

MARIANNA ZANNONI

LA REGINA DEL TEATRO ITALIANO
E IL 'NAPOLEONE DELLA FOTOGRAFIA'.
L'INCONTRO TRA ADELAIDE RISTORI
E NAPOLEON SARONY

Il 15 giugno 1868 Adelaide Ristori scrive da Washington alla madre Maddalena di aver trovato a New York «un fotografo famoso e gentilissimo» al quale poter chiedere di completare la serie dei suoi ritratti con tutti i costumi di Maria Antonietta, la protagonista dell'omonimo dramma storico di Paolo Giacometti.¹ Il fotografo a cui si riferisce l'attrice è senza dubbio Napoleon Sarony, che aveva aperto uno stabilimento a Broadway nel 1866.² È la stessa Ristori a ricordare con entusiasmo nelle proprie memorie l'importanza di quel suo lungo viaggio in America, in occasione del quale, il 2 ottobre 1867

1. Nella lettera si legge: «giovedì mattina partiamo per Baltimora e domenica per New York. Quando penso a tutto quello che ho da fare durante il mio breve soggiorno colà, mi si accresce il caldo! Eppure voglio trovare anche il tempo da posare avendo trovato un fotografo famoso e gentilissimo, a cui abbiamo commesso per 100 dollari di ritratti fra miei e quelli di Bianca. Voglio fargli fare tutti i miei costumi di Maria Antonietta, non me ne mancano più che 3. Vedessi quelli di Suor Teresa, sono una poesia. Quelli da città mi piacciono anche molto, ma meglio sono quelli in costume. Sono tutti fatti a carte imperiali superbi. Dio quante spese! Abbiamo un conto da un dentista che non finisce mai. Mi si guastarono i denti e li ho fatti accomodare... Bianca pure, Giuliano pure... ma quando abbiamo saputo che a Giovannino per accomodargliene 4 gli ha preso 50 dollari! ci siamo fatti il segno di croce! È ben vero che sono in carta... ma 50 scudi! a 3 fr. 60 l'uno fa pure una bella somma! Che farci, siamo in ballo e bisogna ballare! Quando ti farò vedere quello che si è speso in lavanderia ti metterai le mani nei capelli! Ieri, solo per un mediocre bucato a Filadelfia, 25 scudi! [...] ed i strilli del suo [...] si sentiranno fino in Europa! Dopo questa non ti scriverò che altre due lettere dagli Stati Uniti» (Lettera di Adelaide Ristori a Maddalena Ristori, Washington, 15 giugno 1868, Genova, Museo Biblioteca dell'attore, *Fondo Adelaide Ristori* [d'ora in avanti MBA, *Fondo Ristori*], *Corrispondenza*, b. 64. Ringrazio lo staff del Museo Biblioteca dell'Attore, e in particolare Gian Domenico Ricaldone, per la preziosa e generosa disponibilità dimostrata in questa e in molte altre occasioni).

2. La prima a ipotizzare che fosse Napoleon Sarony è stata la Teresa Viziano nel volume *Il palcoscenico di Adelaide Ristori: repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 425.

a New York, porta in scena per la prima volta anche *Maria Antonietta*, spettacolo poi replicato per più di trecentocinquanta volte fino all'aprile del 1885:

Ero impaziente di calcare quelle terre vergini e fare risuonare il sì, io per la prima, in quella nobile patria di Washington, ove sapeva che nella febbre degli affari e la corsa verso la fortuna, la scienza e l'arte non erano dimenticate. Durante il mio soggiorno a New York ebbi un successo costante; da quell'epoca datano relazioni d'amicizia, che né tempo né lontananza hanno intiepidite.³

Nel *Fondo Ristori* del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova sono conservate diverse stampe fotografiche firmate da Sarony che ritraggono l'attrice sia nei panni di Maria Antonietta che in quelli di Lucrezia Borgia, Suor Teresa, Maria Stuarda, Lady Macbeth ed Elisabetta regina d'Inghilterra.⁴ La quantità e la varietà di queste fotografie e di altre immagini realizzate da numerosi studi fotografici d'America e d'Europa non ci dovrebbe sorprendere, dal momento che la Ristori è stata tra le prime attrici italiane a usare consapevolmente la fotografia come strumento di diffusione della propria immagine.⁵ Le ragioni vanno ricercate sia nella particolare fortuna artistica di questa celebre interprete – che, a differenza delle colleghe del suo tempo, dispone di maggiori possibilità economiche e di una visibilità eccezionale –, sia nella grande capacità manageriale che caratterizza la sua esperienza di capocomico.⁶

3. A. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, a cura di A. VALOROSO, Roma, Dino Audino, 2005, p. 82. Sulla prima tournée negli Stati Uniti si veda E. BUONACCORSI, *La Ristori in America (1866-1867). Manipolazione dell'opinione pubblica e industria teatrale in una tournée dell'Ottocento*, «Teatro archivio», 1981, 5, pp. 156-188.

4. Per un approfondimento sulle fotografie della Ristori conservate al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova cfr. G.D. RICARDONE, *Le raccolte fotografiche del Civico museo biblioteca dell'attore*, «Drammaturgia», XVIII / n.s. 8, 2021, pp. 280-281. Sulle fotografie della Ristori in Maria Stuarda cfr. F. SIMONCINI, *Iconografia e interpretazioni: 'Maria Stuarda' di Adelaide Ristori*, ivi, pp. 29-44.

5. La documentazione fotografica presente nel *Fondo Ristori* è sorprendente per quantità e varietà tipologica. Si tratta di più di duemila positivi tra stampe sciolte e fotografie collocate in trentasei album di differente formato. A questi si aggiungono tre cartelle di fotografie di grandi dimensioni. Tutta le stampe sono state realizzate tra la metà dell'Ottocento e i primi dieci anni del Novecento da alcune delle più note firme della fotografia del tempo tra le quali, oltre a quelle di Napoleon Sarony, di André Adolphe Eugène Disdéri, Nadar, Henri Le Lieure, Michele Schemboche, e degli stabilimenti fotografici Alinari, Mayer & Pierson e Sciutto. Una menzione a parte meritano tre dagherrotipi, di cui due stereoscopici e colorati a mano che raffigurano l'attrice con i propri figli.

6. Per una ricostruzione più dettagliata del rapporto tra la Ristori e la fotografia si rimanda al volume della scrivente, *Il teatro in fotografia. L'immagine della prima attrice italiana fra Otto e Novecento*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2018, pp. 61-86.

La lettera citata dimostra, infatti, quanto la Ristori curasse direttamente anche le più minute questioni finanziarie senza perdere mai di vista le questioni più direttamente legate allo statuto artistico del proprio lavoro, al di là della sua straordinaria capacità attoriale. L'attrice non è solo una grande interprete, ma anche una capocomico e un'imprenditrice pienamente responsabile del proprio lavoro, la titolare di una vera e propria impresa artistica che sa pubblicizzare attraverso la promozione prima di tutto di sé stessa. La Ristori, sempre coadiuvata dal marito, il marchese Giuliano Capranica del Grillo, non si limita a scegliere il proprio repertorio, selezionare gli attori, gestire la compagnia, organizzare le tournée e tenere in ordine i conti, ma 'inventa la pubblicità su basi industriali',⁷ promuovendo il proprio teatro anche prima e durante le repliche dello spettacolo, una pratica che ben illustra l'uso strategico che sa fare della fotografia. Anche grazie alla collezione di scatti che l'attrice si fece fare nel corso della propria carriera e che conservava gelosamente tra gli effetti personali più cari, si va consolidando progressivamente quell'immagine di attrice-regina, nella vita e sulla scena, che costruisce con grande cura. Si tratta di un disegno ben progettato che trova nei suoi preziosi album fotografici un immediato riscontro materiale. In alcuni di questi – affascinanti oggetti capace di ricoprire uno spazio sociale compreso tra la sfera pubblica e quella privata – infatti, coesistono accanto alle fotografie in abiti di scena, i ricordi di famiglia, i ritratti dei figli Giorgio e Bianca, del marito, dei famigliari e degli amici, quasi a voler significare l'assenza di discontinuità tra la vita professionale e quella privata e affettiva.

Inoltre, le fotografie conservate nell'archivio personale dell'attrice sono spesso opere di autori molto conosciuti, ma ancora poco studiati e, per numero e varietà tipologica, offrono anche uno straordinario spaccato della fotografia internazionale del tempo, artigiani-artisti che la Ristori intercetta nel corso delle sue lunghe e numerose tournée all'estero. Tra questi, a puro titolo

7. L'espressione è utilizzata da Paolo Puppa quando scrive: «a Parigi, a Londra, o New York, Adelaide prenota alberghi da favola, inglobando ovviamente l'intero gruppo familiare, marito, i due figli, il segretario, e l'immancabile gruppo di domestici. I costi si scaricano necessariamente sull'esorbitante prezzo dei biglietti, che devono assicurare gli introiti di defatiganti tournée. La pianificazione mirata si estende pure alla stampa dei libretti contenenti il copione dei vari spettacoli, risorsa opportuna tenuto conto che gran parte delle tournée si svolgono all'estero con la traduzione nella lingua del paese ospitante, per un pubblico dunque allofono. [...] Ma è soprattutto la réclame, valorizzata all'estremo, e cinquant'anni almeno prima del futurismo, a siglare la professionalità accurata dell'impresa. Sì, Adelaide in effetti inventa la pubblicità su basi industriali, al punto che ai bordi della performance si vendono perfino caramelle Ristori, acqua di colonia Ristori, cosmetici per sopracciglia Ristori» (P. PUPPA, *Adelaide Ristori: splendori e miserie dell'attrice di corte e cortigiana*, in *L'Attrice Marchesa. Verso nuove visioni di Adelaide Ristori*, a cura di A. FELICE, Venezia, Marsilio, 2006, p. 52).

esemplificativo, si possono citare il fotografo francese André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), inventore del celebre formato carte de visite, l'inglese Herbert Watkins (1828-1916) e lo stabilimento americano di Thomas Housworth (1828-1915).

Gli svariati ritratti fotografici di Adelaide Ristori realizzati da Napoleon Sarony (Québec, 1821-New York, 1896) ci permettono di conoscere la parabola artistica di entrambi, aggiungendo dettagli preziosi a una ricostruzione storica che ancora chiede di essere ultimata.⁸ Tra le prime fotografie, scattate a cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta dell'Ottocento e le ultime, eseguite nel corso del tour americano intrapreso tra il 1884 e il 1885, sono certamente maturati lo stile recitativo dell'attrice e il suo rapporto con alcuni titoli di repertorio, ormai celebri cavalli di battaglia, ma è cambiato anche il fotografo, che da professionista agli inizi di una seppur fortunata carriera, è diventato ormai quello che i contemporanei chiamavano «the father of artistic photography in America».⁹

Nato in Canada da genitori di origine europea, suo padre è austriaco e sua madre francese, Sarony si trasferisce, ancora bambino, a New York, città nella quale troverà il successo. Conosciuto per essere un artista raffinato e attento, è uomo vitale e socievole che ama la mondanità, la musica e il teatro. Per comprendere il personaggio è forse utile guardare ai suoi autoritratti, nella convinzione che un artista tanto abile con il linguaggio figurativo non possa trascurare il racconto riguardante sé stesso. Inoltre, dalle testimonianze raccolte, appare evidente quanto Sarony fosse abile nella costruzione della propria immagine di artista, eccentrico sì, ma anche particolarmente attento e capace nell'uso pubblicitario della propria peculiarità estetica. Considerato da molti un «delizioso eccentrico», Sarony è minuto, muscoloso e pare molto ardito nel vestire. Ricordi e testimonianze sulla sua figura si rincorrono: la celebre attrice americana Charlotte Cushman lo definisce «that interesting, crazy, little man»,¹⁰ mentre lo scultore James Edward Kelly lo descrive come «one of the sights of Broadway».¹¹ Già negli anni Sessanta Sarony si ritraeva

8. Un primo, seppur breve, articolo sulle fotografie della Ristori eseguite da Napoleon Sarony è apparso nel 2004, ma manca a oggi uno studio dedicato. Cfr. G.D. RICALDONE, *Napoleon Sarony. Adelaide Ristori nelle immagini del fotografo americano*, in M. AGUS e C. CHIARELLI, *Occhi di scena. Festival Internazionale della Fotografia di Spettacolo*, San Miniato (Pi), Titivillus, 2004, pp. 82-87.

9. L. BASSHAM, *The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*, Kent (OH), The Kent State University Press, 1978, p. 4.

10. Ivi, p. 5.

11. «The artist James Edward Kelly described Sarony, as “one of the sights of Broadway... Every day around fuor o'clock, in company with his tall, handsome wife and little doll of a daughter, he would swagger along with his sailor walk, saluting right and left as everybody

con berretto di astrakan, gilet di pelle di vitello e pantaloni infilati negli stivali, immagine bizzarra che negli anni – come viene confermato anche da una caricatura di Thomas Nast¹² – gli fa ottenere il soprannome di «The Napoleon of Photography».¹³ Ancora più interessante forse è l'autoritratto degli anni Ottanta, quando, fotografo già celebre, decide di indossare l'uniforme di un certo Conte Harmoncours che lo fa assomigliare a un veterano della cavalleria turca. Altrettanto significativa anche l'autocaricatura, poi fotografata dallo studio Nadar, di un piccolo Don Chisciotte seduto a cavallo della propria camera da studio: il suo corpo da bambino è vestito con un abito a scacchi e sulla testa porta un fez con le nappe.

Come accade di consueto per i fotografi del primo Ottocento, Sarony comincia la sua carriera come litografista nel 1835, all'età di quattordici anni, nello studio di Charles Risso, poi come freelance da Henry R. Robinson e Nathaniel Currier, prima di fondare nel 1843, in società con James e Henry B. Major, la sua azienda litografica. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento inizia anche a interessarsi di fotografia e nel 1857 il suo nome è presente tra i dagherrotipisti di New York. L'anno seguente raggiunge il fratello Oliver François in Inghilterra, a Scarborough, nella contea del North Yorkshire. In questa città, Oliver è un fotografo tanto conosciuto da far ribattezzare la piazza dove sorgeva il suo stabilimento – secondo alcuni «the embodiment of good taste and costly elegance» – Piazza Sarony.¹⁴ Dall'esperienza maturata al fianco del fratello, Napoleon impara molto dell'arte della fotografia e affina il senso per gli affari tanto che penserà di introdurre in America un tutore per tenere rigido il soggetto durante la seduta di posa e un particolare tipo di carta all'albumina, che da soli avrebbero potuto – per com'era competitivo questo settore al tempo – renderlo ricco.

Nel 1866 torna a New York e apre il proprio studio, prima a Broadway e poi, dal 1871, nella frequentatissima e alla moda Union Square. Il suo studio occupa un intero stabile e la sua sala di posa è molto ampia e luminosa, con lucernari e finestre con scuri che poteva manovrare per dirigere la luce naturale,

seemed to know him» (E. PAUWELS, *Napoleon Sarony and the popularization of pictorial photography, in Acting Out. Cabinet cards and the making of modern photography*, a cura di J. ROHRBACH, Texas, Amon Carter Museum of American Art, 2020, p. 25).

12. Thomas Nast (Landau, 1840–Guayaquil, 1902) è stato un celebre pittore e illustratore americano. Conosciuto per aver lavorato per alcune delle più prestigiose testate giornalistiche del tempo, tra le quali «Harper's Weekly», Nast si ricorda soprattutto per la sua attività di caricaturista. Per un approfondimento su questo aspetto del suo lavoro si veda in particolare F.D. HALLORAN, *Thomas Nast: The Father of Modern Political Cartoons*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2013.

13. H. GERNSEHEIM, *The History of Photography*, Oxford, Oxford University Press, 1955, p. 298.

14. B.L. BASSHAM, *The Theatrical Photographs of Napoleon Sarony*, cit., p. 10.

principale fonte di illuminazione per le foto ottocentesche. Per allestire il set fotografico, Sarony ha a disposizione una grande quantità di fondali dipinti e oggettistica di tutti i tipi che arredano anche la sala d'aspetto, un ambiente di rappresentanza celebre per la propria eccentricità. Il salone è infatti stipato di un gran numero di oggetti di ogni tipo, dalle mummie egiziane alle ceramiche indiane, passando per le armature giapponesi e i tendaggi orientali. Alcuni visitatori definiscono lo studio di Sarony «a sort of dumping ground of the dealers in unsaleable idols, tattered tapestry, and indigent crocodiles»,¹⁵ mentre per altri è più semplicemente «the showplace of New York».¹⁶

In questo periodo gli stabilimenti fotografici interessati al mondo del teatro sono diversi, tra i molti possiamo ricordare quelli di Mathew Brady (1822-1896), Aimé Dupont (1842-1900) e Joseph Byron (1847-1923), ma nessuno raggiunge la notorietà di quello di Sarony, che è in grado di costruire un rapporto molto saldo con la scena teatrale del tempo. Tutti gli artisti newyorkesi o di passaggio in città desiderano essere immortalati da lui e da nessun altro. Sarony si è ben presto dimostrato non solo un fotografo di talento, ma anche un professionista molto avveduto che sa unire l'arte della fotografia a un'ottima capacità imprenditoriale. In poco tempo diventa così celebre che il pubblico dei teatri newyorkesi si affollava davanti alle vetrine dello studio per vedere le nuove fotografie dei propri beniamini o sperare di intravederne qualcuno alle prese con una nuova seduta di posa. Sono questi gli anni in cui ritrae tutti i più celebri artisti in scena sui palcoscenici della città, da Sarah Bernhardt – fotografata più volte anche a distanza di anni – a Ellen Terry e Fanny Davenport, per citare solo alcune tra le più note interpreti femminili del periodo. È impressionante la lista dei soggetti ritratti riportata nelle sessantasette pagine in uno dei cataloghi del suo studio, pubblicato nel 1898¹⁷ e oggi conservato alla New York Public Library insieme a diverse stampe fotografiche di vario formato, quasi tutte con la firma in rosso, tradizionalmente legata allo studio in Union Square.¹⁸ Oltre alle centinaia di stampe fotografiche, perlopiù formato cabinet, conservate in tutti i più importanti archivi e sedi museali d'In-

15. Ivi, p. 13.

16. Ibid.

17. *Photographs of Distinguished Celebrities Published by Sarony*, New York, s.e., 1898.

18. Le stampe fotografiche di Napoleon Sarony conservate presso la Billy Rose Theatre Division della New York Public Library ritraggono molti volti noti della cultura e della scena teatrale del tempo. Tra questi, solo a titolo esemplificativo si possono ricordare, oltre alle fotografie di Walt Whitman, Oscar Wilde e Mark Twain anche i ritratti delle interpreti Sarah Bernhardt, Helena Modjeska e Lillian Russell, ritratte con vari costumi di scena riferibili ad altrettanti titoli di repertorio. Solo una parte di questi materiali è consultabile online sulla pagina della New York Public Library Digital Collections.

ghilterra e d'America, tra le quali il Victoria and Albert Museum e la National Portrait Gallery di Londra, il Metropolitan Museum of Art e il George Eastman Museum di New York, a testimoniare il lavoro di Napoleon Sarony ci restano gli annunci pubblicitari apparsi su vari periodici del tempo. Tra questi anche il disegno pubblicato sulla rivista «Puck» il 25 ottobre 1882, importante testimonianza del florido mercato della fotografia e della concorrenza per il monopolio americano sui ritratti. Il disegno ritrae infatti Sarony che si è appena fatto strada bucando il muro del camerino della signora Langtry per chiedere: «Excuse me, Madam, I am not a burglar; here's my card. Have any of'em been here before me?».¹⁹

Nel corso della sua carriera da autentico 'cronista visivo' dello spettacolo, Sarony ha prodotto una quantità impressionante di immagini; alla sua morte il suo archivio contava più di quarantamila lastre di vetro, un *corpus* senza dubbio in grado di restituirci un affresco molto vivo e puntuale del teatro americano, e non solo, in un periodo unico e irripetibile. Inoltre, Sarony è ricordato per un'altra ragione: è stato un grande esempio di imprenditore dell'immagine e ha combattuto una lunga battaglia in difesa del diritto d'autore. Gli ultimi decenni del XIX secolo rappresentano un momento molto delicato da questo punto di vista: la fotografia era ormai un bene di massa e i fotografi che si contendevano la possibilità di ritrarre le personalità più note, spesso a titolo gratuito, tentavano, ancora non tutelati in modo chiaro dalla legislazione, di conservare il diritto d'autore sulle immagini e la possibilità di commercializzare le stampe a proprio profitto.

A questo proposito, dobbiamo ricordare che Sarony è anche l'autore del celebre ritratto n. 18 a Oscar Wilde, oggetto di una disputa legale discussa davanti alla Corte Suprema degli Stati Uniti. Il fotografo cita in giudizio Burrow-Giles Lithographic Co. dopo aver utilizzato litografie non autorizzate di questa immagine vincendo il processo con una sentenza poi confermata in appello dalla Corte del Secondo Circuito. Interessante notare che, nel corso del dibattimento l'avvocato di Sarony afferma, e gli venne data ragione, che il fotografo non era stato certamente l'autore-inventore del soggetto del quadro, ma del quadro stesso, poiché aveva deciso la posa di Oscar Wilde, il costume, i tendaggi e altri accessori.²⁰

19. «Puck», XII, 1882, 294.

20. Al di là della questione giudiziaria, molto importante per la storia della fotografia e del diritto d'autore, bisogna dire che le immagini che si conoscono di Oscar Wilde scattate da Sarony sono in tutto trentadue e sono state realizzate per la maggior parte (per l'esattezza ventinove di queste) nel gennaio del 1882, quando Sarony era celeberrimo, in occasione di un tour newyorkese di Wilde, nello studio di Union Square e costituiscono oggi l'immagine più celebre e conosciuta dello scrittore. Per un approfondimento è possibile prendere visione degli incarta-

Tra le molte fotografie di Adelaide Ristori scattate da Napoleon Sarony, quelle che ritraggono l'attrice nei panni di Maria Antonietta raccontano i diversi modi in cui si poteva ritrarre un attore di teatro in quegli anni e sono particolarmente interessanti per osservare sia alcuni tratti peculiari del rapporto della Ristori con le proprie interpretazioni, sia per ricostruire la maturazione nello stile fotografico di Sarony. Le prime fotografie a disposizione risalgono con ogni probabilità al primo ritorno newyorkese dopo il debutto avvenuto nell'ottobre 1867. Si tratta perlopiù di fotografie fatte principalmente al fine di documentare il grande sforzo produttivo della compagnia, specie per quanto riguarda i sontuosi costumi della regina, fatti confezionare dalla maison parigina Worth con grande fedeltà storica. A proposito del dramma che «tanto entusiasmo aveva destato agli Stati Uniti»,²¹ Adelaide Ristori nelle proprie memorie racconta la minuzia con la quale vennero realizzate le scene e i costumi, motivo di vanto per un'attrice attenta e scrupolosa come lei:

Provvidi a far sì che nell'esecuzione tutto fosse rigorosamente storico. Avevo posto la maggior diligenza nel curare l'esattezza dei costumi, e i menomi accessori. Questo amore alla verità mi spinse a studiare alla *Conciergerie* la cella che fu ultima dimora dell'infelice Regina di Francia. Rammento tuttora l'impressione dolorosa provata a quella vista!²²

Tanta accuratezza emerge anche dai carteggi con l'impresario Jacob Grau che andava chiedendo prima ancora che il testo di Giacometti fosse pronto la «Photographia delle Scene»²³ indispensabile per programmare il battage pubblicitario.

Gli abiti indossati dalla Ristori erano sette e tutti realizzati senza badare troppo alle spese, per altro piuttosto elevate, e minuziosamente descritti anche nei volantini dello spettacolo. Nelle fotografie di Sarony ne possiamo vedere sei, cioè quelli per il prologo, per gli atti primo, secondo, terzo e uno unico per il quarto e il quinto e infine per l'epilogo del dramma. Di questi ritratti nel *Fondo Ristori* sono conservate diverse stampe sciolte, alcune anche acquerellate a mano, con il riferimento all'atto, e una tavola unica che ricorda le stampe a

menti e della sentenza del processo messi a disposizione dal National Archives in Washington, DC e pubblicati in rete sulla libreria digitale Internet Archive al seguente link: <https://archive.org/details/saronyscotusfile/page/n113/mode/2up> (ultima consultazione: 30 settembre 2023).

21. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 87.

22. Ibid.

23. L'espressione è riportata nel volume di VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori* (cit., pp. 371-441) nel quale sono stati pubblicate molte informazioni utili per ricostruire l'allestimento dell'opera di Paolo Giacometti.

contatto dei negativi realizzati con la macchina fotografica a più obiettivi utilizzata per il formato carte de visite, prima del taglio e del montaggio su cartone.

Più tardi, questo stesso personaggio sarà ritratto invece 'in azione' secondo lo stile che diventerà proprio di Sarony. In questi scatti, infatti, vediamo la ricostruzione in studio di alcune scene del dramma e l'attrice intenta a restituire, insieme ad altri attori, il procedere e il pathos di un determinato passaggio del testo. Questa gestualità, questa espressività esagerata, caratterizza l'età d'oro della fotografia di Sarony poiché questo artista, già a detta dei suoi colleghi e clienti, è stato in grado di rinnovare l'abituale scenografia delle riprese – con l'introduzione di fondali dipinti e molteplici accessori – e di rinnovare il repertorio delle pose, allontanandosi dalle immagini più stereotipate e dalle classiche inquadrature allora in voga. Per quanto i tempi di posa si aggirassero ancora tra i quindici secondi e il minuto a seconda della luce a disposizione e della macchina, Sarony immortalava i suoi soggetti 'in movimento', in espressioni molto drammatiche e partecipate tanto che è impossibile non coglierne la straordinaria modernità. Si tratta di quella che il fotografo definisce «l'arte di non posare» che risiede – come spiega in un'intervista pubblicata nel 1896 sull'«American Annual of Photography» – nella produzione di immagini di soggetti che riescono ad abbandonarsi completamente davanti alla macchina da presa dimenticandosi, grazie alla complicità che si instaura tra fotografo e fotografato, di essere nell'atelier di un professionista per farsi ritrarre. L'attore, in un dialogo con il fotografo che allo stato dell'arte degli studi non si è ancora in grado di ricostruire, ripropone davanti alla macchina da presa il sentimento dominante del testo drammatico riassunto in poche, ma efficaci istantanee.

And Mr. Sarony regarded the picture affectionately, while he explained that successful snap-shop pictures of that sort require three conditions: first, an acquaintance with the habits and life of the subject, second, confidence, or a surrender of self on the part of the sitter; third, an atmosphere of genuine sympathy between sitter and photographer. "A snap-shot picture taken under these conditions" [...] is generally far more successful than one taken while the subject is conscious. Once conscious, the sitter begins to pose, and falsely.²⁴

24. Vale la pena riportare lo stralcio iniziale dell'articolo per restituire il tono dell'intervista e cogliere il senso profondo delle dichiarazioni di Napoleon Sarony. «The art of posing is in not posing. The true pose is not a pose, but a natural position» Thus, as we climbed the stairs to his studio, Mr. Sarony laid down the law. Napoleon Sarony is both photographer and artist, but he is first of all an artist. And because he is an artist he is a successful photographer, and his success qualifies him to lay down the law and gives authenticity to his views which he so courteously permits me to reproduce here. He cares not a fig for anything else if he can possibly talk of his work. "So when we photographers take a picture of a person not posing" ha continued, when we were shut up in his little private atelier, "we have fallen into the habit of calling it a snap

Se da una parte Sarony è noto per lasciare il lavoro di camera oscura ai suoi collaboratori – afferma infatti di «non amare la chimica» – dall'altra parte è largamente riconosciuto il suo talento nello stabilire un rapporto di fiducia e una connessione emotiva coi suoi soggetti, condizione essenziale per poter realizzare qualunque ritratto. Se il successo di una sessione dipende da molte cose, la capacità del soggetto di rimanere “nella parte” è fondamentale e Sarony è in grado di aiutarlo a riuscirci, arrivando a farsi coinvolgere anche più del dovuto. Secondo il resoconto di un contemporaneo, la stessa Ristori, durante una seduta di posa nei panni proprio di Maria Antonietta, scherza sul fatto che avrebbe sbagliato mestiere e che anziché il fotografo avrebbe dovuto fare l'attore. Questo aneddoto, tramandato dalla storiografia americana, dimostra ancora una volta il legame tra questi due artisti e la consuetudine che doveva esserci.

[Sarony] Was nerved for the occasion and for the time being was Maria Antonietta; the veins on her forehead stood out like your little finger, whether at this supreme moment he was fires with his own artistic enthusiasm or with the wonderful power or the personale magnetism of the great Ristori, he surely forgot his surroundings and backing towards the camera out of the way of the exposure, tumbled head over heels from the platform. Ristori was convulsed with laughter over the ridiculousness of the situation, and exclaimed, “Sarony, you have mistaken your vocation; you should have been an actor.”²⁵

Le fotografie più tarde di Adelaide Ristori nel ruolo di Maria Antonietta la ritraggono in uno dei passaggi più significativi del dramma, una manciata di scene del IV atto nelle quali l'attrice può mettere in mostra tutta la sua bravura interpretativa. La posa con la quale farsi fotografare infatti deve essere sufficientemente potente da tradurre il senso complessivo dell'opera o almeno il sentimento dominante, ma deve allo stesso tempo rendere il più semplice possibile il riconoscimento del titolo di repertorio. Non dobbiamo dimenticare, infatti, che ad un certo punto le fotografie, soprattutto quelle di piccolo e medio formato incollate su cartone pubblicitario del fotografo, prodotte per pubblicare lo spettacolo vengono acquistate dal pubblico come complemento dell'esperienza fatta a teatro. In questa tipologia di scatti la scena ritratta è di

shot. Now, a good snap-shot picture requires the use of all the art the photographer commads. It must be taken at the momnet the subject is unconscious, and at his best. Look at this picture of James G. Blaine, for instance. Mr. Blaine was relating to me some humorous incident. “Are you ready to take my picture?” He asked, when he had finished his story. “It is taken,” I replied. I had caught him just at the right moment when he was reaching the climax of his story, and the photograph is the very best I have ever seen of him» (G. WILLETS, *The Art of not Posing – An Interview with Napoleon Sarony*, «The American Annual of Photographs», x, 1896, pp. 188-189).

25. «The Photo-American», v, 1894, p. 324.

preferenza una scena corale e l'interazione tra gli attori è usata per amplificarne l'effetto. Nel caso di Maria Antonietta le stampe conservate dall'attrice nel proprio archivio rappresentano la sesta scena del penultimo atto quando Madama Elisabetta, Madama Reale e Maria Antonietta stessa, tenendo per mano il Delfino, entrano in scena per raggiungere re Luigi XVI nella camera della torre del Tempio, abbandonandosi al reciproco conforto. In questo caso, la Ristori pare sacrificare il proprio desiderio di protagonismo a favore della riuscita complessiva della scena nel rispetto di quanto riportato nel testo. Nella didascalia di apertura di questa scena, infatti, si legge: «Maria Antonietta compare per la prima volta tenendo per mano il Delfino, Madama Elisabetta, Madama Reale si precipitano verso Luigi. Antonietta gli slancia le braccia al collo. Maria Elisabetta ne afferra una mano e passandogli l'altro braccio dietro l'omero, appoggia il capo sul di lui petto. Madama Reale lo stringe per la vita, il Delfino stando in ginocchio ne stringe le gambe».²⁶

Un altro esempio di questo genere fotografico, del quale Sarony era considerato un maestro è rappresentato dagli scatti che ritraggono la Ristori nei panni di Lucrezia Borgia, protagonisti dell'omonimo dramma di Victor Hugo. Due anni dopo la prima londinese del 1873, lo spettacolo arriva a New York nel corso del terzo tour americano dell'attrice. È proprio in quest'occasione che Sarony esegue la serie di pose dell'attrice da sola o assieme agli attori Edoardo Majeroni, impegnato nella parte di Alfonso, Duca di Ferrara, e Adolfo Aleotti, nel ruolo di Gennaro, il figlio che Lucrezia ha avuto dal rapporto incestuoso col fratello Giovanni. Una serie di questi scatti è dedicata al II atto del dramma, quando Lucrezia tenta di convincere il marito Alfonso a sospendere la condanna a morte di Gennaro, reo di avere offeso la casa dei Borgia strappando dalla facciata del palazzo gentilizio la lettera B del nome. Un passaggio, questo, particolarmente significativo, evidentemente scelto dall'attrice sia perché carico di un pathos che poteva essere reso con relativa facilità in fotografia, sia perché presenta il personaggio Lucrezia come una madre disposta a ogni sacrificio per il figlio, nobilitando quindi l'eroina negativa e immorale del dramma.

Questa tipologia di immagini, per cui lo studioso Gabriele Borghini propone la definizione di «foto di scena a posa ferma»,²⁷ rappresenta una sorta di stadio intermedio nella rappresentazione fotografica dell'azione scenica, poiché le fotografie non sono realizzate durante lo spettacolo, ma costituiscono

26. P. GIACOMETTI, *Maria Antonietta regina di Francia. Dramma storico in cinque atti, prologo ed epilogo*, Milano, Carlo Barbini, 1874, p. 171.

27. G. BORGHINI, *Recitare la fotografia. I ritratti teatrali e le foto di scena a posa ferma di Mario Nunes Vais*, «Acta Photographica», II, 2005, 2/3, p. 244.

una sorta di ‘fermo immagine’ della recitazione. Anche se per realizzarle l’azione scenica viene infatti necessariamente interrotta e congelata in un’unica immagine, o in una limitata sequenza di immagini, come per esempio nel caso di Lucrezia Borgia, queste fotografie non sono ritratti convenzionali o ‘recitati’, né si può parlare di *staged photography* per come la intendiamo oggi, perché ciò che riescono a rivelare è qualcosa di più immediatamente riconducibile al lavoro dell’attore sul copione. L’ideazione di queste immagini, sia pure di concerto col fotografo, presuppone una riflessione intorno al contenuto del testo, ma anche alle ragioni profonde e alla natura stessa dell’interpretazione attoriale e ciò è tanto più evidente nel caso di un’attrice come Adelaide Ristori, che anche attraverso la fotografia riuscì a dimostrare tutta la propria consapevolezza artistica.

A questo proposito, non sarà inutile ricordare che per lo studio del teatro della Ristori abbiamo a disposizione una fonte eccezionale e molto utile costituita dai suoi *Studi artistici*. Pubblicati nel 1887 insieme ai ricordi di una vita, in questi scritti l’attrice ripercorre «il processo di costruzione dei più celebri (ed universali) tra i suoi personaggi e descrive dettagliatamente l’interpretazione che ne aveva dato in teatro».²⁸ Si tratta di vere e proprie ‘partiture’ attraverso le quali la Ristori vuole raccontare al lettore il suo personale modo di intendere la parte e di restituirne tutte le sfumature in scena. Dimostrando ancora una volta il valore del suo riuscito pragmatismo, infatti, l’attrice parla del proprio mestiere e del processo di studio che precede allo spettacolo vero e proprio senza rimandare ai noiosi manuali di recitazione, ai quali per altro anch’essa si rifa, ma istaurando un rapporto ancora più complice con il proprio lettore. È dunque impossibile leggendo questi testi non pensare alle fotografie che la ritraggono ‘in azione’, anch’esse risultato di un processo creativo che, alla stregua della parola scritta, intende lasciare testimonianza tangibile di un’esperienza artistica effimera.

Proprio alla luce di queste ultime considerazioni, appare dunque sempre più necessario completare la lunga e non sempre agevole fase di raccolta dei materiali fotografici per poi poter finalmente procedere con un’analisi esaustiva dei processi di produzione di queste immagini e sulle eventuali ricadute artistiche per il lavoro degli attori. Il caso di Adelaide Ristori, anche in questo senso, resta dunque esemplare poiché le sue fotografie, numerosissime, differenti per tipologia, formato e autore dello scatto, ma soprattutto raccolte da lei stessa e oggi conservate in un unico luogo, ci consentono di intraprendere riflessioni inedite che poi si potranno, concluse le relative e necessarie verifiche, estendere ad altri casi studio fino a giungere a una teorizzazione complessiva del fe-

28. RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, cit., p. 15.

nomeno. Sono proprio le immagini prodotte a partire dalla seconda metà del XIX secolo e fino ai primi dieci anni del XX, infatti, a costituire un tassello di studio incompleto all'interno di una storia che fin dalle origini vede strettamente legati il mondo della fotografia con quello del teatro.



Fig. 1. Napoleon Sarony, Autoritratto, 1866, fotografia (Cambridge [MA], Harvard University, Fine Arts Library, Courtesy of Special Collections).

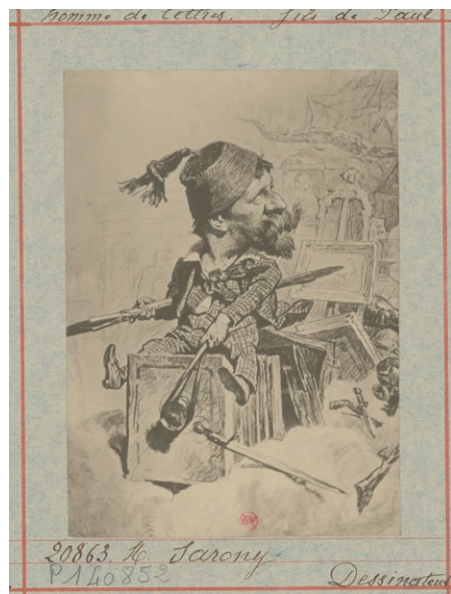


Fig. 2. Atelier Nadar, Caricatura di Napoleon Sarony, post 1875, fotografia (Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et Photographie).



Fig. 3. Napoleon Sarony, Adelaida Ristori con i costumi di scena indossati in *Maria Antonietta*, 1867-1868, fotografie (Genova, Civico museo biblioteca dell'attore, *Fondo Ristori*).



Fig. 4. Napoleon Sarony, Adelaida Ristori in *Maria Antonietta*, 1875 ca., fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Adelaide Ristori*).



Fig. 5. Napoleon Sarony, Adelaide Ristori in *Lucrezia Borgia*, 1875 ca., fotografia (Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Adelaide Ristori).