

RENZO GUARDENTI

FOTOGRAFIA E TEATRALITÀ SULLA SCENA EUROPEA DEL SECONDO OTTOCENTO

L'interesse nei confronti della fotografia di teatro dimostrato recentemente dalle discipline dello spettacolo è salutare. Lo è perché riconnette le arti della scena alla propria matrice visiva, che di quelle stesse arti può essere quanto meno considerata come uno degli elementi costitutivi, se non addirittura il fondamento imprescindibile. Ed è salutare anche perché riporta al centro della riflessione storiografica una tipologia documentaria fin qui sostanzialmente trascurata dagli studi teatrali e che si colloca nel più vasto quadro della cosiddetta iconografia teatrale. Tuttavia, questo campo di indagine è particolarmente insidioso: molto spesso si corre infatti il rischio di guardare al rapporto tra teatro e fotografia con lo sguardo miope di chi si ostina a osservare i fenomeni del passato con le lenti di oggi, oppure lasciandosi catturare da fascinosi e proprio per questo assai insidiosi tentazioni di stampo semiotico-antropologico. È il caso, ad esempio, del frequente ricorso ai brani in cui Roland Barthes, in *La camera chiara*, istituisce un legame quasi genetico tra fotografia e teatro,¹ cui non si sottraggono neanche alcuni tra i maggiori studiosi della fotografia di teatro degli ultimi vent'anni, quali Laurence Senelick e Arnaud Rikner:² così come è possibile rintracciare nei culti funebri l'origine del teatro, possiamo analogamente considerare la fotografia come una specie di «teatro primitivo, come un Quadro Vivente, la raffigurazione della faccia immobile e truccata sotto la quale noi vediamo i morti».³ La foto «dice [...] *ciò che è stato*»,⁴ eccetera eccetera

1. Cfr. R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 32-33.

2. Cfr. L. SENELICK, *Theatricality before the Camera. The Earliest Photographs of Actors*, in *European Theatre Iconography*. Atti dell'European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 luglio 1998; Wassenaar, 21-25 luglio 1999; Poggio a Caiano, 20-23 luglio 2000), a cura di C. BALME, R. ERENSTEIN e C. MOLINARI, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 317-330, e A. RYKNER, *Ce que la photographie fait au théâtre*, in *La photographie au théâtre. XIX^e-XXI^e siècles*, a cura di B. JOINNAULT, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2021, pp. 64-65.

3. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 33.

4. Ivi, p. 86.

tera eccetera. Ma poi, al di là della suggestiva intuizione, lo stesso Barthes, da esperto esegeta attento ai contesti, non tralascia di collocare l'elevazione della fotografia al rango di arte nell'alveo delle pratiche artigianali, spettacolari e fotografiche dei diorami di Nièpce e Daguerre, riattivando – sia pure per *l'espace d'un matin* – un concreto legame con la storia:

non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il Teatro. All'origine della Foto, vengono sempre posti Niepce e Daguerre (anche se il secondo ha un po' usurpato il posto del primo); ora Daguerre, quando s'impadronì dell'invenzione di Niepce, gestiva a Place di Château (alla République) un teatro di panorami animati da movimenti e giochi di luce. La *camera obscura* ha insomma fornito contemporaneamente il quadro prospettico, la Fotografia e il Diorama, le quali sono tutte e tre delle arti sceniche.⁵

La storia, giustappunto. Per quel che ci riguarda, la storia del rapporto tra teatro e fotografia, la storia della fotografia di teatro. Si tratta, per arrivare a comprenderne i fatti, le dinamiche relazionali e le logiche costitutive, di circoscrivere i contesti produttivi di riferimento, tenendo insieme i due corni della questione, quello della produzione dello spettacolo e quello della produzione fotografica. E quale miglior ambito di indagine, per mettere a fuoco i fondamenti di tale relazione, dell'arco cronologico che va dalla metà dell'Ottocento ai primi due decenni del Novecento? In questo scorcio di tempo agiscono infatti linee di tensione che modellano, sulla base di un singolare processo osmotico, il rapporto tra teatro e fotografia. Da un lato abbiamo infatti il definitivo consolidamento a livello europeo del fenomeno grandattorico, generatore di una cultura dell'immagine quale veicolo promozionale,⁶ cui fa da *pendant*, in una prospettiva spesso dichiaratamente oppositiva, l'avvento, nelle teorie e nelle prassi dei vari sperimentatori, della regia teatrale, fondata sul concetto di messa in scena, premessa e *conditio sine qua non* per la rivendicazione di una duplice, piena autonomia artistica: quella registica e quella dello spettacolo in quanto opera d'arte completamente autonoma, strutturata sulla base di un peculiare codice linguistico e frutto della visione creatrice e unificante dell'artista di teatro, il regista, appunto. Dall'altro, sul versante fotografico, si assiste in questo stesso periodo al progressivo sviluppo tecnologico del *medium*

5. Ivi, p. 32.

6. Si pensi ad esempio a Sarah Bernhardt, capace di diffondere la propria immagine sfruttando sia la fotografia che le tradizionali tecniche artistiche: cfr. R. GUARDENTI, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, CUE Press, 2020, pp. 120-135. Sulla declinazione italiana del fenomeno si veda M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018.

e delle pratiche connesse, specialmente per quanto riguarda i dispositivi luministici dei set, all'affermazione della fotografia in quanto forma artistica e, per quanto riguarda il teatro, alla realizzazione delle prime fotografie di scena. E occorre anche ricordare che sempre in questo torno di tempo la fotografia in quanto mezzo di riproduzione del reale e la figura professionale del fotografo entrano a pieno titolo nell'immaginario collettivo, diventando rispettivamente materia drammaturgica e personaggi di drammi e commedie; si pensi, ad esempio, a *The Octoroon* composto nel 1859 dal celebre drammaturgo irlandese Dion Boucicault durante la sua permanenza a New York,⁷ oppure al ben più noto dramma di Ibsen *Lanitra selvatica*, il cui protagonista è il fotografo Hjalmar Ekdal. La fotografia assume a un ruolo di primaria importanza anche in ambiti per certi aspetti insospettabili, come il Teatro d'Arte di Mosca. Se è vero che per Stanislavkij la verità scenica non doveva consistere in una riproduzione fotografica della realtà – preferendo piuttosto l'effetto prodotto dalla pittura, capace di cogliere l'essenza emotiva delle cose –, è però altrettanto vero che la pratica fotografica si insinua a vari livelli nella vita del Teatro d'Arte: i ritratti degli attori della compagnia moscovita adornano il foyer del teatro; le loro immagini si diffondono presso il pubblico mediante cartoline postali, in piena sintonia con le contemporanee strategie di promozione teatrale. Oppure, e questo è il dato più interessante, la foto diventa non solo strumento di documentazione, come nel caso dell'allestimento de *I bassifondi* di Gorkij del 1902, quando Stanislavskij, oltre a visitare insieme alla compagnia gli ospizi moscoviti, si avvale del reportage realizzato dal fotografo Maxim Dmitriev sui diseredati della regione del Volga, ma è anche un mezzo per consentire agli attori di lavorare coscientemente al processo di costruzione del personaggio grazie a un'attenta analisi delle immagini che li ritraevano nelle varie parti.⁸ Pratica del resto non nuova, quella di utilizzare i propri ritratti al fine di mettere a punto prassi recitative, e che vanta precedenti illustri: è il caso di David Garrick, il più grande attore inglese del Settecento, che durante la tappa parigina del suo *grand tour* europeo si fece inviare da Londra numerosi suoi ritratti incisi, probabilmente utilizzati come modello per strutturare il proprio assetto scenico.⁹ O ancora, la fotografia di teatro inizia a popolare sistematicamente le

7. Cfr. D.A. NOVAK, *Caught in the Act: Photography on the Victorian Stage*, «Victorian Studies», LIX, 2016, 1, pp. 35-64.

8. Cfr. S. POLIAKOV, *Stanislavskij et la photographie au Théâtre d'Art*, in *La photographie au théâtre*, cit., pp. 119-137.

9. Cfr. M.C. BARBIERI, *Garrick interpreta Garrick. L'attore in viaggio e i suoi ritratti scenici*, in *Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 62-79.

riviste specializzate,¹⁰ spesso legate all'attività di agenzie teatrali, contribuendo così alla diffusione della cultura dello spettacolo presso il grande pubblico.

Questi fenomeni, in apparenza separati, costituiscono in realtà una sorta di combinato disposto che concorre a definire l'immagine del teatro di questi anni, inducendo lo storico dello spettacolo ad assumere per la propria analisi specifiche coordinate di riferimento, dettate innanzitutto da una prospettiva contestualizzante, attenta a mettere in luce la rete delle forze in campo, i nessi concettuali e gli snodi problematici della relazione tra foto e teatro.¹¹

Già da queste considerazioni è possibile rendersi conto dell'articolazione di un oggetto di studio dai contorni sfumati e per questo contrassegnato da una ambiguità diffusa. Basti pensare, giusto per citare un caso estremo, a certe immagini che si presentano agli occhi dell'osservatore come vere e proprie illusioni ottiche, al punto da essere scambiate per fotografie di scena, come nel caso delle vedute stereoscopiche relative a *L'Africaine* di Meyerbeer,¹² realizzate non in teatro e senza i cantanti in palcoscenico, ma mediante *maquettes* che riproducevano esattamente l'impianto scenografico e statuette di gesso raffiguranti alla perfezione i personaggi dell'opera. A fronte di una simile materia, mi limiterò a riflettere su un paio di aspetti specifici, non tanto per giungere a risultati definitivi, quanto piuttosto per mettere in evidenza la complessità della questione: da un lato la nozione di teatralità, che all'altezza cronologica in esame può essere considerata come il termine medio tra arti dello spettacolo e fotografia, dall'altro il ritratto fotografico d'attore.

Teatralità innanzitutto intesa come dispositivo alla base della costruzione di un'immagine: una pratica che risale alla metà del Settecento – si pensi alle

10. Sul tema cfr. almeno R. GUARDENTI, *Riviste teatrali e iconografia: note di metodo, tipologie, paradossi*, in *'Comœdia' e lo spettacolo italiano tra le due guerre*. Atti del convegno nazionale di studi (Chieti, 9 maggio 2013), a cura di A. DI NALLO, «Studi medievali e moderni. Arte letteratura storia», xvii, 2013, 2, pp. 71-107, ora in GUARDENTI, *In forma di quadro*, cit., pp. 30-41, e C. CHIARELLI, *Entre désir et résistance. Illustration et photographie dans les revues de théâtre au XIX^e siècle*, in *Le document iconographique dans son contexte: le hors-champ des images du spectacle*, a cura di A. FOLCO e J.Y. VIALLETON, «European Drama and Performance Studies», ii, 2014, 3, pp. 132-153.

11. Sul tema v. almeno *European Theatre Iconography*, cit., in partic. la *Préface* di C. MOLINARI e i contributi di SENELICK, *Theatricality before the Camera*, cit.; C. OCKMAN, *Sarah Bernhardt: Death and the Icon*, pp. 331-337; e C. BALK, 'Theatricality' and *Photography-Iconographic Similarities in Nineteenth-Century Role Portraits: Postures, Costumes and Spatial Situations*, pp. 339-350. Cfr. inoltre *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, a cura di M. AGUS e C. CHIARELLI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2008; ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit.; S. MARENZI, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento. Steiche-Craig-Schuré-Bourdelle-Duncan*, Spoleto, Editoria & spettacolo, 2018; *La photographie de scène en France*, a cura di A. RYKNER, «Revue d'histoire du théâtre», iii, 2019, 283; iv, 2019, 284.

12. Cfr. RYKNER, *Les débuts de la photographie de scène*, in *La photographie de scène en France*, cit., p. 14, fig. 4.

attitudes di Lady Hamilton¹³ o alla moda dei *tableaux vivants*—¹⁴ e che nel corso dell'Ottocento si declina nella cosiddetta 'fotografia messa in scena', di fatto consistente nella rappresentazione fortemente teatralizzata di una scena storica o letteraria, nella riproduzione di un dipinto o una scultura, oppure in una scena immaginaria.¹⁵ Celeberrima, a questo proposito, la prima fotografia messa in scena della storia, l'*Autoportrait en noyé* di Hippolyte Bayard del 1840, e altrettanto celebre è il dipinto di Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, *La noce chez le photographe*¹⁶ (1879) conservato presso il Musée des Beaux-Arts di Lione, che può essere considerato come una vera e propria testimonianza visiva della teatralità in quanto dispositivo dotato di una funzione modellizzante nei confronti della fotografia: una coppia di giovani sposi si sottopone alla foto di rito in uno studio fotografico allestito come una vera e propria scena teatrale.¹⁷ Ma quando è il teatro a diventare soggetto fotografabile, il processo allora si inverte e la funzione modellizzante viene assunta dalla fotografia e non dal teatro. È stato giustamente notato che ciò che vede uno spettatore a teatro non corrisponde quasi mai a ciò che appare nelle foto: «la photographie impose ses règles au théâtre, tout en lui insufflant à sa façon une nouvelle dramaturgie».¹⁸ Il che, dal nostro punto di vista, consente di evidenziare inequivocabilmente l'intrinseca ambiguità della fotografia di teatro, a dispetto della sua pretesa attendibilità documentaria. L'imposizione di cui parla Arnaud Rykner era prevalentemente il risultato di motivi di carattere tecnico, legati in primo luogo ai ben noti problemi di illuminazione, che di norma obbligavano a riprodurre in maniera più o meno precisa negli atelier fotografici apparati scenografici che servivano da sfondo per attori in posa, oppure in alcuni casi a potenziare provvisoriamente l'apparato luministico dei teatri al fine di permettere una corretta esposizione della lastra fotografica. La fotografia di scena in realtà non era veramente una *fotografia di scena* – non lo sarebbe stata ancora a lungo – e sarebbe più opportuno quindi parlare di fotografie di posa, con tutto quello che ne consegue poi dal punto di vista dell'analisi e dell'interpretazione del documento.

13. Cfr. C. MOLINARI, *La statua che danza. Arte e misfatti di Emma Lady Hamilton*, Roma, Bulzoni, 2020, 2 voll.

14. Cfr. *Entre code et corps. Tableaux vivants et photographie mise en scène*, a cura di C. BUIGNET e A. RYKNER, Pau, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2012.

15. Cfr. C. BUIGNET et al., *Tableaux vivants et photographie mise en scène, interférences, transactions, transgressions*, introd. a *Entre code et corps*, cit., p. 13.

16. Cfr. <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/la-noce-chez-le-photographe> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

17. Cfr. R. GUARDENTI, *Photographie de scène. Fiabilité e théâtralité de l'image*, in *La photographie de scène en France*, cit., p. 89.

18. RYKNER, *Les débuts de la photographie de scène*, cit., p. 65.

Si è accennato poco fa all'*Anitra selvatica* di Ibsen. La pièce del drammaturgo norvegese fu uno dei cavalli di battaglia di André Antoine, che dopo averla messa in scena al Théâtre Libre nel 1891 la riprese al Théâtre Antoine nel 1906. Una celebre fotografia facente parte del *Recueil Mosnier* della Bibliothèque nationale de France e relativa all'allestimento del 1906 potrebbe essere presa ad esempio dello scarto esistente tra quello a cui ha assistito lo spettatore a teatro e ciò che è rimasto impresso nella stampa fotografica.¹⁹ L'immagine in questione presenta l'abitazione-studio del fotografo Hjalmar Ekdal: una vasta mansarda completamente deserta, una specie di loft articolato in più locali, dal soffitto spiovente su cui si apre un ampio lucernario. La scena è disseminata di oggetti, tavoli, poltrone e sofà, scaffali e soprammobili: ma ciò che colpisce l'osservatore, oltre alla presenza dei numerosi accessori, è il livello di dettaglio con cui è stato ricostruito l'intero ambiente, specialmente per ciò che riguarda la sua struttura realizzata con travi e assi verosimilmente di abete, di cui è possibile addirittura distinguere le nodosità e la trama delle venature. Siamo in presenza di una scenografia in grado di rappresentare efficacemente uno dei principali snodi concettuali della poetica naturalista, e cioè il passaggio dal luogo al *milieu*, un ambiente capace di influenzare, anche in virtù della sua organizzazione spaziale, carattere, comportamenti, vita dei personaggi.²⁰ Ed è proprio attraverso questa «vision photographique du monde»²¹ fondata sull'accumulazione di dettagli veri – ricorda Denis Bablet, non senza accenti polemici – che i naturalisti speravano di portare la realtà sulla scena. Ma ciò che ci mostra la foto non corrisponde a quello che videro gli spettatori del Théâtre Antoine. Come ha evidenziato Mireille Losco-Lena,²² una parte della critica teatrale che ebbe modo di assistere alla rappresentazione del 1891 espresse serie riserve relativamente alle scelte luministiche di Antoine, che avvolse lo spettacolo in una semioscurità perfettamente rispondente alla sua concezione di illuminazione teatrale, fondata essenzialmente sui mezzi toni e sull'eliminazione delle luci della ribalta, come ebbe poi a precisare lo stesso regista nelle *Causeries sur la mise en scène*.²³ Francisque Sarcey, il critico teatrale del quotidiano «Le Temps», la massima autorità del settore, pur non disprezzando l'ingegnosità e la

19. Cfr. *Recueil Mosnier*, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, 4-COL-113(4), p. 229, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b104627719?rk=42918;4> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

20. Cfr. D. BABLET, *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1975, p. 110.

21. Ibid.

22. Cfr. M. LOSCO-LENA, *Quand la photographie de scène masque l'innovation scénique. Le cas du problème «réalisme photographique» d'André Antoine*, in *La photographie de scène en France*, cit., pp. 99-103.

23. Cfr. A. ANTOINE, *Causeries sur la mise en scène*, «La revue de Paris», 1° aprile 1903, p. 609.

ricchezza di dettagli dell'apparato scenografico de *Lanitra selvatica*, si lamentò della debole illuminazione della scena che lo costrinse a spalancare gli occhi per tutta la rappresentazione provocandogli un fastidioso mal di testa.²⁴ Nella foto del 1906 non c'è minimamente traccia di tutto questo: la scena è infatti illuminata a giorno e mostra la folta serie di minuti particolari che la costellano. Si potrebbe obiettare che fondare l'analisi di questa fotografia accostandola alle recensioni relative a una messa in scena di ben quindici anni prima non appare un procedimento particolarmente limpido dal punto di vista della correttezza metodologica – il che peraltro è vero – ma è altrettanto vero che a quelle altezze cronologiche le riprese fotografiche potevano essere effettuate solo in presenza di un'illuminazione decisamente più intensa di quella abitualmente utilizzata in teatro. La *contrainte* tecnica, dunque, determina un'immagine non rispondente alla realtà dello spettacolo esponendo l'osservatore al rischio di un'interpretazione errata.

Che il concetto di teatralità fosse in qualche misura organico e consustanziale alla fotografia se ne era già accorto uno dei più importanti fotografi parigini dell'Ottocento, André Adolphe Eugène Disdéri, quando nel 1862 dette alle stampe il trattato *L'art de la photographie*.²⁵ Disdéri, che si era cimentato anche come attore, è passato alla storia per essere stato l'inventore della *photo carte de visite*²⁶ e per aver immortalato alcuni dei maggiori protagonisti della scena europea di quegli anni, tra cui Adelaide Ristori.²⁷ Il ponderoso trattato del 1862, dopo un'introduzione dedicata alla storia della fotografia dalle origini fino al suo definirsi come arte, si articola in tre parti, le prime due dedicate prevalentemente agli aspetti tecnici della pratica fotografica, la terza alla fotografia in quanto forma artistica e quindi considerata anche in termini estetici. L'opera si chiude con un'appendice dedicata a vari procedimenti tecnici.

Anche se è particolarmente difficile scindere la dimensione tecnica da quella estetica, la terza parte si collega direttamente al nostro discorso. Qui Disdéri passa in rassegna varie tipologie fotografiche, indicando le modalità attraverso le quali esse possono raggiungere il miglior risultato artistico: il ritratto, le scene animate, i soggetti di genere e quelli storici, le fotografie di monumen-

24. «On n'y voyait goutte sur le théâtre. On sort de ces représentations avec un grand mal de tête; [...] car il a fallu tenir les yeux écarquillés» (F. SARCEY, *Quarante ans de théâtre [feuilletons dramatiques]*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1902, vol. VIII, p. 345).

25. Cfr. E. DISDÉRI, *L'art de la photographie*, Paris, L'Auteur, 1862.

26. Cfr. E.A. MCCAULY, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.

27. Sulle fotografie della Ristori realizzate da Disdéri cfr. SENELICK, *Theatricality before the Camera*, cit., pp. 327-328. Su Adelaide Ristori si vedano i contributi di Francesca Simoncini e Cristina Tosetto in questo volume, rispettivamente alle pp. 29-44 e 45-61.

ti architettonici e sculture, le riproduzioni di opere d'arte. Dal nostro punto di vista meritano particolare attenzione i paragrafi dedicati al ritratto e a quell'insieme costituito dalle scene animate, dai soggetti di genere e dai soggetti storici. Il ritratto fotografico viene presentato da Disdéri secondo un'ottica particolare tendente a metterne in luce non solo quelle che possono essere definite come le specificità pre-iconografiche (ritratti in piedi, a mezza figura, a busto, di gruppo), ma anche tutta una serie di elementi capaci di far emergere temperamento, psicologia, passioni e sentimenti dei personaggi ritratti. La fisionomia, gli atteggiamenti, i gesti, le espressioni dei soggetti raffigurati dovevano dunque, per il fotografo francese, palesare chiaramente agli occhi dell'osservatore l'essenza e le peculiarità del protagonista della foto, affrancandolo dalla volgarità di una mera riproduzione realistica.²⁸ E se è difficile ottenere questo risultato con i ritratti singoli, lo è ancor di più con i ritratti di gruppo, che secondo Disdéri hanno «atteint les dernières limites de la laideur et de l'in vraisemblance»²⁹ a causa della difficoltà di armonizzare le differenti tipologie di soggetti presenti nell'inquadratura, se non a patto di coinvolgerli in un'azione comune capace di superare la frammentarietà dei singoli atteggiamenti e di conferire carattere unitario all'immagine:³⁰ ad esempio una madre che accarezza i figli o altre persone impegnate in una qualche occupazione. La questione si fa doppiamente interessante, perché da un lato Disdéri, magari da un angolo visuale diametralmente opposto al nostro, pone l'accento sull'inverosimiglianza del ritratto fotografico, mentre dall'altro sottolinea la possibilità di evitare questa stessa inverosimiglianza grazie a una sorta di teatralizzazione dell'immagine raggiunta impegnando i protagonisti in un'azione. La fotografia acquisterebbe veridicità grazie al teatro ed è grazie al teatro che è possibile cogliere l'essenza, la peculiarità dei soggetti raffigurati. Ma, di contro, è possibile comprendere l'essenza, la peculiarità del teatro per mezzo della fotografia? Si giunge dunque a uno dei nodi centrali riguardanti l'utilizzo della documentazione fotografica sullo spettacolo, quello cioè della sua credibilità, il che ci obbliga costantemente ad avere ben presente la natura anticipata della fotografia di teatro, opera in sé, manufatto artistico, ma al tempo stesso anche fonte viva per la storia dello spettacolo,³¹ sulla cui attendibili-

28. Cfr. DISDÉRI, *L'art de la photographie*, cit., pp. 264-277.

29. Ivi, p. 277.

30. Cfr. ivi, p. 278.

31. Sul tema si vedano in partic. C. MOLINARI, *Sull'iconografia come fonte della storia dello spettacolo*, in *Immagini di teatro*, «Biblioteca teatrale», n.s., 1996, 37-38, pp. 19-40; S. MAMONE, *Arte e spettacolo: la partita senza fine*, in ID., *Dèi, semidei, uomini. Lo spettacolo a Firenze tra neoplatonismo e realtà borghese (XV-XVII secolo)*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 27-67; M.I. ALIVERTI, *Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali*, «Acting Archives Review», v, 2015, 9, <https://www.actingarchi->

tà documentaria,³² a dispetto della pretesa e illusoria oggettività del *medium* è sempre legittimo, e anzi doveroso dubitare.

E questo vale non soltanto per la cosiddetta fotografia di scena, ma anche per i ritratti fotografici di attori e attrici, nella duplice declinazione di ritratto privato e in abiti di scena. In apparenza neutra e dal significato univoco, anche la categoria del ritratto si caratterizza in realtà per uno statuto fortemente ambiguo, determinato – ovviamente caso per caso e con differenti gradazioni nell’arco cronologico preso in esame – da una pluralità di fattori, capaci di intervenire ora singolarmente, ora congiuntamente, ora in vario modo. Limitiamoci a elencare i più significativi: le caratteristiche tecniche del mezzo fotografico e dei corredi luministici, le strategie autopromozionali intraprese dai singoli attori, la maggiore o minore strutturazione dei contesti produttivi dello spettacolo, il ruolo del ritratto d’attore (o più frequentemente d’attrice) quale veicolo pubblicitario: esemplare, da questo punto di vista, il caso di Sarah Bernhardt,³³ ma anche quello di numerose attrici italiane appartenenti a differenti generazioni, dalla decana del nostro teatro grandattorico, Adelaide Ristori, a Eleonora Duse, a Tina Di Lorenzo.³⁴

Anche in questo caso la complessità della materia ci impone di procedere mediante polarizzazioni, anche a costo di qualche paradosso. Ricorda Félix Nadar che il primo impatto del soggetto raffigurato col proprio ritratto fotografico era in genere di disappunto e di rifiuto.³⁵ La fotografia non consentiva infatti quella sintesi idealizzante propria del dipinto che, cancellando «le rughe, le verruche, le cicatrici, le malformazioni e soprattutto, attenuando le goffaggini del corpo, dava l’impressione che il modello sapesse situarsi nello spazio».³⁶ Gli attori dell’Ottocento, tranne rarissime eccezioni,³⁷ approfittarono a man bassa della nuova modalità di riproduzione dell’immagine, portando a piena maturazione un fenomeno – quello della ritrattistica d’attore –³⁸ ormai

ves.it/review/archivio-numeri/17-anno-v-numero-09-maggio-2015/76-un-breve-decalogo-per-lo-studio-delle-immagini-teatrali.html?highlight=WyJhbGl2ZXJ0aSIImFsaXZlcnRpJ3MiXQ== (ultimo accesso: 27 luglio 2021); GUARDENTI, *In forma di quadro*, cit., pp. 10-28.

32. Cfr. MOLINARI, *Préface*, cit., pp. 12-13.

33. Cfr. GUARDENTI, *In forma di quadro*, cit., pp. 120-135.

34. Cfr. ZANNONI, *Il teatro in fotografia*, cit., pp. 169-181.

35. Cfr. F. NADAR, *Quando ero fotografo*, Roma, Editori riuniti, 1982, p. 89.

36. P. SORLIN, *I figli di Nadar. Il «secolo» dell’immagine fotografica*, Torino, Einaudi, 2001, p. 17.

37. È il caso di Tommaso Salvini, di cui rimangono poche testimonianze fotografiche in abiti di scena: cfr. G. RICALDONE, *I ritratti fotografici di Tommaso Salvini*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell’Ottocento*, a cura di E. BONACCORSI, Bari, Edizioni di pagina, 2010, pp. 398-412.

38. Cfr. M.I. ALIVERTI, *Il ritratto d’attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986 e ID., *La naissance de l’acteur moderne*, Paris, Gallimard, 1998.

di lunga durata e che per quanto riguarda l'Italia aveva assunto un certo rilievo solo a partire dall'inizio del secolo con la proliferazione di ritratti incisi, spesso in abiti civili, realizzati prevalentemente con intenti di nobilitazione e di riconoscimento sociale.³⁹ Diversamente dai comuni mortali, gli attori erano in grado di esporsi senza timori dinanzi all'apparecchio fotografico proprio in virtù della loro capacità performativa, al punto che potevano essere considerati dagli stessi fotografi da un lato come soggetti ideali; ma dall'altro questo sapiente uso del corpo poteva addirittura collidere con l'intenzione artistica del fotografo, costituendo in certa misura un limite alla realizzazione di un determinato soggetto. Questo aspetto è ancora Disdéri a metterlo in luce. Poiché l'arte dell'attore, anche e soprattutto quella dei più grandi, si fonda su segni convenzionali e su mezzi fittizi per ottenere risultati veri, quando il fotografo si affida per una particolare composizione alla presenza di un attore, a emergere sono sempre le capacità performative di quest'ultimo e non le peculiarità del personaggio raffigurato. Attingendo direttamente alla propria esperienza e riferendosi alle celebri fotografie di Adelaide Ristori, da lui realizzate intorno al 1860, Disdéri sottolinea, con estrema lucidità, che le foto che vediamo non sono una raffigurazione di Maria Stuarda, ma ritratti di Adelaide Ristori.⁴⁰ L'attrice, si potrebbe dire, grazie alla sua presenza e ai suoi saperi performativi, la vince sul fotografo, trasformando in ritratto fotografico ciò che in origine doveva essere una scena a carattere storico o un quadro di genere.

Questa capacità di organizzare la propria immagine secondo modalità performative permea anche i ritratti privati degli attori. Singolare è il caso di Tommaso Salvini, di cui, a fronte di numerose fotografie in abiti civili – da solo o in foto di gruppo, spesso di ambito familiare – rimangono pochissime immagini che lo ritraggono nelle vesti dei personaggi da lui interpretati. Se pensiamo alla straordinaria diffusione di questo tipo di fotografie, la scarsa presenza di ritratti scenici di Salvini appare anomala e difficilmente spiegabile, se non mettendola in relazione con quella «toiletta dell'anima» di cui parla Stanislavkij in *La mia vita nell'arte*⁴¹ descrivendo la trasformazione di Salvini in Otello. La creazione dell'Otello salviniano avveniva sulla base di un lento avvicinamento al personaggio consistente nella progressiva sedimentazione di quegli elementi costitutivi – dal costume al trucco, dal gesto alla mimica, dalla relazione dell'attore con gli accessori a quella con lo spazio scenico – indispensabili alla definizione della sua fisionomia emotiva. Il processo creativo si col-

39. Cfr. F. SACCARDI, *Iscrizioni encomiastiche e ritratto d'attore nell'Ottocento italiano*, in *Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento*, a cura di R. GUARDENTI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 199-225.

40. Cfr. DISDÉRI, *L'art de la photographie*, cit., p. 300.

41. K.S. STANISLAVSKIJ, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 199-200.

locava quindi in una sorta di flusso, e la fissità dello scatto fotografico, è stato ipotizzato,⁴² mal si conciliava nella mente di Salvini con la sua pratica scenica. E tuttavia, percorrendo le immagini private dell'attore,⁴³ è quasi impossibile non notare che Salvini si disponeva dinanzi all'obiettivo del fotografo strutturando la propria figura secondo un assetto corporeo caratterizzato dall'imponenza del gesto, verosimilmente riconducibile alla propria pratica attorica: ciò che l'attore cercava di evitare nei ritratti in costume si ripresentava secondo una logica del contrappasso in quelli privati, contrassegnati da una maestosità che potremmo definire quasi monumentale.

L'esempio di Salvini mette in luce solo una delle possibili modalità di strutturazione del ritratto fotografico privato. In altri casi, come quelli di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, il rapporto tra attrice e fotografia si struttura sulla base di opposte strategie di costruzione dell'immagine. Ho già avuto modo di diffondermi in altra sede su questi aspetti,⁴⁴ ma è comunque utile rimettere sinteticamente a confronto le due attrici. Il rapporto intrattenuto da Sarah Bernhardt con le immagini, e in particolar modo con quelle fotografiche, riflette pienamente la poliedricità dell'artista. Non solo attrice, ma anche essa stessa creatrice di immagini in quanto pittrice e scultrice, seppe sfruttare pienamente le potenzialità offerte dal mezzo fotografico. Al di là degli ovvi, numerosissimi ritratti posati in abiti di scena, l'immagine dell'attrice si diffonde anche mediante fotografie capaci di render conto della sua eccentrica personalità, come ad esempio il celebre scatto di Achille Mélandri che la ritrae in una bara,

con le braccia incrociate sul petto, la testa adagiata su un cuscino, leggermente reclinata sulla destra. Fiori a mazzetti e a ghirlande, segno di un estremo omaggio, sono depositi dentro al feretro, accanto a cui arde un cero solitario. Gli elementi dell'iconografia funeraria ci sono tutti, compresa la posa immobile di Sarah, sapientemente disposti nella composizione dell'inquadratura: si tratta di una morte bella, agghindata, un sonno rassicurante che la Bernhardt sembra far proprio in termini di artifi-

42. Cfr. RICALDONE, *I ritratti fotografici di Tommaso Salvini*, cit., pp. 411-412.

43. Cfr. Tommaso Salvini. *Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, cit., pp. n.n., figg. 3, 4, 39.

44. Cfr. R. GUARDENTI, *Immagini divine: Sarah e Eleonora nell'iconografia teatrale*, in *La Duse. La tragedia dell'ultima diva*. Atti del convegno (Pisa, 28-29 marzo 2000), Salò, L'Oleandro, 2002, pp. 27-38. Per un quadro dell'iconografia dusiana, anche fotografica, si rinvia a: *Divina Eleonora. Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, catalogo della mostra a cura di M.I. BIGGI (Venezia, 1° ottobre 2001-6 gennaio 2002), Venezia, Marsilio, 2001 (in partic. al contributo di I. ZANNIER, *I fotografi della Duse*, pp. 155-173); *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, catalogo della mostra a cura di M.I. BIGGI (Firenze, 14 marzo-17 aprile 2011), Milano, Skira, 2011; *Eleonora Duse. Dal ritratto all'icona. Il fascino dell'attrice attraverso la fotografia*, catalogo della mostra a cura di M. ZANNONI (Venezia, 18 marzo 2016-31 marzo 2017), Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2016.

cio e di pura esteriorità, come se stesse esibendosi in uno spettacolo ipnotico oppure provando una delle tante scene di morte in cui eccellea.⁴⁵

Si tratta di una foto estremamente costruita, il cui livello di codificazione può essere considerato come la punta estrema del rapporto di Sarah Bernhardt con le immagini e ne chiarisce le linee fondamentali consistenti in una marcata spettacolarizzazione che si manifesta in termini dichiaratamente eccessivi, permeando costantemente la sua vita privata. E si badi bene: non si tratta tanto di una spettacolarizzazione fondata sulle capacità performative della Bernhardt, quanto piuttosto nell'elevare a spettacolo momenti della sua quotidianità per il solo fatto di fissarli fotograficamente e di diffonderli ad esempio attraverso giornali o riviste. Basti pensare alle fotografie, diffuse anche mediante cartoline postali,⁴⁶ che mostrano l'attrice nel suo salotto allestito come una sontuosa e lussureggiante scena esotica, oppure durante la prima guerra mondiale in visita ai soldati francesi al fronte o al capezzale di qualche ferito,⁴⁷ o ancora nel corso di una partita a tennis⁴⁸ o sulle scogliere del suo *buen retiro* di Belle-Ile.⁴⁹

Diametralmente opposto appare invece il rapporto di Eleonora Duse con la fotografia, specialmente per ciò che riguarda i ritratti privati. Non che l'attrice disdegnasse di farsi fotografare, ma le sue immagini il più delle volte «lasciano trasparire [...] una pena, un disagio o un impaccio, un essere o un sentirsi fuori posto, un emergere della quotidianità nella posa e nel gesto, oppure il senso di un intimo raccoglimento»⁵⁰ come nel caso della foto scattata da D'Annunzio del giardino della Capponcina,⁵¹ di quelle realizzate da Giuseppe Primoli a Venezia e che ritraggono l'attrice ora assorta nella lettura nella sobria cornice della sua casa veneziana,⁵² ora in gondola, colta con le mani sui fianchi, in una posa che potremmo definire plebea, i capelli scomposti, il volto segnato da ombre e occhiaie profonde.⁵³ Vengono in mente le parole con cui George Bernard Shaw descrive la sua entrata in scena in *Casa paterna* di Hermann Sudermann

45. GUARDENTI, *Immagini divine*, cit., p. 31.

46. Cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84387491/f665.item> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

47. Cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84387491/f450.item> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

48. Cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84387491/f725.item> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

49. Cfr. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84387491/f715.item> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

50. GUARDENTI, *Immagini divine*, cit., p. 33.

51. Cfr. *Divina Eleonora*, cit., p. 167, fig. 9.

52. Cfr. *ivi*, p. 165, fig. 7.

53. Cfr. *ivi*, p. 164, fig. 6.

in un noto articolo apparso su «Saturday Review» nel quale il brillante scrittore inglese pose a confronto le interpretazioni della Duse e della Bernhardt nella parte di Magda, a tutto vantaggio dell'attrice italiana:

Quando entra in scena, prendete pure il binocolo da teatro e contate quante rughe il tempo e gli affanni hanno tracciato sul suo volto. Sono le credenziali della sua umanità [...]. Le ombre sul volto della Duse sono grigie, non cremisi; le labbra qualche volta sono anch'esse grigiastre; non ci sono tocchi di colore né fossette; il suo fascino non potrebbe mai essere imitato da una cameriera di bar, anche se spendesse tutte le sue risorse per agghindarsi e avesse una fila di luci della ribalta di fronte, invece dei manici di una macchina per spillare la birra. [...] La Duse è in azione da appena cinque minuti, ed è già un quarto di secolo avanti rispetto alla più bella donna del mondo. Ammetto che l'elaborato sorriso da Monna Lisa di Sarah Bernhardt, con il sapiente batter di ciglia e le lunghe labbra color carminio che si aprono timidamente sulla scintillante fila di denti, non solo non può passare inosservato ai vostri sensi, ma li scuote. [...] Ma la Duse, con un tremore delle labbra che voi sentite più che vedere, arriva dritta al cuore; e non c'è un tratto della sua faccia, o un tono freddo dell'ombra grigia, che non renda penetrante quel tremore. Quanto alla giovinezza e alla bellezza, chi potrebbe associare la purezza e la delicatezza delle emozioni e la semplicità dell'espressione con le sordide astuzie che tentano di far tornare indietro l'età; o il richiamo alla voluttà e a un egoistico compiacimento di sé, con il candore e la generosità che ci attraggono nella giovinezza? [...] La verità è che, nell'arte di essere bella, Sarah Bernhardt è una bambina al suo confronto. Il repertorio di atteggiamenti e di espressioni facciali dell'artista francese potrebbe essere facilmente catalogato come il repertorio delle sue idee drammatiche: a farne il conto basterebbero le dita delle due mani. La Duse dà l'illusione che la varietà delle sue pose e dei suoi movimenti sia infinita. Ogni idea, ogni ombra di pensiero, ogni umore, si rivela con leggerezza di tono ma con vigore; eppure, nell'apparente infinità di mutamenti e di inflessioni, è impossibile cogliere una angolosità o una tensione che interferisca con il perfetto abbandonarsi delle sue membra a quella che sembra la naturale gravitazione verso la grazia più armoniosa.⁵⁴

Shaw fa emergere due stili di recitazione diametralmente opposti. Se proviamo a raccordare questo brano alla nostra prospettiva di indagine, possiamo evidenziare le differenti strategie messe in atto dalle due attrici: se la Bernhardt riesce a esaltare e rendere visibili con un chiaro intento promozionale gli episodi della sua vita quotidiana, la Duse al contrario sembra portare sulla scena la propria dimensione esistenziale, intima e privata, quella stessa che possiamo riconoscere sia nelle parole di Shaw sia nelle immagini appena citate, che al

54. G.B. SHAW, *La Duse e la Bernhardt*, in ID., *Di nulla in particolare e del teatro in generale*, Roma, Editori riuniti, 1984, pp. 95-96. L'articolo apparve su «Saturday Review» del 15 giugno 1985.

pari e forse di più di quelle in abiti di scena lasciano affiorare l'essenza scenica dell'attrice.⁵⁵

Sembra un paradosso, ma non lo è. Spesso, infatti, il ritratto d'attore in abiti di scena poco illumina sulle qualità artistiche del soggetto raffigurato, e anzi talvolta è quasi impossibile distinguere, sulla base della postura e dell'assetto mimico-gestuale, un ritratto privato da un ritratto scenico. Interessante, da questo punto di vista, il caso di Henry Irving, il più grande attore inglese dell'epoca vittoriana.⁵⁶ Attore particolarmente versatile, interprete d'eccezione del repertorio shakespeariano, Irving fu sicuramente un modello per gli attori del suo tempo, ma al tempo stesso fu al centro di feroci polemiche proprio per le caratteristiche della sua recitazione e del suo portamento scenico. Anche lui, al pari di altri grandi attori dell'Ottocento europeo, fu immortalato in numerose fotografie che lo ritraevano sia nei personaggi da lui interpretati, sia in abiti civili, e anche per lui, come per molti altri protagonisti della scena dell'epoca, la documentazione fotografica difficilmente consente di coglierne le peculiarità performative. È sufficiente, per averne conferma, prendere in considerazione alcune tra le sue più celebri fotografie, come quella di Edward Lyddell Sawyer che lo ritrae nella parte di Shylock,⁵⁷ o le anonime foto in cui Irving compare ora come Amleto, ora come il Dottor Primerose in *Olivia* di William Gorman Wills.⁵⁸

Al di là di valutazioni impressionistiche, come quelle di Alan R. Young, secondo il quale la foto che ritrae Irving nel ruolo di Amleto palesa l'intenzione di enfatizzarne il pallore e l'espressività della mano che indica il teschio,⁵⁹ la maggior parte delle fotografie in abiti di scena dell'attore inglese paiono riferirsi a un unico modello formale caratterizzato dall'invarianza dell'espressione del volto e dalla staticità raggelata dell'assetto corporeo, riscontrabili anche nella stragrande maggioranza dei ritratti privati, come si può facilmente evin-

55. È tuttavia doveroso ricordare che anche diversi ritratti fotografici in abiti di scena recano traccia di questa dimensione esistenziale. Si vedano ad esempio gli scatti di Ugo Bettini che ritraggono la Duse nella parte di Odette nell'omonimo dramma di Victorien Sardou, o in quella della Contessa Teresa in *Scrollina* di Achille Torelli: cfr. *Divina Eleonora*, cit., p. 32, figg. 8 e 9.

56. Su Irving si vedano almeno L. IRVING, *Henry Irving. The Actor and His World*, London, Faber & Faber, 1951; L. LUNARI, *Henry Irving e il teatro borghese dell'Ottocento*, Bologna, Cappelli, 1961; J. RICHARDS, *Sir Henry Irving. A Victorian Actor and His World*, London, Hambledon and London, 2005.

57. Cfr. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw88740/Sir-Henry-Irving-as-Shylock-in-The-Merchant-of-Venice> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

58. Cfr. <https://collections.vam.ac.uk/item/O221314/guy-little-theatrical-photograph-photograph-unknown/> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

59. Cfr. A.R. YOUNG, *Henry Irving's Hamlet. Some Visual Sources*, «Nineteenth Century Theatre and Film», 2005, 32, pp. 4-6.

cere dai pezzi conservati presso la National Portrait Gallery di Londra⁶⁰ mettendo a confronto le due tipologie fotografiche. Come è stato giustamente evidenziato, Irving «strongly preferred a formal, deliberately posed depiction of himself, whether in character or apart from the theatre».⁶¹ Anche dinanzi alle foto di Irving che paiono distaccarsi dai canoni del ritratto posato, quasi a voler cogliere momenti e sequenze della sua pratica scenica, è assai difficile sfuggire a questa impressione: è il caso di alcune immagini relative a *The Bells* di Leopold Lewis che ci mostrano Irving nella parte del borgomastro Mathias che in preda alle allucinazioni crede di vedere il fantasma di un ebreo polacco da lui rapinato e ucciso anni addietro.⁶²

Dobbiamo quindi ricorrere ad altre tipologie documentarie per potersi fare un'idea un po' più precisa della recitazione di Irving. Particolarmente interessante a questo proposito un libretto polemico pubblicato nel 1877, *The Fashionable Tragedian*,⁶³ i cui autori – Robert Lowe, George Alkett e William Archer – criticano aspramente Irving. Leggiamone qualche passo:

The first requisite for histrionic greatness is power to move and speak like a normal and rational human being. A man may have intellect, 'picturesqueness', taste, and all the rest of it, but if he walks like an automaton whose wheels need oiling, and speaks alternately from the pit of his stomach and the top of his head, he will never be a great, or a good, or even a passable actor. Can it be denied that Mr Irving does all this? In walking, he plants one foot upon the stage as if his whole 'eminence' depended upon its firmness, and then drags the other leg after it in a limp and nerveless fashion, which cannot be described, and must be seen to be appreciated, – all the while working spasmodically with his shoulders, and very often nodding his head backwards and forwards in a manner which is positively painful to contemplate. In speaking, again, his naturally harsh voice is rendered still more unpleasant by his trick of alternating between basso profundo and falsetto, like a ventriloquist imitating a conversation

60. Cfr. <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list.php?search=sp&sText=henry+irving&displayNo=60> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

61. W. STORM, *Impression Henry Irving: The Performance in the Portrait by Jules Bastien-Lepage*, «Victorian Studies», XLVI, 2004, 3, p. 418.

62. Cfr. <https://collections.vam.ac.uk/item/O221122/guy-little-theatrical-photograph-photograph-unknown/>, <https://collections.vam.ac.uk/item/O221121/guy-little-theatrical-photograph-photograph-unknown/>, <https://collections.vam.ac.uk/item/O221114/guy-little-theatrical-photograph-photograph-unknown/>, <https://collections.vam.ac.uk/item/O221115/guy-little-theatrical-photograph-photograph-london-stereoscopic-and/> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

63. Cfr. R. LOWE-G. ALKETT-W. ARCHER, *The Fashionable Tragedian. A Criticism. With Ten illustrations*, Edinburgh-Glasgow, Thomas Gray and Company, 1877. Il volume è disponibile sulla piattaforma Archive.org: <https://archive.org/details/fashionabletrage00edin/page/n7/mode/2up> (ultimo accesso: 27 luglio 2021).

[...]. Apart from his fatal mannerisms of motion and speech, he has physical defects which nothing but the most marked genius could hide. A weak, loosely-built figure, and a face whose range of expression is very limited, are the two principal disadvantages under which he has had to labour. Abject terror, sarcasm, and frenzy are the only passions which Mr Irving's features can adequately express. When he drops his lower jaw and turns up the whites of his eyes, he certainly looks as if some direful ghost had been freezing his young blood by telling the secrets of its prison-house; and when he raises his chin, curls his under-lip, and elevates his eyebrows, the sneer so produced is inexpressibly diabolic.⁶⁴

La polemica sulla sua recitazione si innalza di tono con le immagini che illustrano il libretto e mostrano Irving in diversi atteggiamenti corrispondenti ad altrettante condizioni o stati d'animo differenti: rimorso,⁶⁵ senso del pittoresco,⁶⁶ dignità,⁶⁷ disperazione,⁶⁸ sospetto,⁶⁹ persuasione,⁷⁰ ipocrisia,⁷¹ atteggiamento melodrammatico.⁷² Si tratta di caricature che presentano l'attore allampanato, ossuto e spigoloso, con una gamma espressiva effettivamente limitata a un

64. «Il primo requisito di un grande attore deve essere la capacità di muoversi e di parlare come un normale e ragionevole essere umano. Un uomo può avere capacità intellettive, senso del pittoresco, gusto, e tutto il resto, ma se cammina come un automa le cui ruote hanno bisogno di essere lubrificate e parla alternativamente dal suo stomaco o dalla cima della sua testa, non sarà mai né un grande, né un buono, né addirittura un attore passabile. Chi può negare che Mr. Irving faccia tutto questo? Nel camminare pianta un piede sul palcoscenico come se tutta la sua eminenza dipendesse dalla sua fermezza, e poi trascina l'altra gamba mollemente e senza nervi, in un modo che non può essere descritto, ma per essere apprezzato deve essere visto, mentre si muove spasmodicamente con tutte le spalle, e molto spesso annuendo con la testa in un modo che è veramente doloroso da contemplare. Inoltre, nel parlare la sua voce naturalmente aspra è resa ancor più sgradevole dal suo modo di passare dal basso profondo al falsetto, come fa un ventriloquo che fa una conversazione. [...] Prescindendo dai suoi fatali manierismi nel movimento e nella parola, ha difetti fisici che neanche il genio più marcato potrebbe nascondere. Una debole figura, vagamente costruita, e una faccia la cui gamma di espressione è veramente limitata, sono i due principali svantaggi ai quali ha dovuto sottostare. Il terrore abietto, il sarcasmo e la frenesia sono le sole passioni che le caratteristiche di Mr. Irving possono adeguatamente esprimere. Quando abbassa la mandibola e ruota gli occhi fino a mostrarne il bianco, è come se un terribile fantasma gli avesse congelato il suo giovane sangue, raccontandogli i segreti della sua prigione, e quando arriccchia il labbro inferiore ed alza le sue sopracciglia, il ghigno che si produce è indicibilmente diabolico» (ivi, pp. 6-9). La traduzione è mia.

65. Cfr. ivi, p. 4.

66. Cfr. ivi, pp. 6, 16.

67. Cfr. ivi, p. 8.

68. Cfr. ivi, p. 10.

69. Cfr. ivi, p. 13.

70. Cfr. ivi, p. 19.

71. Cfr. ivi, p. 20.

72. Cfr. ivi, p. 22.

medesimo ghigno, lo stesso che compare anche in un'altra celebre caricatura di Irving nella parte di Macbeth, esattamente nella seconda scena del secondo atto della tragedia shakespeariana, subito dopo l'uccisione di Duncan: Irving/Macbeth esce dalla stanza del re procedendo all'indietro, in mano i due pugni insanguinati, il volto irrigidito dall'orrore per l'assassinio appena commesso, le gambe ad angolo retto, in una posa caratterizzata da un sostanziale disequilibrio.⁷³ Certo, si tratta di immagini che confliggono con quelle che ci mostrano Irving in pose e atteggiamenti compassati (che peraltro si uniformano all'immagine convenzionale di certi personaggi, come Amleto o Shylock, e per questo immediatamente riconoscibili dal pubblico), ma queste caricature, grazie all'esagerazione del tratto compositivo, consentono di cogliere quello che potrebbe essere il tratto caratteristico dell'attore, i cui movimenti erano forse assimilabili a quelli disarticolati o a scatti di una marionetta. C'è un passo della biografia di Irving scritta da Edward Gordon Craig nel 1930 che sembra confermare quanto nelle caricature era portato chiaramente all'eccesso:

His movements were all measured. He was for ever counting – one, two, three – pause – one, two – a step, another, a halt, a feintest turn, another step, a word. (Call it a beat, a foot, a step, all is on – I like to use the word 'step'). That constituted one of his dances. Or seated on a chair, at a table – raising a glass, drinking – and then lowering his hand and glass – one, two, three, four – suspense – a slight step with his eyes – five – then a patter of steps – two slow syllables – another step – two more syllables – and a second passage in his dance was done. And so right through the piece – whatever it might be – there was no chance movement [...]. His movements being measured rhythmic, planned, it may be too obvious to state that the action of his face was part of all this, and was measured too; yet many not have occurred to one or two of my readers that this control of feature till immobility was achieved constituted a mask.⁷⁴

73. Cfr. <https://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~82861~106084:Mr-Henry-Irving-as--Macbeth---grap> (ultimo accesso: 27 luglio 2021). La stampa è conservata presso la Folger Library di Londra.

74. «I suoi movimenti erano tutti misurati. Contava in continuazione – uno, due, tre – pausa – uno, due – un passo, un altro, una pausa, un giro a vuoto, un altro passo, una parola. [...] Questa era una delle sue danze. O seduto a un tavolo – alzava un bicchiere, beveva – e poi abbassava mano e bicchiere – uno, due, tre, quattro – sospensione – un leggero movimento degli occhi – cinque – poi una serie di passi – due sillabe pronunciate lentamente – un altro passo – altre due sillabe – ed era compiuta una seconda sequenza della sua danza. E così in tutto il dramma – qualunque esso fosse – non c'era nessun movimento casuale [...]. Essendo i suoi movimenti misurati, ritmici, programmati, potrebbe essere troppo ovvio affermare che l'espressione del suo volto fosse parte di tutto questo, e che anch'essa fosse misurata; eppure a nessuno dei miei lettori sarà venuto in mente che questo controllo dell'espressione, raggiungendo l'immobilità, faceva del suo volto una maschera» (E.G. CRAIG, *Henry Irving*, London, J.M. Dent and Sons, 1930, p. 77). La traduzione è mia.

Quelle caratteristiche dell'attore che per gli estensori del libretto del 1877 erano considerate difetti, vistosamente amplificati dalle caricature, diventano per Craig i pregi ideali dell'attore, il cui operato avrebbe dovuto esercitarsi mediante l'assoluto controllo delle emozioni e delle passioni: quasi una prefigurazione della Supermarionetta. Ma a parte questo, le parole di Craig sono particolarmente significative in quanto paiono confermare ciò che i detrattori di Irving avevano messo in evidenza anche attraverso le illustrazioni di *The Fashionable Tragedian*, certamente più incisive delle fotografie nel cogliere icasticamente i tratti caratteristici dell'attore. Con questo non si vuol certo negare alla fotografia di teatro un qualsivoglia valore documentario o istituire delle gerarchie tra le varie tipologie di fonti iconografiche, ma semplicemente richiamare l'attenzione, ancora una volta, sull'intrinseca ambiguità della fotografia teatrale e soprattutto sulla necessità, per lo storico dello spettacolo, di uno sguardo multilineare al di là di entusiastici, ma spesso fuorvianti, feticismi documentari.