

SIMONA SCATTINA

MIMÌ AGUGLIA E MARINELLA BRAGAGLIA ALLA PROVA DELLA FOTOGRAFIA

Mimì Aguglia e Marinella Bragaglia, donne del teatro siciliano, vengono ritratte nelle foto ornate di gioielli e trine, in posa con bellissimi scialli su abiti eleganti oppure nei costumi di scena, da sole o accanto al primo attore (quasi sempre Giovanni Grasso). Per la critica e per il pubblico sono attrici come tante, ma nel loro sguardo rivendicano una sicilianità che scaturisce da una forte identità ‘isolana’, che tuttavia non impedirà loro di approdare sui palcoscenici delle località più sperdute e delle capitali più prestigiose del mondo.

Emblematico è trovarle inserite in *Le dimenticate* di Camillo Antona-Traversi come astri minori nella sezione ‘le dialettali’.¹ Abitare, dunque, le storie di queste attrici, oggi, significa tentare di accordare – citando il titolo di un importante convegno su Eleonora Duse tenutosi nell’ottobre del 2008 – *voci e anime, corpi e scritture*,² in un fecondo intreccio, secondo le indicazioni lasciateci da Claudio Meldolesi, fra le «immagini intime», il «livello delle tecniche» e quello «delle condizioni date».³ Si cercherà qui di farlo attraverso le poche, frammentarie testimonianze, per di più indirette (foto che le ritraggono sul palcoscenico e fuori da esso, qualche lettera autografa, testi scritti dai mariti-

1. Cfr. C. ANTONA-TRAVERSI, *Le dimenticate. Profili di attrici*, Torino, Formica, 1931 (su Mimì Aguglia: pp. 143-206; su Marinella Bragaglia: pp. 223-224). Sebbene oggi ci sia un rinnovato e crescente interesse verso quelle ricerche orientate alla messa in chiaro di profili e storie di donne, di queste due attrici si è a lungo perduta memoria. Trascurate per troppo tempo dalla storiografia teatrale, nell’Archivio Multimediale degli Attori Italiani le loro schede contengono, al momento, solo dati anagrafici (<https://amati.unifi.it/Main.uri>; ultimo accesso: 23 marzo 2021). Per Aguglia si segnala la scheda di un film documentario su Musco. In Sicilia un solo teatro è dedicato a una attrice, il Tina Di Lorenzo di Noto.

2. Cfr. *Voci e anime, corpi e scritture*. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di M.I. BIGGI e P. PUPPA, Roma, Bulzoni, 2009.

3. C. MELDOLESI, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e storia», IV, 1989, 7, pp. 199-214 (ora riedito in *Pensare l'attore*, a cura di L. MARIANI, M. SCHINO e F. TAVIANI, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 79-90).

impresari a cui si aggiungono stralci di recensioni): documenti che restituiscono in filigrana il ritratto di due prime donne che hanno saputo proiettare il proprio talento al di fuori dei confini dell'isola.⁴ Artefici della propria arte e quindi, per riflesso, come sostiene Marianna Zannoni, «anche del modo con il quale la si è rappresentata e se ne è parlato».⁵

Le immagini di Bragaglia e Aguglia integrano al valore di testimonianza una molteplicità di aspetti e di significati, oltre che tecnici, sociali e artistici. La fotografia non è più solo dispositivo, documento, immagine, ma si fa «modalità di lettura e costruzione della scena, ovvero una nuova testualità per il teatro iconografico del nuovo millennio».⁶ Le due scene, quella della fotografia e quella del teatro, si incontrano così per produrre un nuovo oggetto artistico entro i confini di una maggiore visibilità,⁷ e consentono alle due attrici un piccolo riscatto dall'oblio all'interno di una generale storiografia teatrale colpevole di averle esautorate.⁸ La fotografia si fa così, come constatato da Maria Ines Aliverti, «coscienza del teatrale e strumento della conoscenza del teatro»,⁹ strumento per fare ulteriore luce su due figure che hanno contrassegnato la storia dello spettacolo della prima metà del Novecento.

Nel caso del presente contributo le fasciose foto delle attrici, cui, come sostiene Sarah Bernhardt, compete ontologicamente l'arte della recitazione, ci restituiscono il derobertiano 'colore del tempo' attraverso il linguaggio dello sguardo, del corpo e del volto, confondendo i confini fra scena e vita, finzio-

4. Per un profilo delle due attrici si veda l'articolo di S. RIMINI-S. SCATTINA, *Al cospetto di Giovanni Grasso. Storia in divenire di Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia*, «Teatro e storia», n.s., XXXII, 2018, 39, pp. 197-221. Su Bragaglia si può apprezzare il lavoro di ricostruzione condotto da F. FERRARA, *Marinella Bragaglia. Stella del teatro, del mare... del vento*, Brolo (Messina), Armenio, 2017.

5. M. ZANNONI, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2018, p. 11.

6. S. MEI, *Dossier teatri da camera*, in *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, a cura di S. M., «Culture teatrali», 2015, 24, p. 201 (prima pubblicazione in *Teatri da camera. Lo spettacolo della fotografia*, catalogo del programma Soffitta 2014, p. 10).

7. Cogliere le valenze di senso stratificate al di là del 'puro' referente, operando ad esempio la distinzione proposta da Renzo Guardenti per i repertori iconografici fra rappresentazione, illustrazione, raffigurazione, permette di viaggiare dentro il perimetro dell'immagine, sollecitando il complesso valore di testo, sebbene di natura diversa: un testo visivo (cfr. R. GUARDENTI, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, CUE Press, 2020; e si veda il contributo dello studioso in questo volume, alle pp. 11-28).

8. Seppure non riguardante il caso specifico esaminato, data l'esiguità di studi in questo relativamente recente territorio di indagine, merita di essere citato il progetto (in due volumi) volto a indagare il binomio teatro-fotografia coordinato da Arnaud Rykner: *La photographie de scène en France*, «Revue d'histoire du théâtre», III, 2019, 283; IV, 2019, 284.

9. M.I. ALIVERTI, *Dalla fotografia alla teatralità*, in *Occhi di scena. Fotografia e teatralità*, a cura di C. CHIARELLI e M. AGUS, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, pp. 9-10.

ne e realtà, tendendo a identificare lo spazio interiore e poetico dell'azione teatrale con lo spazio fisico, a scoprire, nella geografia di un volto, le tracce di un paesaggio sommerso.¹⁰ La fama di una diva del teatro, come del cinema, dipende non solo dalla propria bravura o dall'eccellenza raggiunta in una particolare arte, ma anche dalla capacità di mettere a segno una personalissima strategia dell'uso delle immagini, producendo una discorsività diffusa all'interno di un'efficace, ampia rete intertestuale e 'intervisuale'.

A partire dalla stratificazione di senso che offre il termine 'prima donna',¹¹ si analizzeranno i casi emblematici di Marinella Bragaglia e di Mimì Aguglia attraverso i ritratti dell'epoca: ora prime attrici della Compagnia dialettale di Giovanni Grasso; ora donne capaci di attirare su di sé l'attenzione per volontà, capricci, potere ammaliatore; infine esempi di 'prima donna' nel senso di 'prima la donna', secondo un'accezione che antepone all'interprete e all'attrice la sensibilità e la presenza del femminile, anticipando caratteri culturali e identitari che ora non esiteremmo a definire 'femministi'.

1. Una 'Duse siciliana'¹²

A Catania agli inizi del Novecento, ritirati i fili dei paladini dell'opera dei pupi, gli attori di legno vengono sostituiti con i pupi di carne che si cimentano in un teatro di varietà che porterà via via a un teatro dialettale recitato a braccio. Giovanni Grasso, subentrato al padre don Angelo, uno dei pupari più conosciuti della città, darà vita alla compagnia Città di Catania. Siamo nel giugno 1901: circa un anno dopo gli si presenterà l'occasione per uscire dalla

10. Le origini della fotografia – come ricorda Laurence Senelick citando Roland Barthes – sono da rintracciare non nella pittura, come vuole la vulgata, ma piuttosto nello spettacolo («tuttavia [mi pare] non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'arte, bensì attraverso il teatro»: R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 13. 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).

11. La prima attrice ottocentesca (detta anche 'prima donna' sul modello del ruolo operistico) si esercitava soprattutto nelle cosiddette parti amorose di qualunque genere (dramma, tragedia, commedia) e forma (prosa, versi) del repertorio antico e moderno. Componente indispensabile del ruolo era l'arma della seduzione che l'attrice esercitava sul pubblico con ogni mezzo espressivo (mimica, dizione, voce, portamento) e fisico (bellezza, *toilettes*). Cfr. C. JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano. Dizionario dello spettacolo tra Otto e Novecento*, Imola, CUE Press, 2016.

12. Così la critica del tempo arrivò a definire Marinella Bragaglia. Cfr. «L'illustrazione italiana», 26 aprile 1903.

Sicilia.¹³ Il 30 novembre 1902 la compagnia di Grasso approda a Roma per una recita di beneficenza per le vittime dell'alluvione di Modica del 26 settembre di quell'anno. Il repertorio prevedeva *Cavalleria rusticana*, *I mafiusi* e *La zolfara*; ed è proprio con quest'ultima opera che Marinella Bragaglia, figlia d'arte, rivela il suo talento. Nel ruolo di Mara, bella e giovane moglie, colpevole di non amare il marito (Grasso) e di tradirlo con Jacopo, l'uomo da sempre nel suo cuore, riesce a produrre un grande effetto sul pubblico. Stanis Manca, critico teatrale della romana «Tribuna», uscì con un opuscolo intitolato *La scoperta di una compagnia dialettale*, dove in copertina campeggiava una foto di scena con Bragaglia e Grasso. Manca così la ricorda:

vicino al Grasso [...] si fece notare Marinella Bragaglia, figura suggestiva, che piegava la bella persona a tutti gl'impeti e a tutte le tenerezze della passione, ora temperando il fuoco de' suoi occhini penetranti, ed ora facendolo folgorare ne' diversi movimenti del dolore e dell'amore. Ammirando la Bragaglia nel rilievo sicuro che essa ci dava non si poteva pensare che a ben poche attrici, forse solo alla Duse ed alla Vitaliani.¹⁴

Un ritrattista anonimo ci invita a sondare, in tutte le sue componenti, il segreto della mimesi creativa degli attori esaltandola e sublimandola in funzione di un pubblico assente. Si tratta di false istantanee di scena che presumibilmente sono la riproposizione artificiale di micro-fragmenti dello spettacolo ma potrebbero anche essere il risultato di una posa appositamente creata nello studio del fotografo e finalizzata soltanto all'efficacia fotografica.¹⁵ Gli scatti e le pose dei due pro-

13. Su Giovanni Grasso e le tradizioni pupare si veda il vol. di B. MAJORANA, *Pupi e attori, ovvero l'opera dei pupi a Catania. Storia e documenti*, Roma, Bulzoni, 2008. Analizzano l'arte di Giovanni Grasso e l'influenza che ebbe a livello internazionale sulla cultura teatrale dell'inizio del secolo scorso i preziosi volumi di E. ZAPPULLA-S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Grasso: il più grande attore tragico del mondo*, Acireale, La Cantinella, 1995 e di G. SOFIA, *L'arte di Giovanni Grasso e le rivoluzioni teatrali di Craig e Mejerhol'd*, Roma, Bulzoni, 2019.

14. S. MANCA, *Dietro il sipario*, Firenze, Quattrini, 1912, p. 30.

15. Così Gian Domenico Ricaldone illustra il procedimento fotografico di fine Ottocento: «la sala di ripresa era poi dotata di molti fondali raffiguranti paesaggi, architetture, interni ed esterni, nonché di un'ampia scelta di oggetti come poltrone, colonne, balaustre, tavoli, tappeti, piedistalli che servivano ad arredare la scena [...]. La tecnica comportava inizialmente tempi di esposizione piuttosto lunghi, che via via si andranno abbreviando, ma che comunque richiedevano delle pose "rigide" [...]. La lunghezza dell'esposizione, la pesantezza dell'attrezzatura, l'uso del cavalletto e l'esigenza di molta luce imponevano al ritratto limiti piuttosto rigorosi. Tra questi l'impossibilità di scattare istantanee e la necessità di realizzare le fotografie in studi attrezzati, anche quelle che a prima vista potrebbero sembrare immagini di scena con gli attori in costume e fondali dipinti giustamente definite "false istantanee di scena"» (G.D. RICALDONE, *I ritratti fotografici di Tommaso Salvini*, in *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di E. BUONACCORSI, Bari, Edizioni di pagina, 2011, pp. 397-412).

tagonisti del 1902 ci restituiscono la virulenta sicilianità dell'uomo che tuttavia si afferma solo in una logica di attrazione e di scambio con l'alternanza di gesti ed emozioni della donna, disegnando una linea vettoriale mossa e mai pacificata. Le fotografie sono relative al secondo atto (fig. 1), in particolare all'ultima scena (la dodicesima) in cui esplode la gelosia del marito nei confronti di Mara dopo la scoperta del tradimento. E probabilmente, tenendo a mente le parole di Manca, sono molto fedeli a quello che gli spettatori romani poterono vedere: una messa in scena fotografica, il cui modello è fornito dalla messa in scena teatrale.

La fotografia teatrale, ci ricorda Marco De Marinis, deve essere efficace, cioè deve captare il carattere dell'esecuzione scenica, il suo senso artistico, quindi non deve risultare necessariamente bella o tecnicamente perfetta. Può aiutare a isolare un dettaglio per rivelare ciò che sfugge durante la rappresentazione e per questa ragione costituisce sicuramente una delle tracce possibili dello spettacolo, da sottoporre tuttavia a un'analisi integrata e comparata.¹⁶ Infatti, la nostra conoscenza culturale del teatro «is constructed by the activities, artefacts and representations created within the space between documentation and disappearance»,¹⁷ cioè nell'unico modo in cui la fotografia può operare in quello spazio liminale tra documentazione e sparizione dell'azione performativa.

Marinella Bragaglia comincia a ricevere nel breve giro delle repliche non solo gli onori della cronaca ma anche importanti tributi. È quel che accade alla fine della serata d'addio del 19 dicembre, quando Adelaide Ristori¹⁸ consacra pubblicamente con un bacio il talento della giovane attrice. Si guadagna così uno spazio sempre più autonomo e sul palco e nella restituzione dell'immagine di sé. Di lei ancora scriveranno:

la Bragaglia, attrice bella, prosperosa, una Duse siciliana. Quando entra in scena, nel vederla, si pensa ad amori serenamente pacifici ed onesti, e tanto maggiore è la sorpresa dello spettatore allora che all'improvviso le passioni perverse infossano gli occhi di lei, e le fanno impallidire le guance; e i malvagi desideri danno bagliori agli sguardi e le fanno rauca la voce.¹⁹

La possibilità di interpretare, a fianco di Grasso e dentro gli ingranaggi della sua compagnia, ruoli femminili così potentemente fuori scala rispetto ai clichés

16. Cfr. M. DE MARINIS, *Teatro e fotografia: intrecci novecenteschi fra rappresentazione e suo superamento*, in *La terza avanguardia*, cit., pp. 203-208.

17. M. REASON, *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 1.

18. Su Adelaide Ristori si vedano i contributi di Francesca Simoncini e Cristina Tosetto in questo volume, rispettivamente alle pp. 29-44 e 45-61.

19. ANONIMO, *Rivista teatrale. La Compagnia siciliana*, «L'illustrazione italiana», 26 aprile 1903, cit. in ZAPPULLA-ZAPPULLA MUSCARÀ, *Giovanni Grasso*, cit., p. 55.

normativi di genere (secondo i quali alla donna, soprattutto siciliana, spettano per lo più comportamenti di devozione e obbedienza) garantisce a Bragaglia non solo la conquista di una visibilità interpretativa inedita, ma anche l'occasione di affermare, dentro la ribalta di una drammaturgia spesso folkloristica e stereotipata, nuove linee di tensione e una crescente consapevolezza autoriale (tanto da rompere il sodalizio con Grasso per recitare con Teresa Mariani prima e Tina Di Lorenzo poi). La costruzione della propria immagine è per le attrici un'operazione particolarmente gravosa e delicata a causa della scissione fra sfera pubblica (di pertinenza prevalentemente maschile) e sfera privata (di pertinenza prevalentemente femminile): essendo anzitutto attrice – e dunque donna pubblica per il suo mestiere e per la sua appartenenza alla microsocietà teatrale, con l'obbligo di essere attraente – e dovendo apparire fuori dal palcoscenico come una 'donna normale', una borghese.²⁰

Bragaglia comincerà a ricercare quei dettagli utili – derivanti dall'essere donna e dall'osservazione dei comportamenti quotidiani delle donne – che confluiranno poi nella sua recitazione. Si tratta per lo più di minuzie come la gestualità raffinata delle mani, ora posate con dolcezza sul capo di un bambino ora usate come artigli per svincolarsi dalle eccessive strette passionali di un partner di scena.

A partire dai primi successi possiamo datare le cartoline illustrate di Marinella Bragaglia. In calce a una sua lettera del 4 gennaio 1903 spedita al critico Luigi Rasi l'attrice chiede in modo stringato se gli fossero arrivate le 'cartoline'. In un'altra a Stanis Manca del 18 gennaio chiosa chiedendo di certi clichés che le servono per «stamparli sui programmino di una recita straordinaria che darò in un teatro di provincia». Sempre a Rasi, che stava realizzando una nuova edizione de *I Comici italiani*, scriverà nel 1912: «non ho con me ritratti che forse valgano la pena della riproduzione, ad ogni modo le mando qualche cartolina, veda Lei se sono di suo gusto». Questi seppur brevi messaggi²¹ consentono di farci un'idea del sistema di gestione della propria immagine, retto direttamente da Bragaglia. Una di quelle cartoline (fig. 2) è indirizzata «al simpatico

20. Sui processi di (auto)affermazione delle attrici italiane in altro contesto si veda L. MARIANI, *Nuovo teatro delle attrici italiane. Sguardi per una storia da scrivere*, in *Altrimenti il silenzio. Appunti per una scena al femminile*, a cura di A. GHIGLIONE e P.C. RIVOLTELLA, Milano, Euresis, 1998, pp. 193-204. Della stessa studiosa si vedano anche *L'Ottocento delle attrici*, «Acting Archives Review», VII, 2017, 14, pp. 1-26; e *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1991.

21. Queste lettere private (poche, visto che quasi tutto l'epistolario conservato nella casa milanese di Bragaglia è andato perduto) sono state raccolte e pubblicate (insieme ad altri materiali che ci consentono di ricostruire un parziale ritratto dell'attrice) da FERRARA, *Marinella Bragaglia*, cit.

compagno d'arte Angelo Musco per ricordo Marinella Bragaglia» (1905). Lo scatto è lo stesso che ritroveremo pubblicato nella rivista romana «La donna» il 5 febbraio 1905, in cui Bragaglia compare ritratta dalla ditta Varischi e Artico all'interno di una cornice liberty, in linea con i gusti dell'epoca, insieme ad altre ventisette attrici, tra cui Duse, Mariani e Di Lorenzo, restituendoci un'immagine che ben si sposa al gusto dell'epoca (fig. 3).²² Se nelle immagini di scena porta sul viso l'espressione della tormentata madre siciliana, le bastano pochi colpi di pettine per trasformarsi in dama (figg. 4-5). La sua immagine dovette circolare molto durante gli anni delle tournées estere fra spigolose caricature che giocavano con l'immaginario legato all'attrice e al suo rapporto conflittuale con Grasso ed elogi che la ritraevano ora incorniciata in *passepapier* nelle riviste di teatro (fig. 6) come «Ars et labor» (con fotografie sempre della ditta Varischi e Artico) ora sulla copertina del «The Daily Mirror» con in braccio la figlia Annita e i piccoli Gina e Umberto Spadaro ritratti nelle pose sceniche ne *La zolfara* (fig. 7). Bragaglia riuscirà a fondere vita pubblica e privata in modo attivo, costituendo un nuovo paradigma femminile, un modello virtuoso e vincente in cui è la donna a prevalere sull'attrice: sa di essere bella e nel recitare concepisce la sua bellezza come un dono della natura e così imposta la sua vita cercando di essere nient'altro che l'icona di sé stessa.

La plasticità e l'eleganza dei tratti caratterizzano le immagini dell'attrice fin dall'età giovanile, quando una maggiore dolcezza traspare dalla fisionomia, per poi lasciare il posto a una sicurezza di intensità e mobilità nella maturità (Bragaglia ha lasciato di sé solo immagini in cui è giovane dato che scompare prematuramente all'età di trentasei anni). Gli artisti che hanno voluto restituirci la sua icona non si sono limitati a fissarne l'immagine narcisistica, ma l'hanno esaltata nella sua potenzialità significativa, la *dinamism* creativa dell'attrice, e l'hanno sublimata in funzione del pubblico assente. Interessante in tal senso è l'immagine di Bragaglia a quindici anni, immortalata dal palermitano Francesco Paolo Uzzo (fig. 8), famoso per impostare all'interno del suo studio delle scene di genere e per aver prodotto fotografie di paesaggi e ambienti esterni che ben si accostavano alle allora coeve ricerche pittoriche di paesaggio.²³ Il viso di profilo e il busto leggermente ruotato, una camicetta a fiori su fondo bianco abbottonata fino al collo, i capelli raccolti in uno *chignon* e lo sguardo pieno di malinconia. Sono sicuramente la

22. Per la prima volta un periodico italiano dava il via a un referendum sulle più belle e brave attrici dell'epoca.

23. Palermo all'epoca era aperta alle innovazioni e sensibile alle mode e alle varie tendenze culturali e per gli artisti rappresentava una meta ambita. Lì la Compagnia dialettale debuttò presentando *Malìa* di Luigi Capuana. Questo scatto permette di collocare l'adolescente Marinella all'interno di un contesto culturale che influenzò la sensibilità della giovane attrice.

sua tristezza, una certa inquietudine a renderla più bella; e lei, forte di questa caratteristica, conscia o inconscia, durante le scene che ha rappresentato in teatro ha sempre instillato qualche goccia di amaro senza la quale non vi può essere opera d'arte.²⁴

2. *Un'attrice appassionata*

Nel contesto della scena dialettale siciliana Girolama (Mimì era il vezzeggiativo per addolcire un po' il nome impostole dal nonno) Aguglia fu la sola antagonista della Bragaglia, ma la loro fu soprattutto una competizione virtuale. Non esistono difatti testimonianze o lettere che ne attestino rivalità o invidie. Aguglia diventerà prima attrice nella compagnia di Grasso dopo l'abbandono di Marinella Bragaglia. È Nino Martoglio a riformare la compagnia notando la Aguglia a Roma a piazza Guglielmo Pepe dove, presso il teatro Iovinelli, si esibiva come canzonettista per cinque lire a sera (fig. 9). La sua bravura fu presto sotto gli occhi di tutti, e non si mancò di scorgere la forte analogia con lo stile veemente di Grasso:

ai trionfi di Grasso uomo si aggiunsero quelli di Grasso donna, al fenomeno originale Grasso s'accoppiò il fenomeno di riproduzione Aguglia, fenomeno che la critica italiana esalta e che il mio illustre amico Luigi Capuana decanta meraviglioso, per fremiti di orrore e di ribrezzo che sa procurare con la scena d'isterismo di *Malia*, diventata oggetto di discussione fra scienziati!²⁵

Nella compagnia di Grasso Aguglia rimarrà per quattro anni, periodo in cui avrà modo di seguirlo anche nelle tournées oltreoceano, guadagnandosi uno strepitoso successo. L'attrice, in grado di superare chiunque sulle assi del palcoscenico, compreso lo stesso grande attore, era solita esasperare la propria femminilità puntando su un eccesso d'azione: tutto in lei si traduceva in gesto e in maschera, secondo un preciso disegno metamorfico, «perché è attraverso le attrici soprattutto che il volto umano diventa un paesaggio misterioso e

24. Ferrara nel volume dedicato a Marinella scrive: «quando deve drammatizzare la scena, scompone i capelli, cerchia gli occhi col bistro, e sente su di sé gli sguardi del pubblico che appare turbato dalla sua devastata bellezza. Eppure il pubblico non sa che nel fondo di quegli occhi, fatti per essere guardati, si sovrappone un altro sguardo, il suo, che in quel momento tenta di leggere nel viso di ogni spettatore la perdurante luce della sua ascendente cometa» (FERRARA, *Marinella Bragaglia*, cit., p. 113).

25. L. D'AMBRA, *Giovanni Grasso e la 'Commedia dell'arte'*, «Il tirso», Roma, 17 gennaio 1909, cit. in A. BARBINA, *La mantellina di Santuzza. Teatro siciliano tra Ottocento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 304.

dalle molteplici dimensioni, squarciato dall'affiorare degli astri luminosi e degli astri neri che popolano i cieli del mondo dell'anima».²⁶

La versatilità del suo ingegno consente alla Aguglia di manifestare poliedricità attorale e profondità interpretativa nelle diverse parti che decide di interpretare, ma anche – come emergerà dall'analisi degli spettacoli – nella costruzione dell'evoluzione del personaggio nel corso della rappresentazione. Mimì, 'una Grasso in gonnella', come spesso sarà definita, sin dall'età giovanile dà prova di grande eclettismo anche nei vari generi affrontati. Quest'ultima rimarrà una delle caratteristiche maggiormente citate da critici e spettatori dediti alla descrizione della sua arte. Il risalto dato all'intensità dello sguardo è il primo indizio della viva mobilità del volto di Aguglia e della propensione verso stilemi performativi improntati a una straordinaria capacità di aderire mimeticamente alle pulsioni del personaggio e a una forte torsione di accenti e di pose.

È all'insegna di un forte sbilanciamento (del corpo) che avviene la sovrapposizione tra Aguglia e Bragaglia, a cui si aggiunge un discorso intimamente drammaturgico che sposta l'asse della rappresentazione verso figure che pervertono lo stereotipo del femminile, puntando su malvagi desideri che determinano l'invenzione di nuovi codici performativi. Il suo debutto fu per l'appunto in *Malìa* nel ruolo di Iana. Le foto riescono a catturare la sua energia in una posa, in una *performance* fotografica, una recita senza parole, a mostrare quel «qualcosa che c'è».²⁷ Lo notiamo facilmente nelle testimonianze fotografiche del 1908 che vedono posare Grasso e Aguglia ritratti dal fotografo inglese Alexander Bassano.²⁸ Le fotografie in abiti di scena li ritraggono insieme o singolarmente, ma in tutte le foto c'è l'elemento scenico principale, una sedia di legno e paglia che sembra accogliere i tormenti di Iana o subire l'ira di Ninu (Grasso). Ciò che 'punge'²⁹ è sicuramente la veemenza e la fisicità dei due attori; merito anche del fotografo che riesce a rendere un certo effetto di dinamismo nella resa mossa della mano di Grasso. Ma l'attenzione è catturata dalla sedia che rispetto all'asse centrale rappresentato dall'attore sembra riempire lo spazio alla sua sinistra (dall'altra parte c'è Aguglia). Sia Aguglia che Marinella sono ritratte anche fuori dalla scena spesso sedute su una sedia (simile a quella usata in teatro). È noto come il largo uso delle sedute all'interno delle foto dell'epoca fosse dettato sia da motivi funzionali (i lunghi tempi di posa), sia

26. F. TAVIANI, *Attore e attrice*, in *Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 2003, pp. 322-337.

27. S. SONTAG, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, 1978, p. 6.

28. Gli scatti sono visibili al link: <https://www.gettyimages.ca/photos/alexander-bassano?phrase=alexander%20bassano&sort=mostpopular> (ultimo accesso: 23 marzo 2021).

29. Cfr. BARTHES, *La camera chiara*, cit., p. 43.

da rimandi estetici in quanto, come ricorda Zannoni, esplicito richiamo alla tradizione pittorica ottocentesca (fig. 10).³⁰

La meravigliosa isterica Iana di *Malìa* diventerà il suo cavallo di battaglia e le consentirà di far emergere la natura istintiva della sua recitazione, frutto della rara capacità di lasciarsi guidare dall'intuito. La sua è una presenza attoriale in cui il corpo, come detto, più che la voce, segue la strada della deformazione: lo vediamo nelle pose che assume anche nelle foto, rinunciando un po' alla grazia e alla femminilità che per le attrici del tempo era imprescindibile; di fatto la sua prorompente fisicità e la sua tensione nervosa si fanno strumento per rappresentare una nuova figura di donna. È dentro una sorta di «teatro dei nervi»³¹ che si compie il suo cammino, alla ricerca di una perfetta compensazione fra immedesimazione e imitazione (fig. 11). Se Bragaglia poteva contare sull'innata eleganza e impersonare con successo le parti dell'eroina tragica, Aguglia recitava libera da preconcetti abbracciando con spregiudicatezza Grasso fino a far meravigliare la folla del *Tout Paris* («faire l'amour avec une véritable passion»).³² Anche quando si muoverà autonomamente fondando la propria compagnia, Mimì non rinuncerà mai alla sua vigoria plastica, testimoniata dai tanti scatti e dalla critica del tempo che non sempre, tuttavia, apprezzerà («spreco di nevrosi»).³³

Nel 1905 la rivista mensile illustrata «Varietas», edita a Milano da Sonzogno, descrisse ai lettori una ragazza che sino a pochi mesi addietro «era completamente ignota nel mondo del teatro italiano», o meglio – precisava il giornalista e critico teatrale Stanis Manca – «era conosciuta in una breve zona, in una penisola dell'arte scenica, cioè fra i frequentatori dei 'cafès-chantants'». ³⁴ Così la descrive Manca:

Bruna, pallida, sorridente, con i capelli corti tagliati alla nazarena e un po' scomposti sulla fronte, con due occhi neri e fiammeggianti, offriva tutte le attraenti caratteristiche delle fanciulle siciliane che, nella linea del loro profilo, ondeggiano tra la Spagna e l'oriente.³⁵

30. Cfr. ZANNONI, *Introduzione a Il teatro in fotografia*, cit., pp. 9-11.

31. A. VIOLI, *Il teatro dei nervi. Fantismi del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1.

32. G. SOFIA, *La ricezione parigina dell'attrice Mimì Aguglia durante la tournée del 1908*, in *Culture del teatro moderno e contemporaneo. Per Angela Paladini Volterra. Cantieri di ricerca 2015*, a cura di R. CAPUTO e L. MARITI, Roma, UniverItalia, 2016, pp. 79-90: 83.

33. ANTONA-TRAVERSI, *Le dimenticate*, cit., p. 171.

34. S. MANCA, *Le origini di una nuova attrice. Dal caffè-concerto alla 'Figlia di Iorio'*, «Varietas», 1905, p. 156.

35. Ibid.

Anche qui, come nel caso di Bragaglia, il commento sovrappone note legate per lo più alla prorompente fisicità dell'attrice con rilievi dedicati alla qualità e ad alcune evidenze della sua recitazione mentre le cinque foto a corredo (in una è ritratta con la sorella mentre altre tre sono relative alla *Figlia di Iorio*) pongono l'accento sulla sua bellezza ancora acerba, mediterranea, dagli occhi scuri e profondi, i capelli corvini e un magnetismo fisico. La sua passionalità e il verismo della sua recitazione vengono sussunti nella sua isolanità tanto da essere in seguito definita da Lawrence Estavan «un vulcano – piena del fuoco della natia Sicilia».³⁶ Recita prevalentemente con il corpo e con la gestualità, attivando la mente dello spettatore attraverso la sua sicilianità con la quale acquisirà un successo internazionale.³⁷ Aguglia è «la simpatica siciliana dagli occhi di fiamma»:³⁸ il magnetismo dei suoi occhi, quel suo sguardo capace di trasformarsi in pensiero, si sprigiona quando recita e quando si misura con le innumerevoli donne che porta in scena e quando posa per gli scatti fotografici fortemente estroversi, in cui l'elemento distintivo è costituito dall'abito e dall'acconciatura che marcano la differenza tra le foto private (rarissime) e quelle teatrali, destinate a essere vendute e collezionate dai tanti ammiratori. Nella foto scelta ai fini del nostro discorso (fig. 12), un negativo su vetro (Bain Collection), la vediamo ritratta da quello che è stato definito il padre delle notizie fotografiche straniere George Grantham. Si vede una Aguglia gitana: dalla critica dell'epoca sappiamo il gran tributo che la Spagna fece all'attrice arrivando ad affiancarla alla Duse giapponese Sada Yacco. Un secondo scatto del 1920 ca. la ritrae in stile charleston all'Havana Cuba (fig. 13). Due immagini che le hanno concesso di interpretare sé stessa, o piuttosto l'idea di sé che aveva (o che voleva dare), con il passaggio del tempo e delle mode: quella di una artista che aveva posto la tournée al centro del proprio sistema teatrale arrivando a trasformare il nomadismo antico tipico degli attori in stabilità istituzionale e ottenendo ovunque grandi successi. È stata anche la sola attrice teatrale italiana di spicco, quantomeno all'estero, ad arrivare al cinema hollywoodiano fin dai primi anni Trenta; la sua bellezza e fotogenia avrebbero

36. L. ESTAVAN, *The Italian Theatre in San Francisco* [...], San Bernardino (California), Borgo Press, 1991, p. 81. L'immagine del sud, di Napoli, della Sicilia e dei suoi abitanti viene spesso associata, nella letteratura del *grand tour*, all'immagine del vulcano: paesaggio spettacolare, natura selvaggia e pericolo estremo (cfr. N. MOE, *The View from the Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question*, Berkeley, University of California Press, 2002).

37. «Il pubblico correva in massa per vederla, ed era composto per lo più di gente che non capiva l'italiano; ma così universale era il suo fascino, così eloquenti i suoi gesti, le espressioni facciali e le intonazioni vocali che le sue interpretazioni non avevano bisogno di traduzione. Ricordava la Duse, Réjane, Bernhardt» (ESTAVAN, *The Italian Theatre*, cit., p. 88).

38. Così Domenico Oliva in un articolo privo di titolo pubblicato nel settembre 1904 sul «Giornale d'Italia» e citato in ANTONA-TRAVERSI, *Le dimenticate*, cit., pp. 174-175.

potuto farne una star, ma il contesto socioculturale non era ancora pronto a offrire ruoli di rilievo a un'attrice associata al teatro degli immigrati italiani.

Come Bragaglia anche Aguglia è stata ritratta a Palermo da Francesco Paolo Uzzo. Si tratta di una cartolina di 15x10 cm. Una Mimì quindicenne forse un po' troppo costretta nelle pose e nell'abito ricco di merletti sembra contraddire le foto che circoleranno di lì a poco (fig. 14). Il suo corpo divistico presente in questi scatti restituisce la qualità di presenza che Aguglia aveva e trasmette quella traboccante femminilità cui abbiamo accennato che lasciava spazio all'immaginazione del pubblico e alle fantasie degli spasimanti. Se i ritratti di Aguglia in età matura non aggiungono molto all'immagine dell'attrice qui appena indagata, restano comunque delle testimonianze di grande interesse per conoscere il grado di popolarità soprattutto all'estero della donna, amata e seguita dal proprio pubblico, che seppe, nell'arco della sua lunga carriera, adeguarsi ad ambienti e ribalte plurime.

A ridosso della stagione del Grande Attore, queste interpreti offrono personaggi pieni di ombre e di profondità, ricchi di sorprese; complete e duttili, Marinella Bragaglia e Mimì Aguglia erano in grado di trascorrere dal tragico al comico, dal grottesco all'ilare, dal drammatico al farsesco. Rintracciare le tessere mobili della biografia artistica di queste due attrici non può prescindere, come visto, dallo studio dell'apparato iconografico, un'autentica scrittura, da decifrare e decodificare, secondo un alfabeto tanto tecnico e razionale quanto intuitivo. Marinella come Mimì, portando sul palcoscenico sentimenti e forti emozioni, ci hanno consegnato, come le loro colleghe più celebri, l'immagine di una caleidoscopica femminilità riuscendo, allo stesso tempo, ad affermare il loro protagonismo sia in quanto donne, mogli e madri, sia in quanto attrici e professioniste. In bilico fra marginalità e consapevolezza di sé, Bragaglia e Aguglia incarnano identità femminili inedite, spingendosi fino alla cosiddetta «donna nuova».³⁹

39. MARIANI, *Il tempo delle attrici*, cit., p. 10.

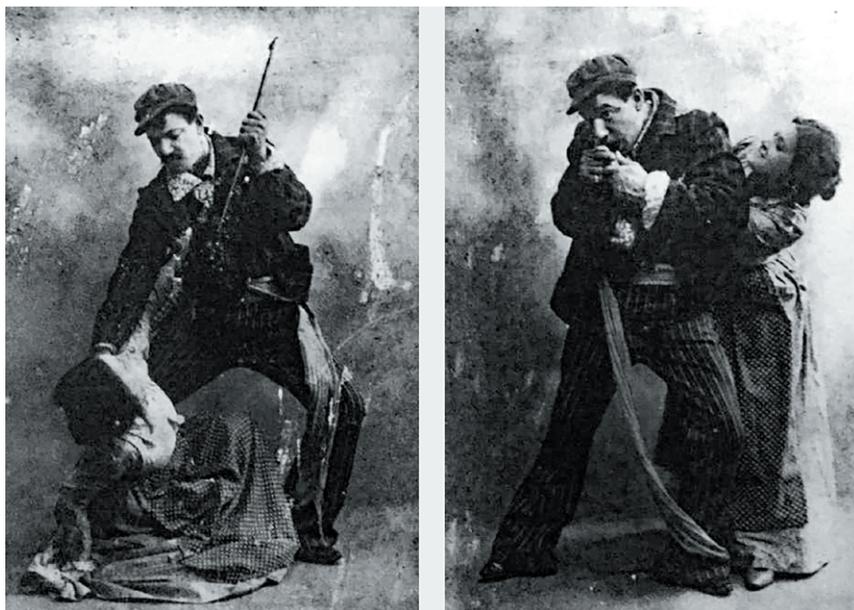


Fig. 1. Giovanni Grasso e Marinella Bragaglia in *La zolfara* (II 12), 1902, fotografia.



Fig. 2. Varischi & Artico, Marinella Bragaglia e dedica manoscritta, 1905, fotografia (Archivio privato).



Fig. 3. Varischi & Artico, Bettini, Sciotto, Bertieri, *Referendum sulle più belle attrici del teatro italiano*, fotografie («La donna», 5 febbraio 1905).



Fig. 4. Ritratto di Marinella Bragaglia, 1908 ca., fotografia (Archivio privato).



Fig. 5. Ritratto di Marinella Bragaglia in *Cavalleria rusticana*, 1902, fotografia.



CRONACA ARTISTICA

793

Olga Varini. — Una figura simpatica di donna, che non ha mancato di interessare particolarmente i diversi pubblici, che hanno avuto la ventura di vederla, bene in lei non poche delle doti che hanno fatto la fama della sorella.

Ada Serra. — È stata alla del portamento elegante e dignitoso dei rapporti che si connotano all'entrata della scena, spinta attiva, non giovanilmente, ma nell'armonia di lineamenti che non le fa perdere la qualità esperta di Enrico Nocelli. Ed il momento, con l'annuncio della sua arte semplice ed esperta, le affidi i personaggi di amore giovane. È stata allora con quella le simpatie del pubblico e si affrettò a dimostrarle la critica che preconizza in lei una futura prima attrice assoluta. Questo fu il merito per il quale lasciò il teatro e raggiunse le file della medesima scuola di giovani che, con la direzione di Virgilio Balli, riuscì la più brillante Compagnia del momento italiano.

Marinella Bragaglia. — Nata da genitori che appartengono alla scena drammatica, passò per alcuni anni negli teatri, prima nel giro nazionale delle attrici che formano il complesso delle nostre Compagnie di prima. Ma

Il caso volle che Giovanni Giamini, allorché partì lungo la nostra penisola la vita lirica della nostra terra, chiamasse al suo fianco l'attrice sparsi ignorata. La scelta non poteva riuscire più completa. Colui che fino ad ora era rimasta nell'ombra, oggi ha messo a nuda la sua forza, ed il pubblico italiano l'ha subito scoperta ed accolta. «Mala» di «Nina» di «Santuzza» e delle bellissime di questi giorni che agitano l'anima femminile dell'isola tirrenide presso della vicenda.

Fotografia Varischi & Artico, Milano.

Fig. 6. Varischi & Artico, *Cronaca artistica*: Olga Varini, Ada Serra, Marinella Bragaglia, fotografia («Ars et labor», 15 ottobre 1910).



Fig. 7. Marinella Bragaglia con la figlioletta Annita e i piccoli Gina e Umberto Spadaro, fotografie («The Daily Mirror», 1° marzo 1910, copertina).



Fig. 8. Francesco Paolo Uzzo, Ritratto di Marinella Bragaglia, fotografia-cartolina, 1897 ca. (Archivio privato).



Fig. 9. Ritratto di Mimì Aguglia, 1905, fotografia («Varietas», II, 1905, 12).



Fig. 10. Ritratto di Mimì Aguglia, fotografia, cartolina, 1908 ca.



Fig. 11. Bassano Ltd., Mimi Aguglia in *Malìa*, particolare, 1908, negativo su vetro (London, National Portrait Gallery, inv. NPG x104232).



Fig. 12. Ritratto di Mimi Aguglia, 1915-1920 ca., negativo su vetro (Washington, Library of Congress, George Grantham Bain Collection, inv. 2014710065).



Fig. 13. Ritratto di Mimì Aguglia, 1920, fotografia (Cuba, L'Havana).



Fig. 14. Cav. Francesco Paolo Uzzo, Ritratto di Mimì Aguglia, 1897 ca., fotografia.