

CRISTINA TOSETTO

ADELAIDE RISTORI DALLE *CARTES DE VISITE*
ALLA STAMPA INTERNAZIONALE (1854-1864)

I *portraits carte de visite* sono una tra le prime tipologie di fotografie realizzate in studio che ritraggono generalmente il soggetto a figura intera. Dal punto di vista materiale, si presentano come fotografie di 5,2x8,7 cm. Ogni negativo si componeva di otto o sei ritratti, sviluppati simultaneamente su carta sensibilizzata all'albumina. Poteva trattarsi della stessa immagine o di pose successive. Per il negativo si utilizzava il processo del collodio umido su lastra di vetro. I positivi fotografici venivano poi tagliati e incollati su un supporto in cartoncino del formato di un biglietto da visita (6,5x10,5 cm.). Generalmente questo cartoncino riportava in basso e sul retro il nome dell'agenzia fotografica. Se il procedimento permise riproduzioni rapide e numerose aveva anche il vantaggio di ridurre i costi di produzione rendendo la *carte de visite* più competitiva sul mercato rispetto agli altri formati fotografici.

Il brevetto del *portrait carte de visite* fu depositato da André Adolphe Eugène Disdéri il 27 novembre 1854,¹ poco prima dell'Esposizione internazionale del 1855 che coincise con il debutto di Adelaide Ristori sulle scene parigine avvenuto il 22 maggio. Nella stessa Esposizione Adrien Tournachon (detto 'Nadar jeune') espose il ritratto *Pierrot photographe* in cui il celebre attore Jean-Gaspard Deburaud posava nei panni di Pierrot. Si tratta di un ritratto dal formato più grande di una *carte de visite* (28,5x21 cm.) che fu premiato con la medaglia d'oro. Se *Pierrot photographe* inaugura in modo emblematico il sodalizio tra fotografi e attori, mostra anche che la *carte de visite* necessitò di un po' di tempo prima di imporsi come invenzione maggiore e formato dominante.

Il vero e proprio *portrait carte de visite* guadagnò la ribalta intorno al 1859, quando Napoleone III si recò nello studio di Disdéri per farvisi ritrarre. Napoleone aveva l'abitudine di farsi fotografare per scopi propagandistici e in

1. Cfr. S. SOLINAS, *Comment la photographie a inventé l'identité. Des pouvoirs du portrait*, in *Identification, contrôle et surveillance des personnes*, a cura di P. PIAZZA, «Criminocorpus», 4 maggio 2011, <http://journals.openedition.org/criminocorpus/351> (ultimo accesso: 15 marzo 2021).

quell'occasione sollecitò anche altri fotografi. Ma la rapidità di produzione e i costi bassi della *carte de visite* furono determinanti in quella situazione. Disdéri vendette migliaia di esemplari del ritratto di Napoleone e vide accrescere le richieste di ritratti di personalità popolari.

In quegli anni, un gran numero di fotografi adottò il procedimento. L'agenzia Mayer & Pierson ne fece il proprio cavallo di battaglia. La grande tragica Rachel, per esempio, commissionò i suoi *portraits carte de visite* nel 1858² a Henri de la Blanchère che lavorava in collaborazione con la stessa Mayer & Pierson. Rachel e Ristori³ erano già state fotografate nel 1855 dal fotografo americano Charles Meade sempre a Parigi nella medesima agenzia e de la Blanchère riprende alcuni di questi scatti.⁴ Tuttavia, la serie che ritrae Rachel nei costumi e nelle pose dei suoi ruoli più celebri fu stampata in formato *carte de visite*⁵ ed ebbe una grande diffusione anche perché servì a illustrare il volume che le consacrò il critico Jules Janin nel 1859.⁶ In parallelo, queste immagini si inserirono nel circuito del collezionismo: Rachel e Ristori integrarono gli album privati e di famiglia accanto ai ritratti *carte de visite* di parenti, personalità illustri e celebrità mondane.⁷

La trentatreenne Ristori era arrivata a Parigi già capocomico. Dopo anni di tournées italiane, ebbe chiaro che solo l'incontro con i critici parigini avrebbe potuto farla assurgere al rango di artista internazionale. Il critico Pier Angelo Fiorentino naturalizzato francese, amico di Dumas e di Gautier, scrisse nel 1857 su «Le Nouvelliste»:

La vérité est que Madame Ristori avant de venir en France avait été pendant plus de quinze ans l'idole de toutes les villes où elle avait donné des représentations. [...] On avait beau imprimer dans une multitude de petites feuilles obscures, et qui ne passent jamais la frontière, que Mme Ristori jouait la tragédie mieux que Mlle Rachel, et la comédie aussi bien que Mlle Mars, jamais ce nom, célèbre au-delà des Alpes, n'avait frappé l'oreille de Mlle Mars ou de Mlle Rachel. C'est là une des tristes conditions que

2. Cfr. A. RYKNER, *Les débuts de la photographie de scène*, «Revue d'histoire du théâtre», III, 2019, 283, p. 50.

3. Sulla Ristori si veda anche il contributo di Francesca Simoncini in questo stesso numero (pp. 29-44).

4. Cfr. R. BOTT, *Meade, Charles Richard and Henry W. M.*, in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, a cura di J. HANNAVY, New York, Routledge, 2008, vol. I, p. 915.

5. Collezione privata cit. in RYKNER, *Les débuts de la photographie de scène*, cit., p. 50.

6. Cfr. J. JANIN, *Rachel et la tragédie*, Paris, Amyot, 1859.

7. Mayer & Pierson e Disdéri, *Rachel, Adélaïde Ristori, Baron de Franco, Amiral Jurien de la Gravière*, 1860, da *Recueil. Personnalités diverses du Second Empire*, p. 52, BNF, Département des estampes et de la photographie, 4-NA-11: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84386310/f52.item#> (ultimo accesso: 6 settembre 2021).

les gouvernements ont fait à ce malheureux pays [...], l'Italie n'a aucun moyen pour élever assez haut sa voix pour dire aux autres peuples si elle souffre ou se réjouit, si un grand artiste est né dans sa terre féconde ou si un martyr vient d'expirer sur sa croix.⁸

Come stupirsi che, capitata a Parigi proprio nel 1855, quando la fotografia cominciava a caratterizzarsi come prodotto popolare, Ristori non si limitò a frequentare i critici ma fu anche tra le prime attrici a intuire l'importanza della fotografia cominciando così a farne uso per strutturare e diffondere la sua figura iconica. Esamineremo in particolare due forme d'interazione tra fotografia e stampa nella costruzione di quest'immagine. In un primo tempo, le ragioni dell'interesse dei fotografi parigini per l'attrice che, come vedremo, sono motivate anche dalla descrizione che ne veicola la critica drammatica. In seguito studieremo in che modo, scatto dopo scatto, la fotografia citata o riprodotta nella stampa divenne per Ristori uno strumento di promozione della propria immagine.

Il *corpus* si basa su fonti di prima mano quali documenti iconografici e rassegne stampa conservati negli archivi della Bibliothèque national de France (d'ora in poi BNF). Piuttosto che illustrare l'intero fondo (di per sé ricchissimo) ho scelto di concentrarmi su tre fotografie dell'attrice: un ritratto di Auguste Adolphe Bertsch e due *cartes de visite* l'una del citato Disdéri e l'altra di Étienne Carjat. Attraverso le rassegne stampa ho cercato di ricostruire la diffusione dell'immagine dell'artista. Il periodo preso in esame va dall'invenzione della *carte de visite* nel 1854 fino alla diffusione dei ritratti fotografici dell'attrice nei periodici internazionali degli anni Sessanta dell'Ottocento.

1. *'Myhrra' e il 'topos' della statua di carne*

Negli archivi della BNF questa fotografia di Ristori nel ruolo di Mirra (fig. 1) è attribuita a Bertsch, lo specialista francese del collodio. Nel 1852 questi

8. «La verità è che Ristori prima di venire in Francia era stata per più di quindici anni l'idolo di tutte le città in cui aveva dato delle rappresentazioni. [...] Non serviva però a nulla stampare su miseri giornaletti oscuri che non passavano mai la frontiera che Ristori recitava la tragedia meglio che Rachel e la commedia altrettanto bene che Mars, mai il suo nome, celebre al di là delle Alpi, era arrivato all'orecchio delle Signore Mars e Rachel. Ecco una delle tristi condizioni che i governi impongono al nostro povero paese [...] l'Italia non ha una voce abbastanza chiara per farsi intendere e dire agli altri popoli se soffre o è felice, se un grande artista è nato sulla sua terra feconda o se un martire è appena spirato sulla sua croce» (P.A. FIORENTINO, *Compagnie dramatique italienne*, «Le Nouvelliste», 26 marzo 1857, p. 3, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63385941/f3.image.r=le%20nouvelliste> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]). Quando non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

inventò un collodio acceleratore molto più rapido di quello inglese. Due anni più tardi si associò a Camille d'Arnaud, giornalista e amico di Felix Nadar, con il quale aprì uno studio fotografico a Parigi. In questo studio, Bertsch diede a Nadar i primi rudimenti di fotografia. Nel 1854, fu tra i membri fondatori della Société Française de Photographie (SFP). Si specializzò poi nella micro-fotografia producendo incredibili ingrandimenti di parti anatomiche di insetti.

Non sappiamo esattamente quando Ristori andò nello studio di Bertsch e d'Arnaud per questo scatto che, lo si può notare dal formato, non fu commercializzato come *carte de visite*. Sappiamo però che nel 1857, quando i due presentarono una fotografia dell'attrice in occasione della mostra della Société, quest'ultima stava conducendo una strenua battaglia per attribuire ai fotografi lo statuto di artisti. Nel rapporto, i fotografi sono infatti chiamati «artistes» e la fotografia di Adelaide Ristori esposta è descritta con riferimenti fotografici e pittorici:

On remarque dans les portraits de MM. Bertsch et d'Arnaud deux manières distinctes qui permettent cependant de les reconnaître sûrement. Celui de Mme Ristori, par exemple, rappelle tout à fait la manière de Castil-Blaze,⁹ si remarquable et depuis longtemps apprécié[e] par tous les artistes. La lumière vive et pourtant douce et harmonieuse qui éclaire plus spécialement les figures, le ton plus sombre des ajustements qui, par des ombres vigoureuses, se détachent encore très heureusement sur des fonds plus doux, donnent à ces portraits un aspect d'un grand caractère qui rappelle les belles gravures de Rembrandt. Dans les autres portraits, celui de M. Milne Edwards par exemple, la lumière répandue plus également donne des effets moins tranchés; la netteté du tableau est aussi plus générale; les têtes d'une grande dimension ont une puissance de modelé qui donne aux chairs une vérité surprenante. Cependant, malgré le grand mérite de ces derniers, nous pensons que les artistes donneront encore la préférence au portrait de Castil-Blaze.¹⁰

9. Probabilmente questa fotografia corrisponde a quella realizzata da Bertsch intorno al 1844 e pubblicata più tardi sul giornale «La Provence» con didascalia «Castil-Blaze a soixante ans – (D'après la photographie d'Aug. Bertsch)»; riproduzione fotomeccanica in «La Provence artistique & pittoresque: journal hebdomadaire illustré», 14 ottobre 1883, p. 1, disponibile su Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54598887.r=castil-blaze%20la%20province?rk=21459;2> (ultimo accesso: 16 marzo 2021).

10. «Notiamo nei ritratti dei Signori Bertsch e d'Arnaud due maniere distinte che permettono malgrado tutto di renderli riconoscibili. Quello della Ristori, per esempio, ricorda la maniera di Castil Blaze, così rimarchevole e da tempo apprezzata da tutti gli artisti. La luce viva e malgrado ciò delicata e armoniosa che illumina precisamente le figure, il tono più scuro degli aggiustamenti che, con delle ombre vigorose, si discostano sempre molto felicemente dal fondo più delicato, danno a questi ritratti un grande carattere che ricorda le belle incisioni di Rembrandt. Negli altri ritratti, quello di M. Milne Edwards per esempio, la luce diffusa più uniformemente produce effetti meno netti; ma è il quadro intero ad essere più pulito; le teste di

Specifichiamo che la fotografia di Ristori conservata alla BNF potrebbe non corrispondere a quella qui commentata. Prima di tutto, il riferimento al ritratto di Castil-Blaze realizzato da Bertsch fa pensare piuttosto a un'altra fotografia dell'attrice a causa della forma ovoidale che ricorda quella di un cammeo.¹¹ Secondariamente, il riferimento alle ombre vigorose di Rembrandt lascia perplessi perché la fotografia della BNF sembra quasi sovraesposta.

Un'altra copia dello stesso scatto conservato al Paul Getty Museum di Los Angeles¹² mostra ombre più nette e un'attenzione alla resa plastica della pelle evocata per contrasto nella citazione. In effetti, il redattore si dispiace che la luce diffusa del ritratto di Milne Edwards e la «sorprendente verità delle carni»¹³ che ne deriva non abbiano attirato i fotografi, quasi avesse preferito vedere questa tecnica applicata al ritratto di Ristori. Potremmo quindi pensare che la fotografia di Los Angeles non corrisponde a quella esposta: Bertsch avrebbe ristampato successivamente questo scatto. La ristampa testimonierebbe della ricerca di una più viva plasticità, già sperimentata nei ritratti di Edwards.

La fotografia di Bertsch che rappresenta Ristori negli abiti di Mirra rafforza l'idea di una ricerca di resa plastica a causa del suo chiaro riferimento al topos della statua che prende vita. Si noti che la fotografia è stata ritagliata a ricordare una nicchia e che l'interpretazione della Ristori fu spesso comparata a quella di una statua di carne. Si tratta di un riferimento d'uso nelle critiche di tragedie ma che nel caso di *Mirra* è ancor più marcato, come ha notato Roberto Cuppone.¹⁴ Théophile Gautier lodò della sua interpretazione di Mirra «ces belles draperies grecques, aux plis souples et vivants comme ceux d'un marbre de Phidias»¹⁵ al punto che l'attrice gli dette la viva impressione di «une

grandi dimensioni offrono un'energia delle forme che conferisce alle carni una verità sorprendente. Malgrado questi meriti, pensiamo che gli artisti preferiranno ancora il ritratto di Castil Blaze» (*Rapport sur l'exposition ouverte par la société en 1857 [suite et fin]*, «Bulletin de la Société française de photographie», III, 1857, p. 275: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082458.image> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

11. Bertsch & Arnaud, *Adelaide Ristori*, 1855, stampa su carta salata, 21,1x15,6 cm. (Los Angeles, Paul Getty Museum, 84.XP.368.22, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/38781/bertsch-arnaud-adelaide-ristori-french-1855/> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

12. Bertsch & Arnaud, *Mme Ristori*, 1855 ca., stampa su carta salata, 14,8x18,3 cm. (Los Angeles, Paul Getty Museum, 84.XP.368.20, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/38779/bertsch-arnaud-madame-ristori-french-about-1855/> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

13. *Rapport sur l'exposition ouverte par la société en 1857 (suite et fin)*, cit., p. 275.

14. Cfr. R. CUPPONE, *Incenso e mirra. Ipotesi sulla grande attrice ottocentesca*, in *L'attrice marchesa, verso nuove visioni di Adelaide Ristori*. Atti del convegno nazionale *Adelaide Ristori 1906-2006 a cento anni dalla morte* (Cividale del Friuli, 25 marzo 2006), a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 107-114.

15. «Quei bei drappaggi greci, dalle pieghe soffici e vive come quelle di un marmo di Fidia» (T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 2 luglio 1855).

statue antique, mais d'un marbre qui brule et qui souffre». ¹⁶ Roberto Alonge sottolinea la fine carica erotica delle pose di Mirra, interpretata dalla Ristori, che utilizzava le pieghe del velo per svelare l'onda dell'emozione e coprirsi poi pudica, all'opposto della Fedra di Rachel molto più trattenuta e i cui drappaggi sono anch'essi scultorei ma statici. ¹⁷

2. Ricerche plastiche: fotografia, stampa e ritorno

Come non notare che la fisicità degli attori aveva attirato i fotografi fin dalla prima Esposizione universale. Ricordiamo Debeauvoir, ritratto dai Nadar. Ma l'opposizione tra Ristori e Rachel alimentata dalla stampa stimolò ancor più sensibilmente l'interesse dei fotografi che tentarono di restituire il diverso stile recitativo di queste due attrici. Nel 1855, Mayer e Pierson avevano presentato all'Esposizione proprio una fotografia di Adelaide Ristori (fig. 2), a fianco di quella della sua rivale Rachel (fig. 3). Possiamo avanzare l'ipotesi che le due *cartes de visite* delle attrici qui pubblicate siano delle riproduzioni delle fotografie del 1855 tanto esse corrispondono alla descrizione del settimanale «La Lumière»:

Représentée en pied, dans le rôle de Phèdre, la grande tragédienne [Rachel] porte le diadème au front, et se drape magnifiquement, comme une statue antique, dans son manteau de pourpre étoilé d'or. La main qu'elle presse convulsivement sur sa poitrine semble vouloir y comprimer les mouvements douloureux d'un amour adultère. Quant à l'expression de la physionomie, elle est admirable. Il y a dans le pli soucieux du front, dans l'amer sourire qui contracte les lèvres, et surtout dans la fixité, la tristesse et l'expression passionnée du regard, toute l'éloquence des vers de Racine. À côté de Mlle Rachel, MM. Mayer et Pierson ont placé la Ristori: Myrrha, à côté de Phèdre. La fille de Cinyre ne porte ni diadème ni pourpre. Son beau corps se dessine dans des simples draperies blanches, et quelques fleurs posées négligemment dans sa chevelure en sont les seuls ornements. L'expression de son visage est plutôt la douleur que le remords, la tendresse que la passion. On retrouve la Ristori toute entière dans cette belle épreuve. ¹⁸

16. «Una statua antica, ma di un marmo che arde e che soffre» (T. GAUTIER, *Revue dramatique*, «Le moniteur universel», 4 giugno 1855).

17. Cfr. R. ALONGE, *Mirra l'incestuosa: Ovidio, Alfieri, Ristori, Ronconi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 132-141.

18. «Rappresentata in piedi, nel ruolo di Fedra, la grande tragica [Rachel] porta il diadema in fronte e si drappeggia magnificamente, come una statua antica, nel suo mantello di porpora e d'oro luccicante. La mano che stringe convulsivamente sul petto sembra voler comprimervi i moti dolorosi d'un amore adultero. Quanto all'espressività della fisionomia, è ammirevole. C'è nella piega preoccupata della fronte, nell'amaro sorriso che le contrae la labbra e soprattutto nella sua fissità, la tristezza e l'espressione appassionata dello sguardo, tutta l'eloquenza dei versi di Racine. Affianco alla Signorina Rachel, i Signori Mayer e Pierson hanno posizionato la Ristori:

Un altro elemento interessante di quest'articolo riguarda l'implicazione dei fotografi nell'aiutare i modelli a posare. Vi si sostiene in effetti che il fotografo dovrebbe essere considerato un artista anche perché aiuta il modello a trovare la posa adatta:

Nous pouvons affirmer, par expérience, que si les mêmes personnes avaient posé pour certains artistes, ceux-ci en auraient fait des portraits parfaitement vulgaires. Il nous serait difficile d'expliquer ce fait; mais nous le citons car il est une des preuves les plus frappantes de ce que nous avons si souvent répété, à savoir: que la photographie n'est pas un procédé purement mécanique.¹⁹

In conclusione, ritrarre Ristori sembra avvalorare la rivendicazione dei fotografi di uno statuto di artista perché li porta a rivaleggiare nel cogliere ed esaltare quell'immagine dell'attrice quale 'scultura viva', 'statua di carne', già celebrata dai critici.

Notiamo che Bertsch, nel suo scatto di Mirra, ne esalta la posa sensuale. L'attrice guarda intensamente alla sua sinistra e, torcendo il corpo nella direzione opposta, coglie il velo con la mano destra, mentre il braccio sinistro copre il seno. Alonge nota che le incisioni della Ristori reggente il velo avevano avuto una discreta diffusione nella stampa a partire dal 1855. Un'analisi incrociata di stampa e fotografia mostra similitudini tra la posa scelta da Bertsch e due incisioni: tale posa combina lo sguardo ardente volto nell'opposta direzione di un'incisione pubblicata nel 1854 (fig. 4) e il gesto angosciato del braccio che copre il seno (fig. 5) pubblicato nel 1859. Queste interazioni tra stampa e fotografia mostrano i retroscena della fabbricazione di un'immagine iconica.

3. *Regina sul palco e nella vita*

Potremmo credere che le *cartes de visite*, diffuse dal 1859, si siano iscritte lungo la direttrice del gusto per le pose statuarie. Un 'album artistico' del 1858²⁰

Mirra affianco a Fedra. La figlia di Ciniro non porta ne diadema ne porpora. Il suo bel corpo è disegnato dai semplici drappaggi bianchi, e i soli suoi ornamenti sono qualche fiore posato negligenemente tra i capelli. L'espressione del suo viso è piuttosto di dolore che di rimorso, di tenerezza più che di passione. Ritroviamo la Ristori tutta intera in questa bella stampa» (E. L., *Exposition universelle, photographie*, «La Lumière», 13 ottobre 1855, p. 1, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54272664/f1.image.r=ristori%20mirra> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

19. «Possiamo affermare, per esperienza, che se alcune persone avessero posato per altri artisti, questi ne avrebbero realizzato dei ritratti assolutamente volgari. Ci è difficile spiegare questo fatto; ma lo citiamo perché è una delle prove più evidenti di ciò che andiamo ripetendo: che la fotografia non è un procedimento puramente meccanico» (ibid.).

20. A. RISTORI, *Album artistique*, Paris, Godard, 1858 (Paris, BNF, 8-RE-5999).

conferma il successo di questo stile di ritratti: si tratta di una raccolta di incisioni che ricordano le fotografie dell'attrice nei suoi ruoli principali.²¹ Spesso vi si trovano delle posture a tinte forti. Disdéri ne produsse alcune di Ristori in pose simili.²² Non è semplice determinare se sia stato l'incisore dell'album a ispirarsi alle fotografie o se sia stato il fotografo a ispirarsi all'album. Si consideri anche che esse potevano riprodurre delle fotografie anteriori al 1859 perché precedentemente stampate in altro formato. Certo è che, a partire dagli anni Sessanta, queste pose ebbero una discreta diffusione essendo state pubblicate come *cartes de visite* e come incisioni sulle pagine di giornali internazionali.²³

Al di là dei ritratti in costume di scena, salta all'occhio la grande diffusione dei ritratti *cartes de visite* dell'artista in abiti 'civili', immagini che esaltano alcuni dettagli vestimentari (fig. 6). Fin dal 1856, la stampa francese si era attardata sugli accessori dell'attrice: il suo cappotto, ad esempio, che ricorda i drappaggi dell'eroina Mirra.

Le manteau Myrrha, qui est le manteau grec dans tout son style antique, en cachemire blanc, bordé de galons blancs ou pourpres. La coupe de ce manteau est étrange. Les plis ne portent qu'aux épaules et enveloppent le corps de la femme comme la draperie de la Polymnie antique. Il se rejette comme un burnous classique qu'on voit partout. Toutes les femmes ne pourront pas porter le manteau Myrrha. Il faut l'élégance de la Ristori ou la noblesse de la duchesse du faubourg St-Germain.²⁴

Ecco quindi che il cappotto Mirra, probabilmente molto simile a quello immortalato da Disdéri nel 1861, permette a Ristori di esaltare la sua eleganza

21. Nell'album la posa di Mirra che si pugnala come nell'ultimo atto assomiglia a quella della fotografia dell'attrice conservata al Civico museo biblioteca dell'attore di Genova e pubblicata in T. VIZIANO, *La Ristori, vita romanzesca di una primadonna dell'Ottocento*, Pisa, La conchiglia di Santiago, 2013, p. 451. Sulle raccolte fotografiche dell'importante museo si veda la scheda di Gian Domenico Ricaldone alle pp. 279-281.

22. Cfr. Disdéri, *Adelaide Ristori (Marie Stuart)*, 1880 ca. [copia di un originale del 1860], formato *carte de visite* (London, Royal Collection Trust, RCIN 2913576, <https://www.rct.uk/collection/2913576/adelaide-ristori-1822-1906nbspas-marie-stuart> [ultimo accesso: 18 marzo 2021]).

23. A titolo di esempio citiamo: N. DIAZ DE ESCOVAR, *El corazon de una Artista y la piedad de una Reina*, «Blanco y negro», 20 marzo 1827 (Paris, BNF, RE-5997).

24. «Il cappotto Myrrha, che è il cappotto greco nel suo splendido stile antico, è in candido cachemire, bordato di galloni bianchi o porpora. Il taglio di questo cappotto è particolare. Le pieghe si situano all'altezza delle spalle e circondano il corpo della donna come i drappaggi dell'antica musa Polimnia. Si getta sulle spalle come un mantello classico di quelli che si vedono ovunque. Tuttavia solo alcune donne possono portare il cappotto Myrrha. Serve l'eleganza della Ristori o la nobiltà della duchessa del faubourg St-Germain» (V. DE RENNEVILLE, *De la toilette de bal*, «La Sylphide», 20 dicembre 1856, p. 266, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5864709z/f10.image.r=Ventadour%20mirra%20ristori> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

za agli occhi del pubblico femminile. Il fotografo ritrae spesso l'attrice con alcuni accessori.

Ciò ci porta a questa fotografia (fig. 7) conservata alla BNF. È un ritratto il cui formato corrisponde a quello di una *carte de visite*, anche se il cartoncino è più esteso. Ristori, in abiti civili, tiene in mano una strana piuma nera. Confrontando questa fotografia con la prova composta da otto scatti conservata al Musée d'Orsay²⁵ si constata che è del 1859 e che l'attrice tiene in mano un cappello. Il ritratto doveva essere commercializzato come *carte de visite* al pari di quest'altro (fig. 8) conservato al Musée Carnavalet e il cui fotografo è indicato come anonimo (sappiamo invece trattarsi di Disdéri). Nel 1864, l'interprete posa ancora per Disdéri con un nuovo cappello piumato.²⁶ Qualche anno più tardi, nella stampa, questi accessori diventano gli emblemi della sua regalità:

Elle se drape dans son cachemire des Indes comme dans le manteau d'une tragédienne; [...] ses bottines à la hongroise, on les dirait des cothurnes, et rien ne ressemble à une couronne plus que son chapeau à plumes.²⁷

Ecco che, per ritornare alla nostra fotografia di partenza, Disdéri è uno dei primi ad assicurare la diffusione dell'immagine di Ristori in abiti civili, che pubblica in formato *carte de visite* già nel 1859. Con lui l'attrice diventa la signora del «Teatro Imperiale Italiano», come indicato nella fig. 7, cominciando a forgiare la sua immagine iconica di regina dell'alta società.

4. *Musa tragica*

Due anni dopo questo scatto, la biografia di Ristori riscuote un vivo interesse, come testimonia il libro di Louis Lemerrier de Neuville, accompagnato

25. Disdéri, *Mme Adelaïde Ristori en huit poses en 1859*, 1859, prova su carta all'albumina, 20x23 cm. (Paris, Musée d'Orsay, PHO 1995 28 93, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/mme-adelaide-ristori-en-huit-poses-72923> [ultimo accesso: 18 marzo 2021]).

26. Disdéri, *Mme Adelaïde Ristori en huit poses en 1864*, 1864, prova su carta all'albumina, 19x24 cm. (Paris, Musée d'Orsay, PHO 1995 28 107, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/mme-adelaide-ristori-en-huit-poses-72937> [ultimo accesso: 18 marzo 2021]).

27. «Si avvolge nel suo cachemire delle Indie come nel mantello di un'attrice tragica; [...] i suoi stivaletti all'ungherese si direbbero dei coturni, e nulla assomiglia più a una corona del suo cappello a piume» (E. DE NAVARRE, *Adelaide Ristori*, «Le Bouffon», 7 luglio 1867, p. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4690532d/f2.image.r=Le%20Bouffon> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

dalle fotografie di Pierre Petit tra cui un ritratto dell'attrice.²⁸ Questo volume si inserisce in una collana che comprende tre testi, il primo dedicato a Ristori e i successivi a Gustave Doré e a Maria Petipa. Lemer cier racconta l'infanzia dell'attrice, la sua storia d'amore con il Marchese del Grillo, il matrimonio, fino al grande successo parigino del 1855. L'opera è pubblicata poco dopo il debutto di *Beatrix*, pièce autobiografica che le dedica Ernest Legouv e.

Lemer cier e Petit sono vicini a quel circolo di artisti e giornalisti che comprende anche Carjat, celebre caricaturista. Petit aveva imparato la tecnica fotografica da Disdéri e insieme a Carjat, nel 1859, aveva lanciato un progetto di ristampa di fotografie in formato *carte de visite* che associavano ritratti fotografici e caricature. I ritratti di Petit con i folti capelli ribelli fanno onore al suo nomignolo di 'collodion chevelu' (il 'collodio capellone').²⁹ Prima di questo progetto, Carjat era già uso all'utilizzo delle fotografie di Disdéri e di Mayer & Pierson³⁰ per realizzare le sue caricature per il giornale «Le Diog ne», come la seguente del 1856 di Rachel nelle vesti di Fedra (fig. 9), copia specchiata della *carte de visite* già proposta (fig. 3).³¹ In seguito, appassionati di fotografia, Carjat ne apprenderà i rudimenti da Petit, per poi aprire il suo studio nel 1861.

Carjat fotografa Ristori nel 1864, come segnalato in questo documento (fig. 10). Si tratta di un ritratto di formato *carte de visite* incorniciato dai nomi delle eroine che resero famosa l'attrice. La nota biografica di Benjamin Gastineau che accompagna questa fotografia e altri ritratti di Ristori³² ne mette in valore i successi a Parigi e in tutta Europa. Il documento doveva iscriversi in un album delle celebrità contemporanee destinato a essere collezionato: si tratta quindi di uno tra i primi fogli periodici che associano fotografia e testo.

28. Cfr. L. LEMERCIER DE NEUVILLE, *Les figures du temps*, Paris, Bourdilliat, 1861, vol. 1.

29. Cfr. *L'utopie photographique: regard sur la collection de la Soci t  Française de Photographie*, catalogo della mostra a cura di M. POIVERT, A. GUNTHER e C. TROUFL AU (Paris, 2 novembre 2004–6 febbraio 2005), Cherbourg, le Point du jour, 2004, p. 202.

30. Cfr. C. PETER, *Carjat Étienne (1828-1906)*, in *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, cit., pp. 272–273.

31. Probabilmente Carjat nel 1856 realizzò la sua caricatura copiando la fotografia di Rachel nelle vesti di Fedra, scatto successivamente specchiato quando riprodotto come *carte de visite* nel 1865. La caricatura di Carjat avvalorava quindi la nostra ipotesi precedente riguardante la mostra del 1855 nella quale Meyer & Pierson presentarono una fotografia di Rachel molto simile a quella in formato *carte de visite* e datata 1865:   probabile che si trattasse dello stesso scatto, poi riprodotto specchiato come *carte de visite*.

32. Benjamin Gastineau, in *Pantheon parisien, album des c l brit s contemporaines*, Paris, Carjat & Cie, 1864 (BNF, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k930090n/f75.item.r=pantheon%20parisien%20album%20des%20celebrit%C3%A9s%20contemporaines> [ultimo accesso: 27 settembre 2021]).

Il mobilio proprio a Disdéri scompare nei ritratti di Carjat, accentuando la plasticità del modello che non è fotografato a figura intera, ma secondo quello che sarà poi definito 'piano americano'. Lo sguardo infelice delle fotografie negli abiti di scena, o vago e sognante negli abiti 'civili', diventa qui penetrante, carico di determinazione, dettaglio che deve aver colpito gli osservatori dell'epoca, come si evince da questo disegno di Lemer cier.³³ Ristori incarna una sorta di figura allegorica. Infatti, Carjat avvolge l'attrice in veli e drappaggi neri che la pongono, con la loro aria statuaria, sulla soglia tra la scena e la vita, permettendo al fotografo di coglierne quello sguardo penetrante che aveva indotto la stampa a descriverla quale 'Musa della tragedia':

Qui ne se rappelle cette femme frêle, maigre, et comme dévorée par un feu intérieur, ce front bombé qui surplombait sur de yeux dont nul ne peut oublier l'incomparable éclat quand il les a vus, une fois seulement, animées par la flamme de la passion ou les emportement de la fureur? À la voire pale sous ses longs voiles, [...] vous l'eussiez prise pour la Muse de la tragédie elle-même, sculptée dans le marbre de Paros par quelque grand artiste du temps de Périclès.³⁴

All'inizio degli anni Sessanta, escluso il tentativo di Carjat di diffondere le *cartes de visite* sotto forma di album periodico, nella stampa le fotografie della Ristori sono ancora rare. Avranno maggior successo le incisioni tratte da fotografie.

Da quanto ho potuto constatare grazie ai documenti conservati alla BNF, le prime riproduzioni realistiche dei ritratti della Ristori appaiono nelle pubblicità e nella stampa americana alla metà degli anni Sessanta. Non è chiaro il procedimento fotomeccanico utilizzato perché queste immagini associano arti grafiche e fotografia.³⁵ Gli incisori riproducono, per esempio, questa fotogra-

33. Louis Lemer cier de Neuville, *Adelaide Ristori*, 1860-1890, matita, piuma e inchiostro nero su carta, 24,8x16 cm. (Paris, BNF, 4-O ICO-1 [17], <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb414149913> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

34. «Chi potrebbe dimenticarsi di questa donna fragile, magra di come, divorata da un fuoco interiore, questa fronte ricurva cadeva su due occhi di cui nessuno può dimenticare l'incomparabile luccichio una volta visti, anche solo una volta, animati dal fuoco della passione o dall'onda del furore? A vederla pallida sotto i suoi lunghi veli, [...] l'avreste presa per la stessa Musa della tragedia, scolpita nel marmo di Paros da qualche grande artista dell'epoca di Pericle» (H. DE SAINT-JULIEN, *Mme Ristori*, «Revue des Alpes», 27 agosto 1859).

35. Nella rivista di teatro francese «L'Illustration» (1843-1913), per esempio, gli incisori possono ispirarsi alla fotografia, copiarla a mano o stamparla su un supporto in legno per poi inciderlo, fino ad arrivare al trionfo della mezzatinta alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento. In questa rivista quindi le arti grafiche e la fotografia si uniscono producendo dei risultati sorprendenti, studiati in C. CHIARELLI, *Images en jeu. Théâtre, photographie et pratiques visuelles dans 'L'Illustration' (1843-1913)*, «Revue d'histoire du théâtre numérique», II, 2015, pp. 48-51.

fia di Mathew Brady realizzata durante la tournée dell'attrice oltreoceano.³⁶ Brady non fotografa la Ristori nei panni dell'attrice tragica, come Carjat. Tuttavia, la stampa associa a questo ritratto le formule dei critici parigini: nell'«*Ilustración americana*» del 1866 la didascalia indica «Adelaida Ristori (musa de la tragedia) de una fotografia de Brady».³⁷ Pochi anni più tardi, le incisioni realistiche delle fotografie della Ristori si diffonderanno al di là dell'oceano Atlantico, fino in Europa.³⁸

Questo percorso attraverso i ritratti di Adelaide Ristori, dalle fotografie del 1855, fino alle prime incisioni nella stampa, passando per le *cartes de visite*, ci permette di formulare alcune osservazioni. Certo i fotografi mettono in scena l'attrice, come mostrano gli scatti di Bertsch, Disdéri e Carjat, ma la stampa orienta l'estetica che i fotografi associano alla Ristori. Infine, l'attrice stessa fa evolvere la sua immagine iconica che passa dalla statua di carne, alla regina mondana, alla musa tragica. Dal punto di vista metodologico, l'analisi incrociata di stampa e fotografia permette di precisare la datazione degli scatti, spesso vaga, e di misurare la diffusione dell'immagine degli artisti nel tempo e nello spazio.

36. Mathew Brady, *Ristori*, 1855-1865, file digitale da negativo originale (Washington, Library of Congress, Brady-Handy Photograph Collection, LC-BH82- 4863 A [P&P], <https://www.loc.gov/item/2017897039/> [ultimo accesso: 18 marzo 2021]).

37. Copertina di «*Ilustración americana de Frank Leslie*», 7 novembre 1866 (Paris, BNF, Est.RistoriA.024 [17], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8424207f?rk=987129;2> [ultimo accesso: 16 marzo 2021]).

38. Negli archivi della BNF sono conservate riproduzioni di ritratti molto realistici della Ristori apparse in riviste francesi e italiane dalla fine degli anni Sessanta dell'Ottocento. La vera e propria diffusione di massa dell'immagine fotografica della Ristori e l'aura iconica che ne ricavò fu quindi progressiva e dovette molto alla riproduzione dei suoi ritratti su riviste e giornali già dagli anni Sessanta.



Fig. 1. Auguste Adolphe Bertsch (Bertsch & Arnaud), Ritratto di Adelaide Ristori, 1850-1871, fotografia (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, inv. Est. RistoriA.032, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 2. Meyer & Pierson, Adelaide Ristori in *Mirra* di Vittorio Alfieri, fotografia, formato *carte de visite* (già in T.Viziano, *Evviva Adelaide Ristori, evviva l'Italia, evviva Verdi*, San Miniato [Pisa], La conchiglia di Santiago, 2010).



Fig. 3. Henri de la Blanchère, Rachel (*Phèdre*), 1865 ca., ristampa all'albumina Pierson, formato *carte de visite* (Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. PH55546).



Fig. 4. Adelaide Ristori, marquise del Grillo, première actrice de la Compagnie dramatique royale sarde, dans le rôle de Mirra, 1854, riproduzione fotomeccanica (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, inv. Est.RistoriA.005, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 5. Ritratto di Adelaide Ristori, riproduzione fotomeccanica (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, inv. Est.RistoriA.009, © gallica.bnf.fr/BnF).



Fig. 6. Disdéri, Ritratto di Adelaide Ristori, 1860-1890, stampa all'albumina, formato *carte de visite* (Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. PH55886).



Fig. 7. Disdéri, *Mme Ristori du Théâtre Impérial Italien*, 1860-1890, fotografia (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, inv. Est.RistoriA.031, © gallica. bnf.fr/BnF).



Fig. 8. Disdéri, Ritratto di Adelaide Ristori, 1860-1890, stampa all'albumina, formato *carte de visite* (Paris, Musée Carnavalet, Histoire de Paris, inv. PH55887).



Fig. 9. Alexandre Pothey (da Étienne Carjat), *Mademoiselle Rachel*, 1856-1857, incisione (collezione privata).



Fig. 10. Étienne Carjat, *Adelaide Ristori*, 1861 ca., formato *carte de visite* su un cartoncino intitolato *Pantheon Parisien* (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Musique, inv. Est.RistoriA.023, © gallica.bnf.fr/BnF).