 scenica.⁷⁰

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 andato in scena al Teatro Lirico, ma prima di tutto la tragedia stessa, definendola un “insuccesso letterario”.⁷¹

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 ad 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”. Ad 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

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ DOTT. BUFALINI, *La città morta*, «L'Arte drammatica», a. XXX, 23 marzo 1901.

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»,⁷² 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 personæ* della tragedia”.

Secondo Testi, infatti, non ci si trova davanti ad 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 della *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”.⁷³ 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

⁷² FULVIO TESTI, *La “Città morta” di G. D'Annunzio al “Lirico di Milano”*, «Natura e Arte», n. 9, 1900-1901, pp. 671-672.

⁷³ LEPORELLO, “La città morta” - “Mefistofele”, «Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 12, 24 marzo 1901, p. 211.

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 si sofferma a descrivere 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; e conducendomi in giro per la scena mi mostrava i tesori raccolti per ornare la sala del primo atto: la base di una avola è un sarcofago, su cui il bassorilievo del Partenone rappresenta una lotta di titani; la sedia su cui Anna si siede è la riproduzione di un antico seggio marmoreo; da una parte una enorme testa apollinea dall'espressione triste e pensosa, domina suggestivamente, nella sala. Ma più ancora egli si esaltava di gioia nel mirare l'effetto della sala degli ori, al secondo atto; colle lucenti armature e le maschere, e i diademi, e le coppe, e le else decalcati con scrupolosa esattezza sugli originali che si trovano al Museo Nazionale di Atene.

Nel teatro di D'Annunzio, la dimensione visiva dello spettacolo acquista un peso maggiore rispetto a quanto le era stato riservato dalle compagnie di giro nel corso dell'Ottocento. Come afferma Maria Ida Biggi, infatti, la scenografia di uno spettacolo di prosa, che doveva essere innanzitutto funzionale e facilmente trasportabile, era costituita perlopiù da “tele dipinte, qualche sfondo e alcuni essenziali elementi di trovarobato”.⁷⁴ La rivoluzione del linguaggio scenico che si voleva operare con il teatro dannunziano concepiva invece la scenografia come un elemento centrale dello spettacolo, che è quindi necessario curare nei minimi dettagli. Nel caso della *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 attenzione.⁷⁵

⁷⁴ MARIA IDA BIGGI, «*Réalité et rêve*». *La forza del teatro di Eleonora Duse*, in F. BANDINI (a cura di), *Divina Eleonora*, cit., p. 59.

⁷⁵ ELENA RANDI, *La città morta tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse*, in M. I. BIGGI e P. PUPPA, *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse*, Venezia 1-4 ottobre 2008, Roma, Bulzoni 2009, pp. 243-252.

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 della *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 opera 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 Uniti.⁷⁶

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”.⁷⁷ Il personaggio di Anna permette alla Duse di sperimentare un tipo di recitazione nuova e più rispondente al modello teatrale che D'Annunzio andava 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

⁷⁶ Eleonora Duse nel 1923 presenta *La città morta* in un nuovo allestimento realizzato a partire da un'importante riduzione drammaturgica. L'operazione di taglio, operata 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.

⁷⁷ Lettera di Eleonora Duse a Gabriele D'Annunzio, Mürren, 9 agosto 1897. La lettera è conservata presso l'Archivio Generale del Vittoria, d'ora in poi AGV e pubblicata in E. DUSE, G. D'ANNUNZIO, *Come il mare io ti parlo*, cit., p. 132.

dell'ambiente.

Come sostiene anche 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 ha realizzato 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 della *Città morta*, andata in scena, subito dopo il debutto, il primo e il 3 aprile 1901 al Teatro Paganini.

L'attesa per l'arrivo di questa tragedia⁷⁸ e le polemiche scoppiate dopo la prima milanese avevano fatto della *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”,⁷⁹ “non fu punto delusa” e lo spettacolo fu 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 numerose 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 affiatamento e colorito”, la Duse e Zacconi vengono

⁷⁸ A questo proposito, il 31 marzo 1901, esce sul «Caffaro» un articolo sulla *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. In un passaggio dell'articolo si legge: “Amiamo fare alcune considerazioni sulla prima recita della «Città Morta» a Milano. Leggemmo sui giornali milanesi come il pubblico che nei primi atti aveva date clamorose manifestazioni di plauso alla fine dell'ultimo atto dimostrasse una esagerata ostilità contro l'opera e l'autore suo. La meraviglia destata in noi dal fatto, sarebbe stata minore se le disapprovazioni fossero scoppiate sin dal primo atto. Pare infatti che quel pubblico – intelligente senza dubbio – abbia inteso soltanto alla fine il soggetto e la trama dell'opera. Non appare forse fin dal principio la passione di Leonardo per la sorella e la lotta che si combatte nel suo animo? Questo – pare – il pubblico non ha compreso. [...] è colpa del pubblico in generale che si assiste assolutamente impreparato a spettacoli che per loro natura e per il modo vogliono una coscienza precedentemente disposta. Non il pubblico soltanto, ma la critica pure va macchiata di questa colpa; e noi vedemmo l'aristarco di una autorevolissima gazzetta di Milano, chiedere, la vigilia della rappresentazione, schiarimenti al poeta. Non aveva letto quel critico un romanzo di quello stesso autore dal titolo «Il Fuoco» in cui egli avrebbe potuto con facilità rintracciare quei lumi che egli vedeva ancor spenta prima della recita imminente?”. S.A., *Su la “Città morta,, «Caffaro», 31 marzo 1901.*

⁷⁹ G. R., *La “Città morta” a Genova*, «L'Arte drammatica», a. XXX, 6 aprile 1901.

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 sensi.⁸⁰

Dalle recensioni genovesi si ha la sensazione di trovarsi davanti ad 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 recitativo, 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”.⁸¹

Nelle fotografie Sciutto l'attrice è sempre ritratta con un'espressione ispirata e trasognata, come se il fatto di essere non vedente permettesse ad Anna di vivere in un'altra realtà, lontana da quella dei suoi interlocutori. A proposito di questo, Cesare Molinari osserva come tra i cronisti del tempo solo due si soffermino sul modo in cui la Duse interpreta la cecità della sua eroina, dandone descrizioni diametralmente opposte:

per il primo l'attrice simulò in modo perfetto la cecità «in quanto lo sguardo assente non lasciava mai i suoi occhi», mentre per il secondo ella non si preoccupò affatto del problema. Guardare altrove è infatti non vedere ciò che immediatamente ci circonda, ma pur sempre vedere: è appunto avere uno sguardo assente, diretto a un altro, indeterminato oggetto.⁸²

⁸⁰ G. A., “*La città morta*,, al *Paganini*, «Caffaro», 2 aprile 1901.

⁸¹ S. A., *La seconda della “La città morta*,, al “*Paganini*,, «Caffaro», 4 aprile 1901.

⁸² C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit. p. 194.

La Duse, prosegue Molinari, assume quindi un atteggiamento apparentemente distratto, quasi stesse “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 diventeranno a breve tra le più note dell'intera carriera artistica della Duse. Tra le pose generiche, quindi non rinviabili direttamente ad 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 l'altezza delle spalle e rivolte verso il cielo [Fig. 64, 65, 66]. La posa statuaria, drammatizzata ancor più dallo sguardo assente e lontano, ricorda talune figure delle eroine tragiche della classicità. Sempre dello stesso genere, si devono ricordare anche i ritratti dell'attrice appoggiata alla colonna e vicino 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 deve 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 1901,⁸³ 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 stessi.⁸⁴ 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 “opzione fusionale” dell'interpretazione della Duse che, come abbiamo visto, sceglie di lavorare per sottrazione fondendosi nel contesto [Fig. 67]. Lo stesso contrasto cromatico viene riproposto anche 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 [Fig. 68].

⁸³ LEPORIELLO, *Città morta – Mefistofele*, «L'Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 12, 24 marzo 1901.

⁸⁴ 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 città morta è ambientata nella regione dell'Argolide, in Grecia, nei pressi dell'antica città di Micene. L'azione si svolge quasi tutta, ad 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”.⁸⁵ 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 fossero le parole di Sofocle, “Il poeta di Edipo spalanca le porte della mia tragedia. Ho fiducia nella potenza di questo interlocutore”.⁸⁶

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. 69, 70, 71].

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 [Fig. 72, 73, 74, 75]. 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

⁸⁵ GABRIELE D'ANNUNZIO, *La città morta*, cit., p.

⁸⁶ G. POZZA, “*La città morta*”, «*Corriere della sera*», 19-20 marzo 1901.

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”.⁸⁷ Anche i costumi di scena, confezionati dalla casa di moda Worth di Parigi, contribuiscono ad 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.

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 primattrice, com'è possibile vedere anche dalle fotografie pubblicate su «Le Theatre» del febbraio 1898.⁸⁸

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 Dufrène, cioè da colei che recita la parte di Bianca Maria a Parigi.⁸⁹

⁸⁷ C. MOLINARI, *L'attrice divina*, cit., p. 193.

⁸⁸ JULES HURET, *Théâtre de la Renaissance. La Ville Morte*, «Le Théâtre», 1898, n. 2. In questo articolo sono pubblicate due fotografie, clichè Boyer, di Sarah Bernhardt (Anna), B. Dufrène (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 fils. 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 quella della Duse da Audouard, si evince ancora una volta quanto fosse differente la marca stilistica delle due interpreti, e quella della Duse risalti per la resa concettuale del personaggio e quindi per una maggiore modernità. CLAUDIA BALK, *Theatertöchter. Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Frankfurt am Main, Stroemfeld 1994, pp. 144-145.

⁸⁹ E. RANDI, *La città morta tra Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse*, cit., p. 247.

Da alcune lettere scritte da Jean Philippe Worth⁹⁰ 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”.⁹¹

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 propose: 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 una 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 accentuee le côté ultra-tragique du dernier acte.⁹²

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

⁹⁰ 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.

⁹¹ DORETTA DAVANZO POLI, *Vestiti nella vita, costumi sulla scena*, in F. BANDINI (a cura di), *Divina Eleonora., cit.*, p. 126.

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. 76, 77, 78, 79]. 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.

⁹² 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 reçu 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 indicazione per soddisfare un'artista, e un'amica, che amava e stimava profondamente.

3. Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico

3.1. 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 modestia.

Sabatino Lopez¹

Tina Di Lorenzo,² 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 22 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 Santerrecchi³ le dedica molto presto, già nel 1900,⁴ segno evidente di quanto la Di Lorenzo, all'inizio del secolo fosse già conosciuta, amata e seguita dal grande pubblico.

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

¹ S.A., *Tina di Lorenzo*, «Il Teatro illustrato», a. V, n. 15-16, 15-31 agosto 1909, s.p. [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 edizione, Firenze, Lumachi 1905, nel quale il cognome compare con la D maiuscola.

³ Enrico Polese Santerrecchi (Milano, 1873 - 1937), giornalista e agente teatrale. Figlio di Icilio, livornese che ha fondato a Milano la prima agenzia teatrale italiana e il periodico ad essa associato, «L'arte drammatica». Enrico subentra al padre nella direzione della rivista, diventando estremamente influente nella scena teatrale italiana. Recensore temuto e titolare di agenzia, Polese ricopre nel tempo numerosi altri incarichi, tra i quali 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.

BOUM! BOUM! BOUM!

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 centesimi.⁵

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 Colonello 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 ad 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 ritentare 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

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

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 altro.⁶

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 Santarnecchi,⁷ 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

⁶ Questo ricordo è riportato in CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Le grandi attrici del tempo andato*, vol. III, Torino, A. Formica 1930, pp. 89-91.

⁷ Icilio Polese Santarnecchi 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 alle formazioni delle compagnie, alle scritture degli attori e, spesso, anche alle vicende private di quest'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 E. POLESE SANTARNECCHI, *Tina di Lorenzo*, cit., p. 16.

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 passionato 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 vanti oggi la nostra scena di prosa.⁹

Nel corso di questi anni, il successo della giovane primattrice 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 *tournee*, conclusasi con il ritorno a Genova nel dicembre dello stesso anno, l'attrice

⁹ G. ANTONA TRAVERSI, *Le nostri giovani prime attrici*, «Natura e Arte», 15 febbraio 1892, pp. 460-461.

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 *tournées* 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 poi 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 tzar manifestasse il suo malcontento perché Tina, non recitando ad un teatro di Corte, le leggi dell'etichetta non le permettevano di conoscerla.¹¹

Alle date russe seguirono quelle in Ungheria, dove Tina debutta, recitando a Budapest, il 10 febbraio 1898. Il successo di pubblico uguagliò 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 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

¹⁰ E. POLESE SANTARNECCHI, *Tina di Lorenzo*, cit., p. 32.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 35.

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 Livorno,¹³ dove Tina dà alla luce l'unico figlio Dino nel 1902.

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 *tournées* 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 successivi.¹⁴

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,

¹³ La notizia dell'imminente matrimonio tra i due attori si ritrova anche nella stampa periodica contemporanea. Per esempio ne dà notizia Fulvio Testi sul periodico «Natura e Arte» dove si legge: “Tina si sposa! Ecco la notizia che ha 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 nelle 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*, «Natura e Arte», 1901, n. 18, pp. 415-416.

¹⁴ La notizia di questa nuova alleanza d'arte si legge 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 incontrastato 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 ariso 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. [...] se 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. [...]”

Giuseppe Sterni e Febo Mari.

La prima recita della Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni di Milano, di Tina di Lorenzo e di Armando Falconi, diretta da Marco Praga, ha avuto luogo, ed ha ottenuto un successo superiore ad ogni aspettativa. *I mariti* di Achille Torelli sono stati rappresentati dalla nuova Compagnia, con una accuratezza, con una dignità artistica, con una perfezione d'intonazione assolutamente inusitate nel Teatro Italiano. Il primo esperimento è stato senza dubbio ottimo indizio di ciò che la Compagnia, espletando i propositi di Marco Praga, di Tina di Lorenzo e di Armando Falconi, potrà fare, e farà certamente in seguito.¹⁵

L'idea di Praga era quella di dar vita ad 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 funambulesco, 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 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 nazionale.¹⁶

Negli anni in cui Tina lavora presso questa compagnia stabile vengono allestiti le commedie di drammaturghi contemporanei, come Roberto Bracco, Sabatino Lopez e

¹⁵ S.A., *La Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni di Milano*, «Il Teatro illustrato», n. 5, 15 marzo 1912. p. VIII.

¹⁶ *Ivi.*, p. 9.

naturalmente Marco Praga, allora il 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".¹⁷

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 altrove.¹⁸

La figura che ne restituisce il giornalista è la stessa che osserviamo nel guardare le sue fotografie e le immagini pubblicate sulle riviste e i periodici del tempo, quella, cioè, 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

¹⁷ E. POLESE SANTARNECCHI, *Tina di Lorenzo*, cit., p. 45.

¹⁸ *Ivi*, p. 46.

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

Tra i tanti fotografi che ritrassero l'attrice negli anni di attività, un posto a parte spetta agli stabilimenti dei fotografi Brogi, Sciutto e, naturalmente, Arturo Varischi e Giovanni Artico, di cui parleremo nel prossimo paragrafo.

Tra i ritratti di Giacomo Brogi, due scatti in particolare restituiscono l'intenzione appena descritta. Nel primo la scelta dell'inquadratura stretta intorno alle spalle e l'intenzione nello sguardo dell'attrice creano l'immagine di una donna dell'alta borghesia, vestita elegantemente coi capelli raccolti, un filo di perle al collo e una croce sul petto [**Fig. 80**].¹⁹ Nel secondo la Di Lorenzo, questa volta ritratta per intero, è mollemente distesa su una poltrona, quasi che l'intenzione del fotografo fosse quella di riprenderla in un momento di libertà, quando, lontana dall'occhio indiscreto del pubblico, si riposa nel suo salotto [**Fig. 81**]. Diversi elementi di arredo, come il tappeto, il paravento e un mandolino appoggiato ai piedi dell'attrice, così come il suo stesso modo di posare, sdraiata in modo quasi scomposto e senza guardare in camera, vogliono proprio restituire questo senso di “intimità rubata”.

Altre serie di fotografie, di cui sono stati rinvenuti diversi esemplari presso gli archivi consultati, sono quelle dello stabilimento fotografico Sciutto. In due di queste serie la Di Lorenzo viene ritratta in abiti borghesi, con capotto di pelliccia, ombrello e capello, [**Fig. 82, 83**] e in abito chiaro, stretto in vita con un'ampio *decolté*, e capelli raccolti [**Fig. 84, 85**]. In entrambi i casi l'abito, così come la posa, lo sguardo e la composizione stessa dell'inquadratura, restituiscono un'immagine sobria di grande compostezza e pulizia. Questa serie di immagini, proprio per le caratteristiche appena descritte, era

¹⁹ Una delle stampe originali di questa serie è conservata presso l'Archivio Storico Ricordi di Milano. La stampa, formato 100x140 mm, è incollata sul cartone dello stabilimento con lo stemma e il nome del fotografo in caratteri dorati. Sul retro, la data, di mano non identificata, 1888 o 1898, Inv. MI 0285_AS_1647.

stata scelta per ricavarne cartoline postali che, considerando il numero degli esemplari rinvenuti, devono aver avuto un'ampia circolazione sul mercato.

La pubblicazione di alcuni di questi scatti dello stabilimento Sciutto nella già citata biografia del Polese venne riportata anche sul quotidiano genovese «Il Caffaro» del 9 aprile 1900, nel quale si legge:

Il direttore dell'Arte Drammatica di Milano, il noto pubblicista teatrale Enrico Polese-Santarnecchi ha pubblicato testé coi tipi Agostino Michetti di Milano un elegante volumetto sulla Tina Di Lorenzo, intercalato da splendide incisioni su fotografie di Gigi Sciutto. Sono brevi appunti, assai interessanti e tratti dal vero che il Polese dà sull'infanzia, sulla fanciullezza e sui primi trionfi di questa bellissima e valente attrice. La breve biografia, intessuta di curiosi particolari, non può che interessare il pubblico genovese il quale ha sempre avuto per la Tina Di Lorenzo una si viva e costante simpatia.²⁰

Fa parte della stessa serie anche un altro interessante esemplare, è una sorta di “cartolina nuziale” raffigurante Falconi e la Di Lorenzo novelli sposi [Fig. 86]. Un prodotto evidentemente destinato agli affezionati della coppia teatrale che va ben oltre la tipologia del ritratto fotografico, diventando testimonianza della vita privata dei divi.

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 capocomico, a scopi promozionali, o sia iniziativa degli studi.

Tra le tante fotografie eseguite dalla ditta milanese dei fotografi Varischi e Artico si ricordano alcune cartoline postali nelle quali ritorna, come nei casi precedenti, l'immagine distinta della signora borghese. Ancora una volta il soggetto, ritratto in una cornice essenziale, si presenta, secondo i topoi del ritratto borghese del tempo, a passeggio, con l'abito della festa, il cappello e la pelliccia [Fig. 87, 88].

Per comprendere a pieno il fenomeno a cui si fa riferimento, è interessante guardare anche alla stampa contemporanea. Sono molti, infatti, gli articoli nei quali la Di Lorenzo è raccontata, aldilà 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

²⁰ S.A., *Un opuscolo illustrato sulla Tina di Lorenzo*, «Il Caffaro», 9-10 aprile 1900.

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 viene tracciato un interessante profilo. Nell'articolo, dal titolo *Tina di Lorenzo. Divagazioni sulla bellezza delle attrici*,²¹ 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 Giacosa; 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 gioje [sic] e nei dolori dei personaggi di eccezione.²²

Per descrivere l'attrice, vengono riportate dall'autore dell'articolo, Renzo Sacchetti, 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 chiedeva se “questa

²¹ R. SACCHETTI, *Tina Di Lorenzo*, «Varietas», n. 13, 1905, pp. 484-487.

²² *Ivi.*, p. 485.

vita ora tutta compresa delle gioie conjugali [sic] 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 sovrana.²³

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. La condizione per cui la donna di teatro avrebbe a che fare con qualcosa di molto lontano dalla famiglia borghese porta addirittura a riflettere se quest'ultima non finisca per nuocere alla sua professione.

Tra le varie immagini dell'attrice, nell'articolo compare un suo ritratto assieme al figlio Dino, parte di una serie realizzata dallo studio Varischi-Artico. Questo tipo di fotoritratti “privati”, come altri realizzati da Mario Nunes Vais o, qualche anno più tardi, dal fotografo reggiano Attilio Badodi, ebbero una larga circolazione sulla stampa contemporanea e, pur posati in studio, erano 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 all'altro che la ritrae insieme con il figlio Dino appoggiato a una sedia, è pubblicato sul periodico «Il Teatro illustrato» nel gennaio 1906, all'interno

²³ *Ivi*, p. 486.

di un articolo a firma di Carlo Vizzotto²⁴ [Fig. 89]. 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 tradi 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 Carelli.²⁵ 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” [Fig. 90].

²⁴ CARLO VIZZOTTO, *Tina Di Lorenzo nell'arte e nella vita*, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 6, 1906, p. 10.

²⁵ S.A., *Tina di Lorenzo*, «Il Teatro illustrato», a. V, n.15-16, 15-31 agosto 1909, pp. I-VI.

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

Tina Di Lorenzo è stata una delle attrici più fotografate d'inizio Novecento e, tra i molti fotografi che la ritrassero, un posto di prim'ordine spetta allo stabilimento milanese di Arturo Varischi e Giovanni Artico di Milano.

I due fotografi, insieme al socio Angelo Pettazzi, rilevano l'attività del noto ritrattista Leone Ricci²⁶ ed aprono il loro studio in corso Vittorio Emanuele il 2 giugno del 1900.

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.²⁷

Sia Arturo Varischi, classe 1864, che l'amico Giovanni Artico, classe 1868, lavorarono a lungo presso lo studio del Ricci, ereditando da lui, oltre alla numerosa clientela borghese, anche quella passione per la ritrattistica che li renderà celebri da lì a pochi anni. Lo studio Varischi e Artico, infatti, è stato senza dubbio uno dei più conosciuti e importanti della storia della fotografia italiana, perché, oltre ad aver ritratto tutte le più importanti personalità dell'arte e della cultura dell'Italia contemporanea, ottenne una serie di importanti riconoscimenti pubblici e una fortuna commerciale che lo impose all'attenzione generale. Non si può dimenticare che, oltre ai successi ottenuti con la propria ditta, Giovanni Artico si spese 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 1912.²⁸

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

²⁶ 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, lavorò per diversi anni a Milano dove aprì il suo laboratorio nel 1882.

²⁷ 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*, «AFR. Rivista di Storia e Fotografia», a. 1996, n. 24, pp. 52-65.

²⁸ 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.

lo stabilimento Varischi e Artico & C. tra le realtà fotografiche italiane più importanti del tempo, nate e cresciute nel solco di una tradizione imprenditoriale e commerciale tipicamente lombarda.²⁹ 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'arte.³⁰

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”, raggiunse 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”.³¹ Affermati fotografi, specializzati anche nel ritratto di bambini, Varischi e Artico erano apprezzati per l’eleganza e 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,

²⁹ GIOVANNA GINEX, *Varischi e Artico fotografi a Milano: i primi decenni del Secolo*, «Impresa e Stato», n. 22, giugno 1993, pp. 119-128. Nell'articolo oltre ad una breve storia dello stabilimento sono pubblicate alcune stampe fotografiche provenienti dall'Archivio della famiglia Artico.

³⁰ G. GINEX, *Varischi e Artico fotografi a Milano*, cit., p. 119.

³¹ ERNESTO MARINI, *Milano illustrata nelle sue cose e nelle sue persone*, Milano, La Poligrafica 1903, pp. 333.

letterarie, artistiche. [...] Al conseguimento dei riuscitissimi lavori dei signori Varischi e Artico, contribuirono grandemente i più perfezionati apparecchi e modernissimi procedimenti adottati dai sullodati signori, i quali non tralasciano di applicarsi a uno studio costante per il perfezionamento dell'arte loro.³²

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".³³ 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, e tra i premiati compaiono anche i fotografi milanesi Alfieri & 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".³⁴

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

³² *Ivi*, p. 333-334.

³³ LAERTE, *Esposizione Internazionale di Milano. Fotografia*, «La Fotografia Artistica», a. III, n. 10, ottobre 1906, p. 169.

³⁴ T. POGLIANI, *Considerazioni sulla Mostra Fotografica di Milano specialmente dal punto di vista artistico*, «Il Progresso Fotografico», a. XIII, 1906, n. 10, p. 148.

essere degnamente apprezzati – anche dagli stranieri – in tutto il loro valore. Meritevole 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 ottenere.³⁵

Risalgono ai primi anni del secolo molti ritratti di musicisti, cantanti, attori e scrittori, tra i quali Alberto Franchetti, Jules Massenet, Amalia 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 ritrattistica 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 richiamino in qualche modo la professione del soggetto ritratto.

È possibile studiare la produzione dello stabilimento Artico a partire dalle molte stampe fotografiche conservate nei più importanti archivi fotografici italiani, così come da un gran numero di cartoline postali realizzate a partire da questi originali.³⁶

Per completare la collezione e comprendere meglio le dimensioni della circolazione di queste affascinanti fotografie, è di grande importanza esaminare la stampa periodica del periodo. Sono molti, infatti, i ritratti della ditta milanese pubblicati sulle riviste più note

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Nel corso delle ricerche è stato possibile reperire molte stampe di produzione Varischi e Artico, sia presso archivi fotografici milanesi, sia presso altre importanti raccolte fotografiche italiane. Tra gli archivi di Milano, si devono ricordare l'Archivio Storico Ricordi, ospitato presso la Biblioteca Braidense di Milano, il Civico Archivio Fotografico del Comune di Milano, conservato presso il Castello Sforzesco della città, l'archivio fotografico del Museo Teatrale alla Scala e l'archivio privato dell'erede Susanna Artico, anch'essa fotografa ritrattista. Inoltre è stato possibile rinvenire altre stampe fotografiche e diverse cartoline postali dei primi anni del secolo scorso presso le collezioni del Museo Alinari di Firenze, del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, della Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma, della Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli, del Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl di Trieste e della Biblioteca di Casa Goldoni a Venezia.

del tempo. Tra queste, si devono ricordare il settimanale «L'Illustrazione italiana»,³⁷ i mensili illustrati «Il Secolo XX. Rivista popolare illustrata»,³⁸ «Varietas»³⁹ e il quindicinale femminile «La donna».

La ditta Varischi e Artico ha pubblicato spesso le proprie fotografie anche sulla rivista milanese «Musica e musicisti», poi dal 1906 «Ars et Labor», pubblicata dalla Casa Editrice Ricordi. Il periodico nasce nel 1902 come rivista illustrata bimestrale e resta attivo fino al 1912, anno della morte del direttore Giulio Ricordi⁴⁰ 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.”⁴¹ Le ragioni della nuova pubblicazione vengono espone 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'intratterà 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 cinematografo.⁴²

³⁷ Il settimanale, edito dai fratelli Treves, è stato pubblicato a Milano dal 1873 al 1962.

³⁸ Il mensile illustrato «Il Secolo XX» è uscito dal 1902 al 1912 per volontà della Casa Editrice Ricordi.

³⁹ La rivista mensile illustrata «Varietas» è stata pubblicata dal 1904 al 1928 dalla società editrice Sozegno di Milano.

⁴⁰ 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.

⁴¹ S.A., *Presentazione*, «Musica e musicisti», a. 57, n. 1, 15 gennaio 1902, p. 2.

⁴² *Ivi*, p. 1.

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.

A partire 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 drammatica.⁴³

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 non solo. 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 i quali quelli di Guidoni & 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, quella del celebre ritrattista milanese che, come abbiamo visto, venne acquisita dalla nuova ditta nel 1900. 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 era ormai affermato saldamente a livello nazionale.

I ritratti della 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

⁴³ A partire dal 1903 cambia anche il formato del periodico che passa da 120x170 mm a 160x230 mm.

musica, in particolari delle cantanti d'opera,⁴⁴ 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) [Fig. 91], Gemma Caimmi (marzo 1905), Lyda 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'accrescersi degli argomenti trattati.⁴⁵ 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 circostanziato 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, cittadino e non, 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

⁴⁴ 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 Farnetti (agosto 1906), Emma Vecla (dicembre 1907), Ester Mazzoleni (febbraio 1908), Lina Barberi (maggio 1909), Amelia Soarez (maggio 1910), Giuseppina Piccoletti (marzo 1911) e Medea Mea Figner (giugno 1912).

⁴⁵ È interessante notare che nell'editoriale del dicembre 1908 *Ai nostri lettori* si faccia riferimento al fatto che nei dodici fascicoli del 1908 si siano pubblicati 125 articoli di varietà e 1670 "splendide illustrazioni".

gazzetta musicale, “aspira alla conquista di tutte le classi di lettori” anche di quelli che “pur non avendo speciali o tecniche cognizioni, sentano 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 oggidi. 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.”⁴⁶

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 1907), Vincenzo Morello, Alfredo Baccelli e Giannino Antona Traversi (15 marzo 1907), Arturo Colautti, Francesco Cilèa (15 maggio 1907), Alfredo Testoni e Salvatore Farina (15 giugno 1907). Se le fotografie succitate erano inserite all'interno della rubrica nel settore letterario, o al più drammaturgico, per dare un volto alla personalità di cui si stava 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 cantanti. Della prima tipologia possiamo ricordare l'articolo apparso nell'agosto nel 1907 dedicato all'operetta di Franz Lehà *La vedova allegra*, andato in scena al Teatro Dal Verme di Milano⁴⁷ e sul quale sono pubblicate le scene relative al primo, al secondo e al terzo atto o l'articolo del gennaio 1908 con le fotografie di Edoardo Ferrai, Emma Vecla e Giuseppe Paganelli in *Hans, il suonatore di flauto*. In questo caso le fotografie degli interpreti in abiti di scena sono pubblicate singolarmente e poi all'opera mentre ripetono, in studio, alcuni

⁴⁶ Programma d'abbonamento per l'anno 1906, «Musica e Musicisti», a. 60, n.12, 15 dicembre 1905, p.1.

⁴⁷ S.A., “*La vedova allegra*”, «Ars et Labor», a. 62, n. 8, 15 agosto 1907. pp. 782-783.

passaggi dell'opera di cui è riportata in didascalia una battuta⁴⁸ [Fig. 92].

Dedicato, invece, a singoli 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 Kruscenisky, nei panni di Salomé, e Maria Gay⁴⁹.

Qualcosa di simile succede anche con *Cronaca artistica*, rubrica nella quale però le fotografie vengono disposte nella pagina con l'inserimento di cornici grafiche di gusto liberty a impreziosire l'articolo e valorizzare il ritratto fotografico. Un riferimento su tutti è rappresentato dal numero di ottobre 1910, nel quale sono disposti su due pagine sei ritratti femminili, dei soprano Nina Farilli, Francis Alda e Graziella Pareto e delle attrici Olga Varini, Ada Serra e Marinella Bragaglia⁵⁰.

L'idea di presentare al grande pubblico le protagoniste della scena contemporanea è simile a quello già presente nella rubrica *Proiezioni*, ma la qualità dei ritratti proposti e la veste grafica della rubrica sono notevolmente cambiate e impreziosite. Nell'esempio proposto le stesse fotografie sembrano dialogare le une con le altre e sono le indiscusse protagoniste dell'articolo nel quale lo spazio riservato alla parola viene drasticamente ridimensionato [Fig. 93].

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 sulle compagnie teatrali di Virgilio Talli⁵¹, pubblicato sul numero di maggio del 1905, e sulla Calabresi-Severi, apparso su quello di settembre del 1905, e quelli sulle attrici Teresa Mariani, pubblicato nel marzo del 1906⁵², Adelaide Ristori, del novembre 1906⁵³ e Dina Galli, pubblicato nel febbraio del 1910⁵⁴ ed illustrato da 14 bellissime fotografie, di cui si avrà modo di parlare nel paragrafo dedicato a questa attrice. 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

⁴⁸ S.A., *Hans, il suonatore di flauto*, «Ars et Labor», a. 63, n. 1, 15 gennaio 1908, p. 56.

⁴⁹ S.A., *La triade vittoriosa*, «Ars et Labor», a. 65, n. 2, 15 febbraio 1907, p. 158.

⁵⁰ S.A., *Cronaca artistica*, «Ars et Labor», a. 65, n. 10, 15 ottobre 1910, pp. 792-793.

⁵¹ S.A., *Una compagnia originale*, «Musica e Musicisti», a. 60, n. 5, 15 maggio 1905, pp. 307-310.

⁵² S.A., *Teresa Mariani*, «Ars et Labor», a. 61, n. 3, 15 marzo 1906, p. 227-230.

⁵³ TULLIO PANTEO, *Adelaide Ristori*, «Ars et Labor», a. 61, n. 11, 15 novembre 1906, pp. 1003-1006.

⁵⁴ ETTORE DALLA PORTA, *La mia intervista a Dina Galli*, «Ars et Labor», a. 65, n. 2, 15 febbraio 1910, pp. 81-88.

pubblico. Inoltre – aspetto non trascurabile – aiutano a ricostruire l'immaginario figurativo esistente allora intorno ed 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 [Fig. 94]. La sequenza delle venti fotografie rappresentano l'artista nei tre atti dell'opera con il riferimento alla battuta o alla didascalia scenica.⁵⁵ I ritratti della cantante, riproposti in sequenza, sembrano voler restituire qualcosa dello spettacolo stesso nel tentativo di lasciare nello spettatore una vivida impressione dell'evento.

Si possono considerare invece come vere e proprie recensioni, 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 Gambrinus* rappresentato al Teatro alla Scala, con otto fotografie degli interpreti in abiti di scena.

Qualcosa di simile lo si ritrova anche nel mese di giugno, quando vengono pubblicate invece le fotografie degli interpreti del *Faust* di Gounod andato in scena al Teatro alla Scala.⁵⁶ Per celebrare il successo ottenuto dallo spettacolo, 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 ancora una volta con in didascalia il riferimento al passaggio dell'opera che stanno interpretando. L'anno successivo, nel 1905, 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-Calabresi⁵⁷ nell'aprile in un approfondimento sul *Don Pasquale* di Donizetti rappresentato alla Scala il 21 dicembre del 1904.⁵⁸ Tutti gli interpreti ed 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 1904.⁵⁹

L' articolo è interessante, non solo perché riccamente illustrato, ma anche perché

⁵⁵ S.A., *Rosina Storchio nell'opera Madama Butterfly*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 5, 15 maggio 1904, pp. 288-293.

⁵⁶ S.A., *Il “Faust” di C. Gounod al Teatro alla Scala di Milano*, «Ars et Labor», a. 59, n. 6, 15 giugno 1904, pp. 353-358.

⁵⁷ S.A., *“Il re Burlone”*, «Musica e Musicisti», a. 60, n. 2, 15 febbraio 1905, pp. 121-123.

⁵⁸ S.A., *Il “Don Pasquale! Di G. Donizetti rappresentato alla Scala di Milano*, «Musica e musicisti», a. 60, n. 4, 15 aprile 1905, pp. 227-230.

testimonia di un episodio centrale per l'indagine dei rapporti tra la storia del teatro e quella della sua rappresentazione figurativa.⁶⁰

3.3 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 supercompagnia n.1 di Lorenzo - Andò”⁶¹ l'11 novembre del 1899.

Sull' “elegante cartoncino” inviato ad Enrico Polese dal direttore di compagnia Flavio Andò e ripubblicato per l'occasione dal giornalista compaiono i nomi 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. More 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 rappresentante 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 seguente.⁶²

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

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

⁶⁰ Verrà dedicato uno spazio maggiore a questo titolo nella terza di questo elaborato, nel paragrafo dedicato alle fotografie di Irma Gramatica.

⁶¹ Si veda la prima pagina del numero di sabato 11 novembre 1899.

⁶² S.A., *Le novità della super Andò Di Lorenzo*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 16 dicembre 1899.

Provins, *Lord Quex* di Arthur Wing Pinero, *Felicità in un cantuccio* di Hermann Sudermann).

Dopo la prima *tournee* milanese, si torna a parlare della compagnia Di Lorenzo-Andò nel marzo del 1900, quando il settimanale pubblica il consueto *Quadro delle compagnie*, collocando la compagnia tra le ditte “primarissime” insieme a quelle di Novelli e di Zacconi.⁶³

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”.

Ed in effetti, già a partire dal numero di aprile, il settimanale segue la grande *tournee* in sud America, informando i lettori sulla partenza,⁶⁴ da Genova l'8 aprile, e sull'arrivo,⁶⁵ a Buenos Aires il 28 dello stesso mese. 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 Preense», *Amanti* e *Causa ed effetti*, pubblicati su «Diario del Comercio», e *Frou Frou* uscito sull'«Indipendente».⁶⁶

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

⁶³ Il quadro della 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, quello di sabato 31 marzo 1900.

⁶⁴ PES, *La partenza di domani*, «L'Arte drammatica», a. XXIX, 7 aprile 1900.

⁶⁵ PES, *Sono arrivati!*, «L'Arte drammatica», a. XXIX, 28 aprile 1900.

⁶⁶ S.A., *La Tina in America*, «L'Arte drammatica», a. XXIX, 14 luglio 1900.

nella ventura primavera al Manzoni di 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 sieno esorbitanti possiamo subito concludere. Ancora una volta vi ringrazio e vi stringo la mano cordialmente.⁶⁷

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 fu affidata dallo stesso Re Riccardi al poeta e giornalista Mario Giobbe, che poco tempo prima aveva tradotto anche il *Cyrano de Bergerac*,⁶⁸ mentre per le scene e i costumi sono coinvolti gli artisti più celebri del momento, Odoardo Antonio Rovescalli 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*.⁶⁹

⁶⁷ La lettera autografa di Tina Di Lorenzo ad Adolfo Re Riccardi, datata "Livorno, 23 ottobre 1900" è conservata presso la Biblioteca Museo del Burcardo – SIAE di Roma, coll: AUT_045_A13_07.

⁶⁸ 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 ad un'altra nella quale il Bracco chiede a Re Riccardi, sempre per conto di Giobbe, se Tina Di Lorenzo farà la *Samaritana*, è pubblicata sul volume di ANTONELLA DI NALLO, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba 2003, pp. 252-253.

⁶⁹ PES, *L'esecuzione della Samaritana*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 11 maggio 1901.

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 35 attori e circa un centinaio di comparse tra “Ombre, Apostoli, Vecchi, Mercanti, Compratori, Preti, Signori, Antichi, Ragazzi, Soldati romani, Cenciosi, Cortigiane e Popolani”.⁷⁰ Inoltre, sempre secondo quanto riportato in locandina, erano coinvolti nello spettacolo anche 12 professori d’orchestra e 12 coristi per i preludi e gli intermezzi musicali scritti appositamente dal Maestro Piernè di Parigi. Per realizzare questo imponente allestimento furono necessari 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 intoppo.⁷¹

Nel dramma del Rostand, diviso in tre quadri e scritto in versi alessandrini, viene raccontata la conversione al cristianesimo della giovane samaritana Fotina dopo

⁷⁰ Nella locandina del 14 maggio 1901, conservata presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma, 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 giovine); L. Minuccelli (Secondo vecchio); G. Frigerio (Un antico); C. Frigerio (Un fanciullo); A. Frigerio (Primo uomo); A. Foa (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); 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).

⁷¹ PES, *L’esecuzione della Samaritana*, cit.

l'incontro con Gesù nei pressi della città di Sichem. La scelta dell'argomento biblico non piacque alla critica italiana, che non lo considerava adatto alla scena. Così scriveva, 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 poesia⁷².

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...”⁷³

In parte d'accordo con Pozza è anche il “Dottor Luigi Bufalini” che firma una delle recensioni apparsa su «L'Arte Drammatica». Anche Bufalini, interrogandosi sulle ragioni che portarono alla scelta dell'argomento, conclude affermando che la figura del Cristo è “troppo complessa per poter adattarsi nell'ambiente angusto di un dramma in tre atti”⁷⁴.

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 troppi abituati alla recitazione realistica per poter adattarsi di

⁷² GIOVANNI POZZA, *Cronache teatrali*, a cura di G. A. Cibotto, Vicenza, Neri Pozza 1971, p. 342.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ DOTTOR LUIGI BUFALINI, *La Samaritana*, «L'Arte drammatica», a. XXX, 11 maggio 1901.

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 prosa.⁷⁵

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 entusiasmato – volle interrompere la scena per farle più che un applauso una vera ovazione!⁷⁶

Tina Di Lorenzo è stata fotografata nei panni della samaritana Fotina dallo stabilimento di Giovanni Artico e Arturo Varischi all’indomani della prima rappresentazione del dramma e, forse, proprio per merito del grande successo conseguito. Da queste stampe, alcune delle quali conservate presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma e altre reperite presso collezionisti privati, sono state realizzate anche un gran numero di cartoline postali.

Nella prima serie di fotografie 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

⁷⁵ G. POZZA, *Cronache teatrali*, cit., p. 344-45.

⁷⁶ PES, *L’esecuzione della Samaritana*, cit.

attribuiti alla samaritana 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 stato realizzato con tanta attenzione e una ricca serie 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 cipressi.⁷⁷

Nella scena V Fotina discende dal sentiero cantando 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.

Delle due stampe originali conservate presso la Biblioteca Museo del Burcardo di Roma [Fig. 95 e 96], solo una riporta il timbro a secco dello stabilimento milanese. In questi scatti la donna, appoggiata ai legni o seduta sul bordo del pozzo, si riposa dopo il lungo cammino.

Nella ricca serie di cartoline postali l'attrice è ritratta accanto all'elemento scenico principale, il pozzo, con in mano, o sulla testa, l'anfora [Fig. 97, 98, 99]. 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 una delle cartoline, questa volta tratta da un negativo Alterocca, reperite presso l'archivio fotografico del Civico Museo Teatrale di Trieste, sulla quale si legge: "Chi beve di quest'acqua, in verità vi dico, non avrà sete in eterno!". Tra i numerosi esemplari di cartoline reperite sono da notare anche quelle colorate. Come già avuto modo di notare, le stampe, e di conseguenza le cartoline,

⁷⁷ EDMOND ROSTAND, *La Samaritana*, traduzione di M. Giobbe, Lui Pierro Editore, Napoli, p. 12.

venivano spesso acquarellate per raggiungere un effetto pittorico e impreziosire il ritratto.

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 presso il mercato per raccontare l'accaduto e diffondere la parola del Salvatore [Fig. 100, 101]. 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!...”⁷⁸

L'unica stampa originale di questa sequenza è conservata ancora una volta presso la Biblioteca Museo del Burcardo e, oltre ad essere incollata sullo stesso cartone delle precedenti, presenta in basso a destra il timbro a secco della ditta [Fig. 102].

La cornice scenica nella quale è inserita la protagonista del dramma è la stessa degli scatti precedenti, 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 del Rostand non ci siano riferimenti diretti al costume o alle scene neppure per questo secondo quadro, possiamo leggere distintamente nell'insieme un'impressione di generale rinnovamento ed 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.

Alcune di queste fotografie sono state pubblicate sulla rubrica di avvenimenti e varietà del periodico «Natura e Arte» all'indomani di una replica milanese del dramma.⁷⁹ 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 i due fotografi, come sappiamo, subentrarono nella direzione dello stabilimento.⁸⁰

Nella breve recensione che accompagna i due scatti si legge:

⁷⁸ E. ROSTAND, *La Samaritana*, cit., p. 69.

⁷⁹ S.A., *Tina nella «Samaritana»*, «Natura e Arte», n. XIII, 1900-1901, pp. 59-60.

⁸⁰ 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.

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.⁸¹

Qualcosa di analogo avviene anche sui settimanali «L'Illustrazione Italiana» e «Illustrazione popolare» rispettivamente nel maggio e del settembre 1901.⁸² In questo caso la pubblicazione di uno dei ritratti della Di Lorenzo, in entrambe i casi quello raffigurante Fotina con in spalla la brocca dell'acqua, 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 lamoso (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 riproduciamo.⁸³

Infine, una fonte di prima mano, aiuta ad aggiungere alcuni dati alla nostra analisi e ad arricchire lo studio di questa collezione fotografica.

⁸¹ S.A., *Tina nella «Samaritana»*, «Natura e Arte», n. XIII, 1900-1901, pp. 59-60.

⁸² LEPORELLO, *La Samaritana*, «L'Illustrazione Italiana», a. XXVIII, n. 20, 19 maggio 1901, p. 348.

⁸³ «Illustrazione popolare. Giornale per le famiglie», a. XXXVIII, n. 35, 1901, p. 356.

Questa fonte, autografa della Di Lorenzo, ci permette di conoscere l'importanza che l'attrice doveva attribuire alla fotografia poiché, a poche settimane dalla prima rappresentazione, si affretta ad inviare allo stesso Rostand una sua fotografia nei panni della Samaritana. Questo dettaglio viene 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.

*Tina*⁸⁴

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 Tina 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 Rovetta.⁸⁵

La compagnia, in scena dal primo novembre, aveva già ottenuto una serie di

⁸⁴ Tina Di Lorenzo ad Adolfo Re Riccardi, 25 maggio 1901. La lettera autografa è conservata presso la Biblioteca Museo del Burcardo, coll: AUT_045_A13_21.

⁸⁵ S.A., «*Romanticismo*», «L'Arte Drammatica», a. XXX, 14 dicembre 1901.

importantiriconoscimenti.⁸⁶ Giovedì 7 “un pubblico affollatissimo accolse con tutti gli onori”⁸⁷ la compagnia che andò in scena con *Amanti* di Donnay”, seguirono *Zazà* e *Pamela nubile* con la quale l’attrice “riportò uno dei suoi migliori e più legittimi successi.”⁸⁸ Una delle novità per la piazza torinese fu *La corsa al piacere* di E. A. Butti che, pur avendo avuto un esito più incerto, costituì comunque “un buonissimo successo di applausi e chiamate all’autore ed ai bravi interpreti”.⁸⁹

Ugo Piperno “giovane intelligente, studioso, modesto, pieno d’avvenire”⁹⁰ ebbe la sua serata con *Amore senza stima* di Paolo Ferrari, al quale seguì *La Samaritana* di Ronstard che “fu ascoltata colla più grande attenzione”.⁹¹ 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 succedono nel 1856, gli interpreti si fecero eseguire i vestiti secondo la moda di quel tempo”,⁹² 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 ...”⁹³

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

⁸⁶ 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).

⁸⁷ *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, «L’Arte drammatica», a. XXX, 9 novembre 1901.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ S.A., *La super Di Lorenzo Andò a Torino*, «L’Arte drammatica», a. XXX, 16 novembre 1901.

⁹⁰ S.A., *La super Di Lorenzo Andò a Torino*, «L’Arte drammatica», a. XXX, 23 novembre 1901.

⁹¹ S.A., *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, «L’Arte drammatica», a. XXX, 30 novembre 1901.

⁹² *Ibid.*

⁹³ MOMUS, *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, «L’Arte drammatica», a. XXX, 7 dicembre 1901.

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 ha vi 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 [...].⁹⁴

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 Giovane Italia prestandovi giuramento. Quando Vitaliano svela la sua passione politica alla moglie Anna “l’amor di patria schiude quello della famiglia” e i due sposi si ritrovano dopo anni di silenzio e indifferenza. Anna, sola e trascurata dal marito si era avvicinata 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 del quotidiano, in

⁹⁴ S.A., “*Romanticismo*”, «L’Arte Drammatica», a. XXX, 14 dicembre 1901.

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 presente.⁹⁵

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 questo.⁹⁶

Se resta indiscussa la bravura del Rovetta drammaturgo del sentimento, vengono

⁹⁵ S.A., *ROMANTICISMO*, «La Stampa», 11 dicembre 1901, pp. 1-2.

⁹⁶ *Ibid.*

sollevate 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!⁹⁷

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”.⁹⁸

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 marchese Giacomino d'Arfo.

Ciò che ha “coronato la vita trionfale di questo dramma”⁹⁹ 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 Victorienne Sardou, al quale seguirono *La moglie ideale* di Marco Praga, *Madame Flirt*, *Tristi amori* di Giuseppe Giacosa, *Pamela nubile* di Carlo Goldoni e *La zia di Carlo* di Thomas Brandon.¹⁰⁰

Come si legge nella recensione apparsa sul periodico milanese «La scena di prosa», il successo del dramma del Rovetta è stato “grande, clamoroso e ribadito da repliche

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ R. S., *Tra nuove e nuovissime. Romanticismo*, «Cronache teatrali», a. II, n. 3, 8 gennaio 1908, p. 1.

¹⁰⁰ G., *Le ribalte milanesi. Manzoni*, «La scena di prosa», a. II, n. 2 gennaio 1903, p. 5.

affollate”. Al di là delle polemiche nate intorno a questo dramma, infatti, che “contrasta con molti credo modernissimi” e per questo da “ai nervi a molti”, il pubblico, e con lui anche lo stesso recensore, ne decretò una sicura e certa vittoria.

E intanto il pubblico va al Manzoni, si contende i posti, affolla ogni sera la platea, la loggia, i plachi. [...] 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 linfatiche.¹⁰¹

D'altra parte, già il giorno successivo alla prima milanese, sulla prima pagina dell'«Arte Drammatica» lo spettacolo era stato recensito con un entusiasmo del tutto simile.¹⁰² 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 fu un vero trionfo. Il giornalista 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 dramma 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'abortira congiura del

¹⁰¹ R. S., *Tra nuove e nuovissime*, cit., p. 1.

¹⁰² G. B., “*Romanticismo*” a Milano, «L'Arte drammatica», a. XXXIII, 3 gennaio 1903, p. 1-2.

'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 dentro.¹⁰³

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 provetti. 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 grandioso¹⁰⁴.

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.

¹⁰³ *Ivi*, p. 1.

¹⁰⁴ PES, *L'esecuzione*, cit., p. 2.

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 [...].¹⁰⁵

Nel marzo del 1903 anche il periodico «Musica e musicisti» pubblica un articolo sulla replica milanese di *Romanticismo*.¹⁰⁶ 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 Rienz.¹⁰⁷

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 verità.¹⁰⁸

La prima delle fotografie pubblicate ritrae Tina Di Lorenzo, la contessa Anna, e

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ S.A., *Mode di mezzo secolo fa*, «Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903, pp. 201-204.

¹⁰⁷ Secondo quanto riportato in una locandina conservata presso la Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli datata 22 aprile 1902, gli altri interpreti erano: I. Zoncada (Rodolfo Cazky); A. Colonello (Giovanni Ansperti, farmacista); V. Frigerio (Casimiro Fratti, medico); M. Wilson (Giuditta Ansperti); G. Rissone (Mauro Stransèr, medico); A. Crucchi (Don Carlo Morelli); A. Frigerio (Faustino, direttore della farmacia); R. De-Gourdron (Baraffini, sergente dei Gendarmi); A. Foa (Demostene, facchino); A. Valabrega (Carolina, vecchia cameriera della contessa Teresa); A. Frigerio (una contadina).

¹⁰⁸ S.A., *Mode di mezzo secolo fa*, cit., p. 201.

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 austriaco [Fig. 103]. Giacomino entra in scena (scena III) mentre Anna parla con l'esule polacco Cézky, segretario del marito, il conte Lamberti. Così facendo, Giacomino interrompe il dialogo tra i due 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 e sempre firmato dallo studio di Arturo Varischi e Giovanni Artico [Fig. 104]. Anche in questo caso, come per la posa precedente, è possibile identificare il passaggio preciso del dramma al quale fa riferimento la posa dei due attori, che, in questo caso, segue di poche battute la situazione precedente. L'intenzione di queste fotografie era quella di rappresentare, e quindi di pubblicizzare, lo spettacolo messo in scena dalla compagnia, ricostruendo in studio quello che lo spettatore avrebbe visto a teatro.

L'impianto della fotografia è uguale a quello precedente: i due protagonisti della scena in primo piano, sono posti davanti ad un fondale neutro con un unico oggetto di scena sul lato sinistro dell'inquadratura. I costumi, il trucco e il parrucco 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 camelie*, 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 direttore.¹⁰⁹

Nel ritratto pubblicato, Flavio Andò sta recitando “con aria ispirata e con voce commossa” il giuramento mazziniano della Giovine Italia [Fig. 105]. Siamo verso la conclusione del primo atto quando il conte viene presentato dalla signora Giuditta Ansperti al gruppo dei repubblicani riuniti segretamente nel retrobottega della sua farmacia. Vitaliano, che è sospetto perché figlio della contessa Teresa, amica del vicerè e del consigliere dell'Imperatore, il conte di Rienz, porta informazioni sull'arresto del cappellaio Rossetti trasferito dalle carceri milanesi a quelle veneziane insieme al farmacista Ansperti, ma in cambio chiede di poter entrare nell'associazione politica.

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 [Fig. 106, 107]. Entrambe i personaggi sono presentati al pubblico nella prima scena del secondo atto. Siamo presso la villa dei Lamberti, in una “ricca e spaziosa sala interna”, con loro due anche la contessa Anna, Cézky e il cameriere Francesco.

La contessa Teresa è descritta a sistemare i fiori con i quali sarà occupata per tutta la durata della scena. Prima sposta i fiori dal cesto di vimini ai vasi, poi pone i rimanenti in

¹⁰⁹ S.A., *Mode di mezzo secolo fa*, cit., p. 202.

una coppa d'argento e infine ne sceglie uno per donarlo al conte di Rienz.

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 notare.¹¹⁰

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 descritta a svolgere vogliono anticipare qualcosa di più del personaggio che, tra i

¹¹⁰ S.A., *Mode di mezzo secolo fa*, cit., p. 204.

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'occhiata ed un sorriso d'intelligenza con Teresa, dice:

Avete detto bene, duchessa, è una moda, una montatura; idrofobia romantica, ma passerà, passerà! I conti di Lara, i Don Paez, i Profughi, i Cordari da un parte; - le Parisine, le Ermengarde, le Carlote 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 verde.¹¹¹

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 giovane 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 fosse quella di un elegante e giovane donna intenta ad occupare il suo tempo con la lettura, per di più di testi lontani dal rigido spirito reazionario dei nobili del tempo [Fig. 108]. D'altra parte Anna non è donna d'azione ma una 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

¹¹¹ GEROLAMO ROVETTA, *Romanticismo*, Milano, Baldini & Castoldi 1822, p. 75.

promesse d'amore del giovane Rodolfo Cézky, esule e anch'esso infelice, per poi allontanarsene quando queste diventano 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 ha affrontato la madre e il conte di Rienz che lo accusavano di tradimento grazie alla lettera spedita alla polizia. La scena è la stessa del terzo atto, siamo nel salotto della contessa Teresa, ed Anna fa visita a Giacomino “seduto a un tavolino in giacchetta da camera e con un fazzoletto bianco al collo: sta facendo colazione” [Fig. 109].

La serie di fotografie relative alla *Samaritana* e a *Romanticismo* possiedono 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 e 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 *Romanticismo*, il risultato sembrerebbe dipendere molto dall'idea che i singoli attori hanno del mezzo fotografico e dalla loro capacità di rapportarvisi. Il responsabile della ripresa fotografica sembra limitarsi ai valori tecnici dell'immagine. Su di uno sfondo neutro, o quasi, gli attori sono chiamati a ripetere un momento drammatico particolarmente rappresentativo di una parte del testo, un gesto di certo non facile per l'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 in quella della bandiera.

Una questione molto significativa è costituita appunto 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 riscontra attitudini diverse.

PARTE TERZA

UN CASO DI STUDIO: MARIO NUNES VAIS FOTOGRAFO DI TEATRO

1. Nunes Vais: il più celebre dei “dilettanti”

La macchina che prima non era atta se non alla rappresentazione brutale della realtà è oggi divenuta nelle Sue mani uno strumento d'infinita delicatezza poetica. [...] Grazie per questo inatteso piacere, o artefice della luce e dell'ombra”.

Gabriele D'Annunzio¹

Mario Nunes Vais nasce a Firenze nel 1856 in un'agiata famiglia ebraica di origine livornese. Di professione agente di cambio, come lo era stato il padre, si avvicina alla fotografia nei primi anni Ottanta, quando l'affermazione della gelatina d'argento e la nascita di studi in grado di gestire lo sviluppo e la stampa conto terzi rendono possibile la formazione di una comunità di fotoamatori che andrà via via allargandosi. Pur non avendo mai fatto della fotografia una professione, Nunes Vais è uno tra gli autori più significativi degli anni a cavallo tra i due secoli, “un dilettante senza nulla di dilettantesco”² come afferma Lamberto Vitali, la cui produzione ricopre un posto ben definito nella storia della fotografia italiana. Nel 1890 Nunes Vais viene ammesso nella Società Fotografica Italiana (SFI) fondata l'anno precedente a Firenze proprio per riunire il mondo degli appassionati con quello dei professionisti della fotografia.³ La Società, che per statuto si pone l'obiettivo di promuovere lo studio e il progresso dell'arte fotografica, diventa per Nunes Vais un laboratorio di sperimentazione, un'occasione attraverso la quale approfondire e praticare la sua passione per la fotografia.⁴ È proprio nell'ambito delle attività proposte dalla SFI e dei photo-club associati, infatti, che Nunes Vais, pur rimanendo sempre in disparte sia dalla scena professionistica che dalle ricercatezze della fotografia artistica propriamente detta, partecipa a numerosi concorsi fotografici ottenendone vari riconoscimenti.

¹ Gabriele D'Annunzio a Mario Nunes Vais, *La Capponcina*, novembre 1906. La lettera è stata pubblicata sul volume di MARCELLO VANNUCCI, *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, Firenze, Bonechi, 1976, p. 31.

² LAMBERTO VITALI, prefazione al catalogo della mostra *Mario Nunes Vais fotografo*, Firenze, Palazzo Vecchio, maggio-giugno 1974, Firenze, Centro Di 1974.

³ Sulla storia della Società Fotografica Italiana si veda il primo capitolo del presente lavoro.

Ritroviamo il suo nome nel Bollettino della Società già negli anni Novanta: nel 1891 espone alcune istantanee alla Mostra Nazionale di Palermo, l'anno successivo si classifica sesto nella sezione “ingrandimenti” del concorso della SFI e nel 1899 partecipa all'Esposizione fotografica Nazionale e Internazionale di Firenze, ottenendo il diploma di medaglia d'argento di I grado.

Il suo impegno nella SFI porta rapidamente il fotografo fiorentino a diventarne uno dei soci più attivi e partecipi anche sul piano gestionale, basti ricordare che già nel 1895 viene eletto tra i sindaci della Società e che nel 1904 entra a far parte del consiglio di amministrazione.

Gli studi intorno alla sterminata produzione di questo fotografo “irregolare” sono ad oggi ancora sostanzialmente incompleti, poiché la quantità e la varietà dei soggetti nelle fotografie di Nunes Vais si prestano a letture comparatistiche di varia natura. A lungo sottovalutato dalla critica fotografica, il corpus dei suoi lavori, vastissimo per quantità e varietà dei soggetti ha costituito una delle fonti iconografiche più importanti per lo studio di singole tematiche, dalla storia della moda a quella dello spettacolo.

Inoltre, aldilà di alcuni preziosi ma limitati contributi più recenti, i tentativi di studio intorno all'opera di questo autore si fermano agli anni Settanta, quando, in occasione della costituzione del Fondo Nunes Vais a Roma, vengono promossi studi e mostre monografiche sul suo lavoro.⁵

Spinto da un grande interesse artistico e da una viva curiosità intellettuale, Nunes Vais stringe amicizia con i più importanti esponenti delle arti e dell'intellettualità fiorentina del periodo, creando nelle sue due residenze - dal 1895 la casa di Piazza dell'Unità e la

⁴ Si sa con certezza, per esempio, che Nunes Vais utilizzò in più occasioni la terrazza di posa della Società. La possibilità di accedervi e le modalità di fruizione erano stabilite dal Regolamento interno della SFI al punto n. 73: “Per l' esecuzioni dei ritratti, i Soci non hanno diritto di introdurre in terrazza se non persone alle quali, dalla generalità dei Soci, non sarebbe negato l'accesso in casa propria. Per non dar luogo a possibili concorrenze a carico di professionisti, per i quali le appresso classi di persone costituiscono un rilevante guadagno professionale, è vietato ai Soci di introdurre in terrazza modelli e artisti di circo, caffè-concerto, operette, corpi di ballo e simili. Il Presidente del Consiglio può, per ogni determinato caso, concedere preventiva autorizzazione scritta, da rimanere affissa nei locali almeno per le precedenti 24 ore”. *Regolamento interno della Società fotografica italiana*, Firenze, Tipografia di Salvatore Landi, 1904.

⁵ Oltre al già citato *Mario Nunes Vais fotografo*, si veda anche: MARCELLO VANNUCCI, *Mario Nunes Vais fotografo fiorentino*, Firenze, Bonechi, 1975; MARCELLO VANNUCCI, *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, Firenze, Bonechi, 1976; MARIA TERESA CONTINI (a cura di), *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, 15 novembre-10 dicembre 1978, prefazione di Oreste Ferrari, Firenze, Centro Di 1978; MARIA TERESA CONTINI (a cura di), *I fiorentini fotografati da Nunes Vais*, Firenze, SP 44, 1978.

villa di campagna di Pian de' Giullari - degli autentici cenacoli artistici la cui fama andrà ben oltre i confini cittadini.

La cifra di Nunes Vais è in buona sostanza quella del testimone. Lontano dalla perfezione formale e dalle tendenze della fotografia artistica in voga nel periodo, e al di là delle sperimentazioni estetiche cui pure non sarà del tutto alieno, il "principe dei dilettanti" è spinto soprattutto dall'urgenza di documentare il suo tempo. Lo fa sia attraverso i ritratti posati, per i quali è generalmente ricordato, che con le istantanee d'esterni. Con uno stile molto diretto e una spontaneità che in qualche modo anticipano il fotogiornalismo, Vais documenta la vita fiorentina in una grande varietà di aspetti, ognuno ritenuto rappresentativo della sua contemporaneità. Dalle scene di vita popolare ai fatti di cronaca nera, per giungere agli eventi politici o alle istantanee "rubate" ai personaggi noti, Nunes Vais posa il suo sguardo in modo apparentemente rapsodico su qualunque evento desti la sua attenzione.

Quello che la critica fotografica più formalista non coglie del fotografo fiorentino è proprio la sua intuizione principale: ciò che è "fotograficamente rilevante" trascende i criteri estetici o la valenza storica. Oreste Ferrari affronta questo particolare aspetto della produzione fotografica di Vais e, rispondendo a coloro i quali criticano la resa qualitativa dei suoi *reportage*, afferma che lo sguardo sulla realtà di questo autore è il riflesso di un suo "puntiglio di presenza nel mondo da affermare col mezzo fotografico".⁶ Quella di Nunes Vais, continua Ferrari, è una percezione del mondo che si distingue sia da quella "meramente incuriosita" di tanti altri fotografi dilettanti del tempo, che da quella "severamente memorialistica" o "positivistica" di certa fotografia professionale. È questa la ragione per la quale studiare la fotografia di genere di Nunes Vais aiuta a comprendere qualcosa in più anche sulla sua produzione ritrattistica, "felice approdo di un percorso «visivo» anzi che semplicemente contenutistico."

Ora, è stato osservato – da Settimelli – che Nunes Vais «non ha la stoffa del reporter», essendogli mancata la sagacia intuitiva dell'accadimento e delle sue svariate implicazioni; non ha la stoffa dell'introverso, metodico compilatore d'un lessico familiare: anche se la famiglia, la casa, saranno tra i temi ricorrenti e più

⁶ ORESTE FERRARI, prefazione al volume M. T. CONTINI (a cura di), *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, cit., p. II.

felici. La sua fu piuttosto un'estroversione, un'avidità di percezione dello scenario di vita che gli stava dintorno, di appagamento visivo che, come già dissi in altra occasione, fanno venire in mente quell'atteggiamento che Hermann Melville aveva definito come *shock of recognition*.⁷

Nella fotografia di Nunes Vais non c'è l'interesse per i momenti ripetitivi della vita e del lavoro o per la staticità della veduta urbana o monumentale.

Lo scenario che Nunes Vais ama ritrarre non è quasi mai quello della ferialità, è quasi sempre, piuttosto, appigliato a situazioni di una certa, ma temporalmente circoscritta, pregnanza; per di più, situazioni collettive. Quindi l'occasione stimolante sarà data da una festa, da una cerimonia, da una rappresentazione, da un luogo di villeggiatura, da un avvenimento sportivo, da una parata o comunque da un momento della vita militare, o talvolta anche da qualcosa di emotivamente più coinvolgente, come un processo o una partenza di emigranti. Sempre, notiamo, qualcosa che sia pure a livello liminale fa spettacolo e in quanto tale vale come momento liberatorio dal più o meno monotono fluire del quotidiano.⁸

Nell'analisi della produzione fotografica di Nunes Vais appare tuttavia indubbia la centralità del ritratto. Dal suo specifico "punto di osservazione statico" - quello di un colto esponente della borghesia che non si sposterà mai da Firenze, all'epoca una delle capitali culturali d'Italia - Vais realizza una vastissima galleria di ritratti che, presa nel suo insieme, rappresenta uno straordinario affresco della cultura nazionale dalla *belle époque* sino a tutti gli anni Venti del Novecento. L'epoca febbrile a cavallo dei due secoli è raccontata attraverso le centinaia di ritratti dei protagonisti dell'*élite* intellettuale, politica e culturale, di fronte ai quali il fotografo, come scrive ancora una volta Lamberto Vitali, "non prende posizione: registra con una sorta di apparente freddezza e di un'onesta obiettività, che mascherano, ma non abbastanza, un rapporto cordiale col personaggio".⁹

Le personalità più in vista della vita pubblica, dalla politica alle arti, sono il soggetto

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. III.

⁹ L. VITALI, Catalogo della mostra *Mario Nunes Vais fotografo*, Firenze 1974.

principale di Nunes Vais, che li fotografa in una serie che al termine della sua esistenza raggiungerà i sessantamila scatti. Tra i politici vanno ricordati almeno Filippo Turati e Anna Kuliscioff, fotografati durante il X congresso del Partito Socialista nel 1908, Giovanni Giolitti, ritratto in ambiente domestico con la moglie Rosa, a Benito Mussolini nel 1929.

Il rapporto privilegiato di Vais con la scena artistica ha prodotto uno spaccato della vita artistica del paese ritratta nelle sue varie forme. Fotografo prediletto di D'Annunzio per più di un decennio, dal 1898 al 1910, lo fotografa negli anni della "Capponcina" in varie occasioni, anche al fianco di altri artisti, tra i quali lo scultore Clemente Origo e il maestro Alberto Franchetti. Giacomo Puccini è ritratto al volante della sua prima automobile, Ruggero Leoncavallo al tavolo da gioco con altri amici e l'attrice Virginia Reiter a tavola, nell'intimità della sua casa.

Nel 1913, alla prima mostra organizzata dalla rivista Lacerba, ritrae il gruppo fondatore dei futuristi - Marinetti, Carrà, Papini, Boccioni, Palazzeschi - coi quali è in ottimi rapporti. È lo stesso Aldo Palazzeschi che ricorda l'accaduto nel 1974 in occasione della mostra a Palazzo Vecchio, quando scrive in qualità di testimone diretto del tempo.

[...] un giorno invitò i futuristi al suo studio, si era nel 1913 quando vigeva per il futurismo il più feroce e assoluto ostracismo e i futuristi elargiti solo di pomodori marci o maleparole. Andammo da lui in una rigidissima giornata d'inverno e con affettuosità paterna ci fotografò prima in gruppo, quindi eseguendo particolarmente alcune fotografie per ciascheduno e che poi ci mandò in regalo; quando fu il mio turno disse: lei si metta come quando è entrato qua dentro.¹⁰

Nunes Vais manifesta poi un preciso interesse per il mondo del teatro che, a partire dai primi anni del Novecento, diventa uno degli oggetti privilegiati della sua produzione fotografica. Tra i suoi ritratti si ritrovano molti volti del teatro contemporaneo tra i quali, insieme a quelli di numerosi autori, compositori e musicisti, anche i più importanti attori del tempo, da Tommaso Salvini a Ermete Zacconi, da Eleonora Duse a Lyda Borelli. Tra i ritratti, come avremo modo di verificare nelle pagine seguenti, anche

¹⁰ ALDO PALAZZESCHI, introduzione al volume *Mario Nunes Vais fotografo*, cit., s.p.

alcune preziose fotografie posate in abiti di scena e diverse riprese di gruppo eseguite a teatro. A proposito dell'esecuzione di questi scatti e del modo con il quale venivano percepiti dai soggetti ritratti, è estremamente utile fare riferimento ai materiali autografi conservati presso il Fondo Nunes Vais del Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze nel quale si ritrovano lettere autografe di alcuni celebri attori.

Di particolare interesse è la lettera di Alda Borelli, datata 21 marzo del 1909, che, oltre a testimoniare il grado di apprezzamento per l'opera di Nunes Vais, conferma la natura non professionistica della sua attività. Nella lettera, l'attrice fa esplicito riferimento al nome di un fotografo, un non meglio identificato "Signor Alvino", al quale dovrebbe ordinare la stampa degli scatti realizzati da Nunes Vais.

Gentilissimo amico,

Scusate se vi scrivo una cartolina, ma scrivo dal teatro e bisogna che mi accontenti di quel che posso avere. Vi ringrazio infinitamente della premura con cui mi avete spedito le fotografie. Sono molto belle, degne di voi ... e di me! Ce ne sono poi tre che sono tre piccoli capolavori, quella grande, quella figurina che volta le spalle completamente con le braccia stese sul paravento e l'altra figura con lo stesso abito di profilo assoluto. Volete essere tanto gentile da dire al sig. Alvino di scrivermi le condizioni a cui potrebbe farmene delle copie? Condizioni artistiche s'intende. Vale a dire più [...] che sia possibile. Mi mandi una cartolina qui all'Olympia e in base a quella stabilirò se sarà il caso l'ordinazione. Intanto vi ringrazio ancora una volta. Mio marito vi fa i suoi complimenti. I ritratti sono piaciuti immensamente a tutti. Non dubitavo della vostra abilità ma vi siete sorpassato. Mille auguri di sempre nuovi successi fotografici e una stretta di mano dalla vostra aff.ma,

Alda Borelli De Sanctis.¹¹

Senza data, ma con ogni probabilità riconducibile a quegli stessi primi anni del Novecento, è anche una delle cinque lettere di Emma Gramatica conservate presso l'Archivio Bonsanti. Anche in questa breve comunicazione l'attrice, che dimostra di amare il lavoro di Nunes Vais, lo prega di non cedere ad alcuno le fotografie eseguite e di ordinarne la stampa presso il proprio collaboratore.

¹¹ Alda Borelli De Sanctis a Mario Nunes Vais, 21 marzo 1909. La lettera autografa è conservata presso l'Archivio A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze.

Gentile Sig. Nunes Vais,

Paladreni mi consegnò le fotografie che sono bellissime e di cui le faccio i miei più caldi e sinceri complimenti. Le rinnovo la preghiera di non dare a nessuno nessuno alcuna fotografia. D'Annunzio voleva chiedergliene. Gliene darò io – tutte devono passare per le mie mani – mi fido della sua [...]

A lei grazie infinite.

Io la preferisco a tutti i fotografi del mondo!

Cordialmente E. Gramatica.¹²

Oltre alle tante e diverse attestazioni di stima che nel tempo sono state rivolte a questo autore, per comprenderne realmente il valore artistico si deve considerare la diffusione e il consumo di queste fotografie sul mercato. Purtroppo, allo stato dell'arte è possibile basare questa riflessione su un numero limitato di casi, alcuni dei quali identificati solo nel corso della presente ricerca. Negli anni di attività di Nunes Vais, come vedremo, diverse tra le sue fotografie sono state pubblicate su alcuni dei più importanti periodici teatrali, tra i quali «L'Arte Drammatica», «Ars et Labor», poi «Musica e musicisti», «Cronache teatrali» e «Il Teatro illustrato», sul prestigioso settimanale «L'Illustrazione italiana», oltreché sul mensile femminile «La donna».

Tra i documenti reperiti, a titolo esemplificativo, si possono ricordare alcune copertine e alcuni articoli dedicati all'attrice Eleonora Duse. Nel primo caso si tratta di un'immagine pubblicata su «Il Teatro illustrato» il primo novembre 1905. Sotto il profilo della Duse, inserito a tutta pagina, si legge: “La più recente fotografia di ELEONORA DUSE eseguita espressamente per il “Teatro illustrato dal Cav. Mario Nunes Vais” che, come vedremo più avanti, era uno dei collaboratori stabili del periodico. Questo scatto fa parte di una serie di cui alcuni esemplari ebbero una discreta fortuna anche all'estero. Uno di questi è pubblicato sulla copertina del noto periodico francese «Le Théâtre», già nel mese di ottobre dello stesso 1905 [Fig. 110], mentre altri circolano in occasione delle numerose *tourné*e dell'attrice, a scopi promozionali. Uno scatto di questa serie compare sul programma relativo all'opera di Maksim Gor'kij “*Dans les bas-fonds*” che l'attrice interpreta al Theatre de l'Œuvre nell'ottobre del 1905 mentre un altro è utilizzato

¹² Emma Gramatica a Mario Nunes Vais, 12 febbraio [s.a.]. La lettera autografa è conservata presso l'Archivio A. Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze.

sulla copertina del programma del Teatro Urquiza di Montevideo per il 1907 [Fig. 111]. Un'altra fotografia la ritroviamo poi, molti anni più tardi, sulla copertina della già diffusissima rivista «Time», nel numero del 30 luglio 1923. Sempre su «Il Teatro illustrato» ma qualche anno più tardi, nel 1908, ritroviamo anche un altro scatto di Eleonora Duse realizzato dal fotografo fiorentino. L'immagine, forse una delle più celebri dell'attrice, è posta a corredo di un articolo nel quale si dà notizia dell'imminente matrimonio della figlia dell'attrice, Enrichetta¹³ [Fig. 112]. Questo articolo è interessante anche perché vuole restituire un'immagine privata della Duse, considerata in questo contesto come donna, e madre, e non tanto in qualità di attrice. Nell'articolo per introdurre la pubblicazione di uno stralcio di lettere dell'attrice, infatti, si legge:

Negli scorsi giorni fu diffusa la notizia del matrimonio della figliuola di Eleonora Duse. Queste bene auspicate nozze che, ci dicono, hanno tanto commosso la grande artista, ci richiamano alla memoria una sua lettera riferentesi appunto alla figliuola allora in tenera età, scritta da Varazze il 26 luglio 1886. Completando essa la magnifica figura di Eleonora Duse, la riproduciamo volentieri.¹⁴

Il secondo caso esemplare è quello de «L'Illustrazione italiana» che, nell'aprile del 1924, all'indomani della morte dell'attrice, le dedica una copertina¹⁵ [Fig. 113]. Anche in questo caso si tratta di uno scatto presente in serie e databile più o meno agli stessi anni del precedente. Un esemplare di questa serie, infatti, era già stata pubblicata sul periodico «Musica e musicisti» nel 1906¹⁶ [Fig. 114].

¹³ S.A., *Eleonora Duse*, «Il Teatro illustrato», a. IV, n. 9, 25 aprile-10 maggio 1908, p. 6.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Copertina dedicata a Eleonora Duse, «L'Illustrazione Italiana», a. LI, n. 17, 27 aprile 1924.

¹⁶ S.A., *Lettere e arti. Il concorso drammatico di Eleonora Duse*, «Ars et Labor», a. 62, n. 2, 15 febbraio 1906, p.135-136.

2. Il Fondo Nunes Vais del Gabinetto Fotografico Nazionale: una risorsa per gli storici del teatro

Se è vero, come afferma Marina Miraglia, che la fotografia di Mario Nunes Vais è prima di tutto “una testimonianza straordinariamente puntuale e fedele di tutta un'epoca, rivissuta nei suoi ideali di vita e di comportamento”,¹⁷ il luogo dove questa memoria è conservata diventa una fonte d'eccezione per chi voglia studiare l'Italia nel periodo di attività di questo fotografo.

Presso il Fondo Nunes Vais del Gabinetto Fotografico Nazionale sono conservati, infatti, circa ventimila negativi su lastra di vetro raffiguranti le più significative personalità della politica, della cultura e della vita artistica dell'Italia dagli anni ottanta dell'Ottocento agli anni venti del Novecento.

La ricca collezione di negativi, insieme alla strumentazione fotografica di Nunes Vais, è giunta all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in due lotti separati, nel 1970 e poi nel 1981, per volontà della figlia del fotografo, Laura Weil Nunes Vais. Nella lettera che accompagna la prima parte della donazione, datata Firenze 18 settembre 1970, la signora Weil dichiara di voler donare, “a titolo di totale e completa liberalità a favore dello Stato”,¹⁸ la raccolta di diecimila lastre di sua proprietà. Considerato il “rilevante interesse culturale” di questa collezione, il Ministero della Pubblica Istruzione riconosce la necessità “della conservazione nella sua integrità, tutelandola da frazionamenti, dispersioni, danni e distruzioni”. L'allora direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale, Carlo Bertelli,¹⁹ che nella propria attività promosse lo studio e la raccolta della fotografia come documento storico, riconosce il notevole interesse

¹⁷ MARINA MIRAGLIA, *Note per una storia della fotografia italiana 1839-1911*, cit., p. 506.

¹⁸ Lettera di Laura Weil Nunes Vais all'On. Ministero della Pubblica Istruzione, Firenze, 18 settembre 1970. Questa lettera è conservata presso l'Archivio del Gabinetto Fotografico Nazionale, d'ora in poi GFN. Per la visione dei documenti dell'archivio si ringrazia la dott.ssa Elena Berardi, responsabile fruizione e catalogazione del Gabinetto Fotografico Nazionale.

¹⁹ Carlo Bertelli (Roma, 1930) è stato Direttore del Gabinetto Fotografico Nazionale dal 1963 al 1973, prima di diventare Soprintendente di Milano nel 1978. Negli anni in cui ha lavorato presso il Gabinetto Nazionale, si è speso per la promozione dello studio della fotografia e per l'acquisizione del prezioso Fondo Nunes Vais. Per quanto riguarda la storia della fotografia, lo si ricorda per il saggio *L'immagine fotografica, 1845-1945*, redatto assieme a Giulio Bollati e confluito nel secondo volume della *Storia d'Italia* (Einaudi 1979). Nel 2007 ha pubblicato anche la nuova prefazione al volume di Gisèle Freund, *Fotografia e società* (Einaudi).

culturale di questo fondo e in una lettera al Direttore Generale alle Antichità e Belle Arti di Roma scrive:

La raccolta, che è entrata a far parte del patrimonio dello Stato, costituisce un archivio unico nel suo genere della vita nazionale, e più specialmente fiorentina, tra la fine del secolo scorso e i primi tre decenni del presente. In circa 20.000 negativi sono documentati in modo impareggiabile e in situazioni storiche precise, i protagonisti della vita culturale, parlamentare e di corte del tempo, i soggetti trattati da Puccini al tempo della Tosca e della Turandot, ai balletti Daghilen [sic], al gruppo della Voce fino alla famiglia reale, ai ministri etc. Siamo di fronte ad una documentazione di altissimo livello tecnico, di sicuro gusto artistico, testimonianza fragile e preziosa della temperie del Liberty.²⁰

Nel 1982 a questa prima donazione ne segue una seconda, composta da altre diecimila negativi di vario formato su lastra di vetro, che, come scrive la stessa Laura Weil in una lettera a Oreste Ferrari,²¹ vuole essere “a perfezionamento” della precedente.

La donante, cosciente dell'importanza di questa preziosa collezione fotografica, e volendo renderla disponibile agli studiosi, cedendo il secondo lotto di materiale, precisa:

All'atto della consegna della quasi totalità del materiale negativo della collezione Nunes Vais all'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, la sottoscritta Laura Weil Nunes Vais intende confermare la propria volontà a che tutto il patrimonio fotografico del fondo Nunes Vais sia conservato sempre e soltanto presso detto Istituto, già Gabinetto Fotografico Nazionale, che può consentirne ogni adeguata forma di tutela e divulgazione, trattandosi dell'unico organismo statale che possieda una fototeca aperta al pubblico. La donazione dell'intero fondo è stata infatti effettuata perseguendo lo scopo di una capillare utilizzazione del materiale stesso da parte di studiosi e privati che prescindano da qualsiasi forma di

²⁰ Lettera di Carlo Bertelli al Direttore Generale Reggente delle Antichità e Belle Arti di Roma, Roma, s.d.. Archivio GFN.

²¹ Oreste Ferrari (Roma, 1927 – 2005) è stato Direttore dell'Ufficio Centrale del Catalogo dal 1969 al 1975 e dell'Istituto Centro per il Catalogo e la Documentazione dal 1975 al 1990. Risale al 2007 la pubblicazione del volume dedicato alla sua attività di tutela e valorizzazione dei Beni Culturali CLAUDIO GAMBACOLLANA (a cura di), *Catalogo, documentazione e tutela dei Beni Culturali. Scritti scelti (1966-1992)*, Annali dell'Associazione Bianchi Bandinelli, n. 18.

privatizzazione peraltro contraria allo spirito stesso della donazione.²²

Le fotografie del fondo Nunes Vais sono state inventariate e raggruppate per formato in otto differenti serie.²³ Da questi negativi, a partire dal 1973-74, sono state realizzate delle stampe, poi incollate su cartoncini recanti il numero d'inventario e, ove possibile, il soggetto ritratto.

Tra i personaggi fotografati vi sono anche molti volti del teatro contemporaneo – segno di un interesse non episodico da parte del fotografo fiorentino – come gli scrittori e commediografi Roberto Bracco, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Giacosa, Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Pirandello e Marco Praga, e i compositori Arrigo Boito e Giacomo Puccini. Moltissimi sono anche i ritratti dedicati agli attori, tra i quali figurano quasi tutti i più importanti interpreti del tempo. Oltre ai ritratti che saranno oggetto di questo studio, si devono ricordare quelli di Flavio Andò, Gemma Bellincioni, Alda Borelli, Mercedes Brignone, Oreste Calabresi, Ines Cristina, Vittorio De Sica, Tina Di Lorenzo, Eleonora Duse, Armando Falconi, Edoardo Ferravilla, Teresa Franchini, Antonio Gandusio, Arturo e Emma Garzes, Yvette Guilbert, Claudio Leigheb, Maria Melato, Ermete Novelli, Giacinta Pezzana, Ugo Piperno, Luigi Rasi, Virginia Reiter, Ruggero Ruggeri, Virgilio Talli, Vera Vergani ed Ermete Zacconi.

Com'è facile comprendere, la collezione fotografica del fondo in oggetto costituisce quindi una ricca fonte di studio anche per chi si occupi di storia delle arti performative e non solo, com'è stato perlopiù fino ad oggi, per chi s'interessi di storia della fotografia, della cultura o del costume. Nunes Vais manifesta infatti uno spiccato interesse per il teatro in tutti i generi allora in voga, dalla prosa all'operetta. Nella sua galleria fotografica trovano posto i ritratti dei grandi attori come dei piccoli interpreti di compagnie filodrammatiche da lui osservati, come afferma Gabriele Borghini, con un occhio “democratico e lucido”.²⁴

Il fondo rappresenta un repertorio iconografico in grado di restituire un'immagine quanto mai precisa del teatro italiano del primo Novecento. Come sostiene ancora

²² Lettera di Laura Weil Nunes Vais al prof. Oreste Ferrari, Firenze, 26 novembre 1980. Archivio GFN.

²³ I formati delle fotografie sono rappresentati da lettere: C (240x300 mm), D (210x270 mm), E (180x240 mm), F (130x180 mm), G (100x150 mm), H (90x120 mm), N (60x90 mm).

²⁴ 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, pp. 243-245.

Borghini, che per primo ha pubblicato alcune di queste fotografie mettendole in rapporto con la contemporanea scena teatrale, per poter studiare questi documenti sarebbe necessario confrontarli in modo sistematico con la documentazione presente in tutti gli altri archivi di interesse teatrale. Questo confronto, che in parte è stato svolto nel corso della presente ricerca, risulta indispensabile per integrare o correggere i dati relativi alle fotografie del Fondo e arrivare così a costituire una banca dati comune.

Ai materiali d'archivio reperiti nel corso delle ricerche va aggiunta anche la stampa periodica contemporanea, fonte di informazioni utili alla datazione degli spettacoli e quindi alla collocazione temporale degli scatti. La mappatura di quanto è stato pubblicato, spesso senza che vi sia riportato il nome dell'autore, oltre a confermare l'importanza della figura di Nunes Vais nel panorama della fotografia contemporanea, e a quella di teatro in particolare, supplisce alla mancanza di informazioni biografiche sui soggetti ritratti, dei quali spesso non ci è pervenuto che il nome, attraverso gli appunti dello stesso fotografo. Nel caso degli interpreti di teatro, ad esempio, capita sovente di trovarsi di fronte al ritratto di un soggetto in abiti di scena, ma di non riuscire a datare l'immagine o ad identificare il personaggio interpretato.

3. Il teatro italiano nelle fotografie di Mario Nunes Vais

Le fotografie di interesse più strettamente teatrale del Fondo Nunes Vais possono essere raggruppate in due differenti tipologie: i ritratti posati e le cosiddette “fotografie di scena” realizzate nel luogo della rappresentazione, anche se non nel corso dello spettacolo. Oltre a questi esemplari, vanno poi considerati quei ritratti realizzati in sala di posa o eseguiti in esterna e riconducibili al genere delle “prese istantanee”, legati prevalentemente alla sfera privata degli attori. Di quest'ultima tipologia fanno parte, tra gli altri, alcune fotografie dell'attrice Tina Di Lorenzo con il figlio Dino [Fig. 115], una di queste poi pubblicata sul periodico «Musica e musicisti» nel dicembre del 1904,²⁵ e alcuni ritratti intimi della Duse in compagnia della figlia Enrichetta, caratterizzati da uno scambio di sguardi inusuale in un ritratto posato dell'epoca [Fig. 116].

A proposito della prima tra le fotografie citate, quella dell'attrice Di Lorenzo, è interessante riportare quando si legge nell'articolo a proposito della fotografia Nunes Vais, pubblicata senza l'indicazione dell'autore.

Il quadretto pare pensato e disegnato da un pittore che sappia tutte le eleganze. Invece non è che un momento del vero, un attimo di quella felicità perfetta che giustamente Tina di Lorenzo trova in casa sua, quando ritorna stanca e vittoriosa dall'opera diurna del teatro.²⁶

Gli svaghi estivi della gente di teatro sono il soggetto di un'altra serie di scatti realizzati da Vais sul lungomare di Viareggio, aventi come protagonista ancora la Di Lorenzo, ritratta a passeggio col marito, l'attore Armando Falconi [Fig. 117].

Ambientate ancora in Versilia sono alcune immagini di Dina Galli attorniata dai membri della sua compagnia tra i capanni di una spiaggia (ma non in tenuta da mare [Fig. 118]), e infine le fotografie di gruppo che ritraggono Virginia Reiter al parco delle Cascine di Firenze assieme a Claudio Leigheb e sua moglie, durante la pausa di una gita in

²⁵ S.A., *Proiezioni. Tina di Lorenzo e il suo bambino*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 12, 15 dicembre 1904, pp. 773-775.

²⁶ *Ivi*, p. 775.

bicicletta [Fig. 119]. Per quanto riguarda gli esempi in cui sono coinvolti i colleghi delle attrici, risulta piuttosto evidente come si tratti di situazioni create appositamente per la ripresa, e quindi di immagini dalla probabile valenza promozionale.

3.1 I ritratti posati in costume

Il maggior numero di scatti del Fondo Nunes Vais è costituito da ritratti eseguiti in sala di posa, molti dei quali di interesse teatrale. In queste fotografie il soggetto è sempre posto al centro dell'inquadratura, a figura intera, a mezzo busto o in primo piano. Le pose e le intenzioni nelle espressioni dei fotografati variano enormemente, mentre la scena nella quale sono inseriti è sostanzialmente molto simile. Ad eccezione di alcuni rari casi, infatti, dietro al personaggio ritratto viene posto un fondale neutro, a tinta unita o decorato quasi fosse una scena di campagna, con elementi pittorici quali alberi o cespugli, quasi accennati.

L'intenzione di Nunes Vais è evidentemente quella di porre il soggetto ritratto al centro della propria composizione e per farlo ridurre al minimo la presenza di elementi scenici o di fondali troppo invasivi, che potrebbero distrarre l'attenzione dell'osservatore. La figura appare così quasi ritagliata dall'ambiente che la circonda e, anche grazie ai forti contrasti di luce, il soggetto ritratto emerge dal fondo.

Gli elementi scenici posti a corredo dell'inquadratura sono pochi ma ricorrenti: il soggetto si presenta spesso seduto o appoggiato ad una sedia, una panchina o un tavolo, spesso impreziositi da motivi liberty.

L'unico elemento a decorazione della scena è costituito spesso dai fiori, che richiamano nella mente dell'osservatore il gusto della *Belle Époque*, riconoscibile nell'estrema ricercatezza degli abiti delle dame e nel gioco di curve che creano sul corpo della donna.²⁷

I soggetti in posa nelle fotografie di Nunes Vais sono privi di rigidità e spesso, guardando in camera, svelano il grado di familiarità che dovevano avere con l'autore,

²⁷ A proposito della ricca collezione di abiti presente nelle fotografie di Mario Nunes Vais, si veda GABRIELE BORGHINI e GIANNA PIANTONI, *Vestiti per immagini. L'abito femminile da società tra Ottocento e Novecento e la sua immagine pittorica e fotografica*, Roma, Campisano 2003.

fotografo amatoriale che era solito ritrarre amici e conoscenti. Dallo studio dei negativi è possibile anche affermare che prima della stampa a contatto Nunes Vais non intervenisse in modo invasivo sulla lastra con il ritocco manuale e che preferisse lavorare sull'inquadratura piuttosto che in quella che oggi si potrebbe definire la post-produzione. Le fotografie di questo autore sono così l'espressione di un'immediatezza e di una passione per la fotografia che non ha avuto molti eguali nel suo tempo.

Per quanto riguarda più propriamente la ritrattistica d'attore nella produzione di Nunes Vais, come abbiamo già visto, è necessario distinguere le fotografie degli interpreti, quelli che Borghini definisce "ritratti ufficiali",²⁸ da quelle più strettamente teatrali, nelle quali l'attore è ritratto in abiti di scena mentre interpreta un determinato personaggio. Anche in questo secondo caso gli elementi scenici sono ridotti al minimo e spesso tutto l'effetto teatrale, che pure non manca, è affidato alla posa, all'intenzione dello sguardo e dell'espressione e al costume indossato dal soggetto in scena.

Nel Fondo, diverse fotografie d'interesse teatrale ritraggono anche uno o più attori intenti a "recitare" un passaggio o una battuta del dramma. In questo caso vengono utilizzate anche parti della scenografia o singoli oggetti di scena, magari portati in sala di posa direttamente dal teatro, utili a ricostruire la situazione che si vuole narrare.

Spesso questi ritratti sono realizzati in sequenza, e il poterli vedere in successione permette di ricostruire la scena interpretata in modo non dissimile da quello dei fotoromanzi. Particolarmente interessanti in questo senso sono le sequenze fotografiche dell'attrice Dina Galli intenta a giocare con un collega di compagnia o a cantare una canzone accompagnata al pianoforte dal collega Oreste Calabresi.

3.1.1 Dina Galli attrice comica

Celebre interprete teatrale, ma anche cinematografica, attiva in tutta la prima metà del Novecento, Dina – al secolo Clotilde – Galli è tra le attrici più presenti negli scatti di Mario Nunes Vais, che la fotografa in molte occasioni nel corso della sua lunga carriera, sia in vari ritratti posati in costume, da sola o al fianco di alcuni colleghi, che in alcuni

²⁸ G. BORGHINI, *Recitare la fotografia*, cit., p. 244.

scatti privati eseguiti anche fuori dalla sala di posa.

Nata nel 1877 a Milano, Dina comincia a frequentare il palcoscenico fin da bambina al fianco della madre, l'attrice Ermellina Nesti, e del padre, l'impresario teatrale Giuseppe Galli. Compie il suo apprendistato nella compagnia dialettale di Eduardo Ferravilla, dove segue la madre, che nel 1890 viene scritturata con il ruolo di “caratterista”, e comincia a farsi conoscere, perlopiù grazie a ruoli di secondaria importanza, a partire dal 1900, nella compagnia Talli-Gramatica-Calabresi.

Oggetto della presente sezione saranno proprio i ritratti eseguiti da Nunes Vais nei primissimi anni del XX secolo, quando la Galli comincia ad imporsi sulla scena nazionale nell'interpretazione di Crevette nella *Dame de Chez Maxim*. Ritraendola nei panni di questo personaggio e, poco dopo, in quelli della celebre locandiera di Carlo Goldoni, Nunes Vais coglie quella caratteristica della sua arte e della sua persona che Augusto de Angelis definirà “assolutamente istintiva”.²⁹

Tra le pochissime attrici comiche rimaste nella memoria del nostro teatro, e peraltro affacciatasi sulle scene nell'epoca in cui i ruoli delle protagoniste femminili riproducono ancora lo stereotipo drammatico della tormentata donna borghese *à la Signora dalle camelie*, la Galli si distingue per una *verve* mimica del tutto particolare, nella quale a colpire i critici – e i caricaturisti – sono i “suoi grandi occhi stupiti e indagatori.”³⁰ A questo proposito è interessante riportare un passaggio di un articolo pubblicato sul settimanale milanese «La scena di prosa» nel 1904, quando l'attrice torna in scena dopo un anno di assenza. Nel ritratto che le viene dedicato, illustrato da una bella fotografia dello studio Varischi e Artico, emerge chiaramente quale sia la cifra stilistica del suo teatro e quali le caratteristiche uniche della sua arte.

La Galli, si legge, non appartiene a nessuna scuola e non ha adattato sé stessa alla tradizione, “ma piuttosto preso dalla tradizione soltanto quello che serviva a rendere più forte e chiara ed espressiva sé stessa”.³¹

In tre anni di lavoro, continua l'anonimo recensore, l'attrice, definita “Eva frivola e insieme profonda”, ha completato la propria crescita artistica diventando “una vera

²⁹ AUGUSTO DE ANGELIS, *Dina Galli ed Amerigo Guasti. Vent'anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modemissima 1923, p. 114.

³⁰ *Ivi*, 19.

³¹ LA SCENA DI PROSA, *Dina Galli*, «La Scena di prosa», a III, n. 3, 21 gennaio 1904, p.3.

specialista della comicità fine, morbida, diletta, vivace, penetrante, la personificazione teatrale della femminilità gaia e scintillante”.

un'attrice che non ha simile tra noi, una personalità distinta, separata da tutte le altre, con un carattere tutto proprio, una vera specialista della comicità fine, morbida, diletta, vivace, penetrante, la personificazione teatrale della femminilità gaia e scintillante [...] L'arte della Galli è tutta spontanea e singolare, un'arte comunicativa, pronta ed espressiva, fatta di minuzie, di grazia provocante, un'arte che non ha niente a che fare con le grandi linee del passato ma ha tutto il fremito, il fervore e il piccolo brivido della nostra ora passeggera, del nostro piacere passeggero.³²

Môme Crevette nella Dame de Chez Maxim.

*Nella Vita comica ed eroica di Dina Galli,*³³ l'interpretazione della ballerina del Moulin Rouge Môme Crevette costituisce un capitolo a parte, quello del cosiddetto “primo volo”. Entrata nella compagnia diretta da Virgilio Talli³⁴ con il ruolo di “prima attrice giovine, prima amorosa, prima attrice comica”, la Galli, dopo un periodo di modesta carriera, trova “la sua espressione” interpretando la protagonista della commedia di Georges Feydeau, andata in scena per la prima volta a Bologna nell'aprile del 1900. Il ruolo sarebbe dovuto spettare ad Irma Gramatica, la quale però, a riprova del preconcetto diffuso allora tra le interpreti verso il repertorio comico, rifiuta cedendo la parte alla giovane Galli. È la stessa attrice che racconta questo episodio all'amico

³² *Ibid.*

³³ AUGUSTO DE ANGELIS, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Edizioni Ariete 1938.

³⁴ A proposito della nuova compagnia diretta da Virgilio Talli, sulle colonne de «L'Arte Drammatica» si legge: “Due nuove ditte primarissime: la Reiter Pasta e la Talli-Gramatica-Calabresi. La Reiter-Pasta è stata fatta unicamente per fare emergere la Reiter e del proposito non si può biasimare l'Eletta artista. Il pubblico vuole lei: e lei à fatto una compagnia per sé, esclusivamente per sé. A' con sé il Carini, giovane di grandi speranze. La Talli Gramatica Calabresi, invece, à fatto una compagnia di repertorio: è la più costosa di tutte e – necessariamente – è la meglio organizzata. Non vi sono salti di ruoli, né deficienze: numerosa, à dei nomi splendidi e sarà una compagnia che trionferà sempre per l'assieme. Non l'ò udita e non posso dire, quindi, se vi sono o no dissonanze. Solo dall'esame dei nomi rilevo che è l'unica regolarmente organizzata e ciò perché essa non deve far emergere uno ad una non è insomma una compagnia a celebrità: è l'unica che ricorda le due mirabili compagnie del triennio testè scaduto: la Di Lorenzo Andò e la Leigheb Reiter. [...]” PES, *Il nuovo triennio!*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 31 marzo 1900.

Giuseppe Adami³⁵ che lo riporta nel suo volume *Dina Galli racconta...*³⁶. Dina riferisce dei suoi inizi con “quel fatalone”³⁷ di Ruggeri e con il Talli – “il terribile Talli, lo spaventosissimo Talli” – e delle difficoltà incontrate nel passare dalla “famiglia ferravilliana”³⁸ a quella nuova compagnia.

Dina racconta come il successo ottenuto con quella parte, prima ancora di cambiare il suo destino d'attrice, l'avesse aiutata ad entrare in sintonia con i colleghi della nuova formazione e farsi, improvvisamente, ben volere.

Io, la *Crevette*, l'ho imbroccata. Per istinto, più che per preparazione approfondita e studiata. La parte l'avevo o m'era entrata nel sangue. Quella sottana tutta volanti e fru-fru, mi ubriacava le gambe come se guazzassero nello spumante. E l'alzata di gonna del famoso *tira via non c'è papà*, pareva che l'avessi fatta fin dalla nascita. Le mie azioni in compagnia si rialzarono come quella sottana e tutti mi vollero più bene di prima. [...] Passati i pianti, passate le malinconie, passare le intolleranze neurosteniche, riuscivo a star ferma anche quando si leggeva una commedia. E la sera della recita, dopo il trionfale successo che m'affermava definitivamente, vidi ancora una volta Ruggeri inquadarsi sull'uscio del mio camerino e dirmi: «- Ha visto che avevo ragione? Ora la stupida non la farà più.»³⁹

Qualcosa di simile è presente anche nei ricordi di un altro attore, Lucio Ridenti, che nel 1960 raccoglie gli articoli usciti nel corso degli anni sulle colonne de «Il Dramma» in un volume dal titolo *Ritratti perduti*.⁴⁰ Tra gli scritti pubblicati anche quello relativo a *La dame de chez Maxim* titolo con il quale la Galli aveva avuto “uno di quei successi che fanno diventare di colpo «attrice» una ragazzina di ventidue anni”.⁴¹ L'autore,

³⁵ Giuseppe Adami (Verona, 1878 – Milano 1946) è stato un giornalista, commediografo, librettista e sceneggiatore italiano. Debutta in teatro agli inizi del Novecento con alcune opere in dialetto veneziano e arriva al successo nel 1913 con *La capanna e il tuo cuore*, messo in scena al Teatro Olimia di Milano dalla Compagnia Talli-Melato-Giovani. Come commediografo deve il proprio successo anche alla comicità di Dina Galli, alla quale resta legato soprattutto il successo di *Nonna Felicita* (1936). Come librettista è ricordato per aver firmato le opere di Puccini *La rondine* (1917); *Il tabarro* (1918) e, con Renato Simoni, *Turandot* (1926).

³⁶ GIUSEPPE ADAMI, *Dina Galli racconta*, Milano, Treves 1936.

³⁷ *Ivi*, p. 30.

³⁸ *Ivi*, p. 29.

³⁹ *Ivi*, p. 34.

⁴⁰ LUCIO RIDENTI, *Ritratti perduti*, Milano, Omnia 1960.

⁴¹ *Ivi*, p. 18.

assistendo alla messinscena dello stesso testo nel 1948, rievoca la prima grande interpretazione della Galli e invitando l'attrice a ricordare i suoi inizi, afferma che se per lo stato civile lei è “Clotilde”, nella vita semplice “Dina”, in arte è soprattutto la “Crevette”, la protagonista di questa *pochade*.

Dopo la prima bolognese, le repliche aumentarono il successo e la fama dell'attrice, tanto che la *pièce* divenne presto “monopolio, creazione, proprietà di Dina Galli”.⁴²

A Livorno *La Dame de chez Maxim* “rivelò nella signorina Dina Galli una degna erede della comicità di Pia Marchi-Maggi”⁴³ mentre a Firenze, dove con ogni probabilità l'attrice posò per Nunes Vais, il successo fu talmente grande da indurre Enrico Polese ad affermare che in breve tempo la giovane Galli sarebbe diventata “la prima attrice comica della scena italiana”.⁴⁴

La signorina Dina Galli si presentava di punto in bianco non come la prima attrice giovane, ma come la prima attrice comica. Non era facile vincere una prova così seria, eppure la vittoria è stata la più brillante che la giovane attrice potesse desiderare e mai battesimo più giocondo è stato dato a giovane attrice. Si tappi le orecchie per non starmi a sentire la simpaticissima signorina Galli, ma io debbo dire che persona che in fatto d'arte la sa lunga ma lunga assai, ebbe così a sentenziare: *Questa giovinetta fra un paio d'anni al più sarà la prima attrice comica della scena italiana*.⁴⁵

Un ruolo come quello della Crevette in una commedia comica degli equivoci può facilmente, si legge ancora, “far eccedere la misura” e indurre le attrici a riuscire “sguaiate” e “urtanti” più che “brillanti” e “affascinanti”. Per questa ragione la parte della protagonista di *La Dame de chez Maxim* “dà la nota giusta per giudicare il temperamento di una attrice” e la Galli, a detta di tutti i presenti, è stata “adorabile”.

Nella commedia in tre atti di Georges Feydeau,⁴⁶ il dottor Petypon, rispettabile medico sposato, si risveglia, dopo una notte di follie, tra le braccia della ballerina Crevette.

⁴² *Ivi*, p. 20.

⁴³ GIORGIO RANTZAU, *La SS. Trinità a Livorno*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 2 giugno 1900.

⁴⁴ Le parole di Polese sono riportate nell'articolo G. EMME, *La SS. Trinità Talli-Gramatica -Calabrese alla Arena Nazionale – La prova di studio alla Scuola di recitazione*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 16 giugno 1900.

⁴⁵ *Ibid.*

Nell'intento di nascondere l'accaduto, il medico e la sua amante vengono coinvolti in una serie di equivoci e di *coups de théâtre* che porteranno la Crevette a partecipare, come “Signora Petypon”, al matrimonio di una cugina presso il castello di Grelé.

La commedia viene rappresentata per la prima volta al Théâtre des Nouveautés di Parigi il 17 gennaio 1899 e replicata in Italia prima dalla compagnia di Teresa Mariani e poi da quella di Claudio Leigheb e Virginia Reiter rispettivamente nell'ottobre e nel novembre del 1899.⁴⁷

Della prima assoluta dell'opera e dell'interpretazione dell'attrice Armande Cassive⁴⁸ si legge su «Le Theatre» del febbraio 1899,⁴⁹ sul quale viene pubblicata una recensione di Francisque Sarcey che ritiene la *Dame de chez Maxim* “un succès qui sera aussi long et aussi fructueux que celui de *Champignol malgré lui*”, in italiano *Champignol suo malgrado*, più celebre in Francia ma andato in scena anche sui palcoscenici nostrani.⁵⁰ In questo articolo, oltre ad alcune fotografie “di scena” scattate in teatro, viene riprodotto anche un ritratto dell'attrice francese in costume.

A proposito del rapporto dell'attrice italiana con la *pochade* francese, è interessante riferirsi a quanto sostiene Luigi Persone nel suo volume sul teatro italiano della *Belle époque*.⁵¹ La Galli, “una donnina peso piuma ma di una *vis comica* che non credo abbia trovato [...] chi la uguagliasse”,⁵² è stata in grado di trapiantare la *pochade* in Italia

⁴⁶ Georges Feydeau (Parigi, 1862 – Rueil 1921) è stato un commediografo francese, autore di *vaudevilles* e di *pochades*. Della sua produzione si ricordano in particolare, oltre alle opere già citate, anche *Le tailleur pour dames* (1887), *L'affaire Edouard* (1889), *Un bain de ménage* (1889), e *Feu la mère de Madame* (1910). Cfr. PASQUALE CALVINO e ANNAMRIA MARTINOLLI (a cura di), *Il teatro comico di Georges Feydeau: commedie, atti unici, monologhi*, Spoleto, Editoria e Spettacolo 2010.

⁴⁷ A questo proposito nel volume di Lucio Ridenti si legge che la Mariana e la Reiter, “due maestre”, “rendendosi conto della tua mirabile interpretazione, e considerandola insuperabile (se ne intendevano) misero in pratica una moralità che era nello spirito di quella gente di teatro: tolsero dai rispettivi cartelloni *La Dame de chez Maxim*. La tua creazione divenne così monopolio.” L. RIDENTI, *Ritratti perduti*, cit., p. 18.

⁴⁸ Louise Armandine Duval (Parigi, 1879 – 1940), nome d'arte Armande Cassive, fu una celebre attrice francese, il cui successo è soprattutto legato alle opere di Georges Feydeau, delle quali divenne l'interprete ideale. Dopo aver debuttato nell'operetta a partire dal 1899, passa al teatro di prosa, diventando una delle icone del teatro francese della Belle Époque.

⁴⁹ FRANCISQUE SARCEY, *Le Mois Théâtral. La Tosca, Mercadey, La Dame de chez Maxim*, «Le Théâtre», n. 14, febbraio 1899.

⁵⁰ Tra le varie interpretazioni italiane di questa commedia si ricorda quella della compagnia di Enrico Reinach e Virgilio Talli del 1894 nella quale recitò anche Virginia Reiter. La locandina dello spettacolo a Milano, presso il Teatro Manzoni è conservata al Museo Biblioteca del Burcardo di Roma, coll. 14.119.

⁵¹ LUIGI M. PERSONÈ, *Il Teatro italiano della «Belle Époque»*, Firenze, Olschki, 1972.

⁵² *Ivi*, p. 354.

rivelando “il desiderio di avventurierismo di chi è immancabilmente destinato a rimanere provinciale”.⁵³

Persone, infatti, sottolineando le differenze di significato proprie del genere nei due paesi, sostiene che la Galli fu in grado arricchire di ironia la propria interpretazione, dando ai personaggi un calore e un tono che “più che italiani in genere, sono milanesi”, ossia, continua, “di un ambiente che ha apparenza di metropoli e sostanza di provincia; forma spregiudicata ed essenza domestica”.

La Galli è stata capace di ridurre la *pochade* francese, anche la più spregiudicata, alla misura milanese e domestica, non togliendole vivacità e profumo ma arricchendola di un'altra vivacità e di un altro profumo. [...] La *pochade* rispecchiava la situazione di una particolare società – ben collaudata società, francese, anzi parigina. In Italia, no. Qui il fenomeno assume un altro volto e un altro senso. La *pochade* in Italia è uno scherzo, un divertimento o rappresenta una liberazione da un sistema di vita ristretto e ossessivo. Fa fantasticare, fa sognare. È la gioia degli uomini libertini e delle dame umiliate. Questo ha compreso Dina Galli, e questo ha espresso.⁵⁴

Anche Augusto De Angelis nella sua già citata biografia, descrive l'attrice come interprete delle *pochades* dando voce, per altro, a quel sentimento contrario verso il genere francese che si diffuse in Italia in coincidenza con la sua fortuna, proprio agli inizi del XX secolo. De Angelis afferma, infatti, che anche in queste parti “che non hanno la più lontana fondatezza d'arte”⁵⁵ la Galli riesce brillante, poiché è in grado di dar vita a questi “fantocci” imprimendo su ciascuna delle sue interpretazioni “il suo timbro di proprietà”. Di fronte ai casi di “*posciadesco* canovaccio” della succitata *Dame* o di altri del suo repertorio – tra i quali *Loute* di Pierre Veber – l'attrice, infatti, prosegue De Angelis:

esteriorizza con la sua particolare e personale dovizia di gridolini, di mossucce, di pause, di passaggi, di giuochi fisionomici e vocali che formano la sua grazia non

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ivi*, pp. 353-354.

⁵⁵ A. DE ANGELIS, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, cit., p. 184.

imitabile di attrice e che (ed è così che la sua arte assume tutto il rilievo e dà vita al personaggio) non sono mai uniformemente caratteristici della sua persona, ma aderenti alla «parte» che interpreta.⁵⁶

Sono proprio queste testimonianze a far comprendere la misura della vena ironica presente nei ritratti della Crevette-Galli, non più l'eroina di un mondo parigino elegante ma estenuato, disordinato e cinico, ma la “donna allegra, gaia, briosa, spiritosa, spumeggiante più che lo sciampagna traboccante dalla coppa ricolma”, come viene descritta in un profilo artistico pubblico sul settimanale «La donna».⁵⁷

In questo senso, dunque, anche la sua immagine si allontana dal ritratto d'impianto più tradizionale, nella fattispecie rappresentato dal primo piano del fotografo parigino Charles Reutlinger⁵⁸ alla Cassive. Nunes Vais ritrae Dina Galli nei panni di Môme Crevette in otto differenti pose, quattro con un costume di scena e quattro con l'altro. Nella prima serie di fotografie, l'attrice indossa una sottoveste chiara, senza bustino, con una lunga gonna impreziosita, secondo il gusto dell'epoca, da ricami in pizzo [Fig. 120, 121, 122, 123].⁵⁹ All'apertura del sipario, in casa Petypon, infatti, la Crevette, “une jeune femme aux cheveux blonds et coupés court”,⁶⁰ compare sdraiata sul letto del dottore “en simple chemise de jour”.⁶¹

Nella seconda serie, invece, l'attrice indossa un abito elegante, riconducibile alla scena del matrimonio della cugina del dottor Petypon, nel secondo atto, quando Crevette sfoggia una preziosa toletta parigina che attrae l'attenzione delle dame di provincia invitate, come sottolineato in una delle prime didascalie sceniche dell'atto [Fig. 124]:

[...] il est visible que les trois dames m'ont qu'une préoccupation: passer l'inspection

⁵⁶ *Ivi*, p. 185.

⁵⁷ S.A., *Dina Galli*, «La donna», a. V, n. 101, 5 marzo 1909, pp. 15-17.

⁵⁸ Georges Reutlinger (Karlsruhe, 1816 - Parigi, 1937) è stato un fotografo francese di origine tedesca molto attivo a partire dal 1850, anno in cui apre il suo primo *atelier* a Parigi. Tra i suoi ritratti molti personaggi celebri del mondo dello spettacolo, in particolar modo attrici, ballerine e cantanti d'opera. Tra le sue fotografie più note, per citare solo quelle legate ad artisti italiani, si ricordano quelle a Giuseppe Verdi, Adelina Patti e Lina Cavalieri. Cfr. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*.

⁵⁹ Sempre nel volume di Lucio Ridenti leggiamo un riferimento al costume di scena, la camicia, che può essere interessante riportare come nota di colore: “Man mano che, provando, entravi nel personaggio, ogni trovata.

⁶⁰ Georges Feydeau, *Théâtre complet*, vol. VII, Le Bélial, Parigi 1954, p. 93.

⁶¹ *Ibidem*.

de la toilette de la Parisienne, car leurs regards se promènent de la jupe au corsage de la Môme, ainsi qu'on fait devant un mannequin chez la couturière.⁶²

Le fotografie eseguite da Nunes Vais restituiscono tutta la vivacità e la freschezza del personaggio così come viene descritto nelle recensioni contemporanee. Su «L'Arte Drammatica» nel novembre 1900 per esempio si legge di “un'attrice notevole per la non comune comicità e spigliatezza di scena”⁶³, in grado di rendere la “biricchina cocotte parigina” con un'interpretazione “geniale ed efficacissima”, né timida né eccessivamente caricaturale.

Niente nella postura o nell'espressione della Galli richiama lontanamente l'impostazione tragica e antinaturalistica delle primedonne coeve, rivelando un tratto molto moderno e specificamente fotografico. Dina Galli sembra infatti intrattenere con l'obiettivo un rapporto di tipo nuovo, consapevole del mezzo, per nulla intimidito da esso, disponibile al gioco, consapevole dell'importanza dello sguardo, degli occhi dell'attrice resi finalmente visibili a tutto il pubblico teatrale e non più soltanto alle prime file, occhi nei quali, in questo caso, si ritrova sempre un fondo d'ironia. È forse questa qualità ad aver fatto scegliere uno di questi ritratti per la copertina del 12esimo fascicolo del periodico di Edoardo Boutet⁶⁴ «Le Cronache teatrali» [Fig. 125].⁶⁵

È il luglio del 1900 e allora, come abbiamo visto, *La Dame de chez Maxim* rappresentava uno dei successi più significativi dell'intera stagione comica. Il ritratto della Galli, di cui non si fa diretto cenno nell'articolo, è posto a significare la riuscita della giovane compagnia, che, grazie alle capacità manageriali di Virgilio Talli, a cui invece è dedicato il pezzo giornalistico, alla scelta del repertorio e alla buona concertazione dei suoi giovani componenti, è riuscita ad imporsi sui palcoscenici italiani. Proprio relativamente agli attori si legge come Talli abbia "scelto la via

⁶² *Ivi*, p. 142.

⁶³ PES, *A Milano dal 17 al 23 novembre*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 24 novembre 1900.

⁶⁴ Edoardo Boutet (Napoli, 1856 - Roma, 1915), giornalista noto con lo pseudonimo di *Caramba*, lavora a Napoli come critico teatrale, prima, dal 1877, al supplemento del «Mattino di Napoli», poi alla «Gazzetta di Napoli» e infine, nel 1884, al «Napoli». Trasferitosi a Roma, nel 1905 fonda e dirige per tre anni la Compagnia Stabile Romana presso il teatro Argentina. Al termine dell'esperienza tornerà alla professione giornalistica.

⁶⁵ «Le Cronache teatrali», n. 12, 15 luglio 1900. La fotografia in copertina è pubblicata anche all'interno del numero. La didascalia recita: “Dina Galli La Crevette (*La Dame de chez Maxim* di Feydeau). Compagnia drammatica V. Talli-I. Gramatica-O. Calabresi.

giusta”⁶⁶ cercando fra i giovani quegli interpreti che, in relazione alla necessità del repertorio, “mostrano le attitudini nel vario grado e secondo il probabile dovere”. Il suo obiettivo è stato quello di creare una formazione equilibrata e omogenea e non una di quelle compagnie “riassunte unicamente nel santo o nella santa” posti al centro della scena per l'adorazione del pubblico.

Una variante della “servetta” goldoniana.

Quanto detto sino a questo punto su Môme Crevette vale anche per la sequenza fotografica relativa alla *Locandiera* di Carlo Goldoni, nella quale è ancora più evidente quella *verve* ironica e brillante che fa della Galli, come scrisse Alberto Savinio, una tra le attrici più divertenti d'Italia.⁶⁷

In questa serie, databile intorno agli stessi anni dell'altra,⁶⁸ la Galli interpreta i panni di un personaggio della tradizione teatrale italiana la cui fortuna nel corso dell'Ottocento si lega saldamente a quella di alcune tra le sue più celebri interpreti, da Adelaide Ristori ad Eleonora Duse.

Anche se in Italia la tradizione goldoniana non si sviluppò come invece accade in Francia con la drammaturgia di Molière, è pur vero che *La locandiera* è uno dei testi più amati dalle grandi attrici del tempo, che riconoscevano in Mirandolina uno dei pochi personaggi comici al femminile.

Facile da rappresentare per l'esiguità dei mezzi scenici, per il ridotto numero degli interpreti, per l'accessibilità linguistica, e felice nella risposta che continuava a provocare nel pubblico il più vario, la commedia si impose da sé e divenne esemplare in particolar modo della duttilità recitativa delle singole interpreti italiane, in anni in cui la drammaturgia continuava a proporre a volontà schiere di eroine tragiche e romantiche, ritagliate su misura per fare eccellere il solo registro drammatico e le sole doti cupe di ognuna.⁶⁹

⁶⁶ S.A., *Drammatica Compagnia V. Talli – I. Gramatica – O. Calabresi*, in «Le Cronache teatrali», fascicolo 12, 15 luglio 1900, p. 188.

⁶⁷ LUCIO RIDENTI, *Biglietto di favore*, Milano, Vecchi 1927, p. 224.

⁶⁸ Per la datazione di questi scatti è stato indispensabile il reperimento di una stampa fotografica autografa dall'attrice presso il Fondo Galvani della Casa Lyda Borelli di Bologna. Sul fototipo si legge la dedica all'amico Galvani, datata 21 gennaio 1902. È interessante notare che la stampa è incollata su un cartoncino anonimo e che non vi si ritrova il timbro a secco del fotografo.

⁶⁹ CARLO GOLDONI, *La Locandiera*, a cura di S. MAMONE e T. MEGALE, Venezia, Marsilio 2007.

La locandiera costituisce una sorta di “tappa scenica obbligata” per tutte le primedonne dell'Ottocento, che la reinventano facendola propria in modi più o meno originali. Teresa Megale, nel ricostruire la fortuna di questo personaggio, afferma che Dina Galli ne fu una delle “ultime convinte interpreti”,⁷⁰ non soltanto a teatro ma, più in generale, nel suo stesso “agire scenico”. Dina, la cui comicità discende in linea diretta da quella incarnata da Maddalena Raffi Marliani, l'attrice della compagnia di Medebach per la quale Goldoni compose la commedia, incarna con la sua stessa recitazione il prototipo dell' “antica servetta” (di cui la locandiera non è che una variante) facendone rivivere i tratti caratteristici. Le cronache del tempo restituiscono infatti l'immagine di un'attrice dal “corpicino esile, svelto, sottile”,⁷¹ dall'intelligenza vivace, “vispa, caratteristica, ricca di atteggiamenti e di espressioni”.⁷²

Le fotografie di Nunes Vais che appartengono a questa serie non fanno altro che riprodurre questo tipo di carattere in sei differenti pose, tutte ugualmente espressione dello stesso spirito smaliziato e scaltro di *Mirandolina*. Se è vero, infatti, che i testi e i personaggi cui si riferiscono le immagini realizzate da Nunes Vais contengono in entrambi i casi già in sé una vena comica, è altrettanto vero che in questo secondo l'occhio del fotografo ha saputo cogliere la perfetta consonanza tra testo e interprete, fissandola nei propri scatti [Fig. 126, 127, 128].

Il costume di scena, col grembiule allacciato sull'abito settecentesco e la cuffia calzata in testa, si rifà alla tradizione iconografica relativa a questo celebre personaggio, e tuttavia dagli scatti di Nunes Vais emerge una differenza sostanziale rispetto ad altre interpretazioni di poco precedenti. Il confronto con le immagini della Duse e della Di Lorenzo rivela immediatamente come la Galli si discosti dalla resa tradizionale del personaggio, sia nella postura che nella mimica. Rispetto alla *Mirandolina* della Di Lorenzo, così inoffensiva e tipicamente “settecentesca” – nel senso di un certo Settecento idealizzato di tante rappresentazioni goldoniane – la Galli, negli scatti di Nunes Vais, manifesta un'espressività molto più decisa, che la porta a giocare ironicamente anche con la più stereotipata delle pose, quella con le mani sui fianchi [Fig. 129, 130]. Tradizionalmente, infatti, nell'interpretazione di *Mirandolina* l'aspetto

⁷⁰ TERESA MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti*, Roma, Bulzoni 2008, p. 132.

⁷¹ S.A., Dina Galli, «La donna», cit. p. 15.

⁷² *Ibid.*

più importante, e sul quale le attrici giocavano maggiormente, risiede nel suo carattere seduttivo e nello stereotipo della “civetta seducente, aerea e leggera, briosa e vezzosa ma comunque vincitrice dinanzi alla mascolinità disarmata e fragile dei quattro uomini che la circondano”.⁷³

Mirandolina, corteggiata da tutti gli uomini che alloggiano presso la propria locanda non si concede a nessuno di loro e si diverte ad illuderli per far ingelosire Fabrizio ed indurli a rimanere. Nella scena diciassettesima del secondo atto, per esempio, fa credere al cavalier Ripafratta, che si contende il suo amore con il marchese di Forlimpopoli e con il conte d'Albafiorita, di dolersi per la sua imminente partenza [Fig. 131].

È stato proprio questo scatto a far identificare l'intera serie di fotografie con *La locandiera* goldoniana anziché con la commedia di Paolo Ferrari *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*,⁷⁴ come invece viene riportato nella scheda di catalogazione della fotografia stessa. Nella commedia del Ferrari compare effettivamente anche il personaggio della cameriera, Corallina, ma è un personaggio minore al quale vengono affidate solo poche battute ad apertura del sipario. Questo personaggio, che già nel nome ricorda un'altra celebre cameriera goldoniana, quella della *Serva amorosa*, non ha la complessità psicologica di Mirandolina e si ricorda solo perché è la depositaria in scena dell'arguzia e dell'intelligenza tipica della serva goldoniana. Considerando questo aspetto, sebbene gli scatti siano quindi più probabilmente attribuibili alla *Locandiera*, il fatto che la Galli delle fotografie sia Mirandolina anziché Corallina non cambia il senso ultimo dell'analisi, che rimane incentrata sul rapporto dell'attrice con la tradizione figurativa goldoniana della “servetta scaltra”, di colei che meglio e prima dei suoi

⁷³ *Ivi*, p. 95.

⁷⁴ La commedia *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, costituisce uno dei primi successi del commediografo modenese Paolo Ferrari che la compone agli inizi degli anni '50 dell'Ottocento. Rappresentata per la prima volta nel 1853 dalla Società Filodrammatica di Modena, in breve tempo entra nel repertorio di tutte le più importanti compagnie ed è tra i titoli del teatro comico contemporaneo più rappresentato nel corso dell'Ottocento. La storia del successo di questa commedia è molto lunga e si lega a molti nomi noti del teatro italiano, basti ricordare che fu il testo con il quale Ermete Novelli, nel ruolo di Tita, diede l'addio alle scene il 17 febbraio del 1915. Questa *pièce*, ispirata ai *Mémoires* di Carlo Goldoni, racconta il leggendario episodio della scommessa (sfida) lanciata da quest'ultimo al pubblico dopo l'insuccesso dell'*Erede fortunata* nel 1749 e grazie alla quale compose, appunto, sedici commedie in un solo anno di attività. Tra i personaggi, al fianco dello stesso Goldoni e della moglie Maria Nicoletta, anche Madebac, (in realtà Gerolamo Medebach) amico e capocomico di Goldoni, e Carlo Zigo, letterato e poeta, dietro al quale si celano i nemici storici del commediografo veneziano, l'abate Chiari e Carlo Gozzi, di cui Zigo è uno pseudo-anagramma. Cfr. SIMONA BRUNETTI, *Il metateatro in Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, «Il Castello di Elsinore», n. 43, 2002, pp. 93-112.

padroni comprende le situazioni traendone vantaggio per sé stessa.

Uno dei ritratti di questa serie è stato pubblicato sul periodico femminile «La donna» alcuni anni più tardi, nel marzo del 1909, a corredo di un lungo articolo dedicato alla vita e all'arte di Dina Galli.⁷⁵ Nella prima pagina di questo profilo artistico, incorniciata in un ovale decorato graficamente, l'attrice interpreta la scena del pianto descritta più sopra [Fig. 132]. La didascalia recita “...a volta ingenua, candida, angelica...”⁷⁶ a sottolineare il lato più istintivo e “infantile” della sua arte.

Quando vengono pubblicate le “fotografie goldoniane” di Nunes Vais, Dina Galli è un'attrice comica notissima e molto amata dal pubblico.

Conclusa l'esperienza nella compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, nel 1904 ne fonda una propria per dedicarsi ad un repertorio “esclusivamente comico”⁷⁷ e, dal 1906 è in società con Giuseppe Sichel, Amerigo Guasti, Stanislao Ciarli e Ignazio Bracci.

A confermare il grado di notorietà e, soprattutto, il carattere tutto particolare di questa interprete, va citato un articolo di Ettore dalla Porta pubblicato su «Ars et Labor» nel 1910. Si tratta di una sorta di curiosa intervista (im)possibile – o meglio, di monologo, dal momento che le domande sono lasciate sottintese – attraverso il quale una Galli forse non veritiera ma assolutamente verosimile tratteggia un divertente autoritratto. Tra robuste dosi di ironia (“Io...non lo sapete eh! - Fui anche nei caffè-concerti. Caffè! È un nobilitarli; bisognerebbe chiamarli... cicoria concerti!”), battute in cui si citano i

⁷⁵ *Le nostre attrici. Dina Galli*, «La donna», a. V, n. 101, 1909, pp. 15-17.

⁷⁶ *Ivi*, p. 16.

⁷⁷ L'annuncio della nuova compagnia di Dina Galli viene pubblicato nel consueto articolo di Polese sul nuovo anno comico, quello del 1903-1904. È interessante notare come in questo articolo venga posto l'accento sulla questione delle “compagnie a repertorio”: “Ci lasciammo – mie belle lettrici – alla fine dell'anno comico 1903-4 e ci ritroviamo, dopo due settimane, al principio del nuovo anno 1904-1905: due parole sono di prammatica! [...] Avremo nuove ditte? Sì. Le più importanti sono quelle di Scarneo, che lasciando la lirica per la drammatica, farà un repertorio tragico esclusivamente; quella della Dina Galli e Piero Tarra che farà un repertorio esclusivamente comico: con piacere costato come vada generalizzandosi l'uso delle compagnie a repertorio speciale di cui sono da anni propugnatore. Non possiamo in Italia avere dei teatri stabili: dobbiamo avere delle compagnie che specialmente danno questo o quel genere: anni sono non ve n'erano, ed ora invece cominciano a farsi numerose ed ecco che - in questo anno comico 904-5 – avremo oltre la compagnia di Gustavo Salvini, quella di Scarneo che darà solo tragedie ed anche quella di Ettore Berti che si limiterà ancora più alle tragedie d'annunziane.... almeno per ora. Oltre alla solita compagnia di pochades di Peppino Sichel e così, abbiamo la Gallitarra che seguirà lo stesso programma: così poco a poco vedremo diminuire la eccessiva promiscuità del repertorio delle nostre compagnie, promiscuità che impedisce gli attori italiani di dedicarsi in modo speciale a questo od a quel genere e quindi sviluppare, perfezionare quella tendenza artistica che ogni artista deve avere, essendo rari i casi della eguale preponderanza per l'un genere e l'altro, vale a dire per il genere comico ed il genere serio.[...]” PES, *Il nuovo anno comico*, «L'Arte Drammatica», a. XXXIII, 27 febbraio 1904.

protagonisti della scena e della critica, tocchi dialettali ("Ecco la vita, *l'è insci*"), vengono ricordati i momenti salienti dell'ascesa della giovane attrice. L'articolo, corredato da una serie di fotografie realizzate da Varischi e Artico, non risulta affatto la parodia di una diva, ma il serissimo ritratto (comico) di un'antidiva. Più precisamente, della prima antidiva della scena teatrale italiana, che attraverso questo articolo vede rafforzata la propria immagine.

3.1.2 Lyda Borelli e il fascino della principessa Salomè

La serie di ritratti realizzati da Nunes Vais rappresenta una fonte importante per la trasmissione dell'immagine di Lyda Borelli, interprete di teatro e poi di cinema celebre per la propria straordinaria bellezza. Essi restituiscono l'icona ideale dell'attrice, così tipica della rappresentazione femminile nel modernismo: una donna a un tempo sensuale ed elegante, semplice e misteriosa.

Nunes Vais fotografa Lyda Borelli in diverse occasioni e a distanza di anni fin dalla sua adolescenza. Nei suoi ritratti è immediatamente riconoscibile la Borelli, "così bambina nella vita e così giovanilmente spensierata, così multanime e pure così assente con l'anima – tal volta sulla scena" descritta da Augusto De Angelis.⁷⁸

Tra gli scatti conservati presso il Fondo Nunes Vais si ritrovano anche quelli relativi alla *Salomè* di Oscar Wilde, che la Borelli porta in scena per la prima volta al Teatro Valle di Roma nel marzo del 1909. Suo capocomico è Ruggero Ruggeri, il quale, sciolta la società con Emma Gramatica, la scrittura in qualità di prima attrice assoluta nella sua nuova compagnia.⁷⁹ La nascita di questa formazione viene salutata con favore sulle

⁷⁸ AUGUSTO DE ANGELIS, *Quando LYDA BORELLI posa*, «Il Teatro illustrato», a. VII, n. 21, 15 novembre 1911.

⁷⁹ Secondo quanto riportato nel libretto della tournée in Sud America del 1909-1910, l'elenco artistico della Compagnia Drammatica Italiana diretta da Ruggero Ruggeri, era formato da: Lyda Borelli, Ida Carloni Talli, Luciana Rossi, Ada Dondini, Gemma Pinelli, Elvira Sanipoli, Irma Bruno, Letizia Bonafini, Cesira Lenard, Lina D'Arco, Teresa Calò, Alice Valli, Virginia Reyna, Odoardo Bonafini, Ernesto Ferrero, Romano Calò, Pio Campa, Emanuele De Stefani, Carlo Bianchi, Gustavo Perrone, Amerigo Manzini, Fernando Simbolotti, Garibaldo Fossi, Mario Almirante, Francesco Gregolin, Olinto Bianchini, Adolfo Gazzotti, Giorgio Pavesio, Ernesto Merletti, Dino Tei e Carlo Longega. Il libretto è conservato presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo di Roma. L'elenco degli attori per l'anno seguente, con alcune piccole varianti rispetto a quello riportato, è pubblicato invece su «L'Arte Drammatica» del 12 marzo 1910.

colonne del settimanale teatrale «La Scena di prosa» dove, nella recensione delle prime rappresentazioni romane, si parla di un “affiatamento mirabile”.⁸⁰

La compagnia diretta da Ruggero Ruggeri vanta un elenco artistico di primo ordine e forma una complesso simpaticissimo. Lidia Borelli vi porta il contributo della sua bellezza autentica, della sua super eleganza e, ciò che più vale, della sua arte coscienziosa, perché ella si va ormai affermando non soltanto per le sue doti fisiche, ma anche, e più ancora, per la sua valentia di attrice studiosa, dotata di una volontà tenace di successo al servizio di un temperamento artistico passionale sensibilissimo.⁸¹

Pochi giorni più tardi, sulla prima pagina de «L'Arte Drammatica», nel consueto articolo sulla nuova stagione teatrale, Enrico Polese, che non nasconde le sue riserve verso la giovane attrice, annuncia la nascita di questa nuova compagnia, augurandosi che la nuova formazione possa riuscire meglio di quanto non sia successo al binomio Ruggeri-Gramatica.

Ruggero Ruggeri, degli uomini, è quello in cui la mia vecchia esperienza fa sperare di più. [...] Della giovane che ha al fianco, la Lyda Borelli, non si può dire nulla. Fino ad oggi ella ha seguito fedelmente le istruzioni di Talli ma può essere che di fianco ad uomo più giovane ed audace non riesca anche lei a scoprire in sé stessa una personalità. Certo è che se Ruggeri troverà nella Borelli dell'intelligenza cercherà trarne profitto. Con l'Emma Gramatica era troppo stridente il cozzo: erano tutti e due troppo intelligenti perché l'uno o l'altro si sottomettessero.⁸²

Lyda, figlia d'arte degli attori Cesira Banti e del garibaldino Napoleone Borelli, proviene dalla compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, nella quale viene scritturata come prima attrice giovane nel 1903. In questa importante formazione, nonostante la giovane età, la Borelli si fa conoscere ed apprezzare: nel 1904 interpreta il ruolo di Favetta, una

⁸⁰ S.A., *Il lieto inizio del nuovo triennio*, «La Scena di prosa», a. VIII, n. 8-9, 6 marzo 1909, p. 4.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² UN VECCHIO ARTISTA, *Del triennio che è cominciato*, «L'Arte drammatica», a. XXVIII, 13 marzo 1909.

delle tre sorelle di Aligi nella *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio,⁸³ mentre l'anno successivo lavora al fianco di Eleonora Duse per una recita straordinaria del dramma di Sardou *Fernanda*. In compagnia con Ruggeri la Borelli diventa, come afferma Stanis Manca nel 1913, “un'attrice tipicamente drammatica”.⁸⁴ Abbandonato il genere della commedia leggera, infatti, l'attrice trionfa nella *Salomè* di Wilde riuscendo finalmente ad imporsi all'attenzione generale non soltanto per la sua celebre bellezza.

La Borelli diventò attrice tipicamente drammatica con Ruggeri, che ne secondò l'istinto, che la spinse ad arditi cimenti, facendola trionfare nella *Salomè* di Oscar Wilde. Di conseguenza la figurante della beltà si avviava rapida verso la sua arte prediletta; essa componeva in sé qualche cosa di più elevato che non fosse la solita elegante eroina del piacere, e toccava infine le prime vette del sentimento e della passione. La sua carriera artistica incominciava ad essere notevole e le sue interpretazioni drammatiche assumevano espressione senza della quale un'artista di teatro non può vantare la propria personalità.⁸⁵

Per ricostruire la misura delle aspettative intorno alla carriera della Borelli alla vigilia di questo debutto, è possibile riferirsi ad un altro articolo, pubblicato nell'aprile del 1908 sul periodico «Il Teatro illustrato». Nel ritratto dedicatole pochi mesi prima del suo ingresso nella compagnia di Ruggeri, Lyda viene descritta come un'attrice già celebre, in grado di esercitare sulle platee un fascino che “è fra i più notevoli del nostro teatro contemporaneo”.⁸⁶ Apprezzata per “la grazia della persona” e “l'eleganza delle *toilettes*”, la Borelli è “un'ammirabile interprete naturale” nelle parti di sentimento e “un elemento preziosissimo” nel repertorio brillante.

Ella, col suo vivo amore per l'arte e coll'ausilio e persistente studio delle parti che le sono affidate, riesce non di rado a offrirci delle esecuzioni commendevolissime, per

⁸³ Nel Fondo Nunes Vais è conservata anche una fotografia di Lyda Borelli nella *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio. Il ritratto è stato pubblicato su «L'Illustrazione Italiana» nell'aprile del 1905.

⁸⁴ STANIS MANCA, *L'arte e la bellezza di una giovine attrice. Lyda Borelli*, «Noi e il mondo», n. 4, gennaio 1913, p. 28. Ad illustrazione dell'articolo sono pubblicati diversi ritratti dell'attrice in varie interpretazione tra cui anche un primo piano della principessa Salomè. L'autore delle fotografie è Danesi, Roma.

⁸⁵ *Ivi*, p. 29.

⁸⁶ UNO DELLA GALLERIA, *Lyda Borelli*, «Il Teatro illustrato», a. IV, n. 6, 25 marzo-10 aprile 1908.

le quali l'applauso è immediato e sincero. Chi ha dimenticato una delle tre vezzose sorelle della Figlia di Jorio? Chi le mogli tradite e le amanti ingannatrici delle ultime commedie francesi che sono un misto di romantico e di brillante, di dramma e di *pochade*, dal *Germoglio* a Miquette e sua madre? Chi le acri, ma fulgide visioni delle donnine allegre passanti attraverso quei grandi pasticci comici che suscitano fra noi l'ilarità e ottengono il successo principalmente per l'esecuzione vivace e spiritosa? E Flora, l'affascinante della Flotta degli emigranti di Rastignac? E la Signora Sergi della scintilla di Testoni? E Paolina di Niente di dazio?... Chi le ha dimenticate nell'incarnazione scenica della Borelli?⁸⁷

Il debutto della nuova compagnia Ruggeri al Teatro Valle di Roma con l'allestimento della *Salomé* di Oscar Wilde, vede in scena, al fianco della Borelli, Ruggero Ruggeri nel ruolo di Erode, Calò in quello di Iokanaan e l'attrice Ida Carloni-Talli in quello della madre di Salomè, Erodiade. Le prime anticipazioni si leggono già sul finire del mese di febbraio, quando se ne dà l'annuncio su «L'Arte Drammatica»:

Alle Ceneri arriverà qui Ruggeri ed arriverà Lyda Borelli. È la primavera, la fiorita primavera romana che accoglierà la Borelli. Tutti attendono impazienti di vedere Lyda nella Salomè, e tutti aspettano di vedere la faccia di quel San Giovanni capace di resistere ai desideri di un così bel pezzo di figlia. E, francamente, l'attesa è più che giustificata.⁸⁸

Il ciclo di rappresentazioni al Teatro Valle si rivela un grande successo. La compagnia, come si legge sulla recensione del 20 marzo, “scivola sulle onde degli affari a vele spiegate”⁸⁹ e raccoglie apprezzamenti sia dal pubblico che dalla critica. Il dramma di Oscar Wilde, in particolare grazie all'interpretazione della Borelli, sembra costituire la vittoria più significativa.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ S.A., *Roma. Valle*, «L'Arte drammatica», a. XXVIII, 20 febbraio 1909

⁸⁹ S.A., *Roma. Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 20 marzo 1909. L'articolo completo recita: “I cittadini romani non ricevono più i colpi del vento. Il sole brilla: la primavera si avvanza trionfalmente. Ma il vento che è sparito per tutti si è riservata la poppa della Borelli. È intelligente il vento! E la barca Borelli-Ruggeri scivola sulle onde degli affari a vele spiegate. Al timone c'è Baldaccini: il timone è affar suo. Sul ponte di comanda Ruggero Ruggeri, benché la nave sia nuova ed egli la governi da pochi giorni, non perde... la bussola. Le ciurme sono buone e sono brave. Il pubblico, dal sicuro porto del Teatro Valle, assiste alle manovre e fa ogni sera il saluto... alla voce.”

Amedeo Nicolai, recensendo lo spettacolo, riferisce di un teatro affollatissimo, di una compagnia che “piace molto”, soprattutto grazie alla presenza della giovane interprete femminile “che è così carina e che fa fare tanti quattrini”.⁹⁰

Al teatro Valle la più bella Lyda che io conosca, passa di successo in successo. La Salomè ha richiamato al teatro Valle una folla enorme. I romani non hanno voluto perdere l'occasione di vedere la più bella delle Lyde alle prese colla testa di San Giovanni, un uomo al quale io non perdonerò mai di aver lasciate cadere tante belle occasioni. Intanto che cosa è successo? È successo che nonostante la sua fermezza ha perduta ugualmente la testa: glie l'hanno tagliata. La Borellina, checché ne dica la stampa, la quale ha fatto un po' il broncio, è stata una Salomè splendidissima ed il pubblico le ha tributato l'*encomio solenne*.⁹¹

Oltre che in questa importante recensione, il nome della Borelli appare sulle colonne del settimanale teatrale in diverse occasioni e sempre per sottolinearne la bellezza o l'eleganza della persona. Già il 6 marzo, per esempio, Vice riporta il gran successo di Lyda Borelli della quale “furoreggia in special modo le sue *toilettes*” poiché “ella è di un'eleganza capricciosa e originale che rivela sotto la mano della sarta, il gusto inventivo dell'artista”.⁹²

Più tardi, sul numero del 10 aprile, si legge invece che la serata d'onore della Borelli, per la prima volta chiamata “diva”, “ha fatto cambiare il palcoscenico del Valle in una serra di fiori ravvolgente una vetrina di gioiellerie”.⁹³

Lasciata Roma, la *tournée* continua a Napoli e poi, dalla metà del mese di maggio, in Sud America, secondo un calendario di recite che viene pubblicato sulle colonne dell'«Arte Drammatica» del 13 marzo.⁹⁴ Da Buenos Aires il successo della Salomè giunge come un “trionfo”. La recensione pubblicata sulla «Patria degli Italiani» riferisce di un teatro che aveva “l'aspetto delle grandi occasioni”,⁹⁵ con un pubblico formato “dalle più spiccate personalità del mondo artistico e letterario della capitale”. Lo spettacolo, “messo in scena come non si può meglio”, presenta le decorazioni del

⁹⁰ AMEDEO NICOLAI, *Roma. Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 13 marzo 1909.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² VICE, *Roma*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 6 marzo 1909.

⁹³ TUTTI, *Le notizie della città dei Cesari. Teatro Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 10 aprile 1909.

Broggi, i costumi di Caramba e la musica di Richard Strauss.

L'opera, che fonde insieme “la solennità biblica” con “l'ardore di una carnalità e sensualità suggestive”, desta una grande impressione nel pubblico anche se a colpire è più l'interpretazione della Borelli che il testo poetico in sé. L'attrice, infatti, si legge, avendo le qualità fisiche e il talento, “comunica all'uditorio attonito, facendolo fremere quasi in un godimento spasmodico, la supersensibilità voluttuosa del personaggio”.

Il poema di Oscar Wilde interessò, sorpassò l'impressione che se ne aspettava, ma non fu apprezzata che mediocrementemente come opera di poesia assai ben tradotta da G. G. Rocco, e degnamente resa tangibile nella forma rappresentativa: la vittoriosa, la bella vittoriosa non fu che la vivificatrice della figlia della triste Erodiade. Non crediamo che vi sia oggi altra giovane attrice sulla nostra scena di prosa che meglio e più della Lyda Borelli senta la parte di Salomè; non crediamo che si possa riuscire, implorando la pietà di un bacio del profeta, sdegnando l'amore di Erode, dando tutte le grazie del corpo flessuoso alle movenze della danza nella quale freme ardente il desiderio supremo di vendetta e la sete insaziabile di carnale amore insoddisfatto, che si possa riuscire più efficace di Lyda Borelli.⁹⁶

Potrebbe risultare interessante partire da questa recensione per studiare le fotografie eseguite da Nunes Vais alla Borelli-Salomè. I passaggi dello spettacolo ai quali viene dato particolare risalto in questa recensione sono gli stessi sui quali si sofferma anche l'occhio di Nunes Vais.

Salomè sente gridare il profeta Iokanaan dal luogo della propria prigionia, nella cisterna dove è stato confinato da Erode, e convince il giovane siriano a farlo uscire per poterlo

⁹⁴ “La compagnia Ruggeri ha coperto per l'intero triennio il giro di piazze; e qui lo pubblichiamo: Quaresima 1909, Roma (Valle) assicurata; metà aprile Napoli (Fiorentini) pagata; metà aprile al 12 maggio, riposo; tredici maggio imbarco Rio Janeiro; dal 1 al 20 giugno Rio Janeiro, Teatro S. Pedro; 22 giugno al 10 luglio San Paulo, Teatro S. Anna; 18 luglio al 20 agosto Montevideo, Teatro Urquiza; 13 agosto al 30 settembre, Buenos Aires, Teatro de la Opera; ottobre, Rosario, Teatro de la Opera; novembre viaggio all'Abana; 1 dicembre al 4 gennaio 1910 Habana, Teatro Payret; 10 gennaio al 6 marzo 1910, Messico, Teatro Municipal; 7 marzo al 6 aprile 1910, Messico, provincie; Ritorno in Italia 1910 [...]”. s.a., *Il triennio della compagnia Ruggeri e C.*, in «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 13 marzo 1909. Notizie sulla *tournee* in Sud America si ricavano anche dal settimanale «La Scena di prosa», a. VIII, n. 6, 12 febbraio 1909.

⁹⁵ S.A., *La “Salomè” - Lyda Borelli a Buenos Aires*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 13 novembre 1909.

⁹⁶ *Ibid.*

vedere e poterci parlare. Al primo sguardo la giovane principessa se ne innamora e desidera baciare la sua bocca. Respinta e insultata dal profeta, che la chiama “figlia di Babilonia”, “figlia di Sodoma”, “figlia di madre incestuosa”, Salomè decide di vendicarsi e chiedere la sua testa al tetrarca di Giudea Erode, attuale marito di sua madre. Per poter ottenere ciò che desidera acconsente alla richiesta di quest'ultimo che voleva vederla danzare – “Sì, danza per me, Salomè, ed io ti donerò tutto ciò che mi chiederai, fosse anche la metà del mio regno”.⁹⁷

I ritratti di Nunes Vais sono cinque, quattro a figura intera e un primo piano. Tra i primi, va ricordato in modo particolare quello della Salomè che bacia la testa mozzata del Battista, le mani affondate nei suoi capelli, lo sguardo che fissa languidamente il suo macabro trofeo, il taglio dell'inquadratura al ginocchio ad enfatizzare la posa sensuale dell'attrice [Fig. 133]. Questo scatto rappresenta un magnifico esempio di quel gusto decadente che verrà spazzato via nell'arco di pochi anni dalla tragedia epocale della Grande Guerra e dalla comparsa delle avanguardie – segnatamente, in Italia, dal Futurismo.

Può essere interessante confrontare queste fotografie con quelle realizzate nello stesso periodo dallo studio di Arturo Varischi e Giovanni Artico e da Emilio Sommariva.⁹⁸ Per quanto riguarda i primi, si può guardare alla stampa contemporanea, dove, tra il 1910 e il 1911 vengono pubblicati alcuni scatti della loro produzione.

Al ritorno in Italia dopo quasi un anno di assenza, la Compagnia tiene una serie di recite al Teatro Manzoni di Milano, dove il successo della *Salomè* si ripete ancora una volta. Nel corso della *tournée*, molte saranno le recensioni positive, soprattutto per quanto riguarda l'interpretazione della Borelli che, si legge sul settimanale «L'Arte Drammatica», ebbe “la gioia di ottenere dal pubblico accorso specialmente per

⁹⁷ OSCAR WILDE, *Salomè*, Milano, Rizzoli 1994, p. 66.

⁹⁸ Emilio Sommariva (Lodi, 1883 – Milano, 1956) è stato uno dei più importanti fotografi italiani del primo Novecento. Figlio del pittore e fotografo Luigi, apre il proprio studio a Milano nel 1902 e in breve tempo diventa uno dei più conosciuti ritrattisti della città. Nel 1911 viene premiato con la medaglia d'oro alla Esposizione Internazionale di fotografia artistica e scientifica di Roma e con diploma d'onore all'Esposizione Industriale di Torino. Nel 1922 vince il primo premio all'Esposizione Internazioanle di fotografia artistica di Londra mentre l'anno successivo partecipare all'Esposizione Internazionale di Fotografia, Ottica e Cinematografia di Torino. *Emilio Sommariva. Mostra dei suoi quadri*, Catalogo della mostra, Milano, Galleria Rastellini 1950; NICOLAS MONTI e MARIO QUADRAROLI (a cura di), *Emilio Sommariva*, Catalogo della mostra, Comune di Lodi - Assessorato alla Cultura, Lodi 1984; GIOVANNA GINEX (a cura di), *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910 - 1930*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2004.

ammirarla, la forza di convincerlo e commuoverlo”.⁹⁹ Le quattro repliche milanesi, “tutte a teatro esaurito”,¹⁰⁰ decretarono la definitiva vittoria dell'attrice che, anche secondo quanto uscì sulla «Scena di prosa» del 4 giugno, ottenne un successo personale “notevolissimo”.¹⁰¹ Sul periodico «Il Teatro illustrato», contestualmente alla pubblicazione di alcune fotografie di altri attori impegnati sulla scena milanese, viene inserito anche un bel ritratto della Borelli nei panni della principessa di Giudea, a firma Varischi-Artico [Fig. 134]. Assieme alla fotografia dell'attrice intenta ad eseguire la celebre danza dei sette veli, dalla quale, si legge, “è facile immaginare qual sia la visione del vero”,¹⁰² viene pubblicata anche una breve ma lusinghiera recensione.

Lyda Borelli è stata una impareggiabile protagonista della potente tragedia di Oscar Wilde. Ella ha dato alla sua recitazione tutta la sincerità, tutta la efficacia del suo nobilissimo temperamento e tutta la grazia ed il fascino della sua bellezza. [...] Lyda Borelli è stata acclamatissima ed ha giustamente meritato l'unanime consentimento della stampa.¹⁰³

In questo scatto l'attrice appare in una posa ispirata, sensuale e conturbante, alla quale non poteva essere dedicato il solo spazio di un piccolo medaglione, come per gli altri interpreti. A un confronto con la posa ilare e giocosa della Borelli ritratta nella stessa scena della danza da Nunes Vais – il quale ottiene, forse involontariamente, una forma di “mosso espressivo” che dona dinamicità al ritratto – appare evidente come lì ci si trovi di fronte al personaggio Salomè, quanto qui alla donna Lyda Borelli [Fig. 135]. Qualcosa di analogo si può dire anche per un altro scatto di questa serie, nel quale la Borelli-Salomè pur apparendo molto più “nel personaggio”, non riesce a nascondere una traccia di ironia [Fig. 136].

Un altro ritratto straordinariamente intenso realizzato dalla ditta milanese è pubblicato pochi mesi più tardi, nel febbraio del 1911, sulla copertina del periodico «La donna».¹⁰⁴

⁹⁹ S.A., *Salomè al Manzoni*, in «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 28 maggio 1910.

¹⁰⁰ L'ALTRO, *Manzoni*, «La Scena di prosa», a. IX, n. 25-26, 4 giugno 1910, p. 7.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² S.A., *La quindicina drammatica a Milano. Salomè*, «Il Teatro illustrato», a. VI, n. 10, 1-15 giugno 1910.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ «La donna», a. VII, 1911, n. 147.

In questo caso la Borelli guarda in camera con il mento appoggiato alla mano, mentre siede a gambe accavallate – postura non comune nelle rappresentazioni femminili dell'epoca [Fig. 137]. Nell'articolo pubblicato all'interno, dal titolo *Personalità femminili della Scena italiana. Lyda Borelli*, viene ricostruita la biografia artistica della giovane attrice, definita “una delle più belle e fortunate” della scena di prosa, mentre sotto al ritratto viene inserita la didascalia: “La bellissima attrice rivela in questa suggestiva interpretazione un temperamento artistico di grande valore, e si afferma tra le giovani personalità della scena italiana una delle più notevoli e promettenti.”

Per quanto riguarda la produzione del fotografo Emilio Sommariva, si può far riferimento al Fondo fotografico conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano.¹⁰⁵

Tra i ritratti della Borelli relativi alla Salomè ivi conservati, un'attenzione particolare va ai primi piani, che possiamo confrontare con quelli appartenenti alla collezione romana di Nunes Vais. Sommariva fotografa la Borelli nel 1911 in una serie di scatti che, come afferma Italo Zannier nella sua *Storia della fotografia italiana*, si caratterizzano per “la tecnica accurata ma anche per la classicità quasi sontuosa della posa”.¹⁰⁶ Alcune di queste opere vengono esposte al concorso Internazionale di Fotografia di Torino del 1911, dimostrando una volta di più l'interesse della fotografia d'arte per il mondo dello spettacolo. Le opere del fotografo milanese in concorso, come si legge dal Catalogo Ufficiale Illustrato,¹⁰⁷ erano in tutto ventidue, di cui sei dedicate alla Borelli e una all'attrice Maria Melato [Fig. 138, 139]. Tra i ritratti aventi per soggetto Lyda Borelli, due sono espressamente dedicati alla *Salomè* di Oscar Wilde e uno alla fotografia, dal titolo *Nello studio del pittore*, nel quale l'attrice viene ritratta mentre posa per Cesare Tallone. Dal confronto con la produzione di Sommariva, i ritratti di Nunes Vais si caratterizzano per “inquadrature insolite e l'avanguardia”.¹⁰⁸ Come sottolinea anche

¹⁰⁵ Il fondo è stato acquistato nel 1979 dagli eredi del fotografo e raccoglie l'intero archivio dello studio Sommariva. Le stampe originali che vi sono conservate sono più di 2800 mentre i negativi arrivano a circa 5000 esemplari. Cfr. GIOVANNA GINEX, *Il fondo fotografico Emilio Sommariva, fotografo a Milano e Il Fondo Sommariva* in Tiziana Serena (a cura di) *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, Quaderni IX, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Pisa, Scuola Normale di Pisa 1999, vol. II; ALBERTO MANODORI (a cura di), *Disegnare con la luce. I fondi fotografici delle biblioteche statali*, Roma, Retablo 2002.

¹⁰⁶ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, cit., p. 222.

¹⁰⁷ *Catalogo ufficiale illustrato dell'esposizione e del Concorso Internazionale di Fotografia di Torino*, aprile-ottobre 1911, ed. Momo.

¹⁰⁸ EMANUELA SESTI, *Il ritratto tra fotografi professionisti e dilettanti: gli Alinari e Nunes Vais*, in *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia*, cit., p. 57.

Emanuela Sesti, le figure che emergono dai ritratti di Nunes Vais “sono straordinariamente prive di rigidità di posa” forse anche perché sono il prodotto di un fotografo amatore e quindi liberi da quelle imposizioni e quegli obblighi di tipo commerciale ai quali erano soggetti i fotografi di professione.

A riprova di quanto detto altri due scatti [Fig. 140, 141] nei quali l'attrice sembra quasi essere ritratta in movimento, mentre rivive le intenzioni che muovono il suo personaggio. Nel primo dei due la Borelli è fotografata in una posa inusuale, mentre guarda in camera, di profilo, con le mani congiunte davanti a sé, mentre nel secondo l'occhio del fotografo sembra averla immortalata mentre si aggiusta l'abito, poco prima che si fermi nella posa desiderata.

Nunes Vais sperimenta inoltre l'uso del *flou*, come si può osservare nel primo piano della Salomè in cui, secondo i caratteri propri di questa tecnica di ripresa, vengono ridotti al minimo i contrasti di luce e resi meno netti i contorni della figura [Fig. 142]. Questo effetto, realizzato con l'utilizzo di un apposito filtro, permetteva di ottenere una maggiore morbidezza dell'immagine e accrescere l'“artisticità” del risultato.

Osservando in generale l'intera serie di Nunes Vais sulla Borelli, risulta evidente il potere di rappresentazione della fotografia, in grado di restituire l'immagine per certi versi contraddittoria della Borelli “donna-bambina”, capace di sensualità estrema e insieme di innocenza puerile. L'ambivalenza del personaggio Borelli è presente in un breve scritto di Augusto de Angelis comparso sul «Teatro illustrato» nel novembre 1911, nel quale viene descritta una seduta di posa dell'attrice presso l'atelier del pittore Memmo Genua:

No: Lyda Borelli non posa – almeno fuori dal palcoscenico. È sempre bimba freschissima, deliziosa di spontaneità e di allegria naturale. Ha un sorriso, scintillante di sguardi biricchini e di una bocca che si schiude luminosamente, mostrando tutti i dentini perfetti, senza affettazione di mezzi sorrisi languidi – che comunica subito una buona fiducia in colui che ha la fortuna di conoscerla, altrove che non sui palcoscenici.¹⁰⁹

De Angelis sottolinea il carattere istintivo della Borelli, che la rende una sorprendente

¹⁰⁹ A. DE ANGELIS, Quando LYDA BORELLI posa, cit.

modella, “così piena di eleganze nostrane e parigine, ma insieme anche “creatura semplice, fatta di scatti e di allegrie e di graziette giovanilmente e sanamente naturali”. A titolo di curiosità, varrà la pena di citare la notazione di Antonio Gramsci che, sulle pagine dell'«Avanti!», nel suo tipico tono *tranchant*, sostiene come si debba “studiare il caso Borelli, come un caso di sessualità”.¹¹⁰ Siamo nel 1917 e a questo punto della propria carriera l'attrice, che nel passato è stata primadonna e capocomico di teatro, è la protagonista di svariati film di grande successo che hanno fatto di lei una vera e propria diva, l'icona stessa della sensualità.¹¹¹

Andate ad assistere alle recite della Borelli. Avete ancora le orecchie intronate dalle lodi per la Borelli, dalle critiche per le audacie di eleganza della Borelli, per la grande efficacia drammatica della Borelli. Andate ad osservare la proiezione di un film della Borelli. Per una strana fortuna non cadete nel laccio che inconsciamente vi è teso. Rimanete padroni di voi stessi. Potete stabilire in voi stesso un osservatorio. Osservate. Rimanete stupito. Vi pare incredibile. Poi scrollate le spalle e vi ricordate che qualcuno all'affermazione: in principio era il verbo, ha sostituito l'altra: in principio era il sesso. Intendiamoci bene. Il sesso come forza spirituale, come purezza, non come bassa manifestazione di animalità.¹¹²

¹¹⁰ ANTONIO GRAMSCI, *In principio era il sesso...*, «Avanti!», 16 febbraio 1917. Per un approfondimento sulla critica teatrale di Gramsci si veda: GUIDO DAVICO BONINO, *Gramsci e il teatro*, Milano, Einaudi 1972.

¹¹¹ Dal 1913 al 1917 Lyda Borelli interpreta diversi film: nel 1913 è Elsa Holbein in *Ma l'amor mio non muore mai* di Mario Caserini e Lyda in *La memoria dell'altro* di Alberto Degli Abbatini, mentre l'anno successivo interpreta il ruolo Lolette nel film di Carmine Gallone *La donna nuda*, la cui sceneggiatura è tratta dall'omonima commedia di Henri Bataille. Tra il 1915 e il 1916 è la protagonista di tre differenti opere del regista Carmine Gallone: *Fior di male*, *La marcia nuziale* e *La falena*, anch'essa tratta dalla commedia *La phalène* di Bataille. Sempre nel 1916 recita il ruolo di Madame Tallien nella trasposizione cinematografica dell'omonimo dramma di Victorienne Sardou mentre l'anno successivo torna a lavorare con Gallone per i film *Malombra*, tratto dal romanzo di Fogazzaro e *La storia dei tredici* mentre diretta da Nino Oxilia interpreta la Contessa Alba d'Oltrevita nel celebre film *Rapsodia satanica*. La carriera cinematografica della Borelli proseguirà ancora fino al 1918, quando in un solo anno prenderà parte ai film *Carnevalasca* di Amleto Palermi, *Per la vittoria e per la pace*, *L'altro esercito* e *Il dramma di una notte*. Cfr. PIETRO BIANCHI, *Francesca Bertini e le dive del cinema muto*, Utet, Torino 1969; AA.VV., *Lyda Borelli*, Edizione Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo, Roma 1993; CRISTINA JANDELLI, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos 2006; GIAN PIERO BRUNETTA, *Il cinema muto italiano da La presa di Roma a Sole: 1905-1929*, Roma-Bari, Laterza 2008.

¹¹² A. GRAMSCI, *In principio era il sesso...*, cit.

3.2 Le “foto di scena” della *Piccola fonte* di Roberto Bracco

L'interesse di Nunes Vais per il teatro non si esaurisce nei ritratti posati in studio, ma è rappresentato anche da alcune sequenze fotografiche eseguite negli stessi spazi della rappresentazione.

Non si tratta ancora di vere e proprie foto di scena, ma di uno stadio intermedio nella rappresentazione fotografica dell'azione teatrale per il quale lo studioso Gabriele Borghini propone la definizione “foto di scena a posa ferma”.¹¹³ Tali scatti non sono infatti realizzati durante lo spettacolo, ma costituiscono una sorta di “fermo-immagine” delle prove, nel corso delle quali l'azione viene interrotta, permettendo al fotografo di riprendere la scena.

La realizzazione, da parte di Nunes Vais, di “veri quadri” fotografici ripresi sul palcoscenico è documentata anche dalla stampa teatrale dell'epoca. Nel settembre del 1906 nella cronaca teatrale di Firenze del settimanale «L'Arte Drammatica» si legge che il cav. Nunes Vais, “il fotografo dilettante principe, il vero artista della fotografia che tutta l'arte conosce, ammira ed ama”, ha fotografato “in modo sorprendente” due commedie di Carlo Bertolazzi messe in scena dalla compagnia di Tovagliari-Carloni-Talli-Pezzinga.¹¹⁴ Anche Roberto Sacchetti, sul mensile illustrato «Varietas» cita a sua volta gli scatti di Nunes Vais relativi ad uno dei testi di Bertolazzi, descrivendo brevemente il ruolo sempre più importante della fotografia a teatro.

La parola del cronista teatrale trova oggi il suo miglior complemento nella fotografia, modernissimo mezzo d'informazione giornalistica, che fa ogni anno progressi prodigiosi e chiede il suo posto d'onore nelle riviste di scienza, d'arte e di varietà. Me ne servo oggi per presentare al pubblico, in dodici scene diverse, una delle più applaudite commedie del Bertolazzi: *Il diavolo e l'acqua santa*. I deliziosi quadretti sono del Nunes Veis [sic]. Nell'arte dell'obiettivo, questo signore così

¹¹³ G. BORGHINI, *Recitare la fotografia*, cit., p. 244.

¹¹⁴ “Il cav. Mario Nunes Vais, il fotografo dilettante principe, il vero artista della fotografia che tutta l'arte conosce, ammira ed ama, ha illustrato in modo sorprendente le due commedie di Carlo Bertolazzi: *Il diavolo e l'acqua santa* e *Lorenzo e il suo avvocato*. Sono due serie di veri quadri pei quali han posato magistralmente gli egregi artisti della compagnia Tovagliari-Carloni-Talli-Pezzinga”. G. EMME, *Firenze*, «L'Arte drammatica», a. XXXV, 29 settembre 1906).

degno della città ch'egli abita, è un temuto rivale dei migliori fotografi professionisti, degli Alinari nella stessa Firenze e del torinese Bertieri.¹¹⁵

Risulta evidente come le fotografie ottenute attraverso la pratica delle foto “a posa ferma”, costituendo una “trascrizione visiva” più accurata del testo rappresentato rispetto alle riprese condotte in *atelier*, vadano a formare una fonte documentaria ancora più utile allo studioso.

Tra le immagini conservate presso il fondo in oggetto, risultano particolarmente degne di nota le fotografie “di scena” della *Piccola Fonte* di Roberto Bracco, spettacolo allestito dalla Compagnia di Emma Gramatica e Ruggero Ruggeri.

Roberto Bracco pubblica *La piccola fonte* nel 1906 in una raccolta di drammi per l'editore Sandron di Palermo.¹¹⁶ Protagonisti della *pièce* sono Stefano Baldi, giovane scrittore ambizioso, e sua moglie Teresa. La vicenda si svolge per intero nell'ambiente domestico in un villino nella zona di Posillipo e l'epoca è quella contemporanea alla stesura del dramma. Teresa, “la piccola fonte”, è una donna fragile e profondamente innamorata del marito che, vittima della propria vanità, non si accorge del suo dolore, spingendola a togliersi la vita. È lo stesso Bracco ad illustrare i temi centrali della sua opera in risposta ad una recensione che Matilde Serao aveva scritto all'indomani della rappresentazione napoletana del dramma. Nella lettera alla Serao, pubblicata in apertura del volume, Bracco ringrazia la scrittrice per aver recensito il suo dramma con tanto entusiasmo – “non per dovere di giudice, ma per una genuina emozione di artista” – e aver compreso punto per punto i nodi centrali del suo lavoro, a partire dal peso dei due personaggi principali:

Voi, come tutti i critici che mi hanno compreso, contemplando Stefano Baldi, avete subito riconosciuto in lui uno di quei pigmei che si guardano in uno specchio d'ingrandimento, uno di quei rachitici malfermi che esaltano la crudeltà, l'ambizione, l'estetica della forza, il diritto della conquista, il culto della grandezza, e che poi traballano e tramazzano annientati al primo urto. E come tutti i critici che

¹¹⁵ R. SACCHETTI, *La cronaca fotografica degli spettacoli*, «Varietas», n. 12, 1906, p. 1103.

¹¹⁶ Il manoscritto dell'opera è conservato presso la Biblioteca Lucchesi Palli di Napoli, coll.: L.P. Mss. 4. Il pdf del manoscritto è consultabile e scaricabile dalla biblioteca digitale di atn (Archivi di teatro di Napoli) all'indirizzo: <http://cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/>.

mi hanno compreso, voi, restando nell'ambito della mia concezione, non vi siete occupata del personaggio di Stefano Baldi che per il significato di correlazione che esso ha accanto alla mia Teresa. Voi signora, avete scritto che tutte le verità morali che formano la coscienza del mio dramma emanano da Teresa, «da questa creatura patetica, capace di fare il bene anche con la sua morte». Voi avete scritto che la morale bellezza dell'opera mia «è racchiusa in quell'anima muliebre», e la vostra fantasia gentile si è piaciuta di avvicinarla «alle più pure e soavi anime del teatro, da Ifigenia a Desdemona».¹¹⁷

Il dramma è portato in scena per la prima volta dalla Compagnia Talli-Grammatica-Calabresi nel febbraio del 1905 al Teatro Manzoni di Milano. La notizia viene pubblicata sulla prima pagina del settimanale milanese «L'Arte Drammatica» dove, nell'articolo a firma del direttore del periodico Enrico Polese Santarnecchi, si legge:

È stato proprio un trionfo! Un trionfo completo e spontaneo non suggerito od animato dalle amicizie personali ma spontaneo, cordiale; [...] *La piccola fonte* di Roberto Bracco à segnato il maggiore successo di questa stagione e il caro autore ebbe delle accoglienze entusiastiche tali come raramente il nostro pubblico – di solito molto freddo – è disposto ad accordare.¹¹⁸

Secondo Polese, quello che ha colpito l'uditorio è stata la poesia del testo che, si legge, è un “ispirato lavoro dove il commediografo cede al poeta”. Roberto Bracco, definito “uno dei padroni attuali della scena” ha dato vita ad un'opera destinata, afferma ancora il critico, “a rimanere nel repertorio delle nostre compagnie”. Fa eco a questa recensione quella di Renato Simoni che, sulle colonne della «Scena di prosa», racconta in tono non meno entusiasta di un successo “grandissimo” e di un pubblico attento e commosso.

Roberto Bracco ha ottenuto con la sua *Piccola fonte* un successo grandissimo. Durante tutti gli atti, l'attenzione del pubblico è stata tenuta desta spesso ansiosa, spesso commossa. Ad ogni calar del sipario gli applausi sono scoppiati caldissimi, insistenti; l'autore venne chiamato e richiamato alla ribalta, festeggiato come di

¹¹⁷ ROBERTO BRACCO, *La piccola fonte*, Palermo, Sandron 1906, p. X.

¹¹⁸ PES, *Il trionfo di Bracco!*, «L'Arte drammatica», a. XXXIV, 25 febbraio 1905.

rado avviene, salutato non solo da battimani fragorosi, ma da parole di lode.

La commedia – che “ha ottenuto una completa vittoria, forse la più completa che mai”– ha consacrato Bracco quale autore tra i più importanti del teatro contemporaneo. Dopo i successi ottenuti con il *Trionfo* e *Maternità*, continua Simoni, con la piccola fonte Bracco è stato in grado di donare alla sua opera una poesia ancor “più vasta, più penetrante, più generale”.

Roberto Bracco è uno scrittore ammirabile; non soltanto perché porta nel teatro un temperamento superbo, ricco, vario, originale, ma anche, perché è in lui una continua e impetuosa volontà ricercatrice, perché c'è nella sua arte qualche cosa che germina continuamente, il riflesso di un gran sogno, il desiderio di ascendere. Pur arrivato ad affermazioni ampie e precise, egli è un artista in perenne divenire: si tramuta non perché la sua ricerca sia incerta, ma perché la vita del suo cervello è operosa e curiosa. *La piccola fonte*, pure riattaccandosi al *Trionfo* e a *Maternità*, è più larga di queste due commedie; la sua poesia è più vasta, più penetrante, più generale. Il caso, messo in scena, i personaggi figurati, possono essere benissimo, come ha detto la critica, creature d'eccezione; ma c'è dietro a loro, c'è nel fondo delle loro parole, qualche cosa di nostro, di comune a tutti nelle sofferenze, nell'aspirazione, nella nostalgia, ed è questo qualche cosa di misterioso che ha preso tutti i cuori.¹¹⁹

Le fotografie de *La piccola fonte* conservate nel fondo Nunes Vais sono state scattate, con ogni probabilità, durante una delle tappe fiorentine della loro *tournée*.

La Gramatica-Ruggeri nasce dall'incontro di due giovani, ma già celebri, attori nel 1906. Emma Gramatica viene dall'esperienza dalla compagnia Gramatica-Orlandini-Fabbi, dove resta dal 1903 al 1906, mentre Ruggero Ruggeri ha lavorato per sei anni con la sorella di Emma, Irma, nella Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi in qualità di primo attore. La nascita del nuovo sodalizio artistico viene annunciato anche sul mensile «La scena di prosa» dove, l'8 marzo del 1906, si legge che la nuova combinazione si differenzia dalle altre “non soltanto per l'equilibrio proporzionato che

¹¹⁹ RENATO SIMONI, *Nuove e nuovissime. “La piccola fonte”*, «La scena di prosa», a. IV, n. 9, 23 febbraio 1905.

la regge, ma perché alla sua testa stanno due tempere assai valide che molto e utilmente potranno operare”.¹²⁰

Già a partire dal debutto, i due attori conquistano rapidamente un gran consenso sia di pubblico che di critica, al punto che, nel maggio del 1907, a poco più di un anno dall'inizio della loro avventura, lo stesso Enrico Polese li definisce una delle “affermazioni più salienti” del triennio in corso. Grazie ai successi conseguiti, infatti, Emma Gramatica è giunta alla notorietà, mentre Ruggeri ha dimostrato di essere anche un valido direttore.

Che Emma Gramatica reciti bene sono dieci anni che lo si ripete: che sia molto intelligente da parecchio tempo: che sia delle migliori, proprio delle migliori, è da un anno e mezzo. Ora è di quelle che vanno per la maggiore! [...] La piccola Emma Gramatica, con la sua personalità esile, à conquistato l’animo di tutte le signore che la portano ora a paragone sempre. E quello che accade a Milano accadde in tutte le altre principali città: dal principio del triennio ad oggi Emma Gramatica è arrivata addirittura alla notorietà. Era una delle brave, oggi è una forte e spiccata personalità. [...] Altra grande affermazione è quella di Ruggero Ruggeri, specialmente come direttore. Come attore il Ruggeri era già un arrivato: ora à dimostrato di essere una forza ed un calore come direttore.¹²¹

Per Emma Gramatica in particolare, questi anni in compagnia con il Ruggeri rappresentano un episodio centrale della propria vicenda artistica, perché le danno quel risalto e quelle possibilità, anche interpretative, che fanno di una brava attrice un'attrice celebre, conosciuta e apprezzata da tutti. Amerigo Manzini già nel 1920 le dedica un volume, per la collana “Gli uomini del giorno” della Casa Editrice Modernissima, nel quale oltre a descrivere il binomio Gramatica-Ruggeri come “un miracolo di fusione artistica”, pone l'accento sul successo dell'attrice, la quale, in particolare grazie al teatro di Henry Bataille, ebbe finalmente modo “di mostrare le sue mirabili virtù d'interprete, il suo squisito senso artistico e il suo buon gusto nella scelta del repertorio”.

Il felice inizio delle recite a Torino dimostrò a pubblico e critica il valore della Compagnia; ma qualche cosa di più importante dimostrò: che è pregiudizio ritenere

¹²⁰ EMILIO DOLFI, *Ruggero Ruggeri*, «La Scena di prosa», Anno V, n. 9, 8 marzo 1906, p.1.

¹²¹ PES, *Figure giovani!*, «L'Arte drammatica», a. XXXVI, 11 maggio 1907.

che grandi attori non possano utilmente recitare insieme. Nessuno avrebbe pensato che artisti così affini negli intendimenti artistici e nelle manifestazioni della loro arte avrebbero potuto unirsi senza che formassero contrasto appunto le aspirazioni e gli intendimenti egoistici. Invece mai unione artistica parve più omogenea, più ben assortita, e più proficua. L'esecuzione dell'«Età di amare» ne fu la più grande prova. Nei riguardi della Gramatica questo triennio è notevole per l'influenza che già comincia a prendere nel suo repertorio, l'opera di Bataille. Lo spirito dell'attrice era – come ho detto – venuto a contatto con quello del celebrato scrittore francese fin da quando aveva recitato «Il tuo sangue» ed ora ella si sentiva più che mai attratta verso quell'arte.¹²²

La prima importante vittoria artistica di questa giovane compagnia è rappresentata dalla *tournée* milanese del 1906, che segue il debutto torinese. Nel corso di queste recite, gli apprezzamenti della critica, sempre crescenti, e il successo di pubblico, deciso e costante, fanno già intravedere la notorietà alla quale i due capocomici sarebbero giunti in breve tempo.

La compagnia esordisce al Teatro Manzoni nell'aprile del 1906 con *Dora* e gli *Amanti*, rispettivamente di Victorien Sardou e di Maurice Donnay, ai quali segue la prima novità, *L'Idea di Boby* di Waleffe e De Croisset. È il 21 aprile e nella prima recensione della compagnia da parte de «L'Arte Drammatica» si legge:

Nel giorno di Pasqua, Pasqua di risurrezione, à esordito a Milano, al nostro teatro Manzoni, la nuova compagnia Emma Gramatica-Ruggero Ruggeri. I due giovani ed intelligenti capocomici, è innegabile che sono simpatici per il loro giovanile ardimento e simpaticamente furono accolti dal pubblico milanese. [...] La Gramatica Emma – che è donna di grande intelligenza, à la grande qualità di sapere sempre adattare al personaggio che deve rappresentare il suo temperamento, anziché adattare il personaggio al suo temperamento. Spogliarsi della propria individualità per immedesimarsi in quella della creatura voluta dall'autore è lo studio maggiore e la maggiore difficoltà da superare per un artista.¹²³

Nei giorni a seguire vengono aggiunti al repertorio della compagnia *L'età d'amare* di

¹²² AMERIGO MAZINI, *Emma Gramatica*, Milano, Casa Editrici Modernissima 1920, p. 18.

¹²³ S.A., *La Gramatica-Ruggeri al Manzoni*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 21 aprile 1906.

Pierre Wolff e *L'artiglieria* di Henry Bernstein. Assiste ad una delle repliche della commedia di Wolff anche Eleonora Duse, che esprime un giudizio lusinghiero sulla performance della giovane collega.¹²⁴

Il successo cresce inarrestabile di replica in replica fino alla conclusione delle recite milanesi, il 31 maggio. Gli ultimi successi sono legati a *Il nuovo idolo* di François Curel e alla commedia di Paul Gavault e Jean Lahaix *Piccola signora Dubois*. “Tirando le somme di questa stagione”, si legge il 2 giugno sempre su «L'Arte Drammatica», “i due capocomici debbono essere lieti dell'esito artistico e finanziario.”

Le fotografie della *Piccola fonte* eseguite da Mario Nunes Vais risalgono con ogni probabilità alla tappa fiorentina di questa lunga *tournee*, anche se non sono state rinvenute recensioni per questo titolo.¹²⁵ La compagnia, dopo le recite bolognesi, con l'inizio di settembre si trasferisce al Politeama Nazionale, dove resterà per tutto il mese. Ne dà notizia ancora una volta il periodico milanese, che in un lungo articolo dal titolo *Da Firenze a Salsomaggiore* riporta l'accoglienza che il pubblico fiorentino ha riservato alla giovane compagnia e al repertorio proposto.¹²⁶ Nell'articolo, che non è firmato dal corrispondente del periodico a Firenze ma dallo stesso direttore, si legge che il pubblico della città ha accolto con divertimento *Dora o le spie* di Victorien Sardou e *Il ridicolo* di Paolo Ferrari, mentre non è parso convinto delle commedie francesi *l'Età d'amare* e *l'Idea di Bobby* che tanto successo, invece, avevano riscosso a Milano.

Accoglienza tiepida anche per altre novità, tra le quali il dramma in quattro atti di Henry Bataille, *La Marcia Nuziale*, “applaudito da un pubblico numerosissimo alla prima

¹²⁴ “La Gramatica cadetta e Ruggeri continuano saviamente le repliche dell'*Età d'amare*. Una delle sere scorse, e precisamente all'ultima replica del lavoro, Eleonora, ora Duse, la Maggiore Artista, volle assistervi ed ebbe le più lusinghiere parole per Emma Gramatica. Mi assicurò che aveva già inteso il lavoro da Réjane e non la rimpianse udendo la gentile Emma. È un gran giudizio profferito da Eleonora Duse! La unione di Ruggeri con la Gramatica fu indovinatissima: fortunatamente i loro due temperamenti artistici si sono facilmente fusi”. <Pes>, *I teatri di Milano*, «L'Arte drammatica», a. XXXV, 12 maggio 1906

¹²⁵ L'unico riferimento alla *Piccola fonte* compare su «La Scena di prosa» del 27 settembre 1906 quando viene dato l'annuncio della partenza della Compagnia per Trieste dove comincerà il proprio corso di recite al Teatro Filodrammatico con il dramma di Roberto Bracco. Nella recensione dello spettacolo si legge: “La compagnia Gramatica-Ruggeri iniziò ottimamente il corso delle sue recite con la *Piccola Fonte* di Roberto Bracco: si rinnovò il successo dell'anno scorso per il dramma e per l'esecuzione ideale, perfetta.” G. EMME, *Trieste, 9 ottobre, La Gramatica-Ruggero al Filodrammatico*, «La Scena di prosa», a. V, n. 33, p.3.

¹²⁶ S.A., *Da Firenze a Salsomaggiore*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 8 settembre 1906.

rappresentazione e con calore specialmente nei primi atti”,¹²⁷ che poi però “non ha resistito alle repliche”, e la commedia *La piccola signora Dubois* di Gavault e Lehax, che non è stata replicata poiché “applauditissima al primo atto, non lo fu né al secondo né al terzo”.¹²⁸

All’epoca in cui vennero scattate le fotografie “di scena”, Mario Nunes Vais aveva sicuramente già avuto contatti con Roberto Bracco e li avrà di lì a poco con Emma Gramatica, per la realizzazione di alcuni suoi ritratti. In una lettera conservata presso il Fondo Nunes Vais del Gabinetto Vieusseux di Firenze, datata 25 settembre 1906, il drammaturgo napoletano scrive al fotografo:

Mio caro signor Vais,

la sua sapienza suggestiva ha ottenuto anche questa volta dei risultati meravigliosi. Non le dirò che le fotografie fatte sotto la sua direzione magnetica sono le migliori fotografie della mia vita, perché questo non sarebbe un elogio. Io mi sono fotografato pochissimo, perché non sono mai stato molto simpatico a me stesso; e mi sono fotografato malissimo perché mi sono fotografato sempre malgré moi. Quindi è che i ritratti che devo alla sua cortesia e alla sua singolare genialità di fotografo-psicologo non hanno degni termini di paragone. Ma certo se anche il più esperto dei fotografi di professione figurasse nella piccola collezione dei miei ritratti, Lei non potrebbe che restare trionfatore nella gara, di cui la mia effigie sarebbe, per così dire, la meta. Quanta verità! Quanta vita! Quanta integrità psicologica! – Nei cinque ritratti io mi sono riconosciuto, pur non negando nel fotografo la cortese intenzione de me flatter un pochino. E, se l’antipatia che nutro per me stesso non me l’avesse impedito, io mi sarei guardato a lungo, sicuro di trovarmi al cospetto della mia persona, per interrogarla su molte cose che mi riguardano. Che dirle? La ringrazio: ecco tutto. E le assicuro che sulla sincerità dei miei ringraziamenti si può contare.¹²⁹

Con la *verve* e l’ironia tipiche del personaggio, Bracco in queste righe conferma

¹²⁷ G. EMME, *Al Politeama Nazionale-La Marcia Nuziale*, «L’Arte Drammatica», a. XXXV, 22 settembre 1906.

¹²⁸ G. EMME, *Firenze*, «L’Arte Drammatica», a. XXXV, 29 settembre 1906.

¹²⁹ Lettera di Roberto Bracco a Mario Nunes Vais, 25 settembre 1906. L’autografo è conservato presso il Fondo Mario Nunes Vais dell’Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze.

quell'interesse per la fotografia che pochi anni prima lo hanno portato alla stesura di un testo come *Fotografia senza*. Inoltre, pur con il beneficio d'inventario dovuto di fronte ad una comunicazione personale di questo tipo, e considerati i rapporti cordiali tra Bracco e Nunes Vais, la lettera sembra contraddire un giudizio postumo molto diffuso tra i critici e gli storici della fotografia, secondo cui nella produzione del fotografo toscano mancherebbe proprio quella capacità di scavo psicologico dei soggetti tipica dei grandi ritrattisti.

Tra gli attori ritratti in scena si riconoscono Emma Gramatica, nel ruolo di Teresa, Ruggero Ruggeri, in quello di Stefano, Ugo Piperno, in quello di Valentino e Filiberto Mateldi in quello del vecchio mendicante.¹³⁰

Per l'allestimento del dramma, Bracco fornisce poche e precise note per gli attori.¹³¹

Stefano “non ha ancora trent'anni. È di aspetto bello e piacente”, Teresa “è bellina, senza nessun connotato notevole: può avere dai ventiquattro ai venticinque anni”, Valentino, il domestico, “è quasi gobbo: la sua età è poco visibile: avrà forse un trentacinque anni”, la Principessa Meralda Heller, la ricca vicina di casa che presto diventerà l'amante di Stefano, “ha passata la trentina: è una donna affascinante”.

Con le dodici “foto di scena” realizzate presumibilmente durante le prove dello spettacolo, Nunes Vais consegna un esempio molto importante di quella fase di transizione in cui la possibilità dell'istantanea che cattura l'azione scenica non è ancora raggiunta, ma lo spostamento del fotografo nell'ambiente del soggetto – il palcoscenico – permette tuttavia una resa infinitamente più realistica che nella posa in *atelier*.¹³² Per questo motivo, gli scatti che compongono la trasposizione fotografica della *Piccola*

¹³⁰ L'identificazione di questo attore è stata possibile grazie ad una busta di fotografie relative allo stesso spettacolo conservata presso la Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo. In questa busta sono contenute delle stampe fotografiche uguali a quelle conservate presso l'ICCD. L'autore delle fotografie non è indicato, ma sull'etichetta della busta si legge il nome della compagnia, la data della rappresentazione (1906 ca.) e i nomi degli interpreti Emma Gramatica (Teresa), Ruggero Ruggeri (Stefano); Filiberto Mateldi (Un vecchio mendicante). Le stampe fotografiche conservate presso il Burcardo sono montate su cartoncino e autografate da Ruggero Ruggeri. La presenza di Mateldi aiuta anche nella datazione dello spettacolo, perché questo attore risulta nell'elenco attori solo per l'anno comico 1906 («L'Arte Drammatica», a. XXXV, 6 ottobre 1906).

¹³¹ Le note per gli attori son pubblicate ad apertura del dramma, dopo l'elenco dei personaggi.

¹³² In realtà dall'esame dei negativi si evince che gli scatti del Fondo Nunes Vais riferiti alla *Piccola fonte* sono delle fotografie di altre stampe scattate precedentemente dallo stesso Nunes Vais. Si da informazione di questo dettaglio per spiegare la presenza, su alcune delle scansioni da negativo inserite nel tomo iconografico del presente lavoro, di puntine e parti di cartoncino, presumibilmente adoperati per esporre le stampe nel corso di una mostra.

Fonte sono meritevoli di un esame dettagliato. Per rendere possibile l'esame suddetto si è dovuto procedere all'identificazione, per ciascuna immagine, dell'atto, della scena e, ove possibile, della battuta corrispondente, cioè al confronto incrociato tra testo drammaturgico e testo fotografico.

Gli scatti eseguiti da Nunes Vais sono dodici, quattro relativi al primo e al terzo atto, due al secondo e al quarto. La sequenza è in grado di restituire una perfetta sinossi visiva del dramma attraverso le istantanee dei suoi passaggi più significativi. Se uno dei punti chiave della pratica fotografica coincide con la scelta del "momento giusto" in quello che possiamo definire una sorta di reportage posato, dove la realtà rappresentata corrisponde alla realtà della rappresentazione teatrale, Nunes Vais riesce ad unire questo talento specificatamente fotografico con una buona capacità di lettura del testo teatrale.

Le fotografie del primo atto sono relative alla scena 5a, nella quale avviene l'incontro tra i padroni di casa, Teresa e suo marito Stefano, e una coppia di anziani mendicanti [Fig. 143, 144]. La scena si svolge all'aperto, nello "spazio rettangolare del terrazzino",¹³³ su un fianco del villino dietro al quale si scorge un lembo del parco di Posillipo. Nella didascalia scenica si legge: "Il sole spande dovunque un biancore vividamente luminoso. L'aria è piena di gaiezza."¹³⁴

Dopo un breve dialogo, Stefano e Teresa fanno l'elemosina agli anziani che improvvisano la solita "ballattina di ringraziamento".¹³⁵

Stesso tono allegro e spensierato anche nella fotografia seguente, quella relativa alla 6a scena, nel corso della quale Valentino scherza con Stefano e Teresa e si scambiano baci tenerezze [Fig. 145]

Nelle fotografie è evidente quanto precisa e dettagliata sia la ricostruzione scenica dello spazio e quanto fedele al testo la situazione ritratta. Prima di questa scena un dialogo tra Valentino e Don Fausto in merito al debito di Stefano con quest'ultimo introduce lo spettatore al personaggio del poeta, vanesio e mondano che vive al di sopra delle proprie possibilità.

Lo scatto relativo al secondo atto ritrae l'incontro tra Teresa e la Principessa Meralda Heller, recente conoscenza di Stefano, al termine di una serata di gala tenutasi a casa di

¹³³ ROBERTO BRACCO, *La piccola fonte*, Palermo, Sandron 1906, p. 4.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ivi*, p. 69.

quest'ultima.

Dal dialogo tra Teresa e il segretario del marito Valentino, che si svolge nella scena precedente a quella ritratta, si scopre che quest'ultima non aveva preso parte alla festa perché Stefano non aveva voluto condurvela – “La mia toletta non era abbastanza alla moda. Gli sembravo una serva”¹³⁶ – e che la principessa si era proposta di accompagnare a casa Stefano e di visitarne lo studio. Quando Stefano scopre la moglie ancora sveglia, è costretto a fare le presentazioni e, suo malgrado, ad assistere al breve ma intenso dialogo tra le due [Fig. 146 e 147]. Nel corso di questo breve incontro, la principessa sorride dell'atteggiamento impacciato di Teresa e si diverte nel prendersene gioco. Quest'ultima, infatti, avendo frainteso le sue parole, si lancia in un'ingenua difesa del marito, che di lì a poco diventerà l'amante di Meralda.

Meralda: Ella potrebbe aver desiderato un marito meno assorto nei suoi ideali, meno indipendente, più casalingo.... **Teresa:** Ma Stefano mi ha fatta sempre buona compagnia. Lei lo accusa ingiustamente.. **Stefano:** Teresa, tu non hai capito quel che t' ha detto la principessa. Non ti lanciare in una difesa superflua.¹³⁷

Questa scena è pensata per far emergere le differenze tra la Principessa Meralda, mondana e libertina, e Teresa, umile e devota, e far risaltare la distanza ormai incolmabile tra il poeta dannunziano Stefano Baldi e sua moglie, la “piccola fonte”.

Nel terzo atto, la disperazione per l'allontanamento del marito conduce Teresa verso la pazzia. Nelle foto proposte [Fig. 148, 149, 150], secondo quanto indicato nella didascalia scenica dell'atto, Teresa “indossa disordinatamente un magnifico abito da festa color chiaro” che aveva ordinato la sera del ricevimento al quale non aveva preso parte. Il suo sguardo è lontano, è pallida e “i suoi lineamenti hanno una immobilità di statua marmorea, senza alcuna traccia di sofferenza”.

La figura del mendicante, parte di un ricordo dei "giorni felici" del primo atto, cambia qui di segno: nei giorni della pazzia di Teresa viene accolto non più al sole del giardino, ma al chiuso dello studio.

Nell'ultimo atto la vicenda precipita e, in un'atmosfera mesta legata alla partenza

¹³⁶ *Ivi*, p. 92.

¹³⁷ *Ivi*, p. 117.

imminente e alla vendita della casa (che nell'inquadratura è segnalata dal cartello "si vende"), Teresa ormai delirante si aggira "vestita dimessamente, in disordine" stringendo ancora tra le mani l'elegante abito dell'atto precedente [Fig. 151, 152].

Torna come una cantilena anche la filastrocca del vecchio marinaio - "C'è un'amica - a te vicina. Chiudi gli occhi - e poi... cammina."¹³⁸ che lei pronuncia anche poco prima che il dramma si chiude sulla battuta di Valentino: "Accorri, Stefano! La signora Teresa è in piedi sul parapetto, e tende le braccia al mare!..."¹³⁹

Due di queste fotografie sono state pubblicate sul periodico femminile «La donna» del 20 agosto 1909 in un articolo a firma di Rossana.¹⁴⁰

A proposito di questa interpretazione si legge:

Nella *Piccola fonte* di Roberto Bracco, la Grammatica [sic] è insuperabile; la visione di quella sofferenza femminile ha qualche cosa di terribile e si insinua nell'animo dello spettatore e lo avvince con la irreparabile sventura spirituale che conduce alla pazzia quella assetata d'amore.¹⁴¹

Le fotografie pubblicate, prive del nome del fotografo che ha eseguito le riprese, sono relative alla scena terza rispettivamente del II e del III atto [Fig. 153].

È interessante rilevare le differenze tra le versioni rifilate delle immagini comparse sulla stampa periodica e le inquadrature dei negativi originali conservati presso l'ICCD. Se le prime riprendono unicamente la scena, negli scatti originali sono presenti elementi "esterni" quali il sistema di illuminazione del palcoscenico e la ribalta. Proprio quest'ultimo elemento segna fisicamente e simbolicamente il confine tra lo spazio scenico/inquadratura e lo spazio in cui si trova lo spettatore. Una scelta apparentemente banale da parte del fotografo rappresenta uno scarto enorme tra il vecchio modo di concepire la foto di teatro posata in studio, come qualsiasi altro tipo di ritratto, e quel tipo di fotografia naturalistica e "oggettiva" che si limita a registrare la realtà, rivelandone in questo modo le finzioni. Una questione a prima vista secondaria, che

¹³⁸ *Ivi.*, p. 271.

¹³⁹ *Ivi.*, p. 272.

¹⁴⁰ ROSSANA, *Emma Gramatica. La maschera dolenti*, «La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908, pp. 16-17.

¹⁴¹ *Ivi.*, p. 17.

contiene in sé una delle questioni fondamentali della fotografia, sulle quali si è soffermato, tra gli altri, Luigi Ghirri, che a partire dal noto saggio di Norberg-Schulz *Genius loci*¹⁴², scrive:

[...] La soglia identifica il punto di passaggio tra il mondo interno e il mondo esterno. La parola soglia non significa solo la linea di passaggio tra la strada e l'interno della casa ma viene utilizzata anche in senso metaforico, per indicare un confine tra l'interno, quello che pensiamo, quello che possiamo vedere, quello che dobbiamo vedere e quello che invece vediamo nella realtà e che determina un'osservazione comune, cioè tra il nostro interno e l'osservazione del mondo. Questo punto di equilibrio tra mondo interno e mondo esterno in fotografia penso di averlo identificato con l'inquadratura.¹⁴³

¹⁴² CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, ANNA MARIA NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Documenti di architettura, Milano, Electa, 1992

¹⁴³ LUIGI GHIRRI, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quidquodlibet 2010, p.152.

PARTE QUARTA
DAL RITRATTO ALL'ICONA

1. 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 renderà necessario descrivere brevemente i progressi della tecnica fotografica nell’epoca oggetto della presente ricerca.

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” stessa, 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.¹

Come già visto, fino alla fine degli anni Sessanta dell’Ottocento il volume di copie ottenibile con tecniche analoghe alla “carta salata”,² 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.³

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”.⁴ A partire dagli anni Sessanta si affermano procedimenti come la fotocalcografia e la fotoglifia (o woodburytipia)⁵ che danno buoni risultati anche in termini di produttività, e tuttavia non in grado di rispondere a una

¹ “La storia della fotografia è insomma prima di tutto quella di una matrice, o come poi verrà chiamata della *supermatrice* nella quale [...] confluiscono le possibilità grafiche di tutte le altre che l’hanno preceduta per la fabbricazione delle immagini di consumo; e in questo senso quella della fotografia è l’ultima tappa di una più lunga storia.” A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 55.

² Vedi nota n.1, capitolo *Fotografi e attori* del presente testo.

³ I. ZANNIER, *Storia della fotografia italiana*, cit., p. 191.

⁴ Con questo termine si definisce qualunque procedimento mediante il quale, 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.

⁵ Sulle tecniche menzionate si veda A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, cit., pp. 177-180.

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 progresso delle quali, nel corso di tutto il Novecento, resta strettamente legato a quello della riproduzione fotomeccanica.

A giocare un ruolo chiave nella moltiplicazione e diffusione delle immagini delle attrici sono infatti le nuove possibilità d'uso dell'immagine unitamente al testo scritto. La woodburytipia consentiva certo riproduzioni eccellenti su carta, che però non potevano essere inserite direttamente nel corpo del testo, ma soltanto allegate in tavole a parte.⁶

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 Linotype⁷ 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 Nièpce, quello del retino,⁸ definito da Ando Gilardi "l'attrezzo più straordinario della storia dell'iconografia".⁹

Il principio della retinatura dell'immagine 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 ad 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

⁶ *Ibid.*, p.180.

⁷ 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 secolo scorso, sostituita dalla fotocomposizione.

⁸ 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.

⁹ A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, cit., p. 186.

degli avvenimenti e per la storia del giornalismo¹⁰ 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 collettivo.¹¹

Il raggiungimento dell'obiettivo industriale, che rimane naturalmente quello della massima tiratura al costo più basso, segnerà la definitiva separazione tra il mondo della stampa d'arte e quello della produzione iconografica di massa, ma soprattutto darà il via ad 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. Il ritratto dell'attrice, per venire al tema della nostra ricerca, 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.

¹⁰ Gisèle Freund, nel suo volume *Fotografia e società*, ricostruisce lo sviluppo e l'applicazione delle innovazioni tecniche a supporto della stampa precisando che la riproduzione meccanica della fotografia fu introdotta prima nelle 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. G. FREUND, *Fotografia e società*, cit., pp. 90-95.

¹¹ *Ivi*, p. 91.

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, un esempio particolarmente significativo è quello costituito dal quindicinale «Il Teatro illustrato», pubblicato a Milano dal 1905 al 1914.¹²

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 ad 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 contenuta.¹³ 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 inoltre a comprendere quali potessero essere gli esiti della fusione tra immagine e testo – cui si accennava poco sopra – in una pubblicazione d'interesse teatrale.

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:

¹² «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 le quali «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».

¹³ 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.» (p. 10) 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.» (p. 12).

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 illustrazioni.¹⁴

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'Italia.¹⁵

Nello stesso annuncio, tra i collaboratori fissi del periodico compaiono i nomi dei fotografi Varischi e Artico (Milano), dei F.lli 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”.¹⁶

¹⁴ S.A., LE NOSTRE ILLUSTRAZIONI, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, p. 13.

¹⁵ Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 5, 1 luglio 1905, p. 13.

¹⁶ *Ibid.*

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 ed 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 sugli spettacoli sono sempre corredati da foto di scena e ritratti dei singoli interpreti, spesso eseguiti dai collaboratori-fotografi espressamente per il periodico.

Nell'articolo d'apertura del primo numero sulla *première* milanese della *Fiaccola sotto il moggio* di Gabriele D'Annunzio,¹⁷ per esempio, insieme ai ritratti degli interpreti sono pubblicati anche alcuni scatti relativi al primo e al secondo atto del dramma eseguite dallo stabilimento fotografico di 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 dovuto.¹⁸

A proposito di fotografie di scena realizzate in esclusiva per «Il Teatro illustrato» merita un'attenzione particolare la copertina interna del gennaio 1906 dedicata ad Eleonora Duse.¹⁹ Sotto la fotografia a tutta pagina, sempre dello stesso stabilimento Varischi e Artico, la scritta: “Milano – Teatro Lirico Internazionale. Eleonora Duse nel “Romersholm” di Ibsen”. [Fig. 154] La fotografia, si legge poco sopra, è “Eseguita

¹⁷ SEM BENELLI, *LE GRANDI “PREMIERES”*. La “*Fiaccola sotto il moggio*” di G. D'annunzio a Milano, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, pp. 2-6.

¹⁸ S.A., *LE NOSTRE ILLUSTRAZIONI*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, p. 13.

¹⁹ Copertina interna dedicata ad Eleonora Duse, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 15, 15 gennaio 1906.

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 artistica di Eleonora Duse avviene 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 ad 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'anonimo recensore è lieto di poter offrire ai lettori due “quadri animati riprodotti coi lampi di magnesio”²⁰ dei già citati Varischi e Artico [Fig. 155]. Nelle due immagini l'attrice è ritratta in scena con gli altri attori della compagnia tra i quali Irma Gramatica e Virgilio Talli.

Altrettanto interessante ai fini di questa ricerca è il ritratto fotografico dell'attrice Tina Di Lorenzo, pubblicato a tutta pagina nella primavera del 1906.²¹ Tra le tante fotografie dedicate a questa interprete, 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 [Fig. 156]. Eseguito dal fotografo milanese Adolfo Ermini, lo scatto ritrae l'attrice in una delle sue più celebri rappresentazioni, quella di Livia in *Amore senza stima* di Paolo Ferrari, rappresentato nel corso di una sua serata d'onore, presumibilmente al Teatro Manzoni di Milano. 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

²⁰ S.A., *Eleonora Duse e la “Talli-Gramatica-Calabresi” nell'ALBERGO DEI POVERI di Massimo Gorki*, «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 11, 1 novembre 1905, p. 4.

²¹ Fotografia di Tina Di Lorenzo, «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 18, 1-15 marzo 1906, p. 11.

ad 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 venne definita nei trattati del tempo, permise la ripresa fotografica anche in condizioni di scarsa illuminazione naturale, ma venne raramente utilizzata in teatro per alcuni inconvenienti legati al suo uso, tra i quali 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 nel corso del periodo affrontato dalla presente ricerca: ci troviamo in effetti di fronte a uno dei primissimi esempi di foto di scena propriamente detta.

Sul periodico «Il Teatro illustrato» viene dedicato molto spazio anche agli articoli su singoli interpreti, artisti amati dal pubblico di cui vengono raccontate la vicenda professionale e quella privata. Tra questi anche quelli della rubrica dedicata alle "dive" del teatro, che nel primo numero racconta la storia del soprano rumeno Hariclea Darclee,²² a cui viene dedicata anche la 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 contemporaneo, 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 Duse²³ 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*.²⁴

Nei casi citati, tutti riccamente illustrati, i ritratti vengono inseriti all'interno di cornici grafiche a creare un vero e proprio “racconto fotografico” della vita di questa interpreti. Le fotografie, così inserite in un contesto più ampio, descrittivo ed evocativo insieme, si

²² S.A., *LE DIVE: I loro trionfi, le loro creazioni e la loro intimità: HARICLEE DARCLEE*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905, n. 1, pp. 8-10.

²³ SEM BENELLI, *Le dive: Eleonora Duse*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 2, 30 aprile-15 maggio 1905, pp. 5-6.

²⁴ S.A., *Le dive: i loro trionfi, le loro creazioni, e la loro intimità: Emma Carelli*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 3, 15-31 maggio 1905, pp. 6-7.

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.

Oltre all'utilizzo della fotografia per le copertine illustrate, di cui, a titolo esemplificativo, si ricordano quelle dedicate a Tina Di Lorenzo nel 1907²⁵ [Fig. 157] e l'altra a Lyda Borelli nel 1910²⁶ [Fig. 158], non si può concludere la riflessione su questo periodico senza fare un cenno all'uso commerciale e pubblicitario che ne viene fatto 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 contenuti,²⁷ e i lettori, ai quali si offre l'acquisto delle fotografie realizzate appositamente per il periodico da diversi fotografi.²⁸ 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.²⁹

Per concludere questa ricognizione sul ritratto d'attrice nei periodici specializzati è necessario menzionare anche il settimanale «L'Arte drammatica», fondato a Milano nel

²⁵ «Il Teatro illustrato», a. III, n. 42-43, 1-31 maggio 1907.

²⁶ «Il Teatro illustrato», a. VI, n. 18, 1-15 ottobre 1910.

²⁷ 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.

²⁸ Tra le pagine del periodo 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.

²⁹ Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 4, 1-15 giugno 1905, p. 7.

1871 da Icilio Polese Santarnecchi, 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. Su «L'Arte drammatica» venivano 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 scritte 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 ad illustrare gli editoriali del direttore Enrico Polese. Si tratta perlopiù di brevi pezzi dedicati a singoli interpreti sui quali il giornalista 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 Galli. La fotografia, senza il riferimento all'autore dello scatto, è inserita ad illustrare un articolo dedicato all'ormai celebre attrice milanese. A proposito del ritratto si legge:

Non ò 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 allorquando 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!³⁰

Dina Galli sarà nuovamente presente 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 più 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

³⁰ ENRICO POLESE S., *DINA GALLI*, «L'Arte drammatica», a. XXXVII, n. 38, 8 agosto 1908, p. 1.

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 Galli³¹ si ricordano anche Virginia Reiter,³² Tina Di Lorenzo,³³ Emma Gramatica,³⁴ Lyda Borelli³⁵ ed Eleonora Duse.³⁶

Nel tomo iconografico del presente elaborato, tra i tanti esempi possibili, sono state scelte quelle 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 Tina Di Lorenzo (1909) [Fig. 159], Dina Galli (1911) [Fig. 160], Emma Gramatica (1912) [Fig. 161], Lyda Borelli (1914) [Fig. 162], le stesse prime donne del teatro italiano di cui si è già trattato nei capitoli precedenti.

³¹ ENRICO POLESE S., *Dina Galli*, «L'Arte Drammatica», a. XXXVII, 8 agosto 1908; ENRICO POLESE S., *Dina Galli*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 29 maggio 1909; ENRICO POLESE S., *Galliguasticiarlibracci*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 26 giugno 1909; ENRICO POLESE S., *Dina Galli*, «L'Arte Drammatica», a. XL, 7 ottobre 1911; PES, *Dina = Presidentessa*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 15 novembre 1913.

³² ENRICO POLESE S., *Virginia Reiter*, «L'Arte Drammatica», a. XLI, 23 novembre 1912; PES, *Virginia Reiter a Milano*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 6 dicembre 1913.

³³ ENRICO POLESE S., *Tina di Lorenzo*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 8 maggio 1909; PES, .. *Tina Di Lorenzo a Milano ..*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 29 novembre 1913; ENRICO POLESE S., *Tina Di Lorenzo e la Compagnia del Teatro Manzoni di Milano*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 15 febbraio 1913.

³⁴ ENRICO POLESE S., *Emma Gramatica*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 23 ottobre 1909; ENRICO POLESE S., *Emma Gramatica nella "Candida" di B. Shaw*, «L'Arte Drammatica», a. XL, 10 giugno 1911; ENRICO POLESE S., *Emma Gramatica*, «L'Arte Drammatica», a. XLI, 6 aprile 1912.

³⁵ ENRICO POLESE S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 28 maggio 1910; ENRICO POLESE S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLI, 12 marzo 1912; ENRICO POLESE S., *Lyda.. Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 11 gennaio 1913; PES, *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 7 giugno 1913; ENRICO POLESE S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 14 marzo 1914.

³⁶ ENRICO POLESE S., *Leggete, attrici italiane!*, «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 6 giugno 1914.

1.1 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 Torino.³⁷

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”,³⁸ «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 svariati delle estrinsecazioni dell'attività muliebre”.³⁹ Si tratta, in buona sostanza, di uno dei primi esempi in Italia di periodico rivolto specificamente a un pubblico femminile.⁴⁰

LA DONNA intende essere oltre che divertente e brillante come forma, utile e

³⁷ Il quindicinale illustrato «La donna» ha una vita editoriale molto lunga. Dall'anno della sua fondazione viene pubblicato per 36 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.

³⁸ S.A., *Alle nostre lettrici*, «La donna», a. I, n. 6, 30 marzo 1905, p. 3.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ 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 e la raffinata rivista «Regina», pubblicata a Napoli da Edoardo Scarfoglio dal 1904 al 1920. Tra i collaboratori di questo 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 molto diversi, Gualberta Alaide Beccari aveva fondato nel 1868 una rivista con lo scopo di contribuire alla formazione politica delle donne. Il periodico, che cessa la pubblicazione nel 1890, era diventato un luogo di discussione per le donne democratiche e le prime profetesse del Regno d'Italia.

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.*⁴¹

Diretta dall'anno della sua fondazione da Nino Giuseppe Caimmi, 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 anche numerose collaboratrici, tra le quali le scrittrici Ada Negri, Matilde Serao, Neera, Térésah, Laura Gropallo, 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”⁴² 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”.⁴³

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 particolarmente interessate alle vicende professionali e private delle sue più celebri protagoniste. È questa la ragione per la quale gli articoli dedicati al teatro non possono essere considerati delle vere e proprie recensioni, ma piuttosto "pezzi" dedicati alla carriera artistica e alla vita pubblica delle interpreti più amate dal pubblico femminile, le

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

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”⁴⁴ e riconosce nel teatro non solo una forma d'arte di grande interesse, ma anche tutta la sua importanza “come campo tra i migliori aperto a tutte le battaglie del pensiero e della civiltà”.⁴⁵ 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 ad un pubblico generalista, infatti, e non nel periodico di settore, 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, ad 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, quelle di 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) [Fig. 163, 164]; Dina Galli (5 marzo 1909) [Fig. 165, 166]; Maria Melato (5 dicembre 1909) [Fig. 167, 168]; Eugenia Burzio (20 febbraio 1912) e Giannina Chiantoni Sabbatini (20 ottobre 1912).

⁴⁴ S.A., *La “Donna” nel 1909*, «La donna», a. IV, n. 96, dicembre 1908.

⁴⁵ *Ibid.*

Spesso le attrici ritratte non vestono i panni di qualche personaggio, 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 e non dalla maschera. Nelle didascalie delle foto vengono riportate delle informazioni generiche sulla carriera artistica 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 proporrà 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 Verdi.⁴⁶ 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 Carelli,⁴⁷ e il profilo artistico del soprano Lina Cavalieri, corredato da quattro bellissimi ritratti.⁴⁸

Un 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 drammatiche.⁴⁹ Tra le interpreti ritratte, oltre a Sarah Bernhardt nei panni di Amleto,

⁴⁶ S.A., *La stagione lirica in Italia*, «La donna», a. III, n. 50, 20 gennaio 1907, pp. 13-14.

⁴⁷ FILIPPO BRUSA, *La stagione lirica in Italia e le sue maggiori interpreti*, «La donna», a. V, n. 99, 5 febbraio 1909, pp.15-17.

⁴⁸ ALTÈA, *L'Arte e la bellezza di Lina Cavalieri*, «La donna», a. V, n. 98, 20 gennaio 1909, p. 6.

⁴⁹ DOMENICO LANZA, *Le grandi attrici drammatiche francesi*, «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.

anche tre scatti privati della Réjane e un ritratto di Suzanne Deprès nella *Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio. L'anno successivo, un interessante articolo di Olindo Malagodi⁵⁰ introduce le lettrici italiane alla scena contemporanea inglese con un profilo dedicato all'attrice Ellen Terry.⁵¹ A questo filone possiamo aggiungere anche l'articolo di Caimi sull'influenza del teatro straniero su quello italiano, pubblicato nell'agosto del 1907.⁵² 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 le quali Clarice Tartufari, Térésah, Amelia Rosselli e Donna Laura Groppallo.⁵³

Non mancano gli articoli tematici dedicati a varie personalità del mondo teatrale o a fatti di cronaca culturale, tra i quali si ricordano quelli dedicati a Roberto Bracco,⁵⁴ a Tommaso Salvini⁵⁵ e alla “Duse giapponese” Sada Yacco.⁵⁶ 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*⁵⁷ e *Il teatro dialettale e l'arte di Giovanni Grasso e Mimì Aguglia*.⁵⁸

Particolarmente significativi ai fini della presente ricerca sono 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

⁵⁰ O. MALAGODI, *Ellen Terris. L'apoteosi d'una personalità femminile del teatro inglese*, «La donna», a. II, n. 37, 5 luglio 1906, pp.14-15.

⁵¹ Ellen Terry (Coventry, 1847 – Tenderden, 1928) è stata una celeberrima attrice britannica, conosciuta anche per essere stata la madre del noto attore 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.

⁵² NINO G. CAIMI, *Per l'Arte teatrale italiana e straniera*, «La donna», a. III, n. 64, 20 agosto 1907, pp. 20-21.

⁵³ DOMENICO LANZA, *Donne italiane autrici drammatiche*, «La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio 1905, pp.14-15.

⁵⁴ ALFREDO LABBATI, *Il poeta dall'anima femminile: Roberto Bracco*, «La donna», III, 1907, n. 5, pp. 21-23.

⁵⁵ ALBERTO E GEMMA MANZI, *L'umanità di un grande attore*, «La donna», a. V, n. 5, 20 febbraio 1909, p. 19.

⁵⁶ DENNA MARIA, *Sada Yacco, La Duse giapponese*, «La donna», a. III, n. 71, 5 dicembre 1907, pp. 18-19.

⁵⁷ S.A., *La donna nel teatro di Carlo Goldoni*, «La donna», a. III, n. 52, 20 febbraio 1907, p. 13.

⁵⁸ N. C., *Il teatro dialettale e l'arte di Giovanni Grasso e Mimì Aguglia*, «La donna», a. IV, n. 74, 20 gennaio 1908, p. 15.

all'attrice Tina Di Lorenzo, pubblicato nel marzo del 1905, risulta certamente uno dei più interessanti.⁵⁹ 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 [Fig. 169]. Il profilo di quest'artista, che nello stesso mese vince il “referendum sulla più bella attrice italiana”⁶⁰ indetto dalla stessa rivista, vuole restituire un'immagine della donna semplice e allo stesso 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 ammirevole gentildonna. 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 amata.⁶¹

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 che ne viene fatta dal giornalista. Nella prima pagina, tre ritratti del Bertieri ritraggono l'attrice nella propria casa, sulla porta, elegantissima, mentre rientra dalle prove, e poi nel suo studio intenta a firmare i propri ritratti per gli ammiratori [Fig. 170]. 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

⁵⁹ GUGLIELMO EMANUEL, *Tina Di Lorenzo nella vita e nel teatro*, «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905, pp. 13-15.

⁶⁰ Si veda il paragrafo 2.1 di questo stesso capitolo.

⁶¹ *Ivi*, p. 13.

bimbo sono le più dolci ch'ella conosca”, “Il piccolo Dino adora la mamma: le scene che si volgono 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 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",⁶² 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 descritta dal giornalista come un raro esempio di “efficace semplicità non torturata di preziosismi letterari, non oscurata da eccessivi nevrosismi”

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 mania 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 arte.⁶³

⁶² ROLAND BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980, p. 98.

⁶³ *Ivi*, p. 15.

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 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 Reiter, pubblicato il 20 aprile del 1908⁶⁴ [Fig. 171], 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 la sua immagine dell'attrice si intreccia a quella della donna [Fig. 172]. Oltre ad 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 particolare 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 completa.⁶⁵

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

⁶⁴ GEMMA FERRUGGIA, *L'attrice della vita. Virginia Reiter*, «La donna», a. IV, n. 80, 20 aprile 1908, pp. 14-15.

⁶⁵ *Ivi*, p. 14.

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 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 ideale.⁶⁶

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 inoltre ancora una volta l'interesse del periodico per la fotografia, il cui largo uso tra le sue 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”.⁶⁷

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 illustrazioni.⁶⁸

Enrica Grasso, l'autrice dell'articolo, nell'esprimere un prevedibile giudizio lusinghiero

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ ENRICA GRASSO, *Un artista della luce. Fotografie Muliebri*, «La donna», a. III, n. 60, 20 giugno 1907, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*

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 chiaroscuro, 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 secoli.⁶⁹

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 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

⁶⁹ *Ibid.*

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 moderna.⁷⁰

⁷⁰ *Ibid.*

2. Oltre il ritratto: dalla fotografia all'icona

2.1 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 in quella femminile «La donna». Nell'intero ambito della carta stampata, infatti, ad esclusione delle sole riviste specializzate dedicate alla fotografia, dalla celeberrima «Camera Work» alla «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” che 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, nelle righe seguenti verrà affrontato quel mezzo peculiare 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 della «Donna» decide di lanciare una sorta di referendum sulle più belle attrici italiane e per farlo pubblica un'interessantissima rassegna di ritratti⁷¹ [Fig. 173]. Le fotografie proposte riempiono le due pagine centrali del numero, e per ciascuna è riportata

⁷¹ S.A., *Un originale referendum sulle più belle attrici della scena italiana*, «La donna», a. I, n. 3, 5 febbraio 1905.

l'indicazione dell'autore dello scatto: Bettini di Livorno, Sciutto di Genova, Bertieri di Torino e la Ditta Varischi, Artico e C. 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 Gemma Grossi, Gemma De Santis, E. Saporetti Sichel, Tina Di Lorenzo, Gemma Caimmi, Nella Montagna, Emma Gramatica.

A decretare la vincitrice sono appunto le lettrici del periodico, invitate a rispondere ad alcuni quesiti, compilando e inviando alla redazione della rivista un apposito tagliando.

Vale la pena di 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?⁷²

Tra le lettrici che abbiano votato 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

⁷² *Ibid.*

di trarre, da una larga e svariata raccolta di giudizi anonimi personali, e quindi completamente subbiettivi, un indice sommario qualsiasi delle speciali qualità che caratterizzano le diverse nostre attrici.⁷³

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 mondo.⁷⁴ 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 l'interessata, oppure in sua vece parenti, amici, o il fotografo che l'aveva ritratta invii una fotografia o una cartolina sul retro della quale sia indicato il nome, la professione e la nazionalità dell'artista. Possono partecipare al concorso tutte le donne tra i 16 e i 40 anni. È interessante riportare l'esistenza di questi concorsi, poiché in essi si verificano due aspetti centrali del consumo di massa delle immagini: da una parte l'uso utilitaristico del fotoritratto, nel contesto del quale viene annullata qualunque autorità della fotografia, dall'altro la moltiplicazione e quindi la diffusione sempre maggiore dell'immagine di queste celebri interpreti, condizione essenziale alla loro trasformazione in icone.

La circolazione delle immagini dell'attrici, al di là della loro presenza nei numerosi articoli, alcuni dei quali già citati, è testimoniata anche da speciali sull'argomento, come quello sulle pagine del «Teatro illustrato» nel marzo del 1907.⁷⁵ In 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.⁷⁶

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

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ S.A., *Il grande concorso internazionale di bellezza organizzato dal "Teatro Illustrato" per stabilire quali siano le più belle artiste del mondo*, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906, p. 12.

⁷⁵ S.A., *Le cartoline teatrali di moda*, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 38, 1-15 marzo 1907, pp. 11-12.

⁷⁶ A proposito dell'inchiesta condotta dal periodico inglese si legge che la vincitrice del concorso risultò Marie Studholme seguita da Gabrielle Ray, al terzo posto si classificarono le sorelle Zena e Phyllis Dare ed infine Ellaline Terris e Gertie Millar.

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 Inghilterra.⁷⁷

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, oltretutto nei dati riportati e nell'inserimento di alcune tra le cartoline citate [Fig. 174], 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 illustrate.⁷⁸

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.

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

⁷⁷ S.A., *Le cartoline teatrali di moda*, cit., p. 11.

⁷⁸ *Ibid.*

dell'immagine nel suo complesso. La messa in commercio della prima *Kodak* nel 1888⁷⁹ 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 lasciano 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 villeggiatura.⁸⁰

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 ciò che avviene sulla scena. 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 invitavano 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, veniva richiesto di inviare al periodico le fotografie di celebri artisti contemporanei scattate nel corso delle loro 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

⁷⁹ Si tratta del celebre modello di *box camera* precaricata con un rullo di negativo su carta, commercializzata al costo di 1 dollaro dalla Eastman, che si faceva carico dello sviluppo e della stampa delle immagini ("you press the button, we do the rest"). Ad essa seguirà nel 1897 la prima fotocamera tascabile a soffietto e vari altri modelli di piccole dimensioni, estremamente economici e di facile uso.

⁸⁰ S.A., *I concorsi del Teatro Illustrato. I grandi artisti in villeggiatura*, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 26, 1-15 luglio 1906, p. 12.

turbিনosa 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.⁸¹

La redazione della rivista invita il fotografo amatore a “perseguitare” il proprio beniamino e ritrarlo mentre “fa quello che non fa mai sul palcoscenico” realizzando in una serie di “quadretti deliziosi di vita intima e balneare”.⁸²

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?⁸³

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 6 lastre 61/2 per 9, 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”.⁸⁴

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

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

villeggiatura a Rapallo.

La separazione definitiva tra la fotografia come mezzo espressivo e il suo uso funzionale alla diffusione delle icone teatrali è testimoniato 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 ad una pratica grafica di un secolo più antica: pubblica infatti una serie di *silhouette* di “persone notissime nell'ambiente teatrale”⁸⁵ e mette in palio per chi indovinerà il nome misterioso inviando il talloncino al giornale un “elegantissimo etagère da salotto” [Fig. 175].

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”.⁸⁶

Fa parte di questa stessa tipologia di quiz anche quello proposto su «La donna» nel maggio del 1905.⁸⁷ 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 Brignone.⁸⁸

⁸⁵ S.A., *I concorsi del Teatro Illustrato. Concorso N.2*, «Il Teatro Illustrato», a. VIII, n. 8, 25 aprile 1912, p. 16.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ S.A., *Concorsi e premi*, «La donna», a. I, n. 4, 20 febbraio 1905, p. 5.

⁸⁸ Sul numero successivo del periodico, nell'esito del 21° 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*, «La donna», a. I, n. 5, 5 marzo 1905 p. 4.

2.2 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».⁸⁹

Oltre alla cartellonistica pubblicitaria, e alla cartolina illustrata, che fioriranno in Italia agli inizi del XX secolo grazie all'opera di artisti tra i quali Aldo Mazza, Marcello Dudovich, Leopoldo Metlicovitz e Plinio Nomellini,⁹⁰ 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 sui quotidiani, settimanali e mensili di larga diffusione dei piccoli riquadri pubblicitari contenenti inizialmente un breve slogan, al quale col tempo verranno aggiunte illustrazioni e composizioni grafiche sempre più elaborate.

È così che l'inserito pubblicitario sulla stampa periodica da grafico diventa anche fotografico e molti personaggi del mondo dello spettacolo prestano il proprio volto per reclamizzare alcuni prodotti, dedicati in particolare all'igiene personale e alla cura del corpo.

2.2.1 L'attrice italiana *testimonial* dei prodotti per l'igiene e la bellezza

La Odol, storico marchio di prodotti per l'igiene, è stata una delle prime aziende ad utilizzare la fotografia nelle proprie pubblicità.⁹¹

Sul settimanale «L'Illustrazione Italiana», a partire dal 1902, ne viene pubblicata una

⁸⁹ Per un maggior 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 FRANCA, *Media e pubblicità in Italia*, 2a ed. Milano, Angeli 2003; VANNI CODELUPPI, *Storia della pubblicità italiana*, Roma, Carocci 2013.

⁹⁰ 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.

serie avente come *testimonial* alcuni celebri 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 vita.⁹²

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 bocca.⁹³

La grafica della pubblicità, semplice ed essenziale, prevede che la fotografia e la

⁹¹ Si tratta di 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, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXII, n. 18, 30 aprile 1905.

⁹² Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 14, 6 aprile 1902, p. 281.

⁹³ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 20, 18 maggio 1902, p. 383.

relativa didascalia pubblicitaria compaiano tra le pagine del settimanale in un *box* posto in basso a sinistra o a destra della pagina.⁹⁴

All'annuncio con Mascagni segue quella che ritrae la prima tra le attrici coinvolte in questa serie pubblicitaria: Tina Di Lorenzo [Fig. 176]. 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!"⁹⁵

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, tornata alla ribalta delle cronache teatrali (e non solo) proprio quell'anno, in occasione dei festeggiamenti pubblici del suo ottantesimo compleanno. Nella pubblicità, sotto una 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."⁹⁶

Un'altra attrice che presta il suo volto per reclamizzare questo prodotto è Virginia Reiter, anch'essa molto nota agli inizi del secolo [Fig. 177]. In questo caso va notato come si faccia esplicito riferimento ad 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.

⁹⁴ L'Odol è stato uno dei pochi prodotti ad 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 il "Liquore Galliano" di Arturo Vaccari.

⁹⁵ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 21, 25 maggio 1902, p. 402.

⁹⁶ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 23, 8 giugno 1902, p. 442.

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".⁹⁷

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"⁹⁸ e il soprano rumeno Hariclea Darclée, la cui testimonianza viene riportata in lingua francese:

Il m'a été dit souvent que j'avais de belles dents, il ya eu même quelques personnes qui ont cru qu'elles étaient fausses: très heureusement je puis assurer du contraire et déclarer que por les conserver telles, je n'emploi que vostre Odol, que je trouve le plus hygiénique parmi toutes les eaux dentifrices.⁹⁹

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 è la più nota e la più 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 all**odole**/ Ch'**odo** lanciar per l'aria/ Il canto **dolcemente**./ Mimì, **Rodolfi** tutti./Che avete denti brutti./ Adoperate l'Odol/ E a **modo li** terrete./ **O dollari** piovete!¹⁰⁰

Nel 1903 la campagna pubblicitaria continua e, intervallate da inserti di carattere puramente grafico, vengono pubblicate altre immagini di celebri personalità del mondo

⁹⁷ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 26, 29 giugno 1902, p. 508.

⁹⁸ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 31, 3 agosto 1902, p. 83.

⁹⁹ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 34, 23 agosto 1902, p. 142.

¹⁰⁰ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 28, 13 luglio 1902, p. 22.

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 ripubblicate, come si legge nel titolo posto in testa, “Attuali giudizi di celebri personalità”[Fig. 178].¹⁰¹

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 sapore.¹⁰²

Tra i volti già pubblicati delle attrici Tina Di Lorenzo, Virginia Reiter ed 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, definitiva “la geniale plasmatrice dell'eterno femminile”, 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 celebre personalità, tra le quali ritroviamo Matilde Serao, Ada Negri e dell'attrice Bianca Iggius, che afferma: “Odol, non saprei privarmene!”¹⁰³

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.

¹⁰¹ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n.18, 3 maggio 1903, p. 360.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Annuncio pubblicitario, «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 quella del tenore Emilio De Marchi.

Nelle pubblicità comparse in questa fase saranno testimonial il dottor Giuseppe Lapponi, medico del defunto Pontefice Leone XIII,¹⁰⁴ il prof. Comm. Gaetano Mazzoni¹⁰⁵ e “il Nestore della medicina italiana”¹⁰⁶, il Presidente del Consiglio Superiore di Sanità, nonché, all'epoca, ministro dell'industria, Guido Baccelli. Nel 1904 la serie delle pubblicità fotografiche si apre con Eleonora Duse, sotto l'immagine della quale 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.**”¹⁰⁷

Secondo quanto già sperimentato l'anno precedente, viene poi ripetuta la formula di proporre insieme più *testimonial* in un'unica soluzione, perlopiù in situazioni di contesto che simboleggino 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 teatro.¹⁰⁸

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, sotto il titolo della *réclame* “Un ventaglio incomparabile”, come a voler 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. Le dieci fotografie ritraggono, da sinistra a destra, Virginia Reiter, Tina Di Lorenzo, Gemma Bellincioni, Bianca Iggius, Angelica Pandolfini, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Adelina Patti, Irma Gramatica e Hariclea Darclée.¹⁰⁹ Questa stessa pubblicità sarà poi riproposta su altri periodici anche negli anni successivi, ad esempio, nel novembre del 1912, sul periodico teatrale «Il

¹⁰⁴ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 30, 26 luglio 1903, p. 78.

¹⁰⁵ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 31, 2 agosto 1903, p. 89.

¹⁰⁶ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 34, 23 agosto 1903, p. 163.

¹⁰⁷ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 10, 9 marzo 1904, p. 198.

¹⁰⁸ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 13, 30 marzo 1904, p. 259.

¹⁰⁹ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 18, 4 maggio 1904, p. 363.

Teatro illustrato» [Fig. 179].

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”,¹¹⁰ 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 liquore.¹¹¹

Nel giugno del 1904, a ricorrere ad 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.”¹¹²

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

¹¹⁰ Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 17, 27 aprile 1904, p. 339.

¹¹¹ 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 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?”.

¹¹² Annuncio pubblicitario, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 23, 8 giugno 1904.

al cioccolato gianduia di Vaccari è veramente squisito. Tina Di Lorenzo Falconi, Milano 14 febbraio 1906”¹¹³ [Fig. 180].

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 state considerate due, entrambe pubblicate sulla rivista teatrale nel 1907. Nella prima, inserita nel numero di marzo, dove l'immagine del soprano Gemma Bellincioni [Fig. 181] viene accompagnata dalla breve descrizione dei suoi più importanti successi, 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.”¹¹⁴

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. 182] 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.”¹¹⁵

Sul periodico «La donna» lo stesso prodotto è pubblicizzato utilizzando il volto di vari personaggi tra i quali, oltre a quelli già citati, si ricordano le attrici Alda Borelli,

¹¹³ «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.

¹¹⁴ Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 39, 15-31 marzo 1907, p. 1.

¹¹⁵ Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907, p. 1.

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”.¹¹⁶

Più semplice il caso di Alda Borelli, sotto al ritratto della quale 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.”¹¹⁷

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 perlopiù 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 una pubblicità molto interessante, 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 immagine fotografica, questa pubblicità gioca con l'immaginario legato alla grande attrice contemporanea. Il noto caricaturista dà vita ad una divertente scenetta tra le

¹¹⁶ Annuncio pubblicitario, «La donna», a. V, n. 100, 20 febbraio 1909, p. 4.

¹¹⁷ Annuncio pubblicitario, «La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908, p. 3.

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 deciso in suo favore e non adoperano altra Acqua di Colonia che quella coll'etichetta verde e oro e con la fatidica marca: **N. 4711**.¹¹⁸

È inoltre interessante notare la modalità in cui viene presentata al lettore la pubblicità, proposta a “completamento” di un articolo pubblicato sullo stesso numero del periodico, 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”.¹¹⁹

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. 183**], 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

¹¹⁸ Annuncio pubblicitario, «La donna», a. V, n. 101, 5 marzo 1909, p. 17.

¹¹⁹ *Ibid.*

Ancora più sotto veniva riportata la lettera autografa con i complimenti di Ermete Novelli, definito “il principe delle scene italiane”, al Signor. Ferd. Mühlens, proprietario della ditta.

2.2.2 Anemia?... Glomeruli Ruggeri

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.

I “glomeruli”, forse tra i 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 liberty.¹²¹ Imprenditore illuminato fu tra i primi a sperimentare varie tipologie di pubblicità tra le quali 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 la quale, qualsiasi donna, dalla suora, alla soubrette, alla donna “orientale” possano trovare giovamento dall'uso di questo prodotto contro l'anemia.

Nella pubblicità in questione Tina Di Lorenzo è ritratta nei panni della *Samaritana* di Edmond Ronstand che, come abbiamo visto nel secondo capitolo del presente lavoro, costituì uno dei successi più importanti dell'attrice nei primi anni del Novecento [Fig. 184].

¹²⁰ Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906, p.14.

¹²¹ Tra le varie opere di Ruggeri si deve citare anche la costruzione, in collaborazione con l'architetto Giuseppe Brega, di un villino liberty in piazza della Libertà a Pesaro, ancora oggi denominato “villino Ruggeri”. Per un approfondimento su Ruggeri si veda ROSSANA MANZONI, *Ruggeri, il precursore*, «Punto Effe», giugno 2001; ANTONELLO NAVE, *Prima del Liberty. Oreste Ruggeri giornalista e illustratore*, «Pesaro città e contà», 2004, n. 20, pp. 127-150.

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 Artico.¹²²

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 scatola.¹²³

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 fotografica. 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.

2.2.3 Il volto dell'attrice promuove la fotografia

Ritroviamo il volto del teatro italiano del tempo anche nelle pubblicità di un'altra categoria merceologica, quella 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 [Fig. 185]. In questo caso l'attrice, che per lavoro è solita lavorare con la propria immagine, si fa garante della qualità delle cartoline illustrate proposte dalla ditta in oggetto. Lo slogan pubblicitario recita:

¹²² 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, ad illustrazione dell'articolo *Tina nella «Samaritana»*, sul periodico «Natura e arte», n. XIII, 1900-1901, p. 59.

¹²³ Annuncio pubblicitario, «La donna», a. I, n. 24, 20 dicembre 1905, p. 5.

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 nei grandi Magazzini della Società Editrice Cartoline – Torino.¹²⁴

Questa pubblicità, oltre a costituire un altro esempio dell'uso pubblicitario della foto di teatro, è interessante in quanto, se ve ne fosse ancora necessità, testimonia l'esistenza di un mercato della cartolina fotografica d'attore di cui si è cercato di dare conto nei capitoli precedenti.

Il secondo esempio proviene invece 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. [Fig. 186] Nel riquadro, occupato per il tre quarti dal volto dell'attrice si legge: “Adoperate le LASTRE LUMINOSA ed otterrete dei negativi perfetti.”¹²⁵ Lo stabilimento della Società Anonima “La Luminosa” di Serravalle Scrivia è nel 1910, all'epoca della pubblicità, uno dei numerosi impianti industriali della provincia italiana in cui si produceva materiale fotografico.

Diversamente dagli altri casi analizzati, la qualità artistica della fotografia in questo caso riveste ovviamente una primaria importanza e non possiamo escludere che la fotografia sia stata scelta, più ancora che il suo 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 ad una delle eccellenze dei prodotti per la fotografia il che, compiendo un ragionamento inverso rispetto a quello seguito fino ad 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.

¹²⁴ Annuncio pubblicitario, «La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio 1904, p. 4.

¹²⁵ Annuncio pubblicitario, «La Fotografia artistica», a. VII, n. 1, gennaio 1910, p. 11.

2.2.4 Eleonora Duse e la cioccolata Guerin Boutron

L'immagine di Eleonora Duse, il volto più noto tra le attrici italiane della *Belle Époque*, viene utilizzato, come abbiamo visto, in diverse pubblicità dell'epoca.

In virtù del grande richiamo sul pubblico, ritroviamo la sua immagine fotografica anche nella pubblicità della celebre cioccolata Guerin Boutron [Fig. 187].

La serie pubblicitaria della cioccolata francese costituisce uno dei primi esempi in assoluto di campagna pubblicitaria che utilizzi 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 più di 800 ritratti di celebri personalità dell'epoca, raggruppati in sotto-serie a seconda dell'attività svolta dalla persona ritratta: politici, nobili, militari, ecclesiastici, scienziati, sportivi e naturalmente, artisti.¹²⁶scrittori, 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 ad 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 ad 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 contemporanea 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, in questo caso colorato a mano, e contornato da una tipica cornice in stile floreale. La datazione, sia della cartolina che dello scatto, risulta difficile, ma si può notare come la fotografia utilizzata per realizzarla fosse già

¹²⁶ La collezione è visibile all'indirizzo web: http://collyon.com/ARTISTES_

circolante nel 1898, quando venne utilizzata per il libretto della stagione del Teatro Valle di Roma.

2.2.5 Una donna al volante: Tina Di Lorenzo *testimonial* FIAT

Nel 1900 la FIAT utilizza l'immagine della Di Lorenzo quale *testimonial* di un suo modello di vettura, la Fiat 4 HP del 1899 [Fig. 188].

L'attrice viene ritratta nel parco del Valentino alla guida della vettura e l'immagine è pubblicata sul fascicolo promozionale della rivista di settore «L'Automobile».¹²⁷ 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-Contrì¹²⁸ 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. Coticchè 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

¹²⁷ COSIMO GIORGIERI CONTRI, *Tina Di Lorenzo*, «L'Automobile Strenna», 1900, pp. 7-9.

¹²⁸ Cosimo Giorgieri Contrì (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.

illustrazione già vista, io potei mutare la visione feuillettiana di quelle amazzoni pensose colla imagine [sic] più moderna di una di queste carrozzelle a motore, guidata da una mano femminile delicata e salda.¹²⁹

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 Gautier 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 imagino [sic] quindi che la sua mano, richiamante con dolorosa grazia sul petto i veli di Margherita morente, sappia pure chiudersi con salda stretta sui manubrii 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 incosciente, non capace ancora di distinguere entro ogni petto umano un urto fisico forse da un urto morale.¹³⁰

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, ohimé non potrà portare più presto gli uomini verso la

¹²⁹ C. GIORGIORI CONTRI, *Tina Di Lorenzo*, cit., pp. 8-9.

¹³⁰ *Ivi*, p. 9.

felicità.¹³¹

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 di quel fenomeno di identificazione esaminato qui in precedenza, per il quale il pubblico si riconosce nelle “dive” che fungono (ancora) da modello esemplare.

¹³¹ *Ibid.*

RASSEGNA STAMPA

«L'ARTE DRAMMATICA»

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

PES, *Il nuovo triennio!*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 31 marzo 1900.

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

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

GIORGIO RANTZAU, *La SS. Trinità a Livorno*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 2 giugno 1900.

G. EMME, *La SS. Trinità Talli-Gramatica -Calabrese alla Arena Nazionale – La prova di studio alla Scuola di recitazione*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 16 giugno 1900.

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

PES, *A Milano dal 17 al 23 novembre*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 24 novembre 1900.

PES, *I mutamenti del nuovo anno comico*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 2 marzo 1901.

DOTT. BUFALINI, *La città morta*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 23 marzo 1901.

G. R., *La "Città morta" a Genova*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 6 aprile 1901.

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

S.A., *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 9 novembre 1901.

S.A., *La super Di Lorenzo Andò a Torino*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 16 novembre 1901.

S.A., *La super Di Lorenzo Andò a Torino*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 23 novembre 1901.

MOMUS, *La super Di Lorenzo-Andò a Torino*, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 7

dicembre 1901.

S.A., "Romanticismo,, «L'Arte Drammatica», a. XXX, 14 dicembre 1901.

G. B., "Romanticismo" a Milano, «L'Arte drammatica», a. XXXII, 3 gennaio 1903.

PES, *Il nuovo anno comico*, «L'Arte Drammatica», a. XXXIII, 27 febbraio 1904.

PES, *Il trionfo di Bracco!*, «L'Arte Drammatica», a. XXXIV, 25 febbraio 1905.

G. EMME, *Firenze*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 29 settembre 1906.

S.A., *La Gramatica-Ruggeri al Manzoni*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 21 aprile 1906.

S.A., *I teatri di Milano*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 12 maggio 1906.

S.A., *Da Firenze a Salsomaggiore*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 8 settembre 1906.

G. EMME, *Al Politeama Nazionale–La Marcia Nuziale*, a. XXXV, «L'Arte Drammatica», 22 settembre 1906.

G. EMME, *Firenze*, «L'Arte Drammatica», a. XXXV, 29 settembre 1906.

PES, *Figure giovani!*, «L'Arte Drammatica», a. XXXVI, 11 maggio 1907.

ENRICO POLESE S., *Dina Galli*, «L'Arte Drammatica», a. XXXVII, 8 agosto 1908.

ENRICO POLESE S., *Tina di Lorenzo*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 8 maggio 1909.

ENRICO POLESE S., *Dina Galli*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 29 maggio 1909.

S.A., *Roma. Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 20 febbraio 1909.

VICE, *Roma*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 6 marzo 1909.

AMEDEO NICOLAI, *Roma. Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 13 marzo 1909.

UN VECCHIO ARTISTA, *Del triennio che è cominciato*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 13 marzo 1909.

S.A., *Roma. Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 20 marzo 1909.

TUTTI, *Le notizie della città dei Cesari. Teatro Valle*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 10 aprile 1909.

ENRICO POLESE S., *Tina Di Lorenzo*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 8 maggio 1909.

ENRICO POLESE S., *Galliguasticiarlibracci*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 26 giugno 1909.

ENRICO POLESE S., *Emma Gramatica*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 23 ottobre 1909.

S.A., *La "Salomè" - Lyda Borelli a Buenos Aires*, «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 13 novembre 1909.

S.A., *Salomè al Manzoni*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 28 maggio 1910.

ENRICO POLESE S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XXIX, 28 maggio 1910.

ENRICO POLESE S., *Emma Gramatica nella "Candida" di B. Shaw*, «L'Arte Drammatica», a. XL, 10 giugno 1911.

ENRICO POLESE S., *Dina Galli*, «L'Arte Drammatica», a. XL, 7 ottobre 1911.

ENRICO POLESE S., *Virginia Reiter*, «L'Arte Drammatica», a. XLI, 23 novembre 1912.

ENRICO POLESE S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLI, 12 marzo 1912.

ENRICO POLESE S., *Emma Gramatica*, «L'Arte Drammatica», a. XLI, 6 aprile 1912.

PES, .. *Tina Di Lorenzo a Milano ..*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 29 novembre 1913.

PES, *Dina = Presidentessa*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 15 novembre 1913.

PES, *Virginia Reiter a Milano*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 6 dicembre 1913.

ENRICO POLESE S., *Lyda.. Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 11 gennaio 1913.

ENRICO POLESE S., *Tina Di Lorenzo e la Compagnia del Teatro Manzoni di Milano*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 15 febbraio 1913.

PES, *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLII, 7 giugno 1913.

ENRICO POLESE S., *Lyda Borelli*, «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 14 marzo 1914.

ENRICO POLESE S., *Leggete, attrici italiane!*, «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 6 giugno 1914.

«LA DONNA»

DOMENICO LANZA, *Donne italiane autrici drammatiche*, «La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio 1905.

Annuncio pubblicitario, «La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio 1905.

S.A., *Un originale referendum sulle più belle attrici della scena italiana*, «La donna», a. I, n. 3, 5 febbraio 1905.

S.A., *Concorsi e premi*, «La donna», a. I, n. 4, 20 febbraio 1905.

S.A., *Concorsi e premi*, «La donna», a. I, n. 5, 5 marzo 1905.

S.A., *Alle nostre lettrici*, «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905.

GUGLIELMO EMANUEL, *Tina Di Lorenzo nella vita e nel teatro*, «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905.

DOMENICO LANZA, *Le grandi attrici drammatiche francesi*, «La donna», a. I, n. 18, 20 settembre 1905.

DOMENICO LANZA, *Le grandi attrici drammatiche francesi*, «La donna», I, n. 19, 5 ottobre 1905.

DOMENICO LANZA, *Le grandi attrici drammatiche francesi*, «La donna», a. I, n. 20, 20 ottobre 1905.

Annuncio pubblicitario, «La donna», a. I, n. 24, 20 dicembre 1905.

O. MALAGODI, *Ellen Terris. L'apoteosi d'una personalità femminile del teatro inglese*, «La donna», a. II, n. 37, 5 luglio 1906.

NINO G. CAIMI, *Per l'Arte teatrale italiana e straniera*, «La donna», a. III, n. 64, 20 agosto 1907.

ALFREDO LABBATI, *Il poeta dall'anima femminile: Roberto Bracco*, «La donna», III, 1907, n. 5.

S.A., *La stagione lirica in Italia*, «La donna», a. III, n. 50, 20 gennaio 1907.

S.A., *La donna nel teatro di Carlo Goldoni*, «La donna», a. III, n. 52, 20 febbraio 1907.

ENRICA GRASSO, *Un artista della luce. Fotografie Muliebri*, «La Donna», a. III, n. 60, 20 giugno 1907.

DENNA MARIA, *Sada Yacco, La Duse giapponese*, «La Donna», a. III, n. 71, 5 dicembre 1907.

N. C., *Il teatro dialettale e l'arte di Giovanni Grasso e Mimì Aguglia*, «La donna», a. IV, n. 74, 20 gennaio 1908.

S.A., *La "Donna" nel 1909*, «La donna», a. IV, n. 96, dicembre 1908.

GEMMA FERRUGGIA, *L'attrice della vita. Virginia Reiter*, «La donna», a. IV, n. 80, 20 aprile 1908.

ROSSANA, *Emma Gramatica. La maschera dolenti*, «La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908.

Annuncio pubblicitario, «La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908.

ALTÈA, *L'Arte e la bellezza di Lina Cavalieri*, «La donna», a. V, n. 98, 20 gennaio 1909.

FILIPPO BRUSA, *La stagione lirica in Italia e le sue maggiori interpreti*, «La donna», a. V, n. 99, 5 febbraio 1909.

ALBERTO E GEMMA MANZI, *L'umanità di un grande attore*, «La donna», a. V, n. 5, 20 febbraio 1909.

Annuncio pubblicitario, «La donna», a. V, n. 100, 20 febbraio 1909.

Annuncio pubblicitario, «La donna», a. V, n. 101, 5 marzo 1909.

NINO BERRINI, *Dina Galli*, «La donna», a. V, n. 101, 5 marzo 1909.

NINO G. CAIMI, *Le migliori nostre attrici: Maria Melato*, «La donna», a. V, n. 119, 5 dicembre 1909.

«LA FOTOGRAFIA ARTISTICA»

S.A., *Ai lettori*, «La Fotografia Artistica», a. I, n. 1, 1 dicembre 1904.

S.A., *Expositions et congrès*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 1, gennaio 1905.

S.A., *Esposizione Internazionale di fotografia*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 1, gennaio 1905.

S.A., *Portrait de M.lle Lydie Borelli*, «La Fotografia artistica», a. II, n. 3, marzo 1905.

M.me Eleonora Duse dans la «Francesca da Rimini», «La Fotografia artistica», a. II, n. 4, aprile 1905.

S.A., *Exposition Internationale de Photographie – Gênes*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 4, maggio 1905.

MUSSI-NELLI, *L'Esposizione Internazionale di Fotografia a Genova*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905.

ARTURO FOÀ, *Tina Di Lorenzo. Monografia fotografica*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905.

E. MUSSI-NIELLI, *Fotografie di donne. I ritratti di attrici*, «La Fotografia Artistica», a. II, n. 7, luglio 1905.

LA DIREZIONE, *La fotografia artistica in teatro*, «La Fotografia Artistica», a. IV, n. 12, dicembre 1907.

LA DIREZIONE, *La fotografia artistica in teatro*, «La Fotografia Artistica», a. IV, n. 12, dicembre 1907.

LAERTE, *Esposizione Internazionale di Milano. Fotografia*, «La Fotografia Artistica», a. III, n. 10, ottobre 1906.

Annuncio pubblicitario, «La Fotografia artistica», a. VII, n. 1, gennaio 1910.

COMINETTI, *Gli intendimenti della fotografia artistica*, «La Fotografia Artistica», a. VIII, n. 5, maggio 1911.

GIUSEPPE CAUDA, *Nel mondo teatrale. Maria Melato, Mercedes Brignone Palmerini, Virgilio Talli*, «La Fotografia Artistica», a. IX, n. I, gennaio 1912.

GIUSEPPE CAUDA, *Nel mondo del teatro. Maria Melato, Virgilio Talli*, «La Fotografia Artistica», a. IX, n. 1, gennaio 1912.

GIUSEPPE CAUDA, *I nostri grandi attori. Ermete Zacconi*, «La Fotografia Artistica», a. IX, n. 12, dicembre 1912.

GIUSEPPE CAUDA, *Le nostre grandi attrici. Giacinta Pezzana*, «La Fotografia Artistica», a. XII, n. I, gennaio 1915.

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

GIUSEPPE CAUDA, *Un'illustrazione dell'arte drammatica. Virginia Marini*, «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 3, marzo 1915.

GIUSEPPE CAUDA, *Una regina della scena di prosa. Adelaide Tessero*, «La Fotografia Artistica», a. XII, n. 5-6, giugno 1915.

UGO VALCARENGHI, *La cinematografia e il teatro*, «La Fotografia Artistica», a. XI, n. 11-12, dicembre 1914.

«MUSICA E MUSICISTI», poi «ARS ET LABOR»

S.A., *Presentazione*, «Musica e musicisti», a. 57, n. 1, 15 gennaio 1902.

S.A., *Dina Galli*, «Musica e musicisti», a. 58, n. 1, 15 gennaio 1903.

S.A., *Tina Di Lorenzo*, «Musica e musicisti», a. 58, n. 2, 15 febbraio 1903.

S.A., *Mode di mezzo secolo fa*, «Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903.

S.A., *Emma Gramatica*, «Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903.

S.A., *Teresa Mariani*, «Musica e musicisti», a. 58, n. 6, 15 giugno 1903.

S.A., *Eleonora Duse*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 1, 15 gennaio 1904.

S.A., *Irma Gramatica*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 2, 15 febbraio 1904.

S.A., *Virginia Reiter*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 3, 15 marzo 1904.

RENATO SIMONI, *La Figlia di Iorio. Tragedia pastorale di Gabriele D'Annunzio*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 4, 15 aprile 1904, pp. 225-234.

S.A., *Rosina Storchio nell'opera Madama Butterfly*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 5, 15 maggio 1904.

S.A., *Il "Faust" di C. Gounod al Teatro alla Scala di Milano*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 6, 15 giugno 1904.

S.A., *Lyda Borelli*, «Musica e musicisti», a. 59, n. 10, 15 ottobre 1904.

S.A., *Proiezioni. Tina di Lorenzo e il suo bambino*, «Musica e Musicisti», a. 59, n. 12, 15 dicembre 1904.

S.A., *"Il re Burlone"*, «Musica e Musicisti», a. 60, n. 2, 15 febbraio 1905.

S.A., *Il "Don Pasquale! Di G. Donizetti rappresentato alla Scala di Milano*, «Musica e

musicisti», a. 60, n. 4, 15 aprile 1905.

S.A., *Una compagnia originale*, «Musica e Musicisti», a. 60, n. 5, 15 maggio 1905.

S.A., *La compagnia Calabresi-Severi*, a. 60, n. 9, 15 settembre 1905.

S.A., *Lettere e arti. Il concorso drammatico di Eleonora Duse*, «Ars et Labor», a. 62, n. 2, 15 febbraio 1906.

S.A., *Teresa Mariani*, «Ars et Labor», a. 61, n. 3, 15 marzo 1906.

TULLIO PANTEO, *Adelaide Ristori*, «Ars et Labor», a. 61, n. 11, 15 novembre 1906.

S.A., *La triade vittoriosa*, «Ars et Labor», a. 62, n. 2, 15 febbraio 1907.

S.A., *Lettere e arti. Il concorso drammatico di Eleonora Duse*, «Ars et Labor», a. 62, n. 2, 15 febbraio 1906.

S.A., *“La vedova allegra”*, «Ars et Labor», a. 62, n. 8, 15 agosto 1907.

S.A., *Hans, il suonatore di flauto*, «Ars et Labor», a. 63, n. 1, 15 gennaio 1908.

ETTORE DALLA PORTA, *La mia intervista a Dina Galli*, «Ars et Labor», a. 65, n. 2, 15 febbraio 1910.

S.A., *Cronaca artistica*, «Ars et Labor», a. 65, n. 10, 15 ottobre 1910.

«NATURA E ARTE»

G. ANTONA TRAVERSI, *Le nostri giovani prime attrici*, «Natura e Arte», 15 febbraio 1892.

FULVIO TESTI, *La "Città morta" di G. D'Annunzio al «Lirico» di Milano*, n. 9, 1900-1901.

FULVIO TESTI, *Nozze d'artisti – Tina Di Lorenzo e Armando Falconi*, «Natura e Arte», n. 18, 1900-1901.

S.A., *Tina nella «Samaritana»*, «Natura e Arte», n. 13, 1900-1901.

FULVIO TESTI, *La prima rappresentazione de «La Samaritana» di E. Rostand in Italia*, «Natura e Arte», n. 21, 1900-1901.

S.A., *Festeggiamenti alla Ristori*, «Natura e Arte», n. 23, 1900-1901.

s.A., *Tina nella «Samaritana»*, «Natura e arte», n. XIII, 1900-1901.

«LA SCENA DI PROSA. CORRIERE DE L'ARTE DRAMMATICA»

G., *Le ribalte milanesi. Manzoni*, «La scena di prosa», a. II, n. 2, 2 gennaio 1903.

R. S., *Tra nuove e nuovissime. Romanticismo*, «La scena di prosa», a. II, n. 3, 8 gennaio 1903.

LA SCENA DI PROSA, *Dina Galli*, «La Scena di prosa», a. III, n. 3, 21 gennaio 1904.

T., *La Tina*, «La scena di prosa», a. III, n. 45, 22 dicembre 1904.

RENATO SIMONI, *Nuove e nuovissime. "La piccola fonte"*, «La Scena di prosa», a. IV, n. 9, 23 febbraio 1905.

s.A., *Dina Galli*, «La Scena di prosa», a. IV, n. 24, 15 giugno 1905.

EMILIO DOLFI, *Ruggero Ruggeri*, «La Scena di prosa», a. V, n. 9, 8 marzo 1906.

EMILIO DOLFI, *Emma Gramatica*, «La Scena di prosa», a. V, n. 16, 3 maggio 1906.

G. EMME, *Trieste, 9 ottobre, La Gramatica-Ruggero al Filodrammatico*, «La Scena di prosa», a. V, n. 33, 11 ottobre 1906.

GEMMA FERRUGGIA, *L'Attrice "Serenità"*, «La Scena di prosa», a. VI, n. 24, 20 giugno 1907.

s.A., *Il lieto inizio del nuovo triennio*, «La Scena di prosa», a. VIII, n. 8-9, 6 marzo 1909.

L'ALTRO, *Manzoni*, «La Scena di prosa», a. IX, n. 25-26, 4 giugno 1910.

V. TOCCI, *s.t.*, «La Scena di prosa», a. XI, n. 9-10, 2 marzo 1912.

«IL TEATRO ILLUSTRATO»

UNUS NULLUS, *Adelaide Ristori*, «Il Teatro Illustrato», a. I, n. 3, marzo 1881.

SEM BENELLI, *LE GRANDI "PREMIERES". La "Fiaccola sotto il moggio" di G. D'annunzio a Milano*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905.

S.A., *LE DIVE: I loro trionfi, le loro creazioni e la loro intimità: HARICLEE DARCLEE*, «Il Teatro illustrato», a. I, n.1, 1-15 aprile 1905.

S.A., *LE NOSTRE ILLUSTRAZIONI*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 1, 1-15 aprile 1905.

SEM BENELLI, *Le dive: Eleonora Duse*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 2, 30 aprile-15 maggio 1905.

S.A., *Le dive: i loro trionfi, le loro creazioni, e la loro intimità: Emma Carelli*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 3, 15-31 maggio 1905.

Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 4, 1-15 giugno 1905.

Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 5, 1 luglio 1905.

S.A., *Eleonora Duse e la "Talli-Gramatica-Calabresi" nell'ALBERGO DEI POVERI di Massimo Gorke*, «Il Teatro illustrato», a. I, n. 11, 1 novembre 1905.

CARLO VIZZOTTO, *Tina Di Lorenzo nell'arte e nella vita*, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 6, 1906.

Copertina interna dedicata ad Eleonora Duse, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 15, 15 gennaio 1906.

Fotografia di Tina Di Lorenzo, «Il Teatro Illustrato», a. II, n. 18, 1-15 marzo 1906.

S.A., *Il grande concorso internazionale di bellezza organizzato dal "Teatro Illustrato" per stabilire quali siano le più belle artiste del mondo*, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906.

Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906.

S.A., *I concorsi del Teatro Illustrato. I grandi artisti in villeggiatura*, «Teatro illustrato», a. II, n. 26, 1-15 luglio 1906.

Fotografia di Tina Di Lorenzo, «Il Teatro illustrato», a. II, n. 18, 1-15 marzo 1906.

S.A., *Le cartoline teatrali di moda*, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 38, 1-15 marzo 1907.

Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 39, 15-31 marzo 1907.

Annuncio pubblicitario, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907.

Copertina dedicata a Tina Di Lorenzo, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 42-43, 1-31 maggio 1907.

UNO DELLA GALLERIA, *Lyda Borelli*, «Il Teatro illustrato», a. IV, n. 6, 25 marzo-10 aprile 1908.

S.A., *Eleonora Duse*, «Il Teatro illustrato», a. IV, n. 9, 25 aprile-10 maggio 1908.

S.A., *La quindicina drammatica a Milano. Salomè*, «Il Teatro illustrato», a. VI, n. 10, 1-15 giugno 1910.

S.A., *Tina di Lorenzo*, «Il Teatro illustrato», a. V, n. 15-16, 15-31 agosto 1909.

Copertina dedicata a Lyda Borelli, «Il Teatro illustrato», a. VI, n. 18, 1-15 ottobre 1910.

AUGUSTO DE ANGELIS, *Quando LYDA BORELLI posa*, «Il Teatro illustrato», a. VII, n. 21, 15 novembre 1911.

S.A., *La Compagnia Drammatica del Teatro Manzoni di Milano*, «Il Teatro illustrato», n. 5, 15 marzo 1912.

S.A., *I concorsi del Teatro Illustrato. Concorso N.2*, «Il Teatro illustrato», a. VIII, n. 8, 25 aprile 1912.

BIBLIOGRAFIA

TEATRO E ICONOGRAFIA TEATRALE

ADAMI, GIUSEPPE, *Dina Galli racconta*, Milano, Treves 1936.

ALBERTI, CARMELO, *Il fascino e la malinconia di Mirandolina, le interpretazioni goldoniane di Eleonora Duse*, «Ariel», a. IV, n. 12, 1989.

ALIVERTI, MARIA INES, *La naissance de l'acteur moderne*, Paris, Galimard 1998.

ALONGE, ROBERTO, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza 1988.

ANGELINI, FRANCA, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza 1975.

ANGIOLETTI, LARA KATIA, *Il Poeta e il Teatro. Gabriele D'Annunzio e la riforma della scena drammatica*, Milano, CUEM 2010.

ANTONA TRAVERSI, CAMILLO, *Profili di Adelaide Ristori, Giacinta Pezzana, Virginia Marini*, Torino, Formica 1929.

ANTONA TRAVERSI, CAMILLO, *Le grandi attrici del tempo andato*, Torino, Formica 1930.

APOLLONIO, MARIO, *Storia del teatro italiano*, Firenze, Sansoni 1981.

BALK, CLAUDIA, *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*, Frankfurt am Main, Stroemfeld 1994.

BANDINI, FERDINANDO (a cura di), *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte, catalogo della mostra tenutasi a Venezia, Isola di San Giorgio Maggiori, 1 ottobre 2001 - 6 gennaio 2002, Venezia, Marsilio 2001.*

BARBIERI, MARIA CHIARA e PIETRINI, SANDRA, *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni 2002.

BASSHAM, BEN L., *The theatrical photographs of Napoleon Sarony*, The Kent State University Press, 1978.

BIGGI, MARIA IDA e PUPPA, PAOLO, (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse, Venezia, 1-4 ottobre 2008, Roma, Bulzoni 2009.

BIGGI, MARIA IDA (a cura di), *Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, Venezia, Marsilio 2010.

BIGGI, MARIA IDA (a cura di), *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Complesso del Vittoriano, e a Firenze, Teatro alla Pergola, Milano, Skira 2010.

BIGNAMI, PAOLA, *Alle origine dell'impresa teatrale: dalle carte di Adelaide Ristori*, Bologna, Nuova Elfa 1988.

BIONDOLILLO, FRANCESCO, *Il teatro di Roberto Bracco*, Palermo, E. Priulla 1923.

BISICCHIA, ANDREA, *D'Annunzio e il teatro: tra cronaca e letteratura drammatica*, Milano, Mursia 1991.

BOTTONI, LUCIANO, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Il Mulino, Bologna 1999.

BRACCO, ROBERTO, *La piccola fonte*, in *Teatro*, vol. VI, Napoli, Sandron 1909.

BRAVO, ANNA, *Storia sociale delle donne nell'Italia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza 2001.

BRÉCOURT-VILLARS, CLAUDINE, *Gli amanti di Venezia. D'Annunzio e la Duse*, Roma, Edizioni dell'Altana 1996.

BRUNETTI, SIMONA, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, Padova, Esedra 2004.

BRUNETTI, SIMONA, *Attori, autori, adattatori: drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*, Padova, Esedra 2008.

BUONACCORSI, EUGENIO, *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.

BUONACCORSI, EUGENIO, *L'arte della recita e la bottega. Indagini sul grande attore dell'Ottocento*, Genova, Bozzi 1974.

BUONACCORSI, EUGENIO, *Adelaide Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, in «Teatro Archivio», n. 5, 1981.

CALVINO, PASQUALE e MARTINOLLI, ANNAMARIA, (a cura di), *Il teatro comico di Georges Feydeau: commedie, atti unici, monologhi*, Spoleto, Editoria e Spettacolo 2010.

CASSISA, MIRELLA, e NALDINI, LILIANA, *Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo*,

un'attrice del Risorgimento, Pinerolo, Alzani 2000.

CAVAGLIERI, LIVIA, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni 2006.

CIOTTI CAVALLETTO, GIOVANNA, *Attrici e società nell'Ottocento italiano*, Milano, Mursia 1978.

CORSI, MARIO, *Maschere e volti sul palcoscenico e in platea*, prefazione di Luigi Chiarini, Milano, Ceschina 1942.

D'AMICO, SILVIO, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori 1929.

D'AMICO, SILVIO, *La monarchia teatrale di Adelaide Ristori: 1855-1885*, in AA.VV., *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore 1980.

D'AMICO, SILVIO, *L'attore italiano tra Otto e Novecento*, in AA.VV., *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Roma-Bari, Laterza 1984.

D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Il Fuoco*, Milano, Treves 1900.

DAVICO BONINO, GUIDO, *Gramsci e il teatro*, Milano, Einaudi 1972.

DE ANGELIS, AUGUSTO, *La vita comica ed eroica di Dina Galli*, Milano, Edizioni Ariete 1938.

DE ANGELIS, AUGUSTO, *Dina Galli ed Amerigo Guasti. Vent'anni di vita teatrale italiana*, Milano, Modernissima 1923.

DE FLAVIIS, CARLO, *Roberto Bracco*, Milano, Modernissima 1920.

DE VENDITTIS, LUIGI, *Appunti sul teatro dannunziano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2005.

DI NALLO, ANTONELLA, *Roberto Bracco e la società teatrale fra Ottocento e Novecento*, Lanciano, Rocco Carabba 2003.

DUSE, ELEONORA E BOITO, ARRIGO, *Lettere d'amore*, a cura di R. Radice, Milano, Il Saggiatore 1979.

FELICE, ANGELA (a cura di), *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, Venezia, Marsilio 2006.

FERRONE, SIRO (a cura di), *Il Teatro italiano: la commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, vol. V, Torino, Einaudi 1979.

FERRONE, SIRO (a cura di), *Teatro dell'Italia Unita*, Atti dei Convegni: Firenze, 10-11 dicembre 1977, 4-6 novembre 1978, Milano, Il Saggiatore 1980.

FORTUNA, ANGELO, *Tina Di Lorenzo: il fascino e l'arte della Encantadora*, Messina, Siciliano 2003.

GIACOMETTI, PAOLO, *Teatro*, a cura di E Buonaccorsi, Genova, Costa & Nolan 1983.

GIORCELLI, CRISTINA, *Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi*, «Teatro Archivio», n. 5, 1981.

GIOVANELLI, PAOLA DANIELA, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni 1984.

GOLDONI, CARLO, *La Locandiera*, a cura di S. Mamone e T. Megale, Venezia, Marsilio 2007.

GRANATELLA, LAURA, *Arrestate l'autore. D'Annunzio in scena: cronache, testimonianze, illustrazioni, documenti inediti e rari del primo grande spettacolo del '900*, Roma, Bulzoni 1993.

GUARDENTI, RENZO E MOLINARI, CESARE, *Dionysos: un repertorio di iconografia teatrale : l'iconografia come fonte della storia del teatro*, Firenze, Centro didattico televisivo dell'Università degli studi 1999.

GUARDENTI, RENZO, *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, Roma, Bulzoni 2005.

GUARDENTI, RENZO (a cura di), *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni 2008.

GUARINO, RAIMONDO, *Il teatro nella storia*, Roma-Bari, Laterza 2005.

GUERRIERI, GERARDO e PIERO, NARDI, *Mostra Eleonora Duse*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, 1969.

GUERRIERI, GERARDO, *Eleonora Duse e il suo tempo*, catalogo della mostra, Treviso, Canova 1974.

HERRY, GINETTE, *Carlo Goldoni: biografia ragionata*, 3 voll., Venezia, Marsilio 2007-2009.

IACCIO, PASQUALE, *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni 1994.

JANDELLI, CRISTINA, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere

2002.

JANDELLI, CRISTINA, *Le dive italiane nel cinema muto*, Palermo, L'Epos 2006.

LANCELOTTI, ARTURO, *I sovrani della scena*, Roma, Faro 1945.

LAPINI, LIA, *Luigi Rasi maestro e storico dell'arte rappresentativa*, Roma-Salerno, 1984.

LEONELLI, NARDO, *Attori tragici e attori comici italiani*, prefazione di Renato Simoni, Roma, Tosi 1940.

LIVIO, GIGI, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia 1989.

MALARA, FRANCESCA, *Studi teatrali dal Cinque al Novecento*, Torino, Università degli Studi 2002.

MARIANI, LAURA, *Eleonora Duse e Sibilla Aleramo: un teatro per la "donna nuova"*, in ANNARITA BUTTAFUOCO e MARINA, ZANCAN (a cura di), *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, Milano, Feltrinelli 1988.

MARIANI, LAURA e BUTTAFUOCO, ANNARITA, *I volti di Messalina. Note sul rapporto tra emancipazionismo femminile e teatro*, «Movimento operaio e socialista», n. 3, 1988, pp. 481-499, poi ripubblicato in A. Tinterri, *Il teatro italiano*.

MARIANI, LAURA, *L'emancipazione femminile in Italia: Giacinta Pezzana, Giorgina Saffi, Gualberta Beccari*, «Rivista di storia contemporanea», n.1, 1900.

MARIANI, LAURA, *Il tempo delle attrici, emancipazione e teatro in Italia tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Mongolfiera 1991.

MARIANI, LAURA, *Rachel, Ristori, Pezzana et la Médée de Legouvé*, in N. Setti (a cura di), *Réécritures de Médée*, Saint Denis, Université Paris 8 2007.

MARIANO, EMILIO, *Il patto di alleanza fra Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1951.

MANZINI, ARIGO, *Emma Gramatica*, Milano, Modernissima 1920.

MEGALE, TERESA, *Mirandolina e le sue interpreti*, Roma, Bulzoni 2008.

MINNUCCI, FRANCA (a cura di), *Eleonora Duse, Gabriele D'Annunzio. Come il mare io ti parlo*, Milano, Il Saggiatore 2014.

MOLINARI, CESARE, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni 1985.

MOLINARI, CESARE, *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza 2006.

MORELLI, ALAMANNO, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, a cura di Sandra Pietrini, Trento, Università degli Studi 2007.

NARDI, PIERO (a cura di), *Carteggio D'Annunzio-Duse. Supersisti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923)*, Firenze, Le Monnier 1975.

NOVELLI, ERMETE, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti 1946.

ORECCHIA, DONATELLA, *La prima Duse: nascita di un'attrice moderna, 1879-1886*, Roma, Artemide 2007.

PASQUALE, IACCIO, *L'Intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida editore 1992.

PARISI, PASQUALE, *Roberto Bracco: la sua vita, la sua arte e i suoi critici*, Palermo, Sandron 1923.

PERRELLI, FRANCO, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004.

PERSONÉ, LUIGI MARIA, *Il Teatro italiano della "Belle Époque": saggi e studi*, Firenze, Olschki 1972.

PERSONÉ, LUIGI MARIA, *Irma ed Emma Gramatica. Due grandi del teatro italiano*, Prato, Società Pratese di storia patria 1987.

PIETRINI, SANDRA, *L'arte dell'attore*, Roma-Bari, Laterza 2009.

POLESE SANTARNECCHI, ENRICO, *Tina di Lorenzo. Appunti di Enrico Polese S.*, Milano, Tip. A. Colombo 1900.

POZZA, GIOVANNI, *Cronache teatrali*, a cura di Gian Antonio, Cibotto, Vicenza, Neri Pozza 1971.

PRIMOLI, JOSEPH NAPOLÉON, *Pages inédites*. a cura di Marcello Spaziani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1959.

PULLINI, GIORGIO, *Teatro italiano fra due secoli. 1850-1950*, Firenze, Parenti Editore 1958.

PULLINI, GIORGIO, *Il teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Vallardi 1981.

PUPPA, PAOLO, *D'Annunzio dai "Sogni" alla "Nave"*, «Quaderni del Vittoriale», n. 34-35, 1982.

- PUPPA, PAOLO, *D'Annunzio: teatro e mito*, «Quaderni del Vittoriale», n. 36, 1982.
- PUPPA, PAOLO, *La parola alta sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- PUPPA, PAOLO, *Parola di scena: teatro italiano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni 1999.
- RASI, LUIGI, *I comici italiani: Biografia, bibliografia, iconografie*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897-1905.
- RASI, LUIGI, *La Duse*, Firenze, Bemporad 1901
- RASI, LUIGI, *La caricatura e i comici italiana*, Firenze, Bemporad 1907.
- RIDENTI, LUCIO, *Ritratti perduti*, Milano, Omnia 1960.
- RISTORI, ADELAIDE, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux 1887.
- RISTORI, ADELAIDE, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Roma, Dino Audino Editore 2005.
- ROSTAND, EDMOND, *La Samaritana*, traduzione M. Giobbe, Napoli, Luigi Pierro 1902.
- ROVETTA, GEROLAMO, *Romanticismo*, Milano, Baldini & Castoldi 1922.
- ROWELL, GEORGE, *Queen Victoria goes to the theatre*, London, Paul Elek 1978.
- SERRETTA, ENRICO, *Tina di Lorenzo*, Milano, Modernissima 1920.
- SCHINO, MIRELLA, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo attraverso il primo libro a lei dedicato*, postfazione alla ristampa del volume di Luigi Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni 1986.
- SCHINO, MIRELLA, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza 1992.
- SCHINO, MIRELLA, *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni 2008.
- SIMONCINI, FRANCESCA, *Eleonora Duse capocomica*, Firenze, Le Lettere 2011.
- SINISI, SILVANA, INNAMORATI, ISABELLA e PISTOIA, MARCO (a cura di), *Attraversamenti. L'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti*, Roma, Bulzoni 2010.
- SIGNORELLI, OLGA, *Eleonora Duse*, Roma, Casini 1955.
- SIGNORELLI, OLGA, *Eleonora Duse*, Milano, Silvana 1959.

SORBA, CARLOTTA (a cura di), *Scene di fine Ottocento. L'Italia fin de siècle a teatro*, Roma, Carocci 2004.

STOKES, JOHN, *Tre attrici e il loro tempo: Sarah Bernhardt, Ellen Therry, Eleonora Duse*, Genova, Costa & Nolan 1991.

TALLI, VIRGILIO, *La mia vita di Teatro*, Milano, Treves 1927.

TINTERRI, ALESSANDRO, *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino 1990.

TONELLI, LUIGI, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Modernissima 1924.

TONELLI, LUIGI, *Il teatro contemporaneo italiano*, Milano, Corbaccio 1936.

VALENTINI, VALENTINA, *La tragedia moderna e mediterranea: sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Angeli 1992.

VALENTINI, VALENTINA, *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Bulzoni 1993.

VANNUCCI, ALESSANDRA, *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.

VICENTINI, CLAUDIO, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Venezia, Marsilio 2007.

VIVIANI, VITTORIO, *Roberto Bracco*, in *Storia del Teatro Napoletano*, Napoli, Guida 1969.

VIZIANO, TERESA, *Paolo Giacometti, Adelaide Ristori: diritto d'autore, diritto d'autrice*, Novi Ligure, Arti Grafiche Novaresi 1982.

VIZIANO, TERESA, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*, presentazione di Alessandro D'Amico, Roma, Bulzoni 2000.

VIZIANO, TERESA, *Evviva Adelaide Ristori, Evviva l'Italia, Evviva Verdi*, San Miniato, La conchiglia di Santiago 2010.

VIZIANO, TERESA, *La Ristori. Vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, San Miniato, La conchiglia di Santiago 2013.

WEAVER, WILLIAM, *Eleonora Duse*, Milano, Bompiani 1985.

WILDE, OSCAR, *Salomè*, Milano, Rizzoli 1994.

ZACCONI, ERMETE, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti 1946.

FOTOGRAFIA E ARTI GRAFICHE

AGUS, MASSIMO. e CHIARELLI, COSIMO (a cura di), *Fotografia e teatralità*. Atti della giornata di studi, San Miniato, 21 ottobre 2006, Pisa, Titivillus 2007.

BARTHES, ROLAND, *La camera chiara*, Torino, Einaudi 1980.

BECCHETTI, PIETRO, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Roma, Quasar 1978.

BERSELLI, SILVIA, *Le "specialità artistiche" della Casa Giacomo Brogi. I grandi formati per la riproduzione delle opere d'arte*, «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994.

BERSELLI, SILVIA, *Lo studio Brogi a Firenze. Da Giacomo a Giorgio Laurati*, «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994.

BERTELLI, CARLO e BOLLATI, GIULIO, *L'immagine fotografica 1845-1945*, in *Storia d'Italia*, annali 2, Tomo I, Torino, Einaudi 1979.

BETTINI, MAURIZIO (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto*, Roma-Bari, Laterza 1991.

BETTINI, UGO, *La fotografia moderna: trattato teorico-pratico*, Livorno, R. Giusti 1878.

BORGHINI, GABRIELE, *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.

BORGHINI, GABRIELE e PIANTONI, GIANNA, *Vestiti per immagini. L'abito femminile da società tra Ottocento e Novecento e la sua immagine pittorica e fotografica*, Roma, Campisano 2003.

BOUDIEU, PIERRE, *La fotografia. Usi e funzioni sociali di un'arte media*, Rimini, Guaraldi 2004.

BRIGIDA, FRANCO, BAUDI DI VESME, PAOLO e LAURA FRANCA, *Media e pubblicità in Italia*, 2a ed. Milano, Angeli 2003.

BROGI, CARLO, *Il ritratto in fotografia: appunti pratici per chi posa*, Firenze, Landi 1895.

BROGI, CARLO, *In proposito della protezione legale sulle fotografie*, Firenze-Roma, Fratelli Bencini 1885.

BRUNETTA, GIAN PIERO, *Il cinema muto italiano da La presa di Roma a Sale:1905-1929*, Roma-Bari, Laterza 2008.

CECERE, GIUDO, *La fotografia in cartolina, Divi e pubblicità*, Firenze, Alinari 1998.

CARLOTTI ANNA LISA, *Fotografia e fotografi a Milano dall'Ottocento ad oggi*, Milano, Abitare Segesta 2000.

CARTIER-BRESSON, ANNE, MAFFIOLI, MONICA (a cura di), *Una storia della fotografia italiana nelle collezioni Alinari 1841-1941*, Firenze, Alinari 2006.

CASSO, CLAUDIA, *Fotografi Ritrattisti nel Piemonte dell'800*, Aosta, Musumeci Editore 1980.

CESERANI, GIAN PAOLO, *Storia della pubblicità in Italia*, Roma-Bari, Laterza 1988.

COCCOLUTO FERRIGNI, PIETRO, *Viaggio attraverso l'esposizione italiana del 1861*, Firenze, A. Bettini 1861.

CODELUPPI, VANNI, *Storia della pubblicità italiana*, Roma, Carocci 2013.

CONTINI, MARIA TERESA (a cura di), *Gli italiani nelle fotografie di Mario Nunes Vais*, Catalogo della mostra tenutasi a Roma, Palazzo Venezia, novembre - dicembre 1978, Roma, ICCD 1978.

CONTINI, MARIA TERESA (a cura di), *I fiorentini fotografi da Mario Nunes Vais*, Firenze, SP44 1978.

COSTANTINI, PAOLO, *"La Fotografia Artistica" 1904-1917. Visione italiana e modernità*, Milano, Bollati Boringhieri 1990.

COSTANTINI, PAOLO, *L'esposizione internazionale di fotografia artistica*, in Rossana Bossaglia, Ezio Godoli, Marco Rosci (a cura di), *Le arti decorative del nuovo Secolo*, Milano, Fabbri 1994.

DALL'ONGARO, FRANCESCO, *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867*, Firenze, Tipografia Giovanni Polizzi & C., 1869.

FALZONE DEL BARBARÒ, MICHELE, MAFFIOLI, MONICA, SESTI, EMANUELA (a cura di), *Alle origini della fotografia: un itinerario toscano 1839-1880*, Firenze, Alinari 1989.

FIORENTINO, GIOVANNI, *L'Ottocento fatto immagine*, Palermo, Sellerio 2007.

- FREUND, GISELLE, *Fotografia e società*, Torino, Einaudi 1976.
- GERNSHEIM, HELMUT, *Storia della fotografia 1850-1880. L'età del collodio*, Milano, Electa 1987.
- GHIRRI, LUIGI, *Lezioni di fotografia*, a cura di G. Bizzarri e P. Barbaro, Macerata, Quidquodlibet 2010.
- GILARDI, ANDO, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori 2000.
- GINEX, GIOVANNA, *Varischi e Artico fotografi a Milano: i primi decenni del Secolo*, «Impresa e Stato», 1993, n. 22, pp. 119-128.
- GINEX, GIOVANNA (a cura di), *Metlicovitz, Dudovich: grandi cartellonisti triestini. Manifesti della Raccolta Achille Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano*, Milano, Skira 2001.
- GINEX, GIOVANNA (a cura di), *Divine. Emilio Sommariva fotografo. Opere scelte 1910-1930*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni 2004.
- GRAZIOLI, ELIO, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Milano, Mondadori 1998.
- HANNAVY, JOHN. (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York, Routledge 2013.
- KRAUSS, ROSALIND, *Teoria e storia della fotografia*, Milano, Bruno Mondadori 1996.
- LUSINI, SAURO, *Materiali per la Storia della Fotografia in Italia. Carlo Brogi e la prima Esposizione di Fotografia*, «AFT. Rivista di Storia e Fotografia», n. 20, 1994.
- MANODORI, ALBERTO (a cura di), *Disegnare con la luce. I fondi fotografici delle biblioteche statali*, Roma, Retablo 2002.
- MANZONI, PIERLUIGI (a cura di), *Fotonotiziario Cuneese. Fotografi e fotografia di provincia*, Biblioteca Civica di Cuneo, Nerosubianco 2008.
- MANZONI, ROSSANA, *Ruggeri, il precursore*, «Punto Effe», giugno 2001.
- MARINI, ERNESTO, *Milano illustrata nelle sue cose e nelle sue persone*, Milano, La Poligrafica 1903.
- MARRA, CLAUDIO, *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Mondadori 1999.
- MARCENARO, GIUSEPPE, *Fotografi liguri dell'Ottocento*, Catalogo della mostra, Genova, Immagine & Comunicazione 1980.

- MARCENARO, GIUSEPPE, *La fotografia ligure dell'Ottocento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia 1984.
- MASIERI NIDER, MARIA, *Una dinastia di fotografi a Livorno: i Bettini*, «Fotologia», n. 2, 1985.
- MENEGAZZI, LUIGI, *Il manifesto italiano*, Milano, Electa 1995.
- MIGNEMI, ADOLFO, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri 2003.
- MIRAGLIA, MARINA, *Nota per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in F. ZERI (a cura di) in *Storia dell'Arte italiana*, parte III, vol. II, Torino, Einaudi 1981.
- MIRAGLIA, MARINA, *D'Annunzio e la fotografia*, in ROSSANA BOSSAGLIA (a cura di), "Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti", Cat. Mostra [Gardone Riviera 1988], Milano-Roma 1988, pagg. 55-59.
- MIRAGLIA, MARINA, *Culture fotografiche e società a Torino: 1839-1911*, Torino, Allemandi 1990.
- MONTI, NICOLAS e QUADRAROLI, MARIO (a cura di), *Sommariva Emilio*, Catalogo della mostra, Comune di Lodi, Assessorato alla Cultura 1984.
- NADAR, FELIX, *Quando ero fotografo*, a cura di M. Rago, Milano, Abscondita 2004.
- NAMIAS, RODOLFO, *Manuale teorico pratico di chimica fotografica*, Modena, Tip degli Operai 1901.
- NAVE, ANTONELLO, *Prima del Liberty. Oreste Ruggeri giornalista e illustratore*, «Pesaro città e contà», n. 20, 2004,.
- NEWHALL, BEAUMONT, *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi 1985.
- PALAZZOLI, DANIELA, *Giuseppe Primoli: istantanee e fotostoria della Belle Époque*, Milano, Electa 1979.
- PAOLI, SILVIA, *Lo studio e laboratorio fotografico Artico*, «AFR. Rivista di Storia e Fotografia», n. 24, 1996.
- PAVONI, ROSANNA e SELVAFOLTA, ORNELLA (a cura di), *Milano 1894. Le esposizioni riunite*, Milano, Silvana Editoriale 1994.
- PICCARDO, ARMANDA, *La famiglia Sciutto, fotografi in Genova*, Tesi di laurea, Genova, Università degli studi Anno Accademico 1992-1993.

PICCARDO, ARMANDA, *La "Casa Sciutto": una famiglia di fotografi genovesi*, «Bollettino Musei Civici Genovesi», n. 68/69, 2001, pp. 38-51.

PIETROMARCHI, ANTONELLO, *Un occhio di riguardo. Il conte Primoli e l'immagine della Belle-époque*, Firenze, Ponte delle Grazie 1990.

PUORTO, ELVIRA, *Fotografia fra arte e storia. Il "Bollettino della Società Fotografica Italiana" (1889-1914)*, Napoli, Alfredo Guida 1996.

SCARAMELLA, LORENZO, *Fotografia. Storia e riconoscimento dei procedimenti fotografici*, Roma, De Luca 2003.

SCHWARZ, ANGELO, *La commedia del ritratto*, Roma-Bari, Laterza 1986.

SENELICK, LAURENCE, *Theatricality before the camera: the earliest photographs of actors*, in *European Theatre Iconography*, Bulzoni, Roma 2002.

SERENA, TIZIANA (a cura di) *Per Paolo Costantini. Indagine sulle raccolte fotografiche*, vol I e II, Pisa, Scuola Normale Superiore 1999.

SERENA, TIZIANA, *La profondità della superficie. Una prospettiva epistemologica per "cose" come fotografie e archivi fotografici*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 106, 2012, pp. 51-67.

SONTAG, SUSAN, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi 1992.

SORLIN, PIERRE, *I figli di Nadar: il secolo dell'immagine analogica*, Torino, Einaudi 2001.

ROMANO, SERENA, *Museo della fotografia*, Roma, Argos 1996.

TOMASSINI, LUIGI, *Le origini della Società Fotografica Italiana*, «AFT Rivista di Storia e Fotografia», n. 1, 1985, pp. 42-51.

VALENTE, DONATELLA, *Carlo Brogi: l'impegno polemico di un professionista*, «Fotologia», n.5, 1986, pp. 24-28.

VANNUCCI, MARCELLO, *Mario Nunes Vais gentiluomo fotografo*, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Bonechi 1976.

VITALI, LAMBERTO, *Un fotografo fin de siècle: il conte Primoli*, Torino, Einaudi 1968.

VITALI, LAMBERTO, *Mario Nunes Vais fotografo*, prefazione al catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Vecchio, Centro di 1974.

ZANNIER, ITALO e COSTANTINI, PAOLO, *Cultura fotografica in Italia. Antologia di testi sulla fotografia 1839/1949*, Milano, Franco Angelini 1985.

ZANNIER, ITALO, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari, Laterza 1986.

ZANNIER, ITALO (a cura di), *Segni di luce. Alle origini della fotografia in Italia*, Ravenna, Longo Editore 1991.

ZANNIER, ITALO, *Leggere la fotografia. Le riviste specializzate in Italia (1863-1990)*, Roma, La Nuova Italia Scientifica 1993.

ZANNIER, ITALO (a cura di), *Segni di luce. La fotografia italiana dall'età del collodio al pittorialismo*, Ravenna, Longo Editore 1993.

ZANNIER, ITALO (a cura di), *L'io e il suo doppio. Un secolo di ritratto fotografico in Italia, 1895-1995*, Firenze, Fratelli Alinari 1995.

ZANNIER, ITALO, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza 2000.

ZANNIER, ITALO e TARTAGLIA, DANIELA, *La fotografia in archivio*, Milano, Sansoni 2000.

ZANNIER, ITALO (a cura di), *Pittorialismo e cento anni di fotografia pittorica in Italia*, Firenze, Alinari 2004.

ZANNIER, ITALO, *L'occhio della fotografia. Protagonisti, tecniche e stili della "invenzione meravigliosa"*, Roma, Carocci 2007.

ZANNIER, ITALO, *Storia della fotografia italiana dalle origini agli anni '50*, 2a ed., Castelmaggiore, Quinlan 2012.

SITOGRAFIA

Acting Archives, Università degli studi di Napoli "L'Orientale":
<http://www.actingarchives.unior.it> (30.11.2014)

F.lli Alinari - Fondazione per la storia della Fotografia, Firenze:
<http://www.alinariarchives.it/> (30.11.2014)

Archivio Multimediale degli attori italiani - AMATI:
<http://www.fupress.com> (30.11.2014)

Archivio Riviste di Arti del Teatro – Università La Sapienza:
<http://arat.uniroma1.it> (30.11.2014)

Archivi di Teatro Napoli – atn:
http://cir.campania.beniculturali.it/archividiteatronapoli/index_html (30.11.2014)

Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo - SIAE, Roma, sezione cataloghi:
<http://www.burcardo.org/cataloghi.asp> (30.11.2014)

Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, Fondo Emilio Sommariva:
http://www.braidense.it/risorse/sommariva_db.php (30.11.2014)

Fondazione Cineteca di Bologna, cultural digital store:
<http://cinestore.cinetecadibologna.it> (30.11.2014)

Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi, Milano:
<http://archivio.fototeca-gilardi.com/home> (30.11.2014)

ICCD, Gabinetto Fotografico Nazionale, Fondo Nunes Vais, archivio fotografico online:
<http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/194/fondi-fotografici/49/nunes-vais>
(30.11.2014)

Internet culturale, biblioteche archivi digitali:
<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html> (30.11.2014)

La Sapienza Digital Library: <http://sapienzadigitallibrary.uniroma1.it> (30.11.2014)

The Getty Reserche Istitute, digital collectios :
<http://www.gettyimages.it/>

Library of Congress, Prints & Photographs Online Catalog:
<http://www.loc.gov/pictures/> (30.11.2014)

National Portraits Gallery, collections:
<http://www.npg.org.uk/collections.php> (30.11.2014)

Victoria and Albert Museum, collections: <http://collections.vam.ac.uk/> (30.11.2014)

The Royal Library, the Portrait Collection:
<http://www.kb.dk/en/nb/samling/bs/portraet.html> (30.11.2014)

Bibliothèque nationale de France, Gallica: <http://gallica.bnf.fr> (30.11.2014)

Musée d'Orsay, collection de photographies:
<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-des-collections/photographie.html>
(30.11.2014)



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola Dottorale di Ateneo Graduate School
Corso di Dottorato Interateneo in Storia delle Arti
Ca' Foscari - IUAV- Università di Verona

Dottorato di ricerca in Storia delle arti
Ciclo XXVII
Anno di discussione 2015

Il teatro in fotografia
L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento

Tomo iconografico

Settore scientifico disciplinare di afferenza: L-ART/05
Tesi di Dottorato di Marianna Zannoni, matricola 985655

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Carmelo Alberti

Co-tutore del Dottorando

Prof. Italo Zannier

INTRODUZIONE

Per studiare l'immagine della prima attrice di compagnia è stato necessario affrontare una prima, lunga e non sempre agevole ricerca d'archivio. In mancanza di studi specifici sul ritratto fotografico d'attore tra Otto e Novecento, e per poter operare una selezione di soggetti e autori sui quali lavorare, è stato necessario anteporre alla redazione della tesi il reperimento e l'analisi del maggior numero possibile di documenti iconografici. L'obiettivo di questa prima parte del lavoro era quello di iniziare a costruire un repertorio iconografico sull'attrice italiana a partire dal quale compiere in futuro ricerche più puntuali e circostanziate.

Per poter interrogare agevolmente la grande quantità di materiale raccolto nel corso delle ricerche – perlopiù beni fotografici d'interesse teatrale la cui catalogazione risulta ancora largamente incompleta – è stata creata una banca dati di lavoro strutturata a partire da un'apposita scheda catalografica. La scheda in questione si presenta modificata e semplificata rispetto alla convenzionale “scheda F”, strumento di catalogazione *standard* per i beni fotografici, poiché quest'ultima non è stata ritenuta funzionale alle esigenze della presente ricerca. I “beni teatrali” sono beni complessi la cui catalogazione non è regolamentata da alcun tipo di scheda. Il patrimonio teatrale si compone di elementi assai diversificati e non tutti rubricabili sotto la denominazione di “beni culturali”, per i quali ci si dovrebbe riferire di volta in volta ad una scheda di catalogo diversa, come per esempio la scheda OA per le opere e gli oggetti d'arte, la BDI per beni demoetnoantropologici immateriali o la VeAc per i vestimenti antichi e contemporanei.

La creazione di una specifica banca dati per i documenti iconografici d'interesse teatrale implica una serie di problemi di ordine metodologico relativi ai criteri di catalogazione e categorizzazione dei materiali. A questo proposito, Renzo Guardenti, tra i primi a tentare di mettere ordine in questa materia, afferma:

L'eterogeneità delle fonti, la loro appartenenza a tipologie differenti per tecnica, funzione, epoca e contesti culturali e non ultimo il fatto che molti di questi

monumenti sono solo in parte riferibili a una dimensione spettacolare complicano non poco la realizzazione di una griglia di riferimento, anche dal punto di vista semplicemente terminologico.¹

Per quanto riguarda i ritratti d'attrice circolanti in innumerevoli forme diverse, sia per quanto riguarda il supporto – stampa fotografica, riproduzione tipografica, cartolina postale, ecc. – che per la funzione – immagini promozionali delle compagnie, materiali pubblicitari non attinenti al teatro, esempi di fotogiornalismo, il problema si presenta in tutta la sua evidenza.

La scheda creata in questa occasione intende raccogliere e organizzare le informazioni indispensabili allo studio, anche comparato, dei documenti visivi. L'insieme dei campi della scheda si divide in due settori, il primo riferito all'oggetto da schedare – il documento vero e proprio – e l'altro allo spettacolo a cui, eventualmente, fa riferimento. La coesistenza di queste due aree di lavoro è indispensabile per non perdere informazioni e allo stesso tempo per non confondere i dati a disposizione.

Afferiscono al primo settore i campi: ID; Fonte/Archivio; Collocazione; Tipologia; Soggetto; Autore; Luogo e data (dello scatto); Tecnica; Misure (in mm); Dati aggiuntivi. Afferiscono al secondo: Titolo rappresentazione; Autore opera; Personaggio; Luogo e data (della rappresentazione); Note.

I documenti reperiti e schedati si dividono in tre differenti tipologie: stampe fotografiche (positivi), cartoline illustrate e riproduzioni a stampa, perlopiù provenienti da periodici di settore. Alcuni materiali grafici (disegni, caricature o schizzi) sono stati inseriti quando si configuravano come riferimenti indispensabili alla lettura di altri tipi di materiale.

Gli archivi e le biblioteche consultate per il reperimento del materiale sono: l'Archivio Fotografico della Fondazione Cineteca e la Fondazione Casa Lyda Borelli di Bologna; Archivio Contemporaneo “A. Bonsanti” del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux, le Raccolte Museali “Fratelli Alinari” di Firenze; la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera; il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova; l'Archivio Storico Ricordi, la Biblioteca Nazionale Braidense, il Civico Archivio fotografico, il

¹ Renzo Guardenti, *Teatro e iconografia: un dossier*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, Roma, Bulzoni 2008, p. 104.

Museo Teatrale alla Scala, la Fototeca Storica Nazionale Ando Gilardi e lo Studio Fotografico Susanna Artico di Milano; la Biblioteca Archivio Vittorio Bobbato di Pesaro; la Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, l'Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione di Roma; il Centro di Documentazione del Museo Nazionale dell'Automobile "Avv. Giovanni Agnelli" e il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino; il Civico Museo "Carlo Schmid" di Trieste; gli Archivi Farabola di Vaiano Cremasco; la Biblioteca Casa Goldoni dei Musei Civici e la Fondazione Giorgio Cini di Venezia; la National Portrait Gallery e il Victoria & Albert Museum di Londra; il Département des Estampes et de la Photographie e il Département des Arts du spectacle della Bibliothèque National de France e la Bibliothèque-Musée de L'Opera di Parigi.

Il database è stato inteso unicamente come strumento operativo e si è preferito inserire i materiali usati per la redazione dell'elaborato in un tomo iconografico a parte. A corredo dell'immagine è stata inserita una didascalia con i riferimenti al soggetto ritratto, alla tipologia di documento, alle caratteristiche fisiche e al luogo di conservazione. La struttura del tomo riprende la divisione del lavoro testuale in quattro parti: *Fotografi e Attori, Appunti per una storia dell'iconografia teatrale, Un caso di studio: Mario Nunes Vais fotografo di teatro e Dal ritratto all'icona.*

Si ringrazia il personale delle biblioteche e degli archivi menzionati per la cortese collaborazione.

FONTI ICONOGRAFICHE:

RMFA: Raccolte Museali Fratelli Alinari, Firenze

FVI: Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

MBA: Museo Biblioteca dell'Attore, Genova

MTS: Museo Teatrale alla Scala, Milano

BNB: Biblioteca Nazionale Braidense, Milano

ASR: Archivio Storico Ricordi, Milano

FGC: Fondazione Giorgio Cini, Venezia

BCG: Biblioteca Casa Goldoni, Venezia

BMTB: Biblioteca Museo Teatrale del Burcardo, Roma

ICCD: Istituto Centrale per il catalogo e la documentazione, Archivio GFN, Roma

CMTCS: Civico Museo Carlo Schmidl, Trieste

V&A: Vistoria and Albert Museum, Londra

Md'O: Musés d'Orsay, Parigi

PARTE PRIMA
FOTOGRAFI E ATTORI

1. Il ritratto d'attore dagli *atelier* alle grandi esposizioni



[Fig. 1]
Esposizione Nazionale di Torino, 1898. Salone dell'Arte drammatica
Riproduzione tipografica da negativo dei F.lli Lovazzano
«L'Esposizione Nazionale del 1898», n. 28, p. 220.



[Fig. 2]
Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna, Torino 1902. Padiglione della
Fotografia Artistica. Cartolina postale



[Fig. 3]
Catalogo dell'Esposizione Internazionale di fotografia, Genova 1905.
Copertina e dettaglio di una delle opere in mostra raffigurante l'attrice Eleonora Duse
fotografia dello Stabilimento Sciuotto.

2. Carlo Brogi e il suo *Ritratto in fotografia*. Il teatro nella trattatistica contemporanea



[Fig. 4]
Ritratto dell'attore Claudio Leigheb.
C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, p. 14.



[Fig. 5]
Ritratto dell'attore Giuseppe Sichel.
C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, p. 102.



[Fig. 6]
Ritratto dell'attrice Gemma Bellincioni in *Cavalleria Rusticana*, 85x15 mm
C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, tavola fuori testo.



[Fig. 7]
Ritratto dell'attrice Tina Di Lorenzo, 85x15 mm
C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, tavola fuori testo.



[Fig. 8]
Sala d'ingresso dello Stabilimento Brogi di Firenze
C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, p. 36



[Fig. 9]
Terrazza di posa dello Stabilimento Brogi di Firenze.
C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, p. 50.



[Fig. 10]
Serie di ritratti dell'attore Luigi Rasi.

“ 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.”

C. BROGI, *Il Ritratto in Fotografia*, p. 48.

3. Il mondo del teatro in una rivista di settore: «La fotografia artistica».



[Fig. 11]
Ritratto dell'attrice Irma Gramatica, 1900-1905
Stampa da negativo Sciutto, 80x140 mm
«La Fotografia Artistica», a. II, n. 2, febbraio 1905, tavola fuori testo.



[Fig. 12]
Ritratto dell'attrice Tina Di Lorenzo, 1900 ca.
Stampa da negativo Oreste Bertieri, 150x215 mm
«La Fotografia Artistica», a. II, n. 5, maggio 1905, tavola fuori testo.



[Fig. 13]
Ritratto dell'attrice Lyda Borelli, 1900 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Oreste Bertieri
«La Fotografia Artistica», a. II, n. 3, marzo 1905.



[Fig. 14]
Ritratto di Eleonora Duse in *Francesca da Rimini* di G. D'annunzio, 1901 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Alinari
«La Fotografia Artistica», a. II, n. 8, agosto 1905.



[Fig. 15]
Ritratto dell'attrice Lyda Borelli, 1900 ca.
Stampa da negativo Oreste Bertieri, 170x230 mm
«La Fotografia Artistica», a. IV, n. 5, maggio 1907, tavola fuori testo.



[Fig. 16]
Ritratto dell'attrice Lyda Borelli, 1915 ca.
Stampa da negativo Giacomelli, 150x260 mm
«La Fotografia Artistica», a. XII, n. 2, febbraio 1915, tavola fuori testo.



[Fig. 17]
Ritratto dell'attrice Ines Cristina nella sala d'attesa dello stabilimento Alinari, 1906 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Alinari
«La Fotografia Artistica», a. III, n. 2, febbraio 1906.

PARTE SECONDA
APPUNTI PER UNA STORIA DELL'ICONOGRAFIA TEATRALE

1. Adelaide Ristori e la fotografia internazionale

1.1 Adelaide Ristori: l'immagine di una regina



[Fig. 18]
Composizione di superminiature della compagnia Ristore
Stampa originale dello stabilimento australiano Davies & Co.,
100x140 mm
MBA, Fondo Ristore, AR 12/17.

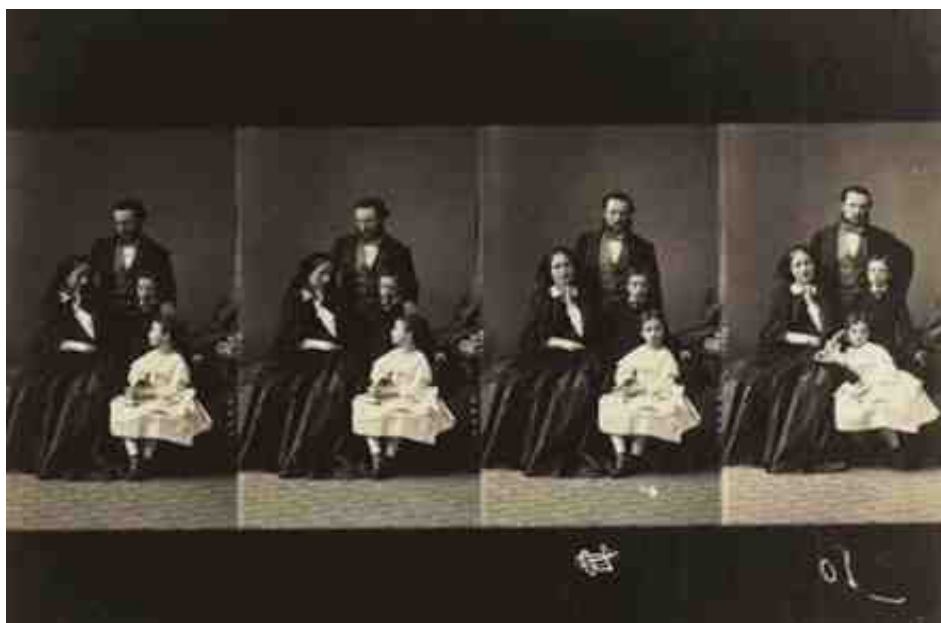


[Fig. 19 e 20]
Fotografie del vagone n. 126 Yellowstone della Worcester Excursion Car Co. usato
dalla Ristori nel corso della sua ultima *tournée* americana nel 1884-85
Stampe originali, 140x100 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 30/01; AR 30/11.



[Fig. 21, 22, 23]
 Cartoline commemorative per il genetliaco di Adelaide Ristori. L'attrice è raffigurata in alcune delle sue più celebri interpretazioni: *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Maria Antonietta* di Paolo Giacometti e *Suor Teresa* di Luigi Camoletti.
 Cartoline da negativo Sciutto, 90x140 mm
 BCG, Fondo fotografico 35 A 7/7; 35 A 7/6; 35 A 7/5.

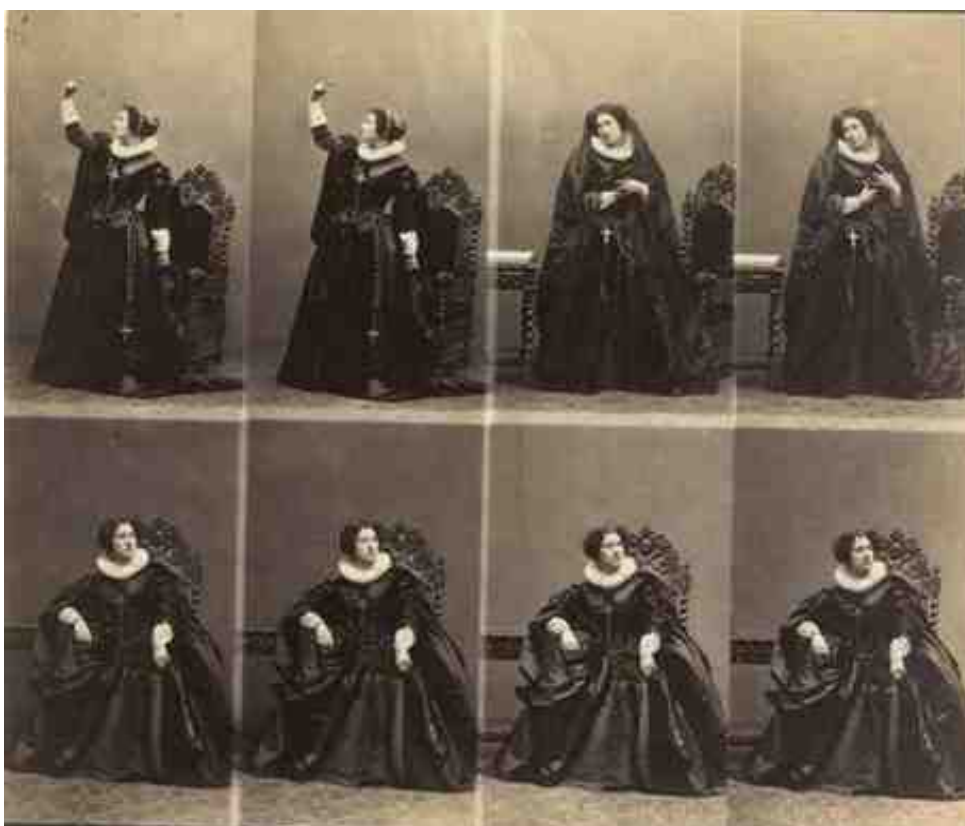
1.2 Dall'autobiografia alla fotografia. L'attrice e i suoi *Studi Artistici*



[Fig. 24]

Ritratto di Adelaide Ristori con il marito e i figli.

Stampa originale Disdéri prima del taglio e del montaggio su cartone, 230x190 mm
Md'O, Fond Disdéri, Collection Maurice Levert PHO 1995 28 92.



[Fig. 25]

Adelaide Ristori in *Maria Stuarda* di F. Schiller, 1860 ca.

Stampa originale Disdéri prima del taglio e del montaggio su cartone, 230x200 mm

Md'O, Fond Disdéri, Collection Maurice Levert, PHO 1995 28 104.

“Ed è perciò che allo studio di questo personaggio consacrai, oltre ai mie deboli mezzi, tutti gli slanci dell'anima mia, onde vigorosamente porre in rilievo la nobiltà dell'indole, la dignità della Sovrana vilipesa, la sofferenza della vittima oppressa e la rassegnazione della martire.”

A. RISTORI, *Ricordi e Studi Artistici*, cit. p. 118.



[Fig. 26]
Adelaide Ristori in *Maria Stuarda*
Stampa originale Disdéri, 60x80 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 21/88.

“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 Fortheringay, ed è attribuito al pittore Mytens. Essa è ritta 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.”

A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., pp. 133-134.



[Fig. 27, 28]
 Adelaide Ristori in *Medea* di E. Legouvé, 1860 ca.
 Stampa originale Disdèri prima del taglio e del montaggio, 230x200 mm
 Md'O, Fond Disdèri, Collection Maurice Levert, PHO 1995 28 96; PHO 1995 28 97.

[Fig. 29]
Adelaide Ristori in *Medea*
Stampa foriginale Disdéri,
60x90mm
CMTCS, Archivio fotografico.

Atto I

“Alla fine il momento della mia comparsa era giunto, ed io stavo già preparata sulla piattaforma del praticabile che simulava il basso della montagna, da dove fingevo di salire a stento. Portavo fra le braccia il piccolo Melanto, che appoggiava il suo biondo capo sulla mia spalla, e quella parte di manto turchino, che doveva poi ricadermi sul dorso, e che avevo tanto preoccupato Hery Schefster, coprendo per metà la mia testa, celava quasi intieramente quella del bambino. Avevo situato l'altro figlio Licaone al mio lato sinistro; esso si sorreggeva al mio fianco, in atto di eccessiva stanchezza. La melodia delle Canefore, che accompagnano Creusa al tempio, precedeva la mia venuta.”
A. RISTORI, *Ricordi e Studi Artistici*, p. 173.





[Fig. 30]
Adelaide Ristori in *Medea*,
Stampa originale Disdéri, 60x90mm
V&A, Guy Little Collection, S. 140 553

“Ma poi, rimirando il mesto viso di quei due poveretti, dopo aver detto:
Giason, vuoi tu ancora Colle sembianze tue perseguitarmi E i tuoi figli...
si ridestava in me l'altro affetto, che potente dominava la mia natura, e ripetevo commovendomi:
Tuoi figli?... No, no, i miei!...
e stendendo loro le braccia materne, li invitavo a precipitarvisi, ciò che essi con trasporto facevano. Caduta sullo scanno, prendevo sopra un ginocchio il più piccino dei due, stringendomi l'altro con trasporto al seno; per tal modo formavo un gruppo, che produceva grandissimo effetto sull'uditorio.”
A. RISTORI, *Ricordi e Studi Artistici*, p. 178.



[Fig. 31]

Adelaide Ristori in *Medea*,
Stampa originale Disdéri, 60x90mm
V&A, Guy Little Collection, S. 140 555

“Non appena passato quest'eccesso di
tenerezza materna, nel profferire il tuono
di compianto:

Io, che vi porto svicerato amore!

*Io, io, che voi soli ho sulla terra! Io, che
un'ora, un istante non vivrei Se vi
strappassero a mie braccia i Numi!... Io
odiarvi! Io discacciarvi! Sciagurata!...*

*Chi siete per Giasone voi, Li sciagurati figli
di Medea!? Spezzato avrei mio cor, non tocco
il suo! Vi conosce egli forse? Altro ravvolge
Nell'alma che un pensier solo, un sol nome
Un solo amor... costei... la sua Creusa!*

Al pronunciare quel nome, tutte le smanie
della gelosia si ridestano in me. I figli,
spaventati da quell'improvviso cambiamento,
fuggivano dalle mie braccia.”

A. RISTORI, *Ricordi e Studi Artistici*, p. 178.



[Fig. 32]

Adelaide Ristori in *Medea*,
Stampa fotografica Disdéri, 60x90mm
V&A, Guy Little Collection, S. 140 554

“Nell'ultima scena, dopo di essermi impadronita dei figli, li teneva stretti al petto, perchè non mi venissero strappati dalla plebe, che furibonda faceva atto di scagliarmi le pietre che teneva strette nelle mani, quando appariva d'improvviso Orfeo.

*Chi non ama sua prole, il primo strappi
Questi pargoli a lor madre!*

Diceva egli con tono imperioso.
A quell'aspetto, a quelle parole, il popolo riverente si traeva in disparte, lasciando cader le pietre, e Creonte, Giasone e Creusa rimanevano soggiogati dal fascino esercitato dal divino poeta. Rassicurata dalle parole di Orfeo, che mi accennava un sicuro varco, copriva del mio manto ambo i figli, e soddisfatta mi allontanavo, mormorando sommessa:

Trovata ho alfin la mia vendetta!”

A. RISTORI, *Ricordi e Studi Artistici*, p. 179-180.



[Fig. 33]
Adelaide Ristori in *Medea*,
Stampa originale Disdéri, 60x90mm
RMFA, Roger-Viollet/Alinari, S042382-3

“Rifugge il popolo a tale spettacolo, e, indietreggiando, lascia scorgere al pubblico Medea coi trucidati figli ai piedi, coll'occhio torvo, lo sguardo impietrito, e raggruppata in se medesima nell'attitudine che converrebbe alla statua del rimorso. Dopo un breve istante di generale terrore, si ode la voce di Giasone, che accorre, gridando:

Lasciatemi...svenarla io stesso voglio!
Non t'appressar: esclama Orfeo
I figli! Riprende Giasone
Uccisi! Gli grida l'addolorato Creonte.
Entrando in scena, il disperato Giasone,
grida
Uccisi!... Chi, chi li uccise?...
Tu!

gli risponde Medea, rialzatasi imponente e feroce con braccio teso verso Giasone, come l'immagine dell'inesorabile destino.
Qui cala la tela.”

A. RISTORI, *Ricordi e Studi Artistici*, p. 184.

1.3 Il teatro di Adelaide Ristori attraverso le fotografie



[Fig. 34, 35]
Adelaide Ristori in *Camma* di G. Montanelli, 1860ca.
Stampa originale Watkins
MBA, Fondo Ristori, AR Camma 1; AR Camma 2.





[Fig. 40]
Adelaide Ristori in *Macbeth* di W. Shakespeare, 1873 ca.
Stampa originale Watkins, 140x200 mm
V&A, Guy Little Collection, S.140:536-2007.



[Fig. 41 e 42]
Adelaide Ristori in *Macbet*, 1880 ca.
Stampe originali Hansen & Weller, 85x175 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 36/10; AR 36/11.

“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.”

A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., p. 166.



[Fig. 43]

Adelaide Ristori in *Elisabetta Regina d'Inghilterra* di P. Giacometti, Atto V, scena III, 1880 ca.
Stampa originale Hansen & Weller, 140x100 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 3/17.

“Io mi trascinavo a stento, con il corpo piegato, il capo chino, e ponendomi le mani alla fronte, toccavo la Corona che la cingeva. «Ah! Essa è pure un gran peso!», dicevo sospirando, «eppure l'ho portato pel corso di 44 anni e mi è sembrata si lieve!”
A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., p. 154.



[Fig. 44]
Adelaide Ristori in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, Atto V, scena V, 1880 ca.
Stampa originale Hansen & Weller, 140x100 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 3/16.

“[...] il male imperversando, la ragione cominciava ad alterarsi. Mi figuravo vedermi avvolta dalle tenebre, scorgeva ombre bianche o spettri insanguinati venirmi incontro. Per sfuggirli e non essere afferrata da loro, mi rannicchiava nel letto; ma i capi recisi, che mi sembravano rotolare ai miei piedi, mi atterrivano, ed in preda a spasimi orrendi cadevo nuovamente sul letto, chiedendo a mani giunte, e con voce soffocata, misericordia e pietà!”

A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., p. 155.



[Fig. 45]
Adelaide Ristori in *Elisabetta Regina d'Inghilterra*, Atto IV
Stampa originale Sarony, 100x140 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 34/25.

“Rimasta sola e potendo così dar sfogo ai miei sentimenti, dapprima emettevo lunghi sospiri, spiegavo sul tavolo la fatale pergamena, la consideravo con atto mesto e doloroso, come se mi sembrasse incredibile di doversi apporre il mio nome, mandando alla morte l'uomo che solo avevo amato! Mille volte perplessa, altrettante risoluta, il pubblico doveva travedere quale battaglia si combattesse in me! [...] Davison, inviato da Burleigh, mi si presentava onde ritirare la sentenza. Alla sua vista mi scuotevo dolorosamente, procuravo celare la alterazione del mio volto; però, costretta a subire il sacrificio impostomi dal dovere, porgeva lentamente e con mano tremante la pergamena al Guardasigilli... Ma come se, ritenendola più a lungo stretta nel pugno, mi sembrasse di prolungare di qualche minuto la vita di Essex, facevo sì che Davison, benché umilmente, tentasse trarmela dalla mano, che convulsamente la stringeva.”

A. RISTORI, *Memorie e Studi artistici*, cit., p. 156.



[Fig. 46, 47]
Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*
Stampe originali Sarony, 60x100 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 4/7; AR 4/13.



[Fig. 48]
Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*
Stampa originale Sarony colorata a mano
CMTCS, Fondo fotografico, inv. 6628.



[Fig. 49]
Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*, IV Atto
Stampa originale Sarony, 100x140 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 6/19.



[Fig. 50 e 51]
Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia* di V. Hugo,
1875 ca. Stampe originali Sarony, 100x140 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 11/6; AR 11/13.



[Fig. 52]
 Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*
 Stampa da negativo Sarony, 250x340 [65x100] mm
 Copertina del periodico «O Contemporaneo», a. IV, 1878, n. 57.



[Fig. 53]
Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*, 1875 ca.
Stampa originale Houseworth, 80x120 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 11/4



[Fig. 50, 51]
Adelaide Ristori in *Maria Antonietta*, 1885 ca.
Stampe originali Schemboche, 135x210 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 4/9; AR 4/8.



Vedetta Artistica

REVISTA TRIMESTRE LETTERARIA
Mondadori

Si pubblica ogni dieci giorni.

Editoriale, Amministrazione e Spedite a
Mondadori, Via Dante, 15 - Firenze

| PREZZI DI ABBONAMENTO | AVVERTENZE |
|---|---|
| <p>Per l'anno (12 numeri) L. 10.000</p> <p>Per sei mesi (6 numeri) L. 5.000</p> <p>Per tre mesi (3 numeri) L. 2.500</p> <p>Per un mese (1 numero) L. 800</p> <p>Per un numero L. 250</p> <p>Per un numero L. 100</p> <p>Per un numero L. 50</p> <p>Per un numero L. 25</p> <p>Per un numero L. 10</p> <p>Per un numero L. 5</p> <p>Per un numero L. 2</p> <p>Per un numero L. 1</p> <p>Per un numero L. 0,50</p> <p>Per un numero L. 0,25</p> <p>Per un numero L. 0,10</p> <p>Per un numero L. 0,05</p> <p>Per un numero L. 0,02</p> <p>Per un numero L. 0,01</p> | <p>Per l'anno (12 numeri) L. 10.000</p> <p>Per sei mesi (6 numeri) L. 5.000</p> <p>Per tre mesi (3 numeri) L. 2.500</p> <p>Per un mese (1 numero) L. 800</p> <p>Per un numero L. 250</p> <p>Per un numero L. 100</p> <p>Per un numero L. 50</p> <p>Per un numero L. 25</p> <p>Per un numero L. 10</p> <p>Per un numero L. 5</p> <p>Per un numero L. 2</p> <p>Per un numero L. 1</p> <p>Per un numero L. 0,50</p> <p>Per un numero L. 0,25</p> <p>Per un numero L. 0,10</p> <p>Per un numero L. 0,05</p> <p>Per un numero L. 0,02</p> <p>Per un numero L. 0,01</p> |

Stampato in Firenze, per Mondadori.

È vietata la ristampa senza permesso scritto.

L'80° genetliaco di Adelaide Ristori.

Adelaide Ristori, nata il 15 marzo 1822 a Livorno, è una delle più grandi attrici del teatro italiano. La sua carriera si estende da una trentina d'anni, durante i quali ha interpretato con successo una vasta gamma di ruoli, dimostrando una straordinaria versatilità e una profonda comprensione del personaggio. La Ristori ha contribuito in modo decisivo al rinnovamento del teatro italiano, introducendo nuove tendenze e una maggiore raffinatezza nella recitazione. La sua arte è stata ammirata e imitata da generazioni di attori e attrici. In occasione del suo ottantesimo compleanno, si celebrano le sue imprese e si ricorda il suo contributo al mondo della cultura italiana.

La Ristori, nella sua vita, ha dimostrato una grande forza di volontà e una tenacia che le hanno permesso di superare ogni difficoltà. La sua dedizione al teatro e al suo pubblico è stata sempre al centro della sua esistenza. La Ristori ha lasciato un'eredità preziosa, che continua a ispirare e a influenzare il mondo del teatro italiano e internazionale.

Adelaide Ristori è stata una donna di grande intelligenza e di grande sensibilità. La sua arte è stata sempre al servizio della cultura e del pubblico. La Ristori ha dimostrato che una donna può essere una grande attrice e una grande artista. La sua vita è stata un esempio di dedizione e di amore per il teatro. La Ristori ha lasciato un'eredità preziosa, che continua a ispirare e a influenzare il mondo del teatro italiano e internazionale.



ADELAIDE RISTORI

Adelaide Ristori, nata il 15 marzo 1822 a Livorno, è una delle più grandi attrici del teatro italiano. La sua carriera si estende da una trentina d'anni, durante i quali ha interpretato con successo una vasta gamma di ruoli, dimostrando una straordinaria versatilità e una profonda comprensione del personaggio. La Ristori ha contribuito in modo decisivo al rinnovamento del teatro italiano, introducendo nuove tendenze e una maggiore raffinatezza nella recitazione. La sua arte è stata ammirata e imitata da generazioni di attori e attrici. In occasione del suo ottantesimo compleanno, si celebrano le sue imprese e si ricorda il suo contributo al mondo della cultura italiana.

La vita e l'arte di Adelaide Ristori sono state sempre al servizio della cultura e del pubblico. La Ristori ha dimostrato che una donna può essere una grande attrice e una grande artista. La sua vita è stata un esempio di dedizione e di amore per il teatro. La Ristori ha lasciato un'eredità preziosa, che continua a ispirare e a influenzare il mondo del teatro italiano e internazionale.

[Fig. 52]
Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*
Riproduzione tipografica da negativo Shemboche, 290x420 [100x130] mm
«Vedetta Artistica», a. VIII, 1902, n. 3.



[Fig. 53]
Ritratto di Adelaide Ristori, 1900 – 1905 ca.
Stampa originale Varischi e Artico, 260x345 [165x230] mm
MBA, Fondo Ristori, AR 29/27.



[Fig. 54]
Ritratto di Adelaide Ristori, 1900 - 1905 ca.
Stampa originale F.lli Alessandri, 100x145 mm
MBA, Fondo Ristori, AR 32/14.

2. Immagini del teatro dannunziano: Eleonora Duse nelle fotografie Sciutto

2.2 Lo stabilimento Sciutto: un'impresa familiare



[Fig. 55]
Eleonora Duse in *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, 1901 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Sciutto, 235x310 [155x245] mm
«The Theatre», a. II, n. 18, agosto 1902, copertina.



[Fig. 56]
Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, 1901 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Sciutto, 240x310 [80x100] mm.
«Teatr», 1908, n. 174, copertina.



[Fig. 57, 58]
Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*,
1901. Stampe originali Sciutto, 180x230
[100x140] mm
FGC, Archivio Duse, inv. 102; 103



[Fig. 59]
Ritratto di Emma Gramatica, 1900-1909
Cartolina da negativo Sciutto, 140x90 mm
CMTCS, Fondo fotografico, inv. N. 7696
[Immagine apparsa sulla copertina del periodico «Il Proscenio», a. XVII, 1909, n. 27]



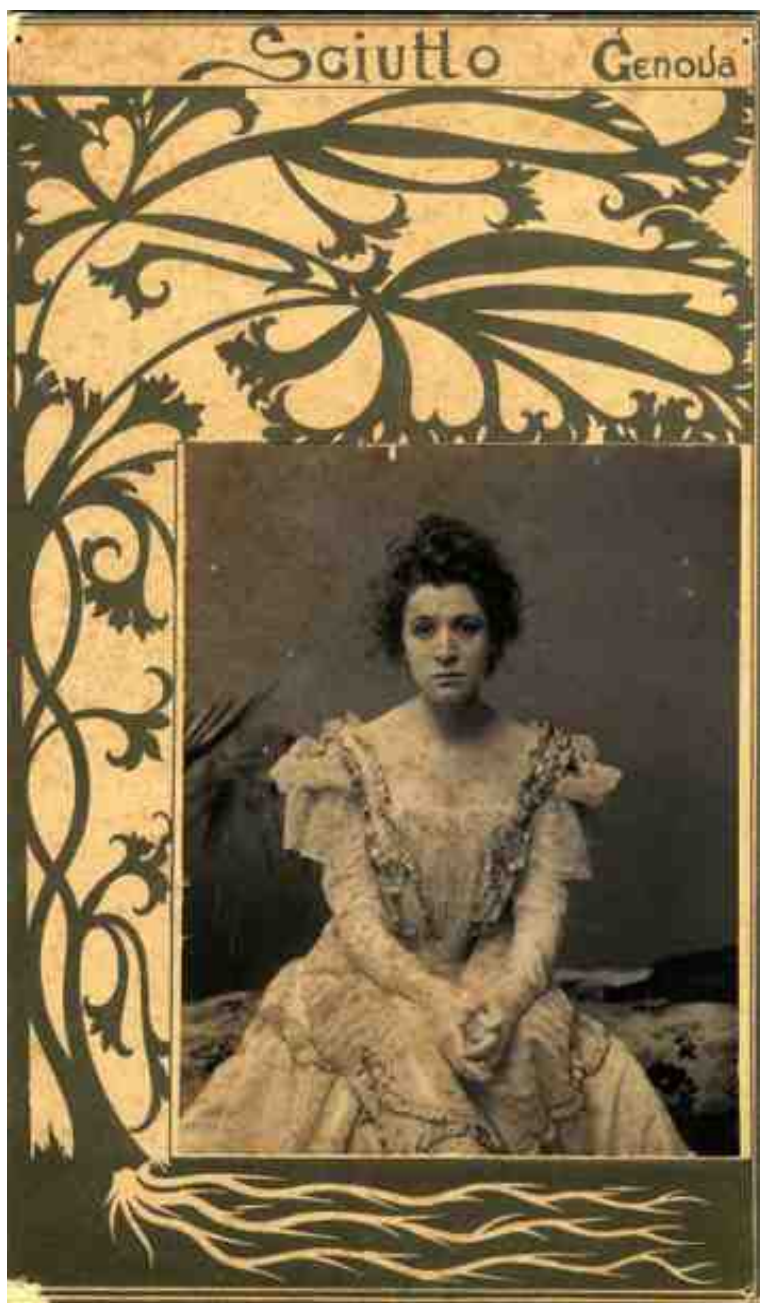
[Fig. 60]
Ritratto di Emma Gramatica, 1900-1910
Cartolina da negativo Sciutto, 140x90 mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF-055-20-06.



[Fig. 61]
Ritratto di Irma Gramatica, 1900 ca.
Stampa originale Sciutto, 140x210 [100x140] mm
MTS, Fondo fotografico, Fot b 276.
[Immagine apparsa sulla copertina del periodico «Le Cronache teatrali», a. II, 5
luglio 1900]



[Fig. 62]
Eleonora Duse in *Francesca da Rimini* di G. D'Annunzio, 1901 ca.
Stampa originale Sciutto, 185x320 [75x220] mm
FGC, Archivio Duse, inv. 1100.



[Fig. 63]
Irma Gramatica in *La Signora dalle camelie* di A. Dumas, 1900 ca.
Stampa originale Sciutto, 270x440 mm [200x240] mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF-057-03-02.

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



[Fig. 64]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampe originale Sciutto, 120x160
BMTB, Fondo fotografico, ASF-041-06-05.



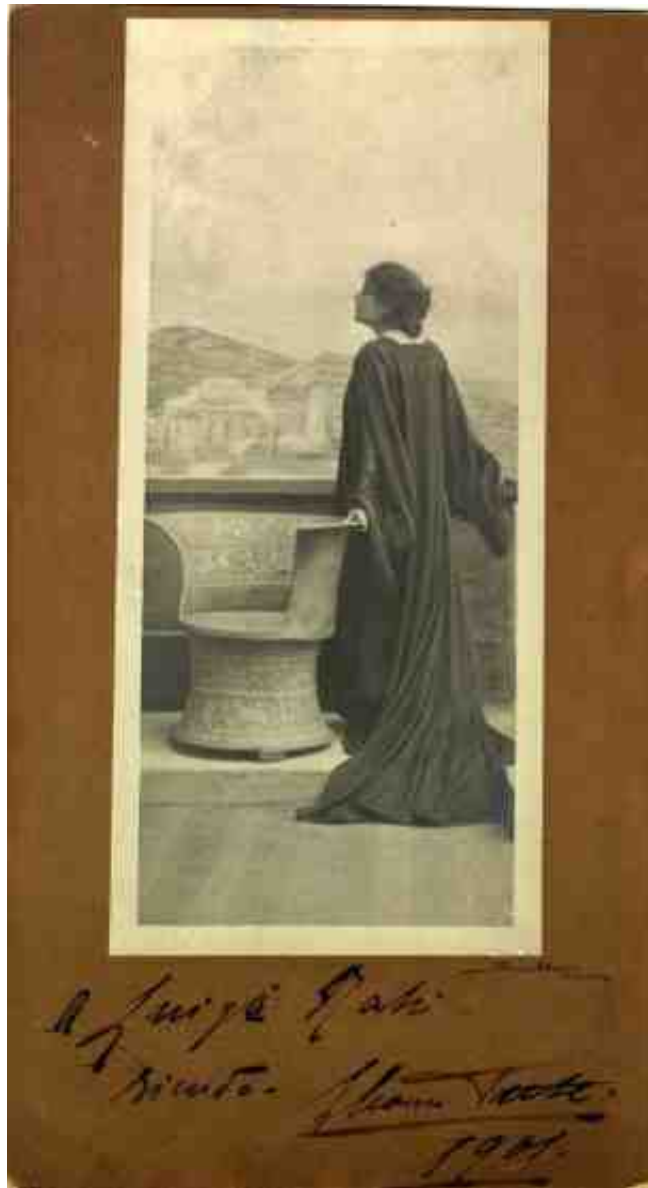
[Fig. 65]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampe originale Sciutto, 175x260 mm
FVI, Archivio iconografico.



[Fig. 66]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901
Cartolina da negativo Sciutto, 130x90
FGC, Archivio Duse, inv. 575.



[Fig. 67]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampa originale Sciutto, 245x425 [145x270] mm
FGC, Archivio Duse, inv. 1079.



[Fig. 68]

Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.

Stampa originale Sciutto con dedica autografa "a Luigi Rasi ricordo.

Eleonora Duse 1901", 160x220 [120x160] mm

BMTB, Fondo fotografico, ASF-041-05-08.

Atto I, scena prima

Una stanza vasta e luminosa, aperta sur una loggia balaustrata che si protende verso l'antica città dei Pelopidi. Il piano della loggia si eleva sul pavimento della stanza per cinque gradini di pietra disposti in forma di piramide tronca, come dinnanzi al pronao d'un tempio. Due colonne doriche sorreggono l'architrave. S'intravede pel vano l'acropoli con le sue venerande mura ciclopiche interrotte dalla Porta dei Leoni. [...] Anna seduta su l'ultimo dei gradini salienti alla loggia, con la testa poggiata al fusto d'una colonna, ascolta in silenzio Bianca Maria che legge. La nutrice sta seduta su un gradino più basso, ai piedi dell'ascoltatrice, in un'attitudine inerte, come una schiava longanime. Bianca Maria è in piedi, addossata all'altra colonna, vestita d'una specie di tunica semplice e armoniosa come un peplo. Ella, tenendo tra le mani un libro aperto – l'Antigone di Sofocle – legge con voce lenta e grave, in cui trema a quando a quando un turbamento indefinito che non sfugge all'ascoltante. I segni dell'inquietudine e dell'ansia via via animando l'attenzione di costei.

G. D'ANNUNZIO, *La città morta*, Milano, Treves 1900.



[Fig. 69]

Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampa originale Sciutto, 220x300 [160x200] mm
FVI, Archivio Iconografico.



[Fig. 70, 71]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampe originale Sciotto, 220x300 [160x200]
BBMTB, inv. ASF-041-06-03; SF-041-06-04



Atto I, scena III

Anna fa un gesto nell'aria come per trarre a sé la fanciulla / Bianca Maria le si appressa e si siede ai piedi di lei su uno sgabello basso / Bianca Maria nasconde la faccia nel grembo della cieca e rimane in tale posizione [...] Ella mette le mani sui capelli della reclinata, accarezzandoli; poi ve li affonda / Bianca Maria singhiozza, sepolta sotto le sue chiome, soffocatamente tremando.

[Fig. 72, 73, 74, 75]

Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.

Stampe originali Sciotto, 160x200 mm

BMTB, Fondo fotografico, ASF-041-06-02; ASF-041-07-04; ASF-041-06-06; ASF-041-07-02.

Atto V, scena unica

Un luogo solitario e selvaggio, presso un avvallamento che si profonda tra il minor corno della montagna Eubea e il fianco inaccessibile della cittadella. I mirti vigoreggiano per mezzo agli aspri macigni e ai ruderi ciclopici. L'acqua della fonte Perseia, sgorgando di tra le rocce, si raccoglie in una cavità simile a una conca: d'onde poi scorre e si perde pel bordo pietroso. Nell'antichissima solitudine, già occupata dal mistero della notte, s'ode il gorgogliare delle scaturigini perenni. Presso il margine della fonte, a piè d'un cespuglio di mirti, è disteso il cadavere di Bianca Maria, supino, rigido, candido. Le vesti bagnate le aderiscono al corpo; i capelli pregni d'acque le fasciano il volto in guisa di larghe bende; le braccia sono distese lungo i fianchi; i piedi sono congiunti come quelli delle statue sepolcrali giacenti su le arche.



[Fig. 76]

Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.

Stampa originale Sciutto, 190x240 mm

FVI, Archivio Iconografico.



[Fig. 77, 78]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampe originali Sciotto, 355x360 [220x215] mm
FGC, Archivio Duse, inv. 1086; 1089.



[Fig. 79]
Eleonora Duse in *La città morta*, 1901 ca.
Stampa originale Sciutto, 190x240 mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF-041-06-01.

“Ma Anna ha sentito il corpo inerte che giace contro i suoi piedi. Ella si piega su la morta, perdutoamente, palmandola, finché giunge al viso, ai capelli ancora impregnati dell'acqua letale. Rabbrivisce per tutte le fibre, al gelo che non è simile ad alcun altro gelo. Gitta un grido acutissimo, in cui sembra esalarsi tutta l'anima sua.
Anna: Ah!... Vedo! Vedo!”

3. Tina Di Lorenzo nelle fotografie della ditta Varischi e Artico

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



[Fig. 80]
Ritratto di Tina Di Lorenzo, 1890 ca
Stampa originale Brogi, 110x160 [100x140] mm
ASR, Fondo fotografico, AS 1647



[Fig. 81]
Ritratto di Tina Di Lorenzo, 1890 ca
Stampa originale Brogi, 105x160 [95x135] mm
MBA, Fondo Ermete Zacconi.



[Fig. 82, 83, 84, 85]
Ritratti di Tina Di Lorenzo,
Stampe originali Sciutto, 100x160 [95x130] mm
MBA, Fondo Ermete Zacconi.



[Fig. 86]
Tina Di Lorenzo e Armando Falconi, 1901
Cartolina postale, 140x90 mm
Collezione privata.



[Fig. 87, 88]
Ritratto di Tina Di Lorenzo
Cartoline da negativo Varischi e
Artico, 85x135 mm
Collezione privata.

Tina di Lorenzo



Tina di Armando Feloni
al balcone della sua Villa.

Tina, dunque, nell'idea ispirata dal nonno, il giuliano di uomini giusti, quali Vincenzo Ferragamo e Maria di. Teresa Maria; di musicologi illustri, quali G. Rossini, S. Rossini, E. E. D'Adda, G. Caporali, T. Marconi, A. Nobile, ecc.; di letterati famosi, quali A. Manzoni, C. Porta, A. Manzoni, S. Lombroso, G. Leopardi, E. A. Newton, G. Placido e di uomini e altri illustri quali F. Canale, G. Buffalini, F. Biondi; di artisti e giornalisti operanti, quali G. Cecchi, E. De. A. Cavallotti, S. Maria, F. Manni, G. Pignatelli, R. Sordani, ecc.; e un abito con stile tipo, Alan Pirelli; due modelli del passato, G. Cecchi, e Fed. Pina Biondi; una speciale cura personale, Ferdinando Biondi.

A lei, il più cordiale ringraziamento del

TEATRO ILLUSTRATO.

ANIMA SICURA

Quando Tina di Lorenzo, che vive in una di quelle ville che sono state edificate in questi ultimi anni, si trova in compagnia con i suoi amici, si sente più che mai in grado di godere la vita, che non in ogni altro momento della sua vita. Tina di Lorenzo è una donna che ha una anima sicura, una anima che non si lascia turbare da nulla e da nessuno. In un mondo dove si combattono le idee, dove si agitano le passioni, Tina di Lorenzo è una donna che ha una anima sicura, una anima che non si lascia turbare da nulla e da nessuno.

Questa anima sicura non è una virtù, ma una conseguenza di tutto ciò che Tina di Lorenzo ha fatto e fatto bene. Tina di Lorenzo è una donna che ha una anima sicura, una anima che non si lascia turbare da nulla e da nessuno. In un mondo dove si combattono le idee, dove si agitano le passioni, Tina di Lorenzo è una donna che ha una anima sicura, una anima che non si lascia turbare da nulla e da nessuno.

La storia del lavoro di Tina di Lorenzo è la storia di una donna che ha una anima sicura, una anima che non si lascia turbare da nulla e da nessuno. In un mondo dove si combattono le idee, dove si agitano le passioni, Tina di Lorenzo è una donna che ha una anima sicura, una anima che non si lascia turbare da nulla e da nessuno.



A. A. Biondi

[Fig. 90]
Ritratto di Tina di Lorenzo, 1909
Riproduzioni tipografica da negativo Allegranti e Miniati
«Il Teatro Illustrato», a. V, n.15-16, 1909.

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



[Fig. 91]
Ritratto di Lyda Borelli, 1900 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Varischi, Artico & C.
«Musica e musicisti», a. II, n. 10, 15 ottobre 1904.



[Fig. 92]
 Gli interpreti di *Hans, il suonatore di flauto*
 Riproduzioni tipografica da negativi Varischi, Artico & C.
 «Ars et Labor», a. 63, n. 1, 15 gennaio 1908.



[Fig. 93]
 Ritratto delle attrici O. Varini, A. Serra e M. Bragaglia
 Riproduzioni da negativi Varischi e Artico,
 «Ars et Labor», a. 65, n. 10, 15 ottobre del 1910.



[Fig. 94]
 Rosina Storchio in *Madama Butterfly*
 Riproduzioni da negativo Varischi e Artico,
 «Ars et Labor», a. 59, n. 5, 15 maggio 1904.

3.3L'attrice in posa. La Samaritana Fotina e la contessa Anna nelle foto Varischi e Artico

La Samaritana di Edmond Rostand



[Fig. 95]
Tina Di Lorenzo in *La Samaritana* di E. Ronstand, 1901 ca.
Stampa originale Varischi e Artico, 220x320 [120x160] mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF-038-04-10.



[Fig. 96]
Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901 ca.
Stampa originale Varischi e Artico, 220x320 [120x160] mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF-038-04-11.



[Fig. 97, 98] [99]
 Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901 ca.
 Cartoline da negativi Varischi e Artico, 90x140
 Collezione privata.



[Fig. 100, 101]
Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901 ca.
Cartoline da negativi Varischi e Artico, 90x140 mm
Collezione privata



[Fig. 102]
Tina Di Lorenzo in *La Samaritana*, 1901 ca.
Stampa originale Varischi e Artico, 220x320 [120x160] mm
BMTB, ASF-038-03-05.

Romanticismo di Gerolamo Rovetta

Atto II, scena IV

Giacomino: [...] Pst! *Chiamando Anna*

Con grande mistero. Giura il segreto.

Anna: che c'è?

Giacomino: *osservandola*. Sei pallida? Hai la ciera stravolta?

Anna: Il tempo: un po' di dolor di capo. Che cosa devo giurare?

Giacomino: Il massimo segreto!

Anna: Giuro

Giacomino: Corro io, il rischio di essere chiuso in prigione e chiuso aritmeticamente come direbbe il Gargantini! - Ho provocato un ufficiale austriaco alto così e grosso così

Anna: *vivamente* Scherzi!

Giacomino: Penso, la nonna, quando lo saprà!

Facendo l'atto di infilzare uno, con una spaccata.

Zzaff... Parte a parte: io lui, o lui me; s'intende.

Anna: Dici per scherzo?

Giacomino: *all'orecchio di Anna* Viva la

Repubblica! E viva il re di Sardegna!

Anna: *sussultando* Diventi matto?

G. ROVETTA, *Romanticismo*, Baldini & Castoldi
1922



[Fig. 103]

Tina Di Lorenzo e Armando Falconi, 1903 ca.

Riproduzioni tipografica da negativo Varischi e Artico

«Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903.

Atto II, Scena IV

Giacomino: *Cambiando, tornando a ridere e a scherzare. Non senti qui... odorando ironicamente*
Anna: Che cosa?
Giacomino: Che puzzo d'acquila arrosto?...
Bisogna cambiar aria!
Leva di tasca un fazzoletto bianco, rosso e verde: sventolandolo, sbattendolo
Cambiar aria! Cambiar aria!
Anna: *spaventata, glielo strappa di mano per nascondarlo.*
Imprudente. Se te trovano?
Giacomino: Dammelo!
Anna: No!
Giacomino: Dammelo!
Anna: No! Corro io stessa ad abbruciarlo, sul momento! *Fa per correre via*
Giacomino: *cantando* «La bandiera dei tre colori – Sempre è stata la più bella...»
Anna: *dandogli il fazzoletto e mettendogli una mano sulla bocca. Prendi! Ragazzo!*
Giacomino: *sottovoce* «Noi vogliamo sempre quella – Noi vogliam la libertà»



[Fig. 104]

Tina Di Lorenzo e A. Falconi in *Romanticismo*, 1903 ca
Cartolina da negativo Varischi e Artico, 90x140 mm
Collezione privata

Atto I, scena VII

Lamberti: *lento, solenne, come chi ripete parole imparate a mente*

«... Nel nome di Dio e dell'Italia. Nel nome di tutti i martiri della santa causa italiana, caduti sotto i colpi della tirannide straniera o domestica. Pei doveri che mi legano alla terra ove Dio m'ha posto, e ai fratelli che Dio m'ha dati... Per l'amore, innato in ogni uomo, ai luoghi ove nacque mio padre e dove vivranno i miei figli... Per l'odio innato in ogni uomo, al male, all'ingiustizia, all'usurpazione, all'arbitrio... Pel rossore che io sento in faccia ai cittadini dell'altre nazioni, del non aver nome, né diritti di cittadino, né bandiera di nazione, né patria... Per fremito dell'anima mia creata alla libertà, impotente ad esercitarla, creata all'attività nel bene e impotente a farlo nel silenzio e nell'isolamento della servitù... Per la memoria dell'antica potenza... Per la coscienza della presente abbiezione... Per le lacrime delle madri italiane, pei figli morti sul palco, nelle prigioni, in esilio, io Vitaliano Lamberti conte di Agliate, credente nella forza commessa da Dio all'Italia e convinto che il popolo è Depositario di una forza – che nel dirigerla pel popolo e col popolo, sta il secreto della vittoria... - Dò il nome alla Giovine Italia, associazione d'uomini credenti nella stessa fede, e giuro: di consacrarmi tutto e per sempre a costituire con essi l'Italia in nazione una, libera, indipendente; - Giuro, invocando sulla mia testa l'ira di Dio, l'abominio degli uomini e l'infamia dello spergiuo, se io tradissi in tutto o in parte il mio giuramento.



[Fig. 105]

Flavio Andò in *Romanticismo*, 1903 ca.

Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
«Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903.



[Fig. 106, 107]
Celeste Paladini-Andò (Contessa Lamberti) e Ugo Piperno (Conte di Rienz) in *Romanticismo*, 1903 ca.
Riproduzioni tipografica da negativo Varischi e Artico
«Musica e musicisti», a. 58, n. 3, 15 marzo 1903.

Atto II, scena I

La contessa Teresa, il conte di Rienz, la contessa Anna, il Cézky e Francesco.

La contessa Teresa, in piedi, davanti al tavolino, leva i fiori da un cesto di vimini e ne riempie due ricchi vasi Il conte di Rienz passeggia su e giù, per la sala. Dimostra un'eleganza ed una disinvoltura giovanile.



[Fig. 108]
Tina Di Lorenzo in *Romanticismo*, 1903 ca.
Cartolina da negativo Varischi e Artico, 90x140 mm
Collezione privata.



[Fig. 109]

Tina Di Lorenzo in *Romanticismo*, 1903 ca.

Stampa originale Varischi e Artico con dedica autografa "All'amico carissimo Bevacqua con molto affetto. Tina di Lorenzo Falconi. Milano Carnevale del 1903", 230x330 [140x220] mm

BMTB, Fondo fotografico, ASF-038-01-06.

Atto IV, scena prima

Anna: *entra facendo un lavoro di maglia: è pallida. Si sforza per dominare una grande tristezza e una grande inquietudine.* Oggi come va? / Giacomino: *allegramente!* Anna: *sorridendo ma sempre con un velo di mestizia* Ero venuta per farti un po' di compagnia. Allora ... *fa un passo per uscire* Beato te! *Siede e ricomincia a lavorare, ma svogliatamente, soprappensiero e interrompendosi spesso.* / Giacomino: *ridendo* Eh!... Perché la sciabolata *segna il petto* l'ho presa di traverso! Se era per così... *indica la punta* a quest'ora sarei fra i beati, davvero! *Siede e continua a far colazione: beve un bicchiere di marsala*

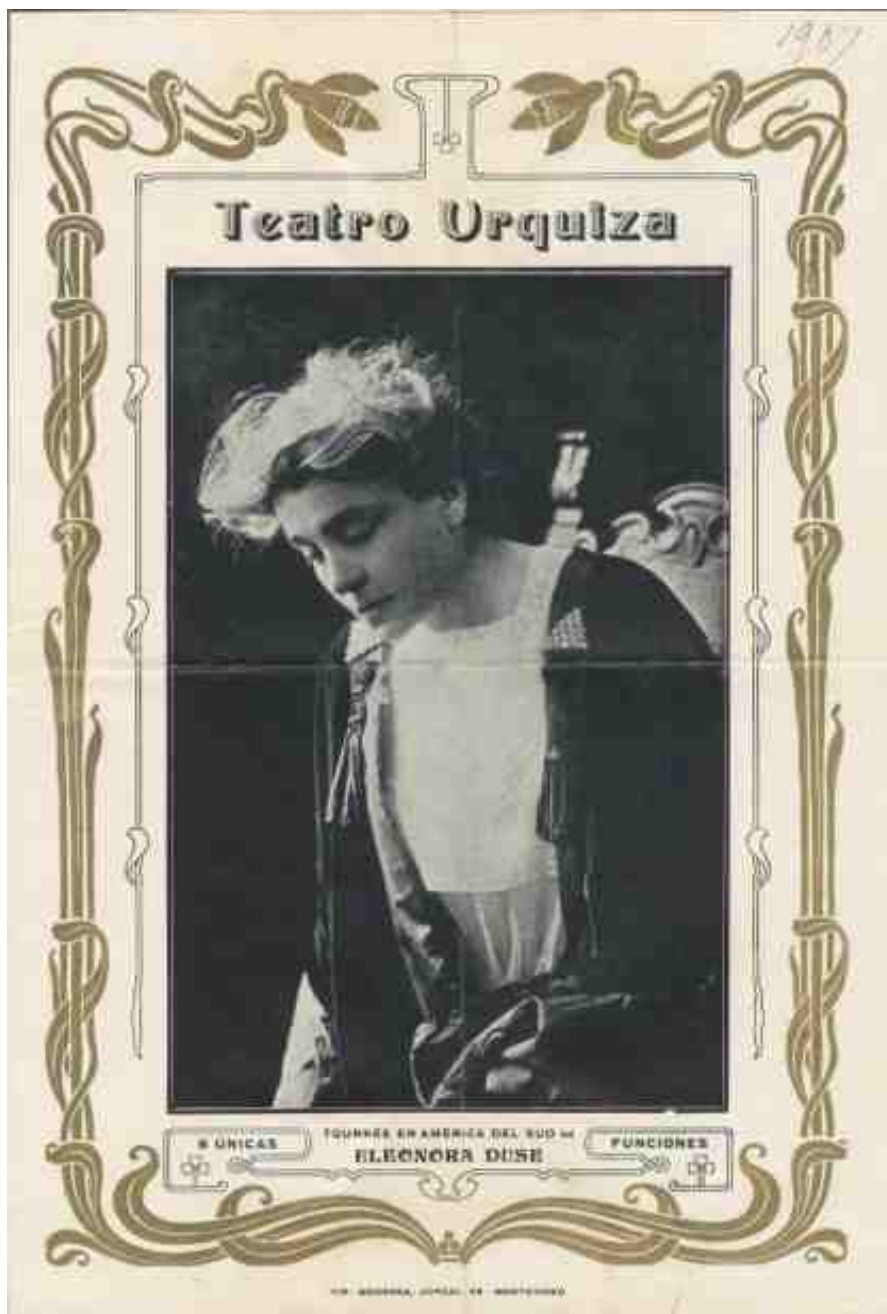
PARTE TERZA

UN CASO DI STUDIO: MARIO NUNES VAIS FOTOGRAFO DI TEATRO

1. Nunes Vais: il più celebre dei “dilettanti”



[Fig. 110]
Ritratto di Eleonora Duse, 1905 ca.
Riproduzione tipografica Nunes Vais, 275x350 [200x265] mm
«Le Théâtre», n. 164, ottobre 1905, copertina.



[Fig. 111]
Ritratto di Eleonora Duse, 1905 ca.
Riproduzione tipografica Nunes Vais, 180x230 [100x140] mm
Programma del Teatro Urquiza di Montevideo, 1907.

Nel Teatro di Prosa

Eleonora Duse



Negli ultimi giorni ha diffusa la notizia del matrimonio della signora di Eleonora Duse.

Questo bene augurato uomo che, si dicono, ha per la prima volta riconosciuto la grande artista, si richiama alla memoria una sua lettera indirizzata appunto alla signora, allora in tenera età, scritta da Verona il 30 luglio 1886. Compiendo una dozzina d'anni, Eleonora Duse, lo sposo, si chiamava:

... erano gli ... non era stato nessuno e con l'idea d'essere generale e era nella piazza di cui non sono nessuno che a loro età, mentre per i più della gioventù, si faceva il possibile per essere letterario, ...

... il primo la vede con tutta una vita, che non in è costata un soldo, ed infine, ed almeno tutto in una camera, l' "Calmato".

... Mi non ricordavo la sua parola, perlopiù era ... non dico, però il primo non ... d'indugi e un uomo grande e magnifico. Era il primo, non la sera ... e il più di allora ... la sera ... il più di allora ... non ricordo ... come d'approvazione del mio ... nel mio, mi spaventa una cosa ... dopo tutto ... non saprei prima d'ora ...

... E, mentre non, parlando di questi talenti della lingua, del granchio di lei, a quell'ora, prendeva parte ... e dal bene che gliene aveva affettuato ... e al corpo, l'ordine:

... insomma, non grande, più sotto spirito ... e di più ... per lei ... la prima era ... un benvenuto marziale del mio papà, che sembrava a parlare alla vedova. Era tutto.

Eleonora Duse.

Gabriella Réjane

Dopo un anno di penosa malattia che deluso nel vivo dell'arte drammatica il mondo, è questa che più ha dominato d'essere l'Italia. La grande Sarah è andata via e non ancora di più, non non ha sostituito: non di alcuni tempi dell'arte nostra, la Rachel, creata alla "Comédie", non ne è mai stata neppure per raggiungere altri e, anziché di l'India, la Réjane viene sostituita a guardia le grazie della sua

[Fig. 112] Ritratto di Eleonora Duse, 1905-1910 Riproduzione tipografica da negativo Nuns Vais «Il Teatro illustrato», a. IV, n. 9, 25 aprile-10 maggio 1908.



[Fig. 113]
 Ritratto di Eleonora Duse, 1905-1910
 Riproduzione tipografica da negativo Nunes Vais
 «L'Illustrazione Italiana», a. LI, n. 17, aprile 1924.



[Fig. 114]
 Ritratto di Eleonora Duse, 1905-1910
 Riproduzione tipografica da negativo Nunes Vais
 «Ars et Labor», a. 62, n. 2, 15 febbraio 1906.



[Fig. 115]
Tina Di Lorenzo con il marito Armando Falconi e il figlio Dino, 1904 ca.
Scansione da negativo, 180x240 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, inv. E98077.



[Fig. 116]
Eleonora Duse con la figlia Enrichetta, 1905-1910 ca.
Stampa originale Nunes Vais, 345x255 [160x120] mm
FGC, Archivio Duse, inv. 1093.



[Fig. 117]
Tina Di Lorenzo a passeggio con il marito, l'attore Armando Falconi, 1910 ca.
Scansione da negativo Nunes Vais, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F36525.



[Fig. 118]
Dina Galli e gli attori della sua compagnia al mare, 1910 ca.
Scansione da negativo Nunes Vais, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F36522.



[Fig. 119]
Virginia Reiter, Claudio Leigheb e gli altri attori della compagnia
Scansione da negativo Nunes Vais, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F35446

3.1.1 Dina Galli attrice comica: Madame Crevette e la “servetta goldoniana”



[Fig. 120]

Dina Galli in *La dame de chez Maxim* di G. Feydeau, 1900 ca.

Scansione da negativo, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, inv. F37108



[Fig. 121]
Dina Galli in *La dame de chez Maxim*, 1900 ca.
Scansione da negativo, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, inv. F35248.



[Fig. 122]
Dina Galli in *La dame de chez Maxime*
Scansione da negativo, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, inv. F35161



[Fig. 123]
Dina Galli in *La dame de chez Maxime*, 1900 ca.
Scansione da negativo, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, 35052.



[Fig. 124]
Dina Galli in *La dame de chez Maxime*, 1900 ca.
Scansione da negativo, 130x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, inv. 35241.



[Fig. 126]
Dina Galli in *La locandiera* di C. Goldoni, 1902 ca.
Stampa originale Nunes Vais, 130x180 mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF 050 22 03.



[Fig. 127, 128]

Dina Galli in *La locandiera*, 1902 ca.

Stampe originali Nunes Vais, 130x180 mm

BMTB, Fondo fotografico, ASF 050 22 05; ASF 050 22 06.



[Fig. 129]
Dina Galli in *La locandiera*, 1902 ca.
Stampa originale Nunes Vais, 130x180 mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF 050 22 04.



[Fig. 130]
Tina Di Lorenzo in *La locandiera*
Cartolina da negativo Sciutto, 80x120 mm
BCG, Fondo fotografico, Busta 36 B 1/1.



[Fig. 131]
Dina Galli in *La locandiera*, 1902 ca.
Stampa originale Nunes Vais, 130x180 mm
BMTB, Fondo fotografico, ASF 050 22 02.

3.1.2 Lyda Borelli e il fascino della principessa Salomè



[Fig. 133]
Lyda Borelli in *Salomè* di Oscar Wilde, 1909 ca.
Scansione da negativo Nunes Vais, 240x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, E098055.

LA QUINDICINA DRAMMATICA A MILANO



Antonio Bonanni



Emma Bonini



Mia Gelli



Emma Sisti



Eugenio Scipari



Gaetano Scandi



Ada Rossi



Teodoro Pavesani



Alfredo De Seta

SALOMÉ.

Lyda Borelli è una non immaginabile protagonista della giovane tragedia di Oscar Wilde. Ella ha dato alla sua recitazione: non in termini, ma in affetto, nel suo nobilitato temperamento e nella grandezza del suo sentimento.

Si ripropone la rievocazione di questo lavoro, notissimo nella storia del arte, che non è facile immaginare qual sia la donna che recita. Lyda Borelli è stata acclamata ed ha giustamente questo carattere: commovente della stampa.



LYDA BORELLI - Salomé -

Disegno di G. C. - Firenze -

Disegno di G. C. - Firenze -

[Fig. 134]
Lyda Borelli in *Salomé*, 1909 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico,
«Il Teatro Illustrato», a. VI, n. X, 15-30 maggio 1910.



[Fig. 135]
Lyda Borelli in *Salomè*, 1909 ca..
Scansione da negativo Nunes Vais, 240 x300 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, C018252.



[Fig. 136]
Lyda Borelli in *Salomé*, 1909 ca.
Scansione da negativo Nunes Vais, 240x180 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, E099873.



[Fig. 137]
Lyda Borelli in *Salomé*
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
«La Donna», a. VII, n. 147, 1-15 giugno 1910, copertina.



[Fig. 138, 139]
Lyda Borelli in *Salomè*
Stampe originali da negativi Sommariva
BBM, Fondo Sommariva, Inv. 908, 1979.



[Fig. 140, 141]
Lyda Borelli in *Salomé*
Scansione da negativo Nunes Vais, 240x300 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, C018115, C018116.



[Fig. 142]
Lyda Borelli in *Salomè*, 1909 ca.
Scansione da negativo Nunes Vais, 240x300 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, C018251,

3.2 Le “foto di scena” della *Piccola fonte* di Roberto Bracco



[Fig. 143]

“Foto di scena” della *Piccola fonte* di R. Bracco
Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F36436.

Atto I, scena V

Un lembo di parco a Posillipo. Un'ala del villino di Stefano Baldi — d'un'architettura semplice e aristocratica — si profila a destra, di sbieco, sopra una specie di terrazzino rettangolare senza ringhiera, fatto di mattoni patinati, che, dal livello del terreno battuto, si eleva per l'altezza di due o tre gradini, i quali sono di marmo ben levigato. L'entrata principale del villino non si vede, perché è alle spalle di quest'ala. Si vede bensì un'altra porta, che dà sul terrazzino e sulla quale è una tenda piegata, che, distesa, la ombreggerebbe. Al di sopra della porta, sono tre finestrette graziose. [...] In fondo, la linea d'un parapetto di pietra taglia l'orizzonte. Una striscia di mare d'un azzurro chiarissimo e brillantato quasi si confonde col cielo. Del Vesuvio si scorge, a sinistra, il declivio che dal vertice scende dolcemente sino al golfo. Nello spazio rettangolare del terrazzino, sono comode seggiole a sdraio di paglia e di bambù. Tra il margine dell'aiuola e il terreno battuto, è un sedile di legno. Il sole spande dovunque un biancore abbarbagliante. L'aria è piena di gaiezza.

(ROBERTO BRACCO, *La piccola fonte*, Palermo, Sandron 1906)

Teresa, Stefano, il vecchio mendicante e la sua vecchia moglie

“Arriva la coppia. Egli è nonagenario. Eugoso, curvo, lento ma relativamente forte. Ha i piedi scalzi, grossi, piatti, nodosi. Indossa una giacca fatta di brandelli. Al collo nudo, porta un nastrino dal quale pende una borsetta votiva con un'immagine di lana color tabacco, che senza visiera, floscio, con la punta cascante sin quasi sulla spalla, ricorda l'origine marinaresca di Uii. Agli orecchi porta gli orecchini, che sono due semplici cerchietti dorati. La Vecchia che lo accompagna è anche più rattappita, più dissecata ed è molto meno vegeta.

La veste logora copre un compassionevole rudero umano.”

Stefano: [...] Vuoi del denaro?... Molto denaro? (Riempiendogli ad un tratto la mano di soldi) Prendi.

Il vecchio: (meravigliato e giubilante) Benedetto!... Benedetto!...

La vecchia: (con espansione) Benedetto!

Teresa: Da me solamente un soldo, perché... non sono ricca come lui (lo cava da una tasca e lo dà al mendicante)

Il vecchio: (con commossa umiltà) Eh! Ma questa è un'elemosina che non manca mai. (rivolgendosi vivamente alla compagna) Forza alle mani, vecchia! (Sollevando poi i piedi con pesantezza senile, abbozza una specie di danza sulla cantilena che brontola.) Ilà, ilà, ilà, ilà, ilà, ilà

Teresa: Poveretti! È la solita ballatina di ringraziamento. (AI due vecchi) Basta, basta adesso!

Stefano: No... no... lasciali fare. Sono cos' ridicoli.



[Fig. 144]

“Foto di scena” della *Piccola fonte* di R. Bracco
Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F36439.

Atto I, scena V

Valentino: (vedendo la coppia dei mendicanti, li, stupidamente impalati, si sfoga un po' con loro.) Ma, insomma, che state a fare qui? Volete onorarci per tutta la giornata? Volete accomodarvi in salotto? Volete stabilirvi con noi? Fuori, fuori dai piedi!... Sgombrate! Sgombrate!

I due mendicanti, senza rispondere nemmeno con un gesto, risalgono il viale e si perdono tra gli alberi.



[Fig. 145]
 "Foto di scena" della *Piccola fonte* di R. Bracco
 Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
 ICCD, Fondo Nunes Vais, F36440.

Atto I, scena VI

Teresa, Stefano e Valentino

Valentino: (ricomparendo dalla sua finestra con la pipetta in bocca e rianimandosi simpaticamente) Ohè, ohè...
 Che roba è questa?

Stefano: (alzando gli occhi) Ah! Sei lì, briccone?

Valentino: Fumo... sugli allori. (e mostra la pipetta)

Stefano: Giù quella pipa dinanzi al trionfo dell'amore!

Valentino: Giù l'amore innanzi al trionfo della pipa!

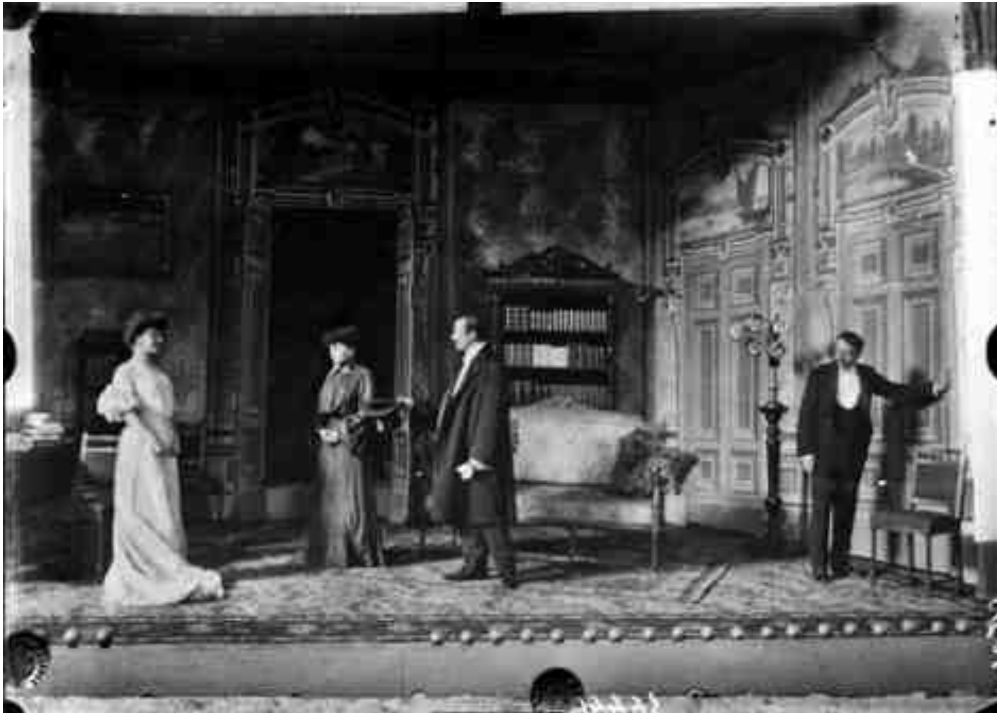
Stefano: A tuo marcio dispetto!... (Egli copre di baci la testa di Teresa)

Valentino: E io vi fulmino con le me rose! (Gettandole su loro a due, a tre, a quattro, con rapida violenza, come se fossero pietre, si sbraccia e sbraita) Arrendetevi! Arrendetevi! Arrendetevi!

Teresa e Stefano: (sotto la crescente poggia dei fiori, ridono, ridono e continuano a baciarsi)

Valentino: (ridendo anche lui) Arrendetevi! ...

(sipario)



[Fig. 146]
 “Foto di scena” della *Piccola fonte* di R. Bracco
 Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
 ICCD, Fondo Nunes Vais, F36441.

Atto II, scena III

Lo studio di Stefano Baldi: d'una eleganza sopraffina e severa. Ha qualche cosa di solenne e di mistico. Una porta alla parete laterale sinistra: due porte alla parete laterale destra, di cui la seconda, presso l'angolo della stanza, è «la comune». Nel centro della parete in fondo, una molto più grande porta a due battenti che si aprono in dentro, la quale dà sul terrazzino del parco. (È quella che si vedeva al primo atto.) Dalla soglia, si entra discendendo un gradino. La camera è fatta per il silenzio e per il raccoglimento. Ci sono degli austeri ampi scaffali pieni di libri. Parecchi altri libri ben rilegati sono disordinatamente sparsi su alcune sedie. Verso il lato sinistro, un'immensa scrivania finemente intarsiata. Quasi nel mezzo, un divano. Qua e là, qualche pianta pregevole, qualche snella statua simbolica, qualche ninnolo prezioso. È sera. Una sola lampada elettrica è accesa.

Teresa, Principessa Meralda, Stefano

“Stefano sarà in giubba e cravatta bianca: correttissimo: con un gran fiore bianco all’occhiello. Meralda sarà di un’eleganza luminosa”

Stefano: (Si affretta a toglierle il mantello e, gettandolo sopra una sedia, vede subito Teresa e Valentino, appartati. A Teresa, pianissimo) Ti credevo a letto...

Valentino: (intervenendo per giustificarla e parlando a voce bassa) Gli è che ha voluto essere informata di....

Stefano: Non seccare tu. E non starmi tra i piedi!

Valentino: (dando a Teresa uno sguardo tra di compassione e d'incoraggiamento, esce a sinistra)

Meralda: (a un breve bisbiglio si è voltata)

Stefano: (mal suo grado, è costretto a fare la presentazione.) Principessa... vi presento mia moglie.

Teresa: (si avvanza timida, e accenna una riverenza lievemente goffa.) Principessa....



[Fig. 147]

“Foto di scena” della *Piccola fonte* di R. Bracco
 Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
 ICCD, Fondo Nunes Vais, F036416.

Atto II, scena III

Teresa, Principessa Meralda, Stefano

[...] Teresa: (sembra dargli retta, un po' eccitata) Che potrei dunque desiderare di meglio? La sola contrarietà che ha amareggiata è di non avere avuto figli. Eppure, senta, se io ci rifletto...

Stefano: Insomma, basta, te ne prego!

Meralda: (a Stefano) Ma perché?

Stefano: è per lo meno inopportuna.

Meralda: Io trovo invece che è divertente!

Teresa: (ha subito un'espressione di sorpresa dolorosa e agghiacciante. Guarda Meralda con la timidità che aveva pocansi, mista a mite rancore.)

Meralda: Continui

Teresa: No, Principessa... non continuo...(vorrebbe aggiungere qualche cosa, ma la gola le si stringe. Si alza)

Meralda: Così? Tutto a un tratto?

Teresa: Perdoni, non mi sento bene.

Stefano (mordendosi le labbra, punta su lei il suo sguardo severo)

Meralda: Si accomodi

Teresa: (tremando sotto lo sguardo di Stefano) Buona sera, principessa

Meralda: A rivederla, signora.

Teresa: (esce dalla prima porta a destra)



[Fig. 148]
"Foto di scena" della *Piccola fonte* di R. Bracco
Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F036417

Atto III, scena II

La stessa scena dell'atto precedente. È il pomeriggio. L'uscio del fondo è aperto.

Valentino, il vecchio mendicante, Teresa

Teresa (entra dalla prima porta a destra. Indossa assai disordinatamente un magnifico abito da festa di color chiaro. Ha le braccia e il collo nudi. Ha i capelli scompigliati, stranamente annodati un po' sulla nuca, e tra essi, quasi sulla fronte, spicca un qualche enorme fronzolo bizzarro di color vivo. Porta ai piedi delle vecchie scarpe sbottonate, e cammina piano piano con una ingenua compiacenza di bambina ben vestita, guardandosi lo strascico. È pallidissima. I suoi lineamenti hanno una immobilità di statua marmorea, senza alcuna traccia di sofferenza.)

Teresa: (gli si accosta, curiosa, esaminandolo.)

Valentino: (s'interessa al fenomeno del ricordo inatteso e va a lei come per fare un altro esperimento). Signora Teresa, volete dare questi soldi al vostro mendicante? (Le offre dei soldi.)

Teresa: (macchinalmente, li piglia. Poi fa un passo avanti con l'aria di cercare qualcuno che non vede.)

Valentino: (indicando) A lui, A lui!

Il vecchio: (stende la mano, ansioso)



[Fig. 149]
"Foto di scena" della Piccola fonte di R. Bracco
Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F036438.

Atto III, scena III

Valentino, Teresa, il vecchio mendicante, Stefano

Stefano: (entra dal fondo, emaciato, accigliato. Passando, ha per Teresa, di sfuggita, uno sguardo più bieco che pietoso, e, senza badare al Mendicante, che s'inchina al suo passaggio, siede.)

Valentino: Hai girato molto?

Stefano: Sì.

Teresa: (vedendo entrare Stefano ha avuto l'atteggiamento della scolaretta che teme la presenza del maestro severo, e ora, sommessamente, portando il dito indice alla bocca, consiglia al Mendicante di tacere:) Sss!... zitto!... Vieni! Vieni con me. (Lo prende per un braccio, quasi gli si aggrappa come per farsene difendere, e lo conduce verso il parco, bisbigliando:) Cammina piano piano....

Stefano: (con la coda dell'occhio, osserva Teresa e il Mendicante che escono.)



[Fig. 150]

“Foto di scena” della Piccola fonte di R. Bracco
Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
ICCD, Fondo Nunes Vais, F36434.

Atto III, scena V

Lo studio di Stefano Baldi ha un aspetto squallido. — È sera. Non è accesa che la lampadina elettrica della scrivania. — I grandi scaffali sono vuoti e sembrano grandi nicchie mortuarie. Le piante pregevoli, le statuine, i ninnoi preziosi non ci sono più. Sulla scrivania, nè giornali, nè manoscritti: soltanto un piccolo rimasuglio di carte d'affari. Nella penombra, si vedono a terra alcune casse di legno contenenti dei libri, le quali spiccano per il colore bianchiccio, e una valigia, un baule, e anche degli altri libri tolti dagli scaffali

Stefano, Meralda, Teresa

(Quando Meralda è per giungere alla porta, i battenti si aprono, ed entra Teresa, estatica. Stefano ha un brivido: si leva: e i suoi sguardi sono irresistibilmente attratti dalla demente. Meralda, turbata, vorrebbe affrettarsi; ma Teresa le è davanti e inconsciamente le arresta il passo.)

Teresa: (con dolcezza) Dove vai?... (Avvicinandosele di più e contemplandola tutta.) E di che sei fatta?... Spandi nell'aria un così buon profumo!... Come vorrei prendermene un poco! (Con ambo le mani sta per toccarla.)

Stefano: (subito, impetuosamente) No, Teresa!

Teresa: (ritira le mani. Poi, come addolorata, a Stefano) Perché?

Meralda: (soggiuandandola, quasi tremandone, lentamente arriva alla soglia, e poi, sottraendosi all'incubo, fugge.)

Teresa: Perché?

Stefano: (con un atto di disperazione frenetica) Teresa!... Teresa!... Non te ne accorgi tu di quello che accade?... Non mi vedi?... Non vedi che cosa sono io da quando mi hai lasciato?... (Slanciandosi a lei, afferrandola e scotendola) Di, di: non vedi che mi perdo?... Non hai nessun barlume di chiaroveggenza per trattenermi almeno con una parola di malaugurio che mi faccia paura?...

Teresa: (risponde con uno scoppio di riso che stride sinistramente.)



[Fig. 151]
 “Foto di scena” della *Piccola fonte*
 Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm
 ICCD, Fondo Nunes Vais, F 36428

Atto IV, scena III

Teresa e Valentino

[scena II] Teresa: *(entra dalla destra. È vestita dimessamente, in disordine; ma ha tuttora nei capelli scompigliati l'ornamento che le cade sulla fronte e porta in una mano il suo abito prediletto lasciandolo strascicare per terra. Porta poi sulle spalle molti merletti e nastri di vario colore, che le pendono da tutte le parti.)*

Teresa: *(impassibile, prende i nastri che le scendono dalle spalle e accuratamente ne sceglie uno. L'abito è rimasto sulla cassa.)*

Valentino: *(dopo qualche minuto di tragico sbalordimento, immobile, siede e si accascia sotto il peso dei suoi pensieri.)*

Teresa: *(tenendo per un capo il nastro che ha scelto, lo fa svolazzare nell'aria seguendo con lo sguardo il piccolo volo frenato. Poi, con maggiore slancio, lo lascia a sè stesso, gettandolo in alto. Vorrebbe afferrarlo; ma il nastro cade. Ella ha un moto di dolore.) Oh!... (Si rivolge a Valentino e lo chiama:) Eì!... Tu!...*

(Indicando il nastro caduto) Non vedi?... Aiutami.

Valentino: *(si scuote; si alza; lo raccoglie e glielo porge con un lieve tremito nel braccio, evitando di guardarla e d'esserne guardato.)*

Teresa: *(riprendendo il nastro) Hai paura di me?*

Valentino: No, signora Teresa.

Teresa: ... Hai ribrezzo?



[Fig. 152]

“Foto di scena” della *Piccola fonte*

Scansione da negativo Nunes Vais, 180x130 mm

ICCD, Fondo Nunes Vais, F 36435.

Atto IV, scena IV

Valentino, Teresa e Stefano

Valentino: *(la prende per una mano e quasi senza fargliene accorgere la conduce a Stefano piano piano, esortandola confidenzialmente:)* Ditegli che avete un altro abito. Mostrateglielo, anzi. E se proprio egli aveva pensato male di voi, si ricrederà. È vero, Stefano, che ti ricrederai?

Stefano: Sì, certo.

Teresa: *(gli mostra l'abito)* Ti piace?

Stefano: *(trasognato, ravvivandosi in viso)* È bello!

Valentino: *(con una serena voce suggestiva)* Sedetegli accanto.

PERSONAGGI FEMMINILI HISTORICI

Emma Grammatica

LA MASCHERA DOLENTE



Emma Grammatica, di Bracco.

Una del garbati più ottimi, un'innocenza a più volte...
 di un'innocenza a più volte...
 di un'innocenza a più volte...
 di un'innocenza a più volte...

Ma, quando, nel declinare alla scena, che comincia in pieno e nella...
 agli uomini di tanta ingenuità, quando in una e più volte...
 di un'innocenza a più volte...
 di un'innocenza a più volte...

Una delle scene più più drammatiche e importanti della...
 di un'innocenza a più volte...
 di un'innocenza a più volte...
 di un'innocenza a più volte...



Una delle scene più più drammatiche e importanti della...



Una delle scene più più drammatiche e importanti della...

[Fig. 153]
 “Foto di scena” della *Piccola fonte* di R. Bracco
 Riproduzione tipografica da negativo Nunes Vais
 ROSSANA, *Emma Grammatica. La maschera dolenti*, «La Donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908.

Nelle didascalie delle fotografie si legge:
 “Nella Piccola fonte di Bracco, Emma Grammatica dà una delle sue più belle creazioni di arte squisita e profonda.” “Piccola Fonte – Atto 3° La scena della pazzia di Teresa è insuperabilmente interpretata da Emma.” Grammatica”

PARTE QUARTA
DAL RITRATTO ALL'ICONA

1. L'immagine si moltiplica: i progressi della stampa e la diffusione dei ritratti fotografici



[Fig. 154]
Eleonora Duse in *Rosmersholm* di H. Ibsen, 1906
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
«Il Teatro illustrato», a. II, n. 15, 15 gennaio 1906.



[Fig. 155]
 Eleonora Duse e gli interpreti della Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi nell'*Albergo dei poveri* di M. Gorkij. Riproduzioni tipografiche da negativo Varischi Artico e C.
 «Il Teatro illustrato», a. I, n. 11, 15 novembre 1905.

Nell'articolo si legge:

“ Siamo oltremodo lieti di potere offrire ai nostri lettori due “quadri animati! Riprodotti coi lampi di magnesio dai nostri Varischi e Artico, del potentissimo e suggestivo “Albergo dei poveri” di Massimo Gorki.”



[Fig. 156]
Tina Di Lorenzo in *Amore senza stima* di Paolo Ferrari, 1906
Riproduzione tipografica da negativo Ermini
«Il Teatro illustrato», a. II, n. 18, 1-15 marzo 1906.



[Fig. 157]
Ritratto dell'attrice Tina Di Lorenzo, 1905-1907
Riproduzione tipografica
«Il Teatro illustrato», a. III, n. 42-43, 1-31 maggio 1907, copertina.



[Fig.158]
Ritratto dell'attrice Lyda Borelli, 1910 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico,
«Il Teatro illustrato», a. VI, n. 18, 1-15 ottobre 1910, copertina.



[Fig. 159]
 Ritratto dell'attrice Tina Di Lorenzo, 1905 ca.
 Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
 «L'Arte Drammatica», a. XXVIII, 8 maggio 1909.

L'Arte Drammatica

IL TEATRO DRAMMATICO

DINA GALLI



La Galli, in questo ritratto, appare in una delle sue più belle pose. La sua figura è alta e slanciata, con una linea di collo e di spalle che si staglia con eleganza sul fondo. Il suo sguardo è penetrante e intelligente, e il suo sorriso è dolce e aperto. La sua abitudine di recitare in ruoli di grande intensità emotiva le ha dato una fama che si è estesa in tutta Italia. La sua arte è caratterizzata da una grande padronanza del suo corpo e della sua voce, e da una profonda comprensione del suo personaggio. La Galli è una delle più grandi attrici del teatro italiano, e il suo ritratto è un documento prezioso della sua arte e della sua persona.

CRONACA DEL TEATRO ITALIANO

Il teatro italiano in questi giorni ha vissuto una grande agitazione. Le notizie di una possibile fusione delle varie società teatrali hanno suscitato un vivo interesse. Si parla di una grande riforma del teatro, che dovrebbe dare un'impulso nuovo alla nostra arte drammatica. Le discussioni sono state molto animate, e si è visto che il pubblico è molto attento a queste notizie. Si spera che presto si possa raggiungere un accordo che sia soddisfacente per tutti. La Galli, in questo periodo, continua a recitare con la stessa intensità e padronanza che ha sempre dimostrato. Il suo pubblico è sempre numeroso, e la sua arte continua a essere ammirata e apprezzata.

[Fig. 160] Ritratta dell'attrice Dina Galli, 1910 ca. Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico «L'Arte Drammatica», a. XL, 7 ottobre 1911.



[Fig. 161]
 Ritratto dell'attrice Emma Gramatica, 1905-1910.
 Riproduzione tipografica
 «L'Arte Drammatica», a. XLI, 6 aprile 1912.

L'Arte Drammatica

IL TEATRO DRAMMATICO

Lyda Borelli



Lyda Borelli, una delle più grandi attrici del nostro teatro, ha dato un contributo prezioso alla cultura drammatica italiana. La sua arte, basata su una profonda comprensione del personaggio e su una tecnica impeccabile, ha permesso di elevare il livello del teatro italiano. La sua interpretazione di Eleonora Duse è stata particolarmente apprezzata per la nobiltà e la forza con cui ha portato a termine questo ruolo. La sua carriera è stata caratterizzata da una continua ricerca di perfezione e da una totale dedizione all'arte.

La sua interpretazione di Eleonora Duse è stata particolarmente apprezzata per la nobiltà e la forza con cui ha portato a termine questo ruolo. La sua carriera è stata caratterizzata da una continua ricerca di perfezione e da una totale dedizione all'arte. La sua arte, basata su una profonda comprensione del personaggio e su una tecnica impeccabile, ha permesso di elevare il livello del teatro italiano.

La nobiltà della idea di Eleonora Duse è sempre attuale. La sua arte, basata su una profonda comprensione del personaggio e su una tecnica impeccabile, ha permesso di elevare il livello del teatro italiano.

Della nobile idea di Eleonora Duse

Sempre attuale. La sua arte, basata su una profonda comprensione del personaggio e su una tecnica impeccabile, ha permesso di elevare il livello del teatro italiano.

Da abbonare a propagandare

La sua arte, basata su una profonda comprensione del personaggio e su una tecnica impeccabile, ha permesso di elevare il livello del teatro italiano.

Racconti di TINA DI LORRENZO

- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo

Racconti di MARIA MELATO

- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo

Racconti di LYDA BORELLI

- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo

Racconti di OLGA NOVELLI

- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo

Racconti di INES CRISTINA

- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo
- Il suo

[Fig. 162] Ritratto dell'attrice Lyda Borelli, 1910 ca. Riproduzione tipografica «L'Arte Drammatica», a. XLIII, 14 marzo 1914.

1.1 L'immagine dell'attrice italiana nella rivista femminile «La donna»



[Fig. 163]
 Ritratto dell'attrice Emma Gramatica, 1905-1908
 Riproduzione da negativo Varischi e Artico,
 «La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908, copertina.



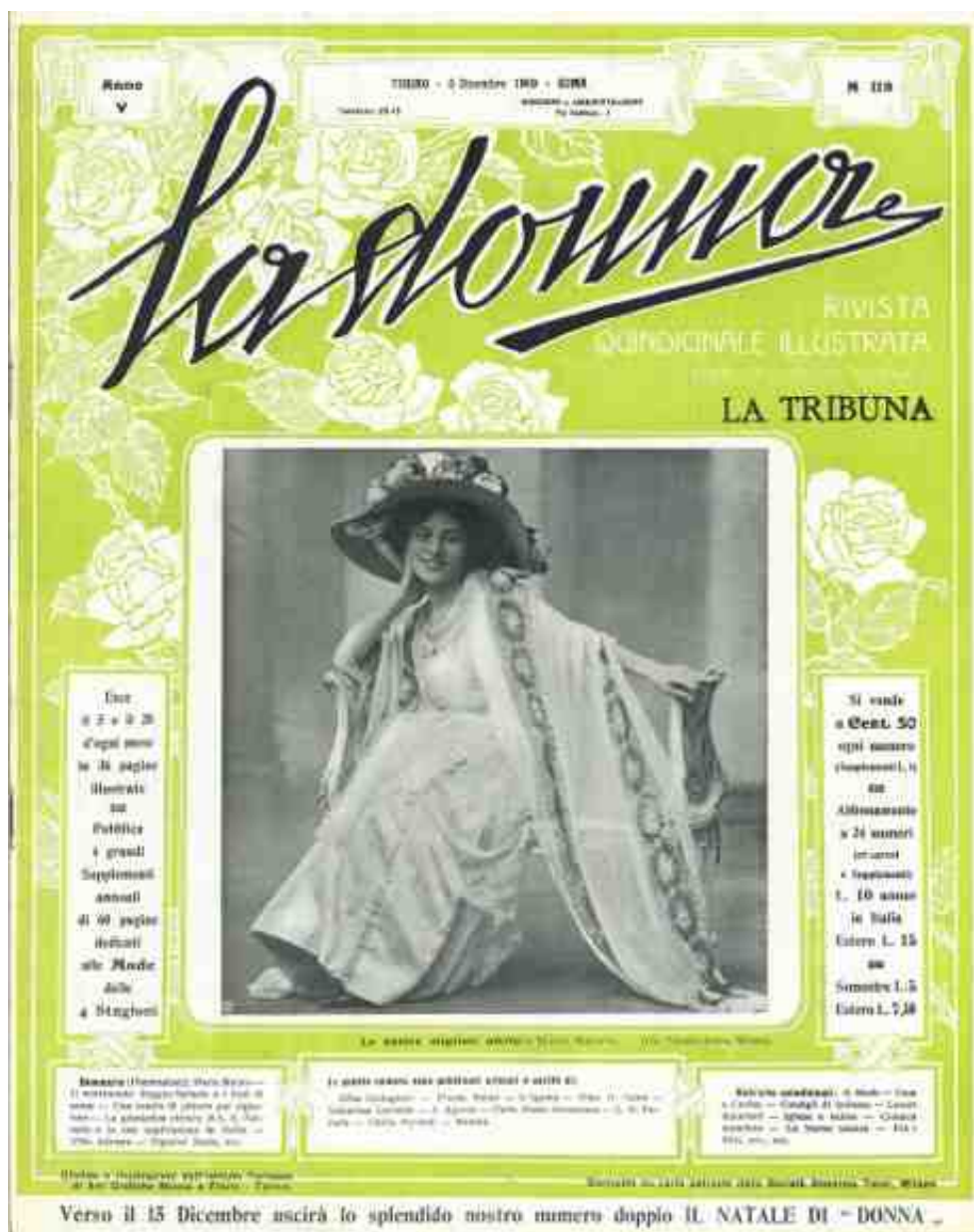
[Fig. 164]
Ritratto di Emma Gramatica, 1905-1908
Riproduzione da negativo Varischi e Artico,
«La donna», a. IV, n. 88, 20 agosto 1908, copertina interna.



[Fig. 165]
 Ritratto dell'attrice Dina Galli, 1905-1909
 Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
 «La donna», a. V, n. 101, 5 marzo 1909, copertina.



[Fig. 166]
Ritratto dell'attrice Dina Galli, 1905-1909
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
«La donna», a. V, n. 101, 5 marzo 1909, copertina interna.



[Fig.167]
 Ritratto dell'attrice Maria Melato, 1905-1909
 Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
 «La donna», a. V, n. 119, 5 dicembre 1909, copertina.



[Fig. 168]
Ritratto dell'attrice Maria Melato, 1905-1909
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
«La donna», a. V, n. 119, 5 dicembre 1909, copertina interna.



[Fig. 169]
Ritratto dell'attrice Tina Di Lorenzo, 1905 ca.
Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
«La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905.

TINA DI LORENZO

NELLA VITA E NEL TEATRO

Nel teatro e nella vita Tina Di Lorenzo è una signora. L'artista ogni volta che recita, si raffigura più come se stessa, in una atteggiamento della sua persona, modellata dalla fantasia d'una creatrice come nessuna altra volta.



Il teatro della donna. La donna è stata letteralmente accolta e presa per quanto ha, l'artista ha voluto che nei suoi atti, il suo stile sia a se per sé. (Da una rivista pubblicata nel 2. volume della rivista)

Il teatro della donna, è una di quelle cose che si sono create nel mondo moderno e che si sono create in un modo che non si era mai visto prima. È una cosa che si è creata in un modo che non si era mai visto prima. È una cosa che si è creata in un modo che non si era mai visto prima.

La bellezza di Tina Di Lorenzo appare in una rivista che appare in una rivista di Adriano di Milano di Milano, Torino.

Il teatro della donna, è una di quelle cose che si sono create nel mondo moderno e che si sono create in un modo che non si era mai visto prima. È una cosa che si è creata in un modo che non si era mai visto prima. È una cosa che si è creata in un modo che non si era mai visto prima.



Una scena della rivista "I giorni dell'indipendenza". Tina Di Lorenzo recita e canta in una scena della rivista "I giorni dell'indipendenza". Tina Di Lorenzo recita e canta in una scena della rivista "I giorni dell'indipendenza".

[Fig. 170]
Ritratti dell'attrice Tina Di Lorenzo, 1905
Riproduzione tipografica da negativo di Oreste Bertieri
G. EMANUEL, *Tina Di Lorenzo nella vita e nel teatro*, «La donna», a. I, n. 6, 20 marzo 1905.



[Fig. 171]
 Ritratto di Virginia Reiter, 1905-1908
 Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico
 «La donna», a. IV, n. 80, 20 aprile 1908.

2. Oltre il ritratto: dalla fotografia all'icona

2.1 Con l'immagine degli attori si gioca: referendum, quiz e concorsi



[Fig. 173]

Ritratti delle attrici Elisa Berti Masi*, Eleonora Duse, Irma Gramatica, Teresina Mariani, Teresa Franchini (1), Alda Borelli*, Giulia Cassini Rizzotto*, Dina Galli*, Clara Della Guardia, Ines Cristina (*), Virginia Reiter (1), Elisa Severi, Lydia Gauthier (3), 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 (2). *Referendum sulle più belle attrici della scena italiana*, «La Donna», a. I, n. 3, 5 febbraio 1905.

Nella didascalia si legge:

“ (*) Fotografie appartenenti alla bellissima Galleria Artistico-Fotografica della Ditta Vareschi Artico e C. di Milano. (1) Fotografia Bettini di Livorno. (2) Fotografia Sciutto di Genova. (3) Fotografie 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 sono contenuti in questa 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 corrisponderanno o più si avvicineranno a quello che risulterà il giudizio della maggioranza, assegniamo come dono UNO SLENDIDO FONOGRAMMA O ZONOFONO da scegliersi nei magazzini di Geova o Milano della ben nota Ditta The Anglo Italian Commerce Co.



[Fig. 174]
 Ritratti di Lina Cavalieri, Tina di Lorenzo, Lina Cavalieri, Rosina Storchio ed Emma Carelli.
Le cartoline teatrali di moda. Le italiane, «Il Teatro illustrato», a. III, n. 38, 1-15 marzo 1907.

Nella didascalia si legge:
 “Quali sono dunque, abbiamo chiesto alla «Società Rotografica», le fotografie-cartoline delle artiste di teatro che ahnno maggiore successo di vendita? La Società ci ha risposto con la seguente lettera: «Aderendo alla di Lei richiesta ecco quanto Le possiamo dire circa alla maggior vendita delle artiste in formato cartolina: «Il primo posto spetta alla Cavalieri, poi si può stabilire un turno presso a poco così: Tina di Lorenzo – Emma Gramatica – Elodia Maresca – Rosina Storchio – Emma Carelli, ecc.» Di conseguenza si può stabilire che il pubblico segue nella sua preferenza e ne' suoi gusti specialmente dei criteri di esteica 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 illustrate.

I Concorsi del TEATRO ILLUSTRATO

Concorso N. 2

Si desidera che in ogni manifestazione, sia teatrale, sia letteraria, si ponga l'accento sull'arte, e che, in ogni caso, si eviti il banale e il volgare. Il nostro concorso è dedicato appunto alla *silhouette*. Si tratta di riconoscere e d'indicare il nome degli artisti *silhouettati* e qui riprodotti. Per facilitare la riuscita del concorso diremo che le persone sono notissime nell'ambiente teatrale e cioè: una ottima attrice, una grande autore drammatico, un eccelso musicista, un'artista lirica di gran fama, una cantante di operette applauditissima, una "stella" del caffè concerto, un grande attore.

Si desidera che siano i più migliori artisti, come il nostro illustre concorrente, a essere premiati. Il nostro concorso è dedicato appunto alla *silhouette*. Si tratta di riconoscere e d'indicare il nome degli artisti *silhouettati* e qui riprodotti. Per facilitare la riuscita del concorso diremo che le persone sono notissime nell'ambiente teatrale e cioè: una ottima attrice, una grande autore drammatico, un eccelso musicista, un'artista lirica di gran fama, una cantante di operette applauditissima, una "stella" del caffè concerto, un grande attore.

Il nostro nuovo concorso è dedicato appunto alla *silhouette*. Si tratta di riconoscere e d'indicare il nome degli artisti *silhouettati* e qui riprodotti. Per facilitare la riuscita del concorso diremo che le persone sono notissime nell'ambiente teatrale e cioè: una ottima attrice, una grande autore drammatico, un eccelso musicista, un'artista lirica di gran fama, una cantante di operette applauditissima, una "stella" del caffè concerto, un grande attore.

Per tutti coloro che saranno premiati, la nostra rivista *«ETAGÈRE»* da sabato che pubblicherà senza indugio il più bello e più grande successo per una silhouette sigillata, e che è insieme un oggetto di valore e dal più squallido basso grado.

[Fig. 175]
 Silhouette di vari artisti
I concorsi del Teatro Illustrato, «Il Teatro Illustrato», a. VIII, n. 8, 25 aprile 1912.

Nell'annuncio del concorso si legge:
 "Il nostro nuovo concorso è dedicato appunto alla *silhouette*. Si tratta di riconoscere e d'indicare il nome degli artisti *silhouettati* e qui riprodotti. Per facilitare la riuscita del concorso diremo che le persone sono notissime nell'ambiente teatrale e cioè: una ottima attrice, una grande autore drammatico, un eccelso musicista, un'artista lirica di gran fama, una cantante di operette applauditissima, una "stella" del caffè concerto, un grande attore."

2.2 Il ritratto dell'attrice in pubblicità

2.2.1 L'attrice italiana *testimonial* dei prodotti per l'igiene e la bellezza



[Fig. 176]

Ritratto dell'attrice Tina Di Lorenzo, pubblicità Odol. Riproduzione tipografica, 50x50 mm «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 21, 25 maggio 1902, p. 402.

“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.”



[Fig. 177]

Ritratto dell'attrice Virginia Reiter, pubblicità Odol. Riproduzione tipografica, 50x50 mm «L'Illustrazione Italiana», a. XXIX, n. 26, 29 giugno 1902, p. 508.

“La seducente ed efficace interprete di Madame San Gène, scrive dell'Odol: “Ho provato l'Odol e ne sono rimasta tanto soddisfatta che d'ora innanzi non lo lascerà più.”



[Fig. 178]
 Ritratto degli artisti Tina Di Lorenzo, Adelina Patti, Irma Gramatica, Fernando De Lucia, Francesco Tamagno, Arrigo Boito, Virginia Reiter, Alessandro Bonci, Adelaide Ristori, pubblicità Odol.
 «L'Illustrazione Italiana», a. XXX, n. 18, 3 maggio 1903, p. 360.



[Fig. 179]

Ritratti della artiste Virginia Reiter, Tina Di Lorenzo, Gemma Bellincioni, Bianca Iggius, Angelica Pandolfini, Adelaide Ristori, Eleonora Duse, Adelina Patti, Irma Gramatica e Hariclea Darclee, pubblicità Odol.

Un ventaglio incomparabile, «L'Illustrazione Italiana», a. XXXI, n. 18, 4 maggio 1904, p. 363.

“Fu raro il caso in questi ultimi decenni che si dessero, da parte della scienza e dell'arte tanti giudizi concordi 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 persuadersi: I. - Che l'Odol dev'essere considerato come quel dentifricio che risponde più perfettamente alle esigenze dell'igiene dentaria. II. - Che l'Odol viene usato con predilezione in tutti i circoli, persino nei più alti, per il suo delizioso sapore.”



[Fig. 180]

Ritratto di Tina Di Lorenzo, pubblicità Liquori Vaccari

Le grandi artiste e i liquori Vaccari, «Il teatro illustrato», a. II, n. 17, 1906, p. 14.

“Il liquore crema al cioccolato gianduia di Vaccari è veramente squisito. Tina Di Lorenzo Falconi, Milano 14 febbraio 1906”



[Fig. 181]
Ritratto di Gemma Bellincioni, pubblicità Chinana Migone
«Il Teatro illustrato», a. III, n. 39, 15-31 marzo 1907, p. 1.

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.”



[Fig. 182]
Ritratto di Salomea Krusceniski, pubblicità Chinina Migone
«Il Teatro illustrato», a. III, n. 41, 15-30 aprile 1907, p. 1.

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, per i capelli, l'acqua Chinina Migone è straordinariamente proficua e buona. Salomea Krusceniski.”



[Fig. 183]
 Lina Cavallieri, Dina Galli, Irma Gramatica ed Eleonora Duse.
 Caricatura di Enrico Sacchetti
 «Il Teatro illustrato», a. II, n. 25, 15 giugno 1906, p.14.

“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 ORO.”

2.2.2 Anemia?... Glomeruli Ruggeri



[Fig. 184]

Tina Di Lorenzo nella *Samaritana* di E. Rostand, pubblicità dei Glomeruli Ruggeri

Riproduzione tipografica da negativo Varischi e Artico

«La donna», a. I, n. 24, 20 dicembre 1905, p. 5.

“Avete provato i glomeruli Ruggeri contro l'anemia? Cercateli nelle migliori farmacie oppure chiedeteli al chim. Farm. O. Ruggeri, Pesaro. Prezzo L. 3 la scatola.”

2.2.3 Il volto dell'attrice promuove la fotografia

Virginia
Reiter
la grande
artista
drammatica
italiana
sa per
esperienza
che

LE PIÙ BELLE
CARTOLINE ILLUSTRATE
Specialmente per Natale e Capo d'Anno
si trovano sempre in
VIA CAVOUR, 12
nei Grandi Magazzini della
Società Editrice Cartoline - Torino

[Fig. 185]
Ritratto di Virginia Reiter,
pubblicità delle cartoline illustrate
della Società Editrice Cartoline di
Torino
«La donna», a. I, n. 1, 1 gennaio
1904, p. 4.



[Fig. 186]
Ritratto di Eleonora Duse, pubblicità della lastre fotografiche Luminosa
Riproduzione tipografica da negativo Sciutto
«La Fotografia artistica», a. VII, n. 1, gennaio 1910, p. 11.

2.2.4 Eleonora Duse e la cioccolata Guérin Boutron



[Fig. 187]
Ritratto di Eleonora Duse, pubblicità della cioccolata Guérin Boutron
Cartolina, 50x80 mm
Collezione privata.

2.2.5 Una donna al volante: Tina Di Lorenzo *testimonial* FIAT



[Fig. 188]
Ritratto di Tina Di Lorenzo, pubblicità della vettura Fiat 4 HP
Riproduzione tipografica di una platinotopia di Oreste Bertieri, miniata dal
pittore Giani
«L'Automobile Strenna», 1900, pp. 7-9.

INDICE DEI NOMI

- Adami, Giuseppe, 208
Agazzi, Carlo, 159
Aitelli, Efisio, 25, 26
Alberti, Adamo, 97
Alda, Francis, 165
Aleotti, Adolfo, 102
Alfieri & Lacroix (studio fotografico), 159
Alfieri, Vittorio, 75
Alinari (studio fotografico), 15, 18, 21, 23, 30, 54, 59, 61, 162, 230, 247, 255, 331, 334, 362
Alinari, Giuseppe, 15
Alinari, Leopoldo, 15
Alinari, Romualdo, 15
Allegranti e Miniati, 384
Amedei, Paolo, 34
Anau, Gustavo, 32
Ancy, Georges, 167
Anderson, Carl, 34
Andò, Flavio, 148-149, 160, 167, 170, 180, 182-183, 185, 188, 201, 395
Anghinelli, Anselmo, 38
Angioletti, Katia Lara, 110 n
Annan, James Craig, 28
Antona Traversi, Camillo, 146 n, 148
Antona Traversi, Giannino, 147, 160, 164, 167
Arnoldson, Sigrid, 47
Baccelli, Alfredo, 174
Baccelli, Guido, 62, 277,
Balboni, Carlo, 89, 94, 97
Baldanello, Dora, 163
Ballanti, Panfilo, 93
Balk, Claudia, 141 n
Bandini, Ferdinando, 106 n, 107 n, 135 n, 136 n, 142 n
Banti, Cesira, 219
Barberi, Lina, 163 n
Barberis, Biagio, 32 n
Bardi, Giuseppe, 15
Barthes, Roland, 47 n, 260
Bassham, Ben L., 99 n
Baudelaire, Charles, 17 n
Beecher Stowe, Harriet, 187
Becchetti, Pietro, 14 n
Belgioioso, Emilio, 159
Bell, Curtis, 32
Belli, Luigi, 53
Bellincioni, Gemma, 46, 201, 268, 270, 277, 278, 279, 324, 464, 466
Bellotti-Bon, Luigi, 62 n, 75
Benelli, Sem, 248, 250
Benini, Ferruccio, 156
Benso, Camillo, 78
Bernstein, Henry, 235
Bergon, Paul, 32
Berlendi, Livia, 163 n
Bernhardt, Sarah, 99, 128, 135, 141, 175, 257, 278, 285
Bernoud, Alfonso, 21 n
Berselli, Silvia, 35 n
Berta, Eugenio, 32
Bertelli, Carlo, 19, 23 n, 199, 200 n
Bertelli, Luigi, 67
Berti Masi, Elisa, 128 n
Bertieri, Oreste, 30, 58, 59, 60, 162, 230, 255, 259, 262, 263, 266, 286

Bertolazzi, Carlo, 229
 Bettini (studio fotografico), 23, 54, 60, 125, 162, 255, 266, 459
 Bettini, Goffredo, 125
 Bettini, Ugo, 7 n, 18
 Bignami, Vespasiano, 159
 Biondolillo, Francesco, 64 n
 Bistolfi, Leonardo, 31
 Boccioni, Umberto, 195
 Boito, Arrigo, 107, 111, 118, 160, 164, 201, 273, 276, 277, 463
 Bollati, Giulio, 19 n, 23 n, 54 n, 199 n
 Bompard, Giulio, 33, 34
 Bon, Francesco Augusto, 97 n
 Bonacini, Carlo, 159
 Bonaparte, Charles Louis Napoléon, 16, 17, 75, 77
 Bonci, Alessandro, 276, 463
 Booth, Edwin, 77
 Borelli, Alda, 196, 201, 266, 279, 280, 459
 Borelli, Lyda, 59, 60, 163, 195, 214, 218-219, 220 n, 221-223, 225-227, 228 n, 251, 253, 286 n, 330, 332, 333, 385, 420-427, 444, 448
 Borelli, Napoleone, 219
 Borlinetto, Luigi, 37
 Borghini, Gabriele, 201-202, 204-205, 229
 Bossaglia, Rossana, 29 n
 Bozzo, Michele, 101
 Bracci, Ignazio, 217
 Bracco, Roberto, 64,-68, 70-71, 125, 150, 156, 160, 163-164, 169 n, 201, 229-232, 235-238 n, 240, 258, 428
 Bragaglia, Marinella, 165, 266, 387, 459,
 Brandon, Thomas, 180
 Brignone Palmarini, Mercedes, 62, 163, 201, 266, 459
 Brogi, Carlo, 22, 35, 37
 Brogi, Giacomo, 16, 35 n, 152
 Brookins (studio fotografico), 32
 Brusa, Filippo, 257
 Bucquet (studio fotografico), 32
 Bufalini, Luigi, 133, 171
 Buonaccorsi, Eugenio, 97 n, 101
 Burzio, Eugenia, 165, 256, 257, 280
 Butti, Enrico Annibale, 167, 177
 Caimmi, Gemma, 163, 266
 Caimmi, Nino Giuseppe, 255
 Calabresi, Oreste, 59, 165, 166, 201, 205, 206, 207 n, 213 n, 214 n, 217, 219, 231, 232, 249, 279 n
 Calandra, David, 31
 Calzolari, studio fotografico, 24
 Camoletti, Luigi, 80
 Canina, Clarice, 60 n
 Capelli, Dante, 114
 Capodaglio, Wanda, 163
 Cappa, Cesare, 167
 Cappa, Cesira, 167
 Cappelli, Michele, 159
 Capranica del Grillo, Giuliano, 73, 79, 93
 Carbone, Pasquale, 32 n
 Carelli, Emma, 156, 250, 257, 268, 270, 280, 460
 Carloni, Ida, 40, 51, 218 n, 221, 229
 Carminati, Tullio, 110 n
 Carnera, Luigi, 56
 Carrà, Carlo, 193
 Cartier-Bresson, Anne, 105 n

Casana, Severino, 27
 Cassini Rizzotto, Giulia, 266, 459
 Cassisa, Mirella, 78 n
 Cassive, Armande, 210, 212
 Casso, Claudia, 60 n
 Castellini, Dario, 21
 Cataldi, Carlo, 38
 Cauda, Giuseppe, 62
 Cavalieri, Lina, 212 n, 257, 268, 270, 281, 285, 460, 467
 Ceriani (studio fotografico), 33
 Cerrutti, Alberto, 31
 Chapado, Nicolas
 Chiantoni Sabbatini, Giannina, 256, 266, 27, 459
 Chiapella, Francesco Maria, 21 n
 Chiesa, Ivo, 90 n
 Chiocchini, Pietro, 38
 Christian, Niels, 96
 Ciarli, Stanislao, 217
 Cibotto, Gian Antonio, 66 n, 110 n, 171 n
 Cilèa, Francesco, 164
 Coccoluto Ferrigni, Pietro, 20 n, 21 n
 Coen, Giorgio, 33
 Colautti, Arturo, 164
 Collins, Wilkie, 92 n
 Colonnello, Adolfo, 114, 167
 Colonnello, Amelia, 145
 Comerio, Luca, 162
 Cominetti, Annibale, 30, 33, 52, 55
 Contarini (studio fotografico), 23, 255
 Coqueline, Jean, 285
 Corsi, Arnaldo, 38
 Corsini, Bice, 163 n
 Coruzzi, Tina, 167
 Costa, Angelo, 31
 Costa, Giulia, 266
 Costantini, Paolo, 29, 35 n, 53 n, 54, 226 n
 Cothell, Wendell, 32
 Cristina, Ines, 61, 125, 136, 139 n, 201, 266, 334, 459
 Cruikshank, George, 92
 Curel, Francois, 235
 D'Alessandri (studio fotografico), 105
 D'Ambra, Lucio, 167
 D'Annunzio, Gabriele, 28, 59-60, 106, 107-110, 112-120, 123 n, 128-140, 166-167, 191, 195, 201, 220, 248, 254 n, 258, 363, 368
 D'Aronco, Raimondo, 29
 Da Porto, Loredana, 24 n
 Daguerre, Louis, 12
 Dall'Ongaro, Francesco, 15 n
 Dalla Porta, Ettore, 165 n, 217
 Danesi, Cesare, 159, 220 n
 Darclée, Hariclea, 250, 268, 275, 277, 464
 Davanzo Poli, Doretta, 142
 Davenport, Fanny, 99
 Davico Bonino, Guido, 226 n
 De Albertis, Edoardo, 31
 De Amicis, Edmondo, 124
 De Angelis, Augusto, 206-207, 211, 218, 227
 De Carolis, Adolfo, 31
 De Flaviis, Carlo, 64 n
 De Lucia, Fernando, 276, 463
 De Nerval, Gerard, 17 n
 De Santis, Gemma, 266
 De Servi, Luigi, 31
 De Sica, Vittorio, 201

Degoix, Celestino, 122
 Della Guardia, Clara, 128 n, 459
 Della Rocca, Michele, 21 n
 Della Valle, Cesare, 87
 Deledda, Grazia, 255
 Demachy, Robert, 28, 54
 De Sanctis Gemma, 459
 Després, Suzanne, 285
 Devies & Co. (studio fotografico), 336
 Di Lorenzo, Corrado, 145, 167
 Di Lorenzo, Tina, 8, 30, 40, 46, 49-50, 57-58, 64-66, 70, 125, 144-157, 167-170, 172, 175-177, 180, 182-183, 185, 188-189, 201, 203, 207 n, 215, 249, 251, 256, 258-261, 266, 268, 274, 276-279, 282-283, 286-288, 325, 329, 379-384, 388-394, 397, 398, 404, 406, 417, 442, 443, 445, 455, 456, 459, 460, 462, 463, 464, 465, 468, 472
 Di Martino, Gaspare, 79 n
 Di Nallo, Antonella, 64 n, 67, 169 n
 Di Sambuy, Edoardo, 27, 29 n, 31, 33, 255
 Dickens, Charles, 92
 Dies (studio fotografico), 21 n
 Disdéri, André Adolphe Eugène, 16, 82-84, 86, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347
 Dolfi-Foà, Emilio, 59, 233 n,
 Donnay, Maurice, 154, 177, 234
 Dudovich, Marcello, 272
 Dufrière, Blanche, 128 n, 141 n
 Dumas, Alexandre (padre), 75, 92,
 Dumas, Alexandre (figlio), 87, 106, 111, 113, 141 n, 187, 369
 Duse, Eleonora, 8, 23, 26, 30, 33, 59, 62, 106-120, 125-130, 134-143, 146, 148, 185, 195, 197, 198, 201, 203, 214, 215, 220, 235, 248 n, 249, 250, 253-254, 258, 266, 268, 270, 277, 281, 284-285, 331, 363-378, 400-403, 405, 440, 441, 459, 464, 467, 470, 471
 Emanuel, Giovanni, 60 n, 128 n
 Emanuel, Guglielmo, 259
 Emmerich, Georg Heinrich, 28
 Ermini, Adolfo, 249-250, 442
 Falconi, Armando, 64-65, 68, 148-150, 153, 156, 170 n, 177, 180, 183-184, 189, 201, 203, 259, 279, 381, 393, 394
 Fallanca (studio fotografico), 32 n
 Falzone del Barbarò, Michele, 14 n, 18, 19
 Faraday, Michael, 92
 Farilli, Nina, 165
 Farina, Salvatore, 164
 Farnetti, Maria, 163 n
 Favre, Gina, 163
 Felice, Alessandra, 74 n
 Felicetti, Francesco, 162
 Ferazzino, Giuseppe, 32 n
 Ferrari, Oreste, 192 n, 193, 200, 201 n
 Ferrari, Paolo, 102, 177, 216, 235, 249, 442
 Ferrari (studio fotografico), 24 n
 Ferravilla, Edoardo, 201, 206, 280
 Ferrero, Ernesto, 218 n
 Ferruggia, Gemma, 156, 255, 261, 262
 Feydeau, Georges, 207, 209-210, 212 n, 213n
 Field, Julius Herman, 32
 Figner, Medea Mea, 163 n
 Fiorilli, Benedetto, 247
 Fleckenstein, Louis, 33
 Foà, Arturo, 57-58
 Forma, Ernesto, 32 n

Forrest, Edwin, 99
 Forzano, Giovacchino, 62 n
 Fould, Achille, 75
 Franchetti, Alberto, 160, 195
 Franchini, Teresa, 109, 110 n, 201, 266, 459
 Freund, Gisèle, 9, 13, 103, 199 n, 244, 245 n
 Frigerio, Aristide, 167
 Frigerio, Giovanni, 167
 Frixione (studio fotografico), 34
 Gaidano, Paolo, 53
 Galli, Dina, 165, 203, 205-209, 211-213, 215, 217, 252-253, 256, 258, 266, 281, 407, 409-416, 418, 419, 446, 451, 452, 459
 Galli, Giuseppe, 206
 Galliani, Antonio, 112
 Galliani, Guglielmina, 114
 Gallina, Giacinto, 79
 Gandusio, Antonio, 201
 Garavaglia, Ferruccio, 64 n
 Garibaldi, Giuseppe, 21 n
 Garroni, Edoardo, 33
 Garzes, Arturo, 201
 Garzes, Emma, 201
 Garzes, Francesco, 62 n, 64 n, 66, 146-147
 Gattinelli, Gaetano, 75
 Gauthier, Lyda, 163, 266, 459
 Gavault, Paul, 235-236
 Gernsheim, Helmut, 14
 Gervasi, Valentino, 66
 Ghirri, Luigi, 241
 Giacomelli, (studio fotografico), 60, 62, 333
 Giacometti, Paolo, 75-76, 80, 97, 100
 Giacosa, Giuseppe, 111, 154, 167, 180, 201
 Giannini, Olga, 64, n
 Gibellini, Pietro, 107
 Gilardi, Ando, 12 n, 243 n, 244, 269
 Ginex, Giovanna, 157, 158 n, 224 n, 226 n, 272 n
 Giobbe, Mario, 169, 173 n, 175
 Giolitti, Giovanni, 195
 Gioppi, Luigi, 52
 Giorcelli, Cristina, 92-93 n
 Giordano, Umberto, 46 n
 Giorgieri Contri, Cosimo, 286
 Giovanelli, Paola Daniela, 65 n
 Giovannetti (studio fotografico), 21 n
 Giusti, Raffaello, 7 n, 18 n
 Gleich, Giacomo, 75
 Godard, Adolphe, 122
 Godoli, Ezio, 29 n
 Goethe, Johann Wolfgang, 187
 Gorčakov, Aleksandr, 78, 79 n
 Görlitz, Hugo, 129
 Goldoni, Carlo, 75, 160 n, 177 n, 180, 206, 214-216, 258
 Gor'kij, Maksim, 59, 197, 249
 Gordigiani, 21
 Graf, Arturo, 57 n
 Gramatica, Emma, 64 n, 65, 114, 125-126, 196, 197 n, 218-219, 230, 232-237, 240 n, 253, 256, 258, 266, 268, 286 n, 366, 438, 447, 449, 450, 459
 Gramatica, Irma, 30, 57, 62 n, 125, 127, 163, 167 n, 207, 249, 266, 276-277, 281, 328, 367, 459, 463, 464, 467
 Gramsci, Antonio, 228
 Granatella, Laura, 108, 110-111 n, 115 n, 119 n
 Grasso, Enrica, 262

Grau, Jacob, 101
 Groppallo, Laura, 255, 258
 Grossi Nerina, 459
 Grosso, Alberto, 24 n, 32 n
 Grosso, Giacomo, 33
 Grosso, Orlando, 126
 Guardenti, Renzo, 316, 317n
 Guasti, Amerigo, 163, 167, 206, 217,
 Guérin, Henri, 32
 Guerrini, Virginia, 163
 Guida, Alfredo, 38 n
 Guidoni e Bossi (studio fotografico), 23, 162
 Guitry, Sacha, 285
 Hannavy, John, 92 n
 Hansen & Weller (studio fotografico), 96-98,
 350, 351
 Hansen, George Emil, 96
 Heiberg, Johan Ludvig, 96 n
 Heiberg, Johanne Luise, 96
 Hérelle, Georges, 128 n
 Hinton, Alfred Horsley, 28
 Hodcend (studio fotografico), 122
 Hodgins, J.Percy 32
 Holland Day, Fred, 28
 Houseworth, Thomas, 80, 103, 358
 Hugo, Victor, 100, 102-103
 Iaccio Pasquale, 64 n
 Ibsen, Henrik, 134, 248, 440
 Iggus, Bianca, 276-277, 464
 Johnson, Andrew, 77
 Jones, Owen, 92 n
 Karola, Amelia, 163 n, 257
 Käsebier, Gertrude, 28
 Ken, Alexandre, 91 n
 Kistemaeckers, Henry, 167
 Knapp, Joseph F., 99 n
 Krauss, Rosalind, 19 n
 Krusceniski, Salomea, 257, 279, 466
 Kubitz, Robert, 34
 Kuliscioff, Anna, 195
 Kühn, Heinrich, 54
 La Barbera (studio fotografico), 21 n
 Lahaix, Jean, 235
 Laisnè (studio fotografico), 21 n
 Lamperti e Garbagnati (studio fotografico), 159
 Lancellotti, Arturo, 78 n
 Landi, Salvatore, 35
 Lanza, Domenico, 24, 255, 257-258
 Lapini, Lia, 26 n
 Laura, Giuseppe, 32 n
 Lavaggi, Armando, 167
 Le Bèque, Renè, 33
 Le Roux, Paul, 32
 Leatz, Ernest, 96 n
 Legouvé, Ernest, 75, 82 n, 86-89, 177, 342
 Leigheb, Claudio, 26, 40, 185, 201, 203, 207 n,
 210, 323, 408
 Leoncavallo, Ruggero, 195, 276 n, 280
 Levi, Primo, 57
 Lichtenberg, Rudolf, 34
 Linck, Hermann, 33
 Lionne, Enrico, 66 n
 Lippmann, Gabriel Jonas, 48 n
 Livio, Gigi, 75 n, 115, 116 n
 Lombardi (studio fotografico), 24 n
 Lopez, Sabatino, 66, 67 n, 144, 150, 156
 Lovazzaro (studio fotografico), 23, 321
 Lusini, Sauro, 37

Maffioli, Monica, 14 n, 105 n
 Majeroni, Achille, 97 n, 101
 Majeroni, Edoardo, 102
 Malvano, Alessandro, 75, 81 n
 Manodori, Alberto, 226 n
 Mantegazza, Paolo, 35, 39, 41, 50
 Manzoni, Attilio, 272
 Manzoni, Pierluigi, 60
 Manzoni, Rossana, 282 n
 Maragliano, Federico, 31, 33
 Marcenaro, Giuseppe, 14 n, 122 n
 Marchi Maggi, Pia, 66, 209
 Marchionni, Carlotta, 75
 Marengo, Leopoldo, 26
 Maresca, Elodia, 268
 Mari, Febo, 64 n, 150
 Mariani, Laura, 87
 Mariani, Teresa, 147, 163, 165, 210, 256, 266, 271 n, 459
 Mariano, Emilio, 106 n
 Marinetti, Filippo Tommaso, 195, 201
 Marini, Ernesto, 158
 Marini, Giovan Battista, 146, 147
 Marini, Virginia, 40, 50, 62, 79, 147
 Martin, Henri, 93
 Marzocchini, Giuseppe, 21 n
 Mascagni, Pietro, 46 n, 273, 274
 Mascherpa, Romualdo, 84
 Masino, Felice, 32 n
 Massenet, Jules, 160, 164
 Mateldi, Filiberto, 237
 Mayer (studio fotografico), 91 n
 Mayor, Henry B, 99 n
 Mazza, Aldo, 272
 Mazzanti, Ettore, 112
 Mazzoleni, Ester, 163 n, 257
 Megale, Teresa, 114 n, 214 n, 215
 Melato, Maria, 62, 163, 201, 208 n, 226, 256 n, 258, 286 n, 453-454
 Meldolesi, Claudio, 78.
 Metlicovitz, Leopoldo, 272
 Michetti, Agostino, 153
 Millais, John Everett, 92 n
 Millar, Gertie, 267 n
 Minuccelli, Luca, 170 n
 Miraglia, Marina, 14, 15, 16, 199.
 Modena, Gustavo, 24, 97 n
 Molinari, Cesare, 106 n, 114, 129 n, 130, 138-139, 141
 Mondo, Carlo Mario, 32 n
 Montabone, Luigi, 162, 255
 Montagna Nella, 459
 Montanelli, Giuseppe, 86, 92, 93
 Morelli, Alamanno, 47 n
 Morello, Vincenzo, 164
 Mortimer, Francis James, 33
 Mosoero, Pietro, 31
 Motta, Domingo, 31
 Mussi-Nielli, Epifanio, 56
 Mussolini, Benito, 195
 Muybridge, Edward, 103 n
 Mytens, Daniel, 86
 Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), 16, 17 n, 44 n, 104 n, 162
 Nadar, Paul, 44 n, 59
 Naldini, Liliana, 78 n
 Namias, Rodolfo, 31, 52
 Napoleone III, v. Bonaparte, C. L. Napoléon

Nardi, Piero, 109 n
 Naretti, Luigi, 24 n
 Naya, Carlo, 24 n
 Negri, Ada, 255, 276
 Neilson, Adelaine, 99
 Nesti, Ernestina, 206
 Niccolini, Giovanni Battista, 8
 Nièpce, Claude Fèlix Abel, 12, 13 n, 244
 Noack, Alfred, 33, 122
 Nomellini, Plinio, 272, 279 n
 Norberg Schulz, Christian, 241
 Notari, Umberto, 246 n
 Novelli, Ermete, 30, 47, 64 n, 65-66, 78-79, 111, 113-114 n, 124, 128 n, 168, 201, 216 n, 270, 279 n, 280, 282
 Nunes Vais, Mario, 9, 62, 125, 155, 190-197, 200-206, 209, 212-213, 215, 217-218, 220 n, 223-227, 229, 232, 235-238, 247, 400-416, 418-420, 422, 423, 426-438
 Nunes Vais Weil, Laura, 199, 201
 O'Neill, James, 99
 Oliaro, Guglielmo, 32 n
 Oliva, Domenico, 108
 Onetti, Luigi, 52, 53
 Orecchia, Donatella, 114 n
 Origo, Clemente, 195
 Orlandini, Giulio, 167, 232,
 Ornano, Alfredo, 33, 34
 Paladini, Ettore, 128 n, 147
 Paladini Andò, Celestina, 167, 170 n, 183, 186, 396
 Palazzeschi, Aldo, 195
 Palazzoli, Daniela, 23 n
 Palladio, Andrea, 15 n
 Palloni, Maria Antonietta, 46.
 Palma di Censola, Luigi, 28
 Pandolfini, Angelica, 277, 464
 Panteo, Tullio, 105, 165 n
 Paoli, Silvia, 157 n
 Paolocci, Dante, 79
 Papini, Giovanni, 195
 Pareto, Graziella, 165
 Parisi, Pasquale, 64 n, 66 n, 115
 Pascoli, Ettore, 21 n
 Pascoli, Giovanni, 254 n
 Pasta, Francesco, 64 n, 65-66, 146, 147, 148, 207 n
 Pätges, Johanne Luise, 96 n
 Patti, Adelina, 212 n, 276, 277, 463
 Pavoni, Ginevra, 147
 Pavoni, Rosanna, 24 n
 Pedro II, imperatore del Brasile, 77, 78 n
 Peliti, Federico, 24 n
 Pellico, Silvio, 75
 Pennasilico, Giuseppe, 31
 Perrelli, Franco, 96 n, 97 n
 Pettazzi, Angelo, 157
 Pezzana, Giacinta, 62, 87 n, 201, 258.
 Pezzana Capranica del Grillo, Aldo, 73 n
 Phyllis, Dare, 267 n
 Piccardo, Armanda, 121 n, 123n.
 Piccoletti, Giuseppina, 163 n
 Pickford, Mary, 285
 Piérat, Marie-Thérèse, 59
 Pietrini, Sandra, 47 n
 Pietromarchi, Antonello, 23 n
 Pilotto, Libero, 167
 Pinero, Arthur Wing, 168

Pinkert, Regina, 163 n
 Piperno, Ugo, 170 n, 177, 183, 186, 201, 237, 396
 Pirandello, Luigi, 97 n, 201
 Pitteri, studio fotografico, 33
 Pogliani, Tarcisio, 159
 Polese Santarnecchi, Enrico, 119 n, 144, 146 n, 148, 151, 153, 167, 168 n, 169-171, 182, 209, 217 n, 219, 231, 233, 252, 253 n
 Polese Santarnecchi, Icilio, 146, 252.
 Polizzi, Giovanni, 15 n
 Ponchielli, Amilcare, 161 n, 257.
 Pozza, Giovanni, 66 n, 110, 131-133, 140 n, 171, 172 n
 Praga, Marco, 46, 65 n, 149-151, 153, 163-164, 180, 201
 Primoli, Joseph Napoléon, 23, 107, 117
 Proust, Marcel, 59 n
 Provins, Michel, 168
 Puccini, Giacomo, 30, 40, 51, 161 n, 166, 195, 200, 201, 208 n, 275, 276 n, 277
 Pullini, Giorgio, 64 n
 Puerto, Elvira, 38 n
 Puppa, Paolo, 74, 107, 114 n, 130, 131 n, 135 n
 Puyo, Constant, 28, 32, 33
 Radice, Roberto, 107 n
 Raffi Marliani, Maddalena, 215
 Rago, Michele, 17 n, 44 n
 Randi, Elena, 135, 137, 139, 141 n
 Rasi, Luigi, 25, 26 n, 40, 47, 48, 110 n, 118, 119 n, 144 n, 201, 327, 372
 Ray, Gabrielle, 267 n
 Regad, studio fotografico, 34.
 Reinach, Edvige, 148, 266, 459
 Reinach, Enrico, 64 n, 66, 146, 210 n
 Reiter, Virginia, 26, 163, 185, 195, 201, 203, 207 n, 210, 253, 256, 258, 261-262, 266, 271, 274-277, 283-284, 408, 457, 458, 459, 462, 463, 464, 469
 Reutlinger, Charles, 162, 212, 247
 Revel Maria, 459
 Rey, Guido, 24 n, 27, 33, 126
 Re Riccardi, Adolfo, 65 n, 168-169, 176
 Ricci, studio fotografico, 162
 Ricci, Leone, 23, 157, 162, 174-175
 Ricordi, Giovanni, 161 n
 Ricordi, Giulio, 161, 162
 Ridenti, Lucio, 208, 210 n, 212 n, 214 n
 Righetti, Francesco, 75
 Rissone, G., 183 n
 Rissone, Tina, 114
 Ristori, Adelaide, 8, 26, 73-105, 165, 214, 256, 274, 276, 277, 336-362. 463, 464
 Ristori, Maddalena, 100
 Rizzardi, Eugenio, 167, 170 n
 Rostand, Edmond, 282, 468
 Rosci, Marco, 29 n
 Rosselli, Amelia, 255, 258
 Rossi (studio fotografico), 121, 122
 Rossi, Emilio, 159
 Rossi, Ernesto, 26, 73, 75, 97 n
 Rossi, Luciana, 218 n
 Rostand, Edmond, 168-169, 170, 173 n, 174-176
 Rousseau, studio fotografico, 34
 Roux, Luigi, 27 n, 81
 Roux, Onorato, 145
 Rovescalli, Odoardo Antonio, 24 n, 132, 169

Rovetta, Gerolamo, 26, 154, 160, 162, 164, 166, 176, 177-183, 186-187, 259
 Rovida, Augusta, 167
 Rowell, George, 76 n
 Rubino, Edoardo, 31
 Ruffo, Antonio, 159
 Ruggeri, Ruggero, 62 n, 64 n, 65, 201, 208, 218-221, 223, 230, 232-235, 237, 282
 Ruggeri, Oreste, 282-283
 Sabatini, Enrico, 167
 Sabatini, Eugenia, 167
 Sabbatini, Ernesto, 62 n
 Sacchetti, Enrico, 280, 467
 Sacchetti, Renzo, 154
 Sacchetti, Roberto, 229, 230 n
 Sacerdote, Federico, 32 n
 Sadowski, Fanny, 97
 Sainati, Ester, 167
 Salvini, Gustavo, 128 n, 217 n
 Salvini, Tommaso, 26, 62 n, 73, 79, 97, 99, 160, 163, 195, 258.
 Sand, Georges, 187
 Sandron, Remo, 68 n
 Sansovino, Jacopo, 15 n
 Santini (studio fotografico), 24 n
 Sanvitale, Giovanni, 24 n
 Sapelli, Luigi, 169
 Saporetti Sichel, Emilia, 46, 266, 459
 Sarcey, Francisque, 210
 Sardou, Victorien, 106, 180, 220, 228, 234-235, 274, 278.
 Sarony, Napoleon, 80, 99-105, 141, 353-357
 Savoia, Emanuele Filiberto di, 27
 Savoia, Margherita di, 52, 77
 Savoia, Tommaso di, 30
 Savoia, Vittorio Emanuele I di, 75 n
 Savoia, Vittorio Emanuele III di, 52, 79
 Sbisà, Pietro, 255.
 Scandiani (studio fotografico), 33.
 Scandiani, A., 170 n
 Scaramella, Lorenzo, 12 n
 Scasso, Eugenia, 122
 Schandorph, Sophus, 96
 Schemboche, Michele, 104, 105, 162, 359-360
 Scheffer, Ary, 93
 Schiapparelli, Cesare, 24 n
 Schiller, Friedrich, 75, 84, 85, 340
 Schino, Mirella, 106, 112 n, 118 n, 119 n
 Schneider (studio fotografico), 34
 Schou, Alfred, 96 n
 Sciutto (studio fotografico), 8, 23, 30, 57, 80, 106, 119, 122-127, 137-139, 143, 152-153, 247, 264, 282, 322, 328, 338, 363-378, 417, 459, 470
 Sciutto, Carlo, 33-34,
 Sciutto, Giambattista, 121, 122
 Sciutto, Gigi 30-31, 33-34, 123-126, 153
 Scott, Frederick, 12, 13 n
 Scribe, Eugène, 177
 Sella, Vittorio, 31
 Selvafolta, Ornella, 24 n
 Semplicini, Pietro, 21 n
 Serao, Matilde, 23 n, 51, 230, 255, 276
 Serra, Ada, 165, 387
 Serretta, Enrico, 148
 Sesti, Emanuela, 14 n, 226 n, 227
 Setti, Nadia, 87 n
 Severi, Elisa, 163, 165, 256, 266, 459

Sichel, Giuseppe, 40, 46, 163, 217, 323
 Signorelli, Olga Resnevič, 128 n
 Simoncini, Francesca, 130
 Simoni, Renato, 160, 167 n, 208 n, 231, 232.
 Sinigallia (studio fotografico), 24 n
 Soarez, Amelia, 160, 163 n
 Sommariva, Emilio, 33, 62, 224, 226, 425
 Sorel, Cécil, 285
 Squarzina, Luigi, 90 n
 Stagno, Roberto, 47
 Stehle, Adelina, 275
 Stieglitz, Alfred, 28, 54
 Steichen, Edward, 28, 54
 Sterni, Giuseppe, 150
 Storchio, Rosina, 160, 166, 268, 280, 387, 460
 Strand, Paul, 28 n
 Studholme, Marie, 267 n
 Sudermann, Hermann, 168, 287
 Suscipi, Lorenzo, 21 n
 Talbot, William Henry Fox, 12 n
 Talli, Virgilio, 40, 51, 62, 64 n, 65, 66, 163,
 165-166, 201, 206-208, 209-210 n, 213, 214 n,
 217, 218 n, 219, 221, 229, 231, 232, 249, 279 n
 Tamagno, Francesco, 276, 463
 Tartufari, Clarice, 255, 258
 Tavernier, Andre, 53
 Teldi, Tilde, 64 n
 Tedeschi, Achille, 80, 134, 170 n
 Térésah, v. Ubertis, Corenna Teresa, 156, 255,
 257
 Terriss, Ellaline, 267 n
 Therry, Ellen, 99
 Tessero, Adelaide, 26, 62
 Testa, Achille, 33, 126
 Testa, Dante, 63
 Testi, Fulvio, 134, 149 n
 Testoni, Alfredo, 163-164, 221
 Tinterri, Alessandro, 97 n
 Tocci, V., 149 n
 Tomassini, Luigi, 38
 Tonelli, Luigi, 97 n
 Torelli, Achille, 26, 68, 149, 150
 Toselli, Giovanni, 26
 Traversino, Carlo, 22 n
 Treves, Emilio, 32 n, 161 n
 Tyrell, Henry, 125 n
 Udina, Giannina, 46, 47
 Urzica, Andreea-Ioana, 118 n
 Valabrega, Armida, 167, 183 n
 Valabrega, Ottavio, 167, 170 n
 Valcarenghi, Ugo, 63
 Valentini, Valentina, 112, 117
 Valoroso, Antonella, 74 n, 82
 Vannucci, Alessandra, 78
 Vannucci, Marcello, 191 n, 192 n
 Varini, Emilia, 266
 Varini, Olga, 165, 167, 170 n, 266, 387, 459
 Varischi e Artico (studio fotografico) 8, 105,
 144, 152, 153, 155, 157-162, 164-165, 167,
 172, 175, 184, 206, 218, 224-225, 247-249,
 252, 255, 259, 261, 266, 283, 361, 386-398,
 421, 424, 441, 444-446, 449-455, 457-459
 Veber, Pierre, 211
 Vecla, Emma, 163 n, 164
 Verani, V., 170 n
 Vergani, Italo, 167
 Vergani, Vera, 201
 Verdi, Giuseppe, 78 n, 161 n, 212 n, 257, 275,

277

Vianello, studio fotografico, 23
Vitali, Lamberto, 23 n, 191, 194
Vitaliani, Italia, 128 n, 146, 147, 258
Vittoria, Regina d'Inghilterra, 75, 76 n, 77
Viviani, Vittorio, 64 n
Viziano, Teresa, 78 n, 79, 89 n, 92, 94 n, 97 n,
100 n, 101 n, 102, 103 n, 104 n
Vizzotto, Carlo, 156.
Watkins, Herbert, 91-97, 348-349
Weller, Clemens, 96-98
Wernon, William, 21 n
Wilde, Oscar, 218, 220-221, 223, 224 n, 225-
226
Wolff, Pierre, 235
Worth, Charles Frederick, 101, 132, 141, 142 n
Worth, Jean Philippe, 142, 143 n
Yorick, v. Coccoluto Ferrigni, Pietro, 20 n, 21 n
Yvette, Guilbert, 201, 285
Zaccaria, Gino, 63
Zacconi, Ermete, 62-63, 64 n, 65, 111-116, 118,
128, 134, 136, 137-138, 168, 195, 201
Zago, Emilio, 26
Zanen, Van, 33
Zannier, Italo, 13 n, 18, 35 n, 105 n, 122 n, 226,
243 n
Zena Dare, 267 n
Zeri, Federico, 14 n
Zoncada, Angela, 167
Zoncada, Luigi, 167, 170 n
Zoppis, Ernesto, 32 n
Zuccaro, G., 170 n